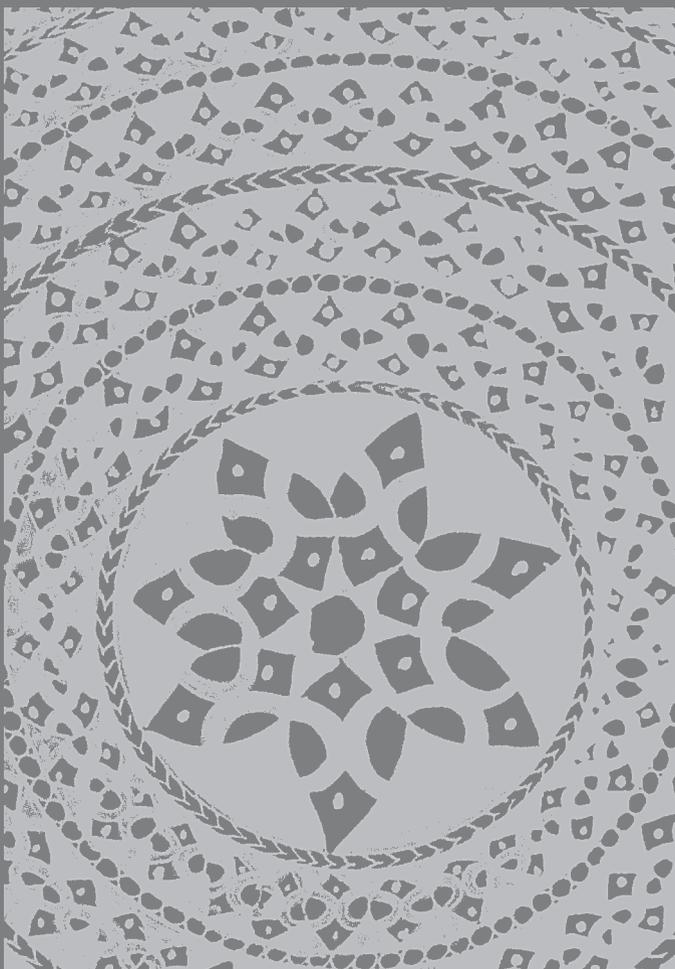


REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES

V.44 N.71 JAN.-JUN. 2024 ISSN 2359-0076



Revista
do
Centro de Estudos Portugueses

v. 44 n. 71 jan./jun. 2024

ISSN 2359-0076

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida
Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE LETRAS

Diretora: Sueli Maria Coelho

Vice-Diretor: Georg Otte

CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES

Coordenadora: Silvana Maria Pessoa de Oliveira

CONSELHO ADMINISTRATIVO

Silvana Maria P. de Oliveira (Coordenadora)

Ana Lúcia Esteves dos Santos	Mônica Valéria Costa Vitorino
Luiz Fernando Ferreira Sá	Raquel dos Santos Madanêlo Souza
Lyslei de Souza Nascimento	Roberta Guimarães Franco Faria de Assis
Matheus Trevizam	Viviane Cunha

CONSELHO EDITORIAL DA REVISTA

Ângela Vaz Leão, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), Belo Horizonte/MG, Brasil
Annabela de Carvalho Vicente Rita, Universidade de Lisboa (ULisboa), Lisboa, Portugal
Annick Moreau, Universidade de Poitiers, Poitiers, França
Annie Gisele Fernandes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/SP, Brasil
Bernardo Nascimento de Amorim, Universidade de Ouro Preto (UFOP), Ouro Preto/MG, Brasil
Cid Ottoni Bylaard, Universidade Federal do Ceará, (UFC), Fortaleza/CE, Brasil
Ida Maria Santos Ferreira Alves, Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói/RJ, Brasil
Joana Matos Frias, Universidade do Porto (UPorto), Porto, Portugal
Lélia Maria P. Duarte, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUCMinas), Belo Horizonte/MG, Brasil
Marcus Vinícius de Freitas, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG, Brasil
Maria Mercedes Brea, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, Espanha
Maria Zilda Ferreira Cury, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG, Brasil
Paola Poma, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo/ SP, Brasil
Paulo Cunha, Universidade da Beira Interior (UBI), Covilhã/ Portugal
Raquel Beatriz Junqueira Guimarães, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC-MG), Belo Horizonte/MG, Brasil
Raquel dos Santos Madanêlo Souza, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil
Renata Soares Junqueira, Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara, SP/ Brasil
Roberta Guimarães Franco Faria de Assis, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil
Sandro Ornellas, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador/ BA, Brasil
Silvana Pessoa Oliveira, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/ MG, Brasil
Sofia de Sousa Silva, Universidade Federal do Rio de Janeiro(UFRJ), Rio de Janeiro/ RJ, Brasil
Viviane Cunha, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte/MG, Brasil

