

O SONO DO POETA E A REBELIÃO DAS COISAS

Antônio Sérgio Bueno
Silvana Maria Pessôa de Oliveira
UFMG

RESUMO

Este texto pretende discutir o poema *Sofotulafai*, de Abgar Renault, que foi escrito em 1952 mas editado apenas vinte anos mais tarde. Uma leitura cuidadosa do texto poético revela algumas questões interessantes sobre a linguagem do modernismo brasileiro.

PALAVRAS-CHAVE

modernismo brasileiro, poesia

Sofotulafai é um longo poema escrito em 1952 e somente publicado em 1972. O título refere-se a uma cidade da Ásia. O poema é uma reflexão sobre a natureza e a atuação da palavra no mundo. A palavra é a grande protagonista do poema e se apresenta com várias roupagens nas cintilações das diversas línguas, nas várias vozes que se misturam no texto. Há um colóquio entre livros, outro entre palavras e um último entre letras, o que nos permite detectar a presença de um projeto na obra. Até um lápis se manifesta sobre o que escreve, à revelia da própria mão. Os inumeráveis ritmos que convivem no interior de *Sofotulafai* sugerem a idéia de uma Babel, em que se alternam caos e cosmos, presença e ausência do sujeito poético.

Sendo uma especulação sobre a linguagem, *Sofotulafai* é também uma percepção lúcida da finitude de todas as coisas. Revela, ainda, uma constante perplexidade do poeta frente à linguagem, perplexidade que dará um halo metafísico à poética que se esboça no poema. Trata-se do traçado de dois movimentos distintos, porém conjugados: um, relativo à ordenação do mundo e à instauração de uma ordem, de um ciclo organizado; e outro, que diz respeito à desorganização dessa ordem, o que pressupõe um estado entrópico, no qual as coisas já não se acomodam a uma seriação lógica e racional.

Observa-se em *Sofotulafai* uma relação peculiar do sujeito com a palavra. Se, num primeiro instante, surge um sujeito vacilante, temeroso, incerto de seu domínio sobre o universo

Às vezes temo que, na minha ausência,
as coisas não mais sejam o que são,
e o acontecido, quando estou ausente
seja diverso do acontecimento¹

¹ RENAULT. *Obra poética*, p.138.

num segundo momento, esse sujeito é soterrado pelo *curso opaco e ascético do sono*, o que propicia às coisas um movimento geral de independência. A ausência do olhar consciente do poeta concede liberdade às coisas — representadas, no verso, por palavras cujos sentidos se apresentam de forma aleatória: alpendres, pianos, geladeiras, rosas. É como se a ordem do mundo se rompesse quando o sujeito está ausente. Essa constatação não tem conotação melancólica, é antes o passo inicial que favorece uma outra forma de atuação das coisas. O sono do poeta, a sua inconsciência tornam-se capazes de conferir liberdade e autonomia ao mundo. Parece que o poeta, em estado de vigília, não ousa questionar o real, precisando, então, lançar mão do sono para efetuar essa operação crítica.

Esse mundo — gerado à revelia do olhar ordenador do poeta — cria novas formas, engendra um novo universo, nascido da ausência do sujeito. Após o colapso desse sujeito, a voz poética figura uma situação em que a linguagem cria e organiza um outro mundo, povoado apenas de sons e sentidos, liberto já de um poder humano ordenador. Uma nova “humanidade coisal” nascida do fundo indiferenciado da palavra e do caos. Essa “humanidade” é metonimicamente representada por livros que conversam entre si. Trata-se de um mundo feito de papel, que parece ser, afinal, o único que interessa ao poeta. Há um colóquio entre livros, cujas vozes travam diálogos reveladores de sentimentos análogos aos humanos:

Tuas linhas não vão da folha ao fim,
tuas margens em branco são imensas.
Assim é muito fácil ser amado.²

Não sei porque, neste meu canto aqui
sou quase diariamente consultado,
mas para a mesa nunca sou levado.³