ENDEREÇO PARA CORRESPONDÊNCIA

Centro de Estudos Portugueses
FACULDADE DE LETRAS DA UFMG
Av. Antônio Carlos, 6627 - Sala 3049 - Pampulha
31270-901 - Belo Horizonte - Minas Gerais - Brasil
Fone: (31) 3409-5134
e-mail: jmitraud.pessoa@ig.com.br

Revista *do* Centro de Estudos Portugueses

Revista do CESP	Belo Horizonte	v. 44	n. 71	168 p.	jan./jun. 2024
-----------------	----------------	-------	-------	--------	----------------

Direção: Silvana Maria Pessôa de Oliveira

Organização deste número:

Marcus Vinícius Lessa de Lima (Universidade Federal de Uberlândia)

Renata Soares Junqueira (Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" – Campus de Araraquara)

Roberto Bezerra de Menezes (Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Campus de Três Lagoas)

Revisão: Autores e organizadores.

Diagramação: Camila Almeida, Gabriel Batista, Luísa Rocha Vasconcelos

Secretaria: Seção de Periódicos – FALE/UFMG – Sala 2017

Capa: Pedro Freitas

Ficha Catalográfica elaborada pelas Bibliotecárias da Biblioteca da FALE/UFMG

REVISTA DO CENTRO DE ESTUDOS PORTUGUESES. - v. 1,
n. 1, (jun. 1979). - Belo Horizonte : Faculdade de Letras da UFMG,
1979 -
il. ; 22 cm.

Resumo bilíngue.

Semestral.

Continuação do Boletim do Centro de Estudos Portugueses, a partir
do v. 21, n. 28/29, (jan.-dez. 2001).

ISSN 1676-515X (impressa)

e-ISSN 2359-0076 (online)

1. Literatura portuguesa. 2. Literatura brasileira. 3. Literatura africana (Português). 4. Língua portuguesa. 5. Lingüística.

CDD : 869
469

S u m á r i o

Nota de apresentação	
Marcus Vinícius Lessa de Lima	
Renata Soares Junqueira	
Roberto Bezerra de Menezes	7

DOSSIÊ: RETRATOS POÉTICOS II

Um retrato de Sophia	
<i>Sophia's portrait</i>	
Renata Soares Junqueira	11
Poetas-cineastas: as intersecções entre Lúcio Cardoso e Luiz Carlos Lacerda	
<i>Filmmakers-poets: the intersections between Lúcio Cardoso and Luiz Carlos Lacerda</i>	
Edimara Lisboa	17
O retrato da tirania e do vampiro em <i>O barão</i> , de Branquinho da Fonseca	
<i>The Representation of Tyranny and the Vampire in O barão, by Branquinho da Fonseca</i>	
Vitor Hugo Costantino	35
<i>Nenhures</i> , de Daniel Jonas: drama sobre um lugar poético	
<i>Nenhures, by Daniel Jonas: drama about a poetic place</i>	
Valéria Soares Coelho	51
O teatro na poesia de Brecht: o espectador épico	
<i>The theatre in Brecht's poetry: the epic spectator</i>	
Rian Henrique dos Santos	65
O retrato diluído no drama poético <i>O marinheiro</i> , de Fernando Pessoa	
<i>The diluted portrait in the poetic drama O marinheiro, by Fernando Pessoa</i>	
Nayara Carla da Fonseca	73

Respiros: os desenhos de Hilda Hilst
Catching a breath: the drawings of Hilda Hilst
Cíntia Paula Maciel..... 85

Ismália e suas representações na pintura, na televisão e na música
Ismália and her Representations in Painting, Television and Music
Lucas Almeida Dalava 105

VARIA

“A Cena do Ódio” e o domínio do eu
“A Cena do Ódio” and the domains of the self
Annie Gisele Fernandes 125