Os livros tentam compreender, enquanto dialogam entre si, o espaço em que vivem, em que são gerados. A reflexão amplia-se e eles passam a examinar a figura do escritor, interpelando os que vivem do ofício de escrever: *Por que é que nunca param de escrever? Querem sobreviver à nossa custa, Não sei... Penso que escrevem por sofrer. Vivem por dentro em vez de só viver.*

A noite é o momento ideal para a realização de tal diálogo. O espaço escolhido é o escritório, a *sala instrumental* com todos os seus apetrechos. As coisas assumem características do sujeito e, ao tentar lançar um olhar sobre cada objeto, questionam-no, numa tentativa de compreendê-lo: *Que faz o lápis sobre a mesa em pé?*

As coisas, agora nomeadas, são livros, lápis... enfim, instrumentos da escrita. Os livros cedem voz e vez ao lápis. Esse continua a escrever mesmo sem a mão que o dirigia.

² RENAULT. *Obra poética*, p.138.

³ *Ibidem*.

Prossigo o que traçava a mão robusta
que me sustinha há pouco.⁴

Abgar, aparentemente, concebe a palavra como instância de preenchimento do vazio: fala-se para preencher, para suprir a ausência. Todas as coisas, e também os homens, seriam dominados por esse poder preenchedor da linguagem:

— livros, papéis, canetas instantâneas,
borrachas, facas de osso ou de metal,
cartões, tesouras, pesos, cliques, selos,
retratos, luz, vistas mediterrâneas,
espanadores, panos, desmazelos,
ordem, relógio, horário, exatidão —
tudo é palavra e existe por servir
à palavra, que preenche os homens vãos.⁵

Para o poeta, o que seria a linguagem? Uma possível resposta poderia ser a que tem em perspectiva o caráter de poder criador da linguagem, que é concebida como construtora de mundos, código que confere identidade ao sujeito: *Sem elas o homem perderia o rosto*. Já que o homem é um animal simbólico, não lhe seria possível existir enquanto sujeito num mundo desprovido de grafismos e sinais. Na verdade, o poema parece postular o estabelecimento do primado da palavra sobre o mundo. Palavra é ordem, é instrumento ordenador.

Boa parte do poema consome-se no diálogo entre as coisas. Esse diálogo parece funcionar como um prelúdio para a desordem, para a entrada em um mundo entrópico, onde as coisas abdicam de seu poder ordenador:

avulsas folhas de papel carbono
despertam, na gaveta, do seu sono,
revoam e misturam-se pelo ar
com papel branco e azul mata-borrão
e neles riscam seus sinais cianosos.⁶

Esse cenário, marcado pela entropia, abriga representações do fluxo temporal, supostamente capaz de deter — ou acelerar — a convulsão das coisas. Há uma tentativa de retorno à ordem, através da reordenação temporal, figurada pelo calendário:

Recompõem-se velhos calendários,
e dias e anos volvem, como objetos,
a preencher os vazios deste espaço
que ao tempo se mistura em barro crasso.⁷

⁴ RENAULT. *Obra poética*, p.139.

⁵ *Ibidem.* p.139-140.

⁶ *Ibidem.* p.140.

⁷ *Ibidem.*

É como se a ordenação do caos só pudesse acontecer num lugar: nesse espaço, que é afinal, o espaço do papel, que abole temporalidade e espacialidade para os condensar na pauta da página. Contudo, esse tempo já não pressupõe a idéia nem de evolução, nem de filiação, muito menos de progressão ou de regressão. É antes uma malha relacional entre um ponto e outro do tempo. Por isso, do passado não interessa tudo que passou, é preciso selecionar, instaurar a seletividade da diferença.

A desordem não se fixa, uma vez que ela expressa um movimento tensionado. Nota-se um impulso de reordenação, que se vai concretizar na escrita. No entanto, esse impulso está condenado ao fracasso. Novamente, a desordem impera — as palavras saltam dos dicionários, a fim de compor versos loucos. Por conta dessa atitude, a escrita vai perdendo seu caráter de sentido ordenador do mundo. É como se fosse necessário o caos, para que a escrita possa surgir. É o início do processo de dinamitação do sentido.