TRADUÇÃO

Saídas
Jean-Marie Gleize
Nicole Alvarenga Marcello (tradutora)..... 144



Nota de apresentação

O presente número temático da *Revista do Centro de Estudos Portugueses* da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, intitulado precisamente “Retratos Poéticos II”, é, em parte, fruto do estágio pós-doutoral da editora-chefe deste periódico, Prof.^a Silvana Pessoa de Oliveira, na Faculdade de Ciências e Letras da Unesp – Campus de Araraquara, no primeiro semestre de 2023. Como parte da pesquisa levada a cabo na instituição, a disciplina “Retratos e autorretratos na poesia portuguesa moderna e contemporânea”, ministrada em maio de 2023, proporcionou muitas das reflexões que ora vêm a público cumprir o seu percurso acadêmico de continuar a abrir debates e questões pertinentes aos campos de saber das Humanidades, na sequência do Colóquio Interdisciplinar “Poesia e Outras Artes”, ocorrido em junho de 2023 naquela mesma Faculdade de Ciências e Letras da Unesp.

Com reflexões sobre o cinema, o teatro, as artes plásticas e a teledramaturgia, o segundo número da *Revista do Centro de Estudos Portugueses* sob o tema Retratos Poéticos amplia seu escopo. Partindo do pensamento do retrato, eixo principal do número anterior, alcançamos agora o território expandido das Interartes, reunindo textos voltados à intersecção entre cinema e poesia, à adaptação do texto literário para outros *media*, às formas híbridas (a exemplo do drama poético) e à prática estética mista assumida por multiartistas.

Renata Soares Junqueira abre este número com o texto “Um retrato de Sophia”, refletindo sobre os tênues limites entre documentário e ficção no curta-metragem de 1969, *Sophia de Mello Breyner Andresen*, realizado por João César Monteiro. A reflexão apoia-se principalmente na percepção de que, ao ser filmada, a poeta performa, agindo como protagonista de um filme, quando, supõe-se, haveria expectativa de que o real fosse apenas flagrado ou documentado.

Em seguida, Edimara Lisboa fala da presença de Lúcio Cardoso, tanto de sua pessoa quanto de sua obra, no cinema de Luiz Carlos Lacerda. Literatura e cinema, aqui, recebem um olhar interartístico e interdisciplinar, pois, conforme a autora, os “pontos de cruzamento”, no caso desses artistas, “ultrapassam o fenômeno da adaptação e as redes

de filiação estética”, alcançando um panorama amplo, que se constitui a partir da poesia, mas a extrapola.

O filme *O Barão*, do cineasta português Edgar Pêra, baseado na novela homônima de Branquinho da Fonseca, é focado por Vitor Hugo Costantino. Seu texto aborda a construção da personagem do Barão, “vinculada a uma simbologia draculesca de viés expressionista”, analisando em específico a representação da tirania. A comparação realizada com o *Drácula* de Bram Stoker e a análise do filme de Edgar Pêra levam o autor à hipótese de que o vampirismo n’*O Barão* possa se associar ao contexto autoritário do regime salazarista em Portugal, contemporâneo à atividade literária de Branquinho da Fonseca.

Iniciando uma sequência de artigos voltados ao universo dramático, Valéria Soares Coelho lê *Nenhures*, do português Daniel Jonas, sob os signos da crise e da modernidade. Um contexto de negatividade plena, do qual participam várias crises (da originalidade do processo representativo, das noções de identidade e de sujeito, do projeto retórico, da própria linguagem), surge como fundamento desse drama. A intertextualidade entre poesia, teatro, pintura e música parece instituir um “lugar de vazio inaugural”, dando abertura à “possibilidade de um outro recomeço”.

A noção de espectador épico é ponderada por Rian Henrique dos Santos, em artigo dedicado a um poema de Bertolt Brecht que tematiza o teatro. Investigando o modo como o poema delinea o perfil do espectador teatral, o autor aborda os fundamentos teóricos da compreensão de mundo brechtiana e o modo como se vinculam à sua *práxis* dramaturgica, em especial aos objetivos formativos a partir dos quais concebe seu público.

Na sequência, Nayara Carla da Fonseca analisa o “drama estático em um quadro” *O marinheiro*, de Fernando Pessoa, publicado pela primeira vez em 1915, no primeiro número da revista *Orpheu*. Tomando o texto como um híbrido entre o lírico e o dramático, Nayara Fonseca argumenta que o drama pessoano é constituído de linguagem vaga e elusiva, “vincado pela incerteza e pela despessoalização”, o que permite a leitura de que, nesse texto, predomina a impossibilidade de traçar retratos figurativos do(s) sujeito(s).