O poema é todo ele percorrido pela tensão que gira em torno do caráter fundador da palavra e a negação desse fato. Evidencia-se que a experiência mais radical com a palavra pode redundar na ilegibilidade. Curioso é que quando entra em cena o sujeito, emerge simultaneamente a concepção de palavra como fundação, como doadora de sentido. Contrariamente, trava-se uma batalha entre as coisas, a fim de se expulsar a ordem e instaurar o estado de caos primordial, anterior à criação, ao tempo em que a ordem não havia sido imposta aos elementos do mundo. Por isso, “viajoras línguas erram no ar parado” e assiste-se a um turbilhão de línguas e vocábulos (há fragmentos escritos em português arcaico, francês, inglês, alemão, latim), até cair na mais pura ilegibilidade: “Llwl”. O poema incorpora, assim, os vários ritmos das línguas, instituindo um espaço — Sofotulafai — babélico, poliglóstico.

Depois de vivenciada a experiência do delírio e do caos, há uma aparente tentativa de retorno à ordem:

Todas as cousas volvem aos lugares.
Refluem as palavras ao seu leito,
Em ordenadas filas, pouco a pouco.⁸

Contudo, essa ordem parece almejar o fim do monopólio da palavra e a instauração de um estado de silêncio, anterior à linguagem. O vocábulo que fecha o poema sinaliza tal desejo: azóico, isto é, período anterior à existência da palavra. Mas que também expressa um momento da história geológica em que não há vestígio nenhum de vida. A poliglossia babélica resulta em completo silêncio.

Na verdade, se num primeiro momento podia-se pensar em uma poética que concebia a linguagem como o rosto do homem, uma vez que ela é a preenchedora dos homens vãos (e dos vãos dos homens) e o sentido é ordenador, num segundo

⁸ RENAULT. *Obra poética*, p.144.

momento, a palavra ordenadora é insuficiente, o sujeito está ausente da regência das coisas. E mais: esse sujeito passa por um processo de apagamento, torna-se desnecessário. Esse movimento é significado pela ordem de aparecimento das coisas no poema, que tende do mais geral para o mais específico, como é o caso do monólogo dos livros, que vão pouco a pouco cedendo espaço para a palavra, que, por sua vez, vê-se dinamitada em constelações de letras. Esse afunilamento parece expressar o próprio movimento do sujeito que sai de cena e se perde dentro da linguagem. A finitude do homem é a finitude da linguagem: o estado azóico, o mergulho no silêncio. O poema tem início com um sujeito já atópico, “sem lugar”, despossuído de seus bens mais caros. Torna-se evidente que a poliglossia como pretensa vontade de ordenar o mundo redundava em fracasso: ao pretender proliferar a linguagem, o homem não se livra da negatividade. O alarido, o burburinho das línguas não o salva.

Atente-se para um verso-chave do poema: *De súbito o que é meu fica sem dono*. A ausência do agente ordenador — o sujeito poético — instaura uma espécie de rebelião das coisas. Mas essas coisas têm voz, fazem-se representar no universo verbal, gerando uma festa das palavras, espécie de orgia sígnica, que toma conta do texto, *pois tudo é nome ou palavra, tudo de palavra é composto / Sem elas o homem perderia o rosto*.

Não se pode esquecer, todavia, que as palavras conversam basicamente sobre si próprias e sobre os homens que delas fazem uso. As múltiplas motivações humanas são o seu assunto. A cólera, o amor e a piedade são vistos como anzóis que pescam no fundo poço as palavras que configurarão as imagens que as vão traduzir ou produzir (as imagens — “vida última dos seres” — são, em última análise, tradutoras ou produtoras de situações humanas).

O poço, por exemplo, é uma das imagens mais importantes na poesia de Abgar Renault e reaparece em *Sofotulafai* na seguinte passagem:

Tudo é neles (homens) palavras que se somem
e voltam sempre iguais às mesmas bocas
de que ascenderam vãs — leviano fumo —
ou doídas do travo que há no fundo
do cego poço em que as pescou o anzol
da cólera, do amor e da piedade.⁹

As reflexões sobre a poesia, configurando uma poética, surgem especialmente da já referida fala do lápis:

(as palavras) nada eram, isoladas; em aliança,
fluíam como mel ou como fel;
sozinhas, pedras sem significado

⁹ RENAULT. *Obra poética*, p.139.

em íntimo conúbio, logo cheias
de unhas, venenos, crimes capitais.¹⁰

Até um conceito de Literatura se depreende do final dessa fala:

(a palavra) tudo agencia, em sons ou por sinais,
o humano ideal de ser (sem existir),
e constrói uma vida onde não há.¹¹

Os pólos da ordem e da desordem vão se alternando no poema. Se um verso diz que *vida é ordem; a ordem é a palavra*, surge adiante uma seqüência em que se instaura a insurreição dos objetos contra uma pretensa ordenação humana:

avulsas folhas de papel carbono
despertam, na gaveta, de seu sono,
revoam e misturam-se pelo ar
com papel branco e azul mata-borrão.¹²

Às vezes, na mesma seqüência, mesclam-se signos da ordem e da desordem:

Abrem-se de repente dicionários
Vocábulos saltando vão em feiras
e, céleres, ordenam-se em fileiras,
e vão compondo versos arbitrários.¹³

Essa tensão reflete-se no ritmo geral do poema: uma sintaxe próxima da prosa, mas portadora de uma musicalidade radicalmente poética. Inevitável lembrar T. S. Eliot, que sempre surpreendia um fantasma de algum metro simples espreitando por trás do mais livre dos versos. Diante destes dois hendecassílabos *Outrossim, adimplir e pastificio / Radagázio, nenhures e vexame*, pode-se falar em arbitrariedade no plano do significado, mas não quanto ao ritmo. No texto poético, afinal, a busca por significados leva precisamente à leitura daquilo que não é poesia.

O exemplo acima faz parte de um processo de enumeração de palavras reiterado várias vezes no poema e que lembra a proposta futurista das “palavras em liberdade”, só que nem todas as enumerações são da mesma natureza. Basicamente, tais enumerações apresentam três categorias: aquelas em que as palavras pertencem a um único campo semântico (*livros, papéis, canetas instantâneas, cartões, tesouras, pesos, clips, selos*); as que pertencem a campos semânticos diversificados, mas apresentam significados facilmente inteligíveis (*alpendres, pianos, geladeiras, rosas*) e as que são tão inusitadas que delas nos fica pouco mais que a música do significante (*carbúnculos, catástrofes, biococos, Agranulocitose. Carcinoma*).

¹⁰ RENAULT. *Obra poética*, p.139.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*. p.140.

¹³ *Ibidem*. p.141.

Depois do desfile das palavras, uma seqüência de quatro versos, em inglês, iniciados respectivamente pelas palavras *Austrian*, *boldly*, *cossack* e *dealing*, cujas primeiras letras são a, b, c e d, anuncia a atomização das palavras em letras. As séries de maiúsculas e minúsculas que se sucedem antecipam o prestígio da tipografia em textos de vanguarda, especialmente as motivações icônicas tão disseminadas na poesia concreta. Até algarismos participam desse empenho icônico:

com seus machados numerosos setes
atacam um desenho de gaivota.¹⁴

Nesta altura do poema dá-se novo retorno do sujeito poético, desta vez duplicado — *Eu e eu a sós batemos ao portão* — e com ele, o momento de mais clara tematização do caráter cosmogônico, fundador da palavra:

Palavra — sangue — carne — vibração —
Sonora estrela em vazio arcaico
Dos negros vácuos do silêncio morto
De onde a vida emergiu da imensa mão,
Tudo fora, sem ti, deserto aborto.¹⁵

Essa imensa mão — de Deus? do poeta? — evoca “A criação do homem” (1511), uma das nove cenas do *Gênesis* pintadas por Michelangelo na abóbada do teto da Capela Sistina. E, no poema, o jogo sinestésico de *sonora estrela* e *negros vácuos de silêncio morto* favorecem a criação de um clima anterior e propício ao surgimento da vida, pois os sentidos se mesclam e se confundem em uma voragem. A sonoridade em eco parcial do sintagma *deserto aborto* traduz admiravelmente a aridez da ausência de vida.

Após essa seqüência, derramam-se vários versos compostos de fonemas que se atropelam de forma ininteligível. Foi possível distinguir raras palavras como *Bahadur* (cidade da Índia), *Deva* (Deus hindu), *arbeit* (palavra alemã que significa trabalho) e a que se convencionou ser a maior palavra da língua portuguesa: *Anticonstitucionalissimamente*. Um dos versos de quase impossível legibilidade — *Pneumonoultramicroscopicasilicovulcanokoniose* — lembra o poema *Cidade, city, cité* de Augusto de Campos.

Depois de vários versos em francês e inglês, surge o já citado poema-figura em que é possível ver uma cruz, ou um lustre ou mesmo uma ampulheta. Seguem-se-lhe alguns versos entre aspas que ilustram poeticamente uma frase muito repetida por Abgar Renault em entrevistas: *Eu sou cético em relação à espécie humana*. Nesses versos o homem, *ser doentio e contagioso*, é identificado ao deserto. Quando a noite finda, *refluem as palavras ao seu leito / em ordenadas filas, pouco a pouco*. A sublevação

¹⁴ RENAULT. *Obra poética*, p.141.

¹⁵ *Ibidem*. p.142.

das palavras parece ter chegado ao fim. Mas, então, o poema aponta para a ausência de qualquer traço de vida. E a palavra *azóico*, repetida cinco vezes em linha vertical, mergulha na brancura da página, ou seja, no absoluto silêncio do não-ser.

Em síntese, *Sofotulafai* pode ser pensado enquanto leitura da própria criação poética. Se toda cosmogonia pressupõe a presença de um criador, nesse poema, entretanto, o criador não reina sobre a criação. Ele (o criador) julga ser impossível pretender exercer controle sobre as coisas, porque a condição humana é a expressão da finitude. Resulta daí o fato de o poema encerrar-se com a palavra *azóico*, chegando no seu extremo, à supressão da própria linguagem. É o momento em que esta, na sua espessura e no seu enigma, se retira de cena. É o instante em que a História, enquanto envolvimento das coisas numa linha de tempo, ainda não existe. É o momento em que a linguagem se desvanece

antes de existir a voz existia o silêncio,
o silêncio
foi a primeira coisa que existiu.¹⁶

Talvez o que *Sofotulafai* esteja discutindo — e mostrando — seja um protesto humanista do sujeito poético contra a autonomia absoluta das palavras, o que levaria a uma realidade virtual da qual o homem estaria excluído.



ABSTRACT

This paper aims to discuss Abgar Renault's poem "Sofotulafai", which was written in 1952 but only edited twenty years late. A careful reading of the poetic text reveals some interesting questions about Brazilian Modernism language.

KEY - WORDS

brazilian modernism, poetry

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANTUNES, Arnaldo. *O silêncio*. BMG, 1996.
OLIVEIRA, Solange Ribeiro de, RENAULT, Affonso Henrique Tamm. *Abgar Renault*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários/UFMG, 1996.
RENAULT, Abgar. *Sonetos Antigos*. Belo Horizonte: Edição do autor, 1968.
_____. *Sofotulafai*. Belo Horizonte: Edição do autor, 1972.
_____. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Record, 1990.

¹⁶ ANTUNES. *O silêncio*.