Os desenhos da escritora brasileira Hilda Hilst, incluídos em *Da morte, odes mínimas*, são o tema central do artigo de Cíntia Paula Maciel, que busca traçar possibilidades de sentido nas relações entre poemas e

desenhos, surgidos, segundo nos diz a pesquisadora, em momentos de afastamento da escrita, para Hilda “dar uma respirada”.

Encerra o dossiê o artigo de Lucas Almeida Dalava, no qual as representações de Ismália – do poema de Alphonsus de Guimaraens –, na pintura, na televisão e na música, são postas lado a lado, em estudo comparativo, acentuando as diferentes abordagens em diferentes contextos e mídias e revelando o quanto, no século corrente, essa imagem poética ainda gera debate e inquieta leitores.

Na seção “Vária”, Annie Gisele Fernandes empreende uma verticalizada imersão no poema “A Cena do Ódio”, de Almada Negreiros, partindo da proeminência do Eu para a compreensão dessa peça poética e de questões atinentes aos escritores do princípio do séc. XX.

Para fechar o presente número, a seção “Tradução”, na qual Nicole A. Marcello apresenta uma seleção de textos de Jean-Marie Gleize, escritor e ensaísta francês, retirada de *Sorties* (“Saídas”), livro de 2009. Trata-se de uma bela oportunidade para travar contato com um representante fundamental da literatura francesa nossa contemporânea, em cuja obra os limites da prosa, do ensaio e da poesia frequentemente se encontram, ensejando discussões como a que se debruça sobre a ideia de pós-poesia.

Com este número da *Revista do Centro de Estudos Portugueses*, que dá prosseguimento ao debate iniciado no dossiê Retratos Poéticos I, esperamos propor novas questões e problemas acerca dos aspectos atinentes às áreas dos estudos de poesia, de prosa e do teatro em produtivo atrito com outras artes e mídias.

Marcus Vinícius Lessa de Lima
Renata Soares Junqueira
Roberto Bezerra de Menezes

DOSSIÊ: RETRATOS
POÉTICOS II



Um retrato de Sophia

Sophia's Portrait

Renata Soares Junqueira

Universidade Estadual Paulista (UNESP) | Araraquara | SP | BR

CNPq

renatasjunqueira@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-7053-795X>

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão breve sobre os tênues limites entre filme documentário e filme de ficção a propósito da obra inaugural da cinematografia do realizador português João César Monteiro (1939-2003): *Sophia de Mello Breyner Andresen*, curta-metragem de 1969. Se a essência do cinema documentário passa pelo flagrante de aspectos do real, então é preciso considerar que César Monteiro registrou, com maestria, a vida autêntica de Sophia precisamente nos inesperados lapsos das suas *poses* e da sua calculada *performance* como protagonista de filme.

Palavras-chave: João César Monteiro; Sophia de Mello Breyner Andresen; cinema moderno; documentário.

Abstract: This article proposes a brief reflection on the tenuous borders between documentary film and fiction film regarding the inaugural work of cinematography by Portuguese director João César Monteiro (1939-2003): *Sophia de Mello Breyner Andresen*, a short film from 1969. The essence of documentary cinema involves capturing aspects of the real, so it is necessary to consider that César Monteiro masterfully recorded Sophia's authentic life precisely in the unexpected lapses of her poses and her calculated performance as the protagonist of this film.

Keywords: João César Monteiro; Sophia de Mello Breyner Andresen; modern cinema; documentary.

O primeiro filme de João César Monteiro (1939-2003), *Sophia de Mello Breyner Andresen*, curta-metragem de 1969, deixa logo claríssimo, a quem tem olhos de ver, por que razão o cineasta inscreveria o seu nome, com firmeza, no quadro dos mais arrojados criadores do cinema português moderno. Com efeito, sob o invólucro de documentário dedicado à grande poeta do Portugal da segunda metade do século XX, já ali Monteiro questionava os limites entre ficção e realidade, procurando nas entrelinhas da obra literária de Sophia o que, afinal, nos ficou como um dos seus mais autênticos e belos retratos. Porque é a própria Sophia quem afirma, no filme, que “a obra de arte faz parte do real” (Monteiro, 1969, 05’:41”) e que “não acredito na biografia, que é a vida contada pelos outros; no fundo, a única biografia que eu tenho é aquela que está na minha poesia” (Monteiro, 1969, 08’:00”).

Assim é que a câmara, ao perseguir a poeta na intimidade da sua casa praiana, onde ela deveria aparecer com naturalidade, acompanhada dos cinco filhos em passeios de barco, em mergulhos, em brincadeiras e conversas com as crianças na praia e no aconchego da casa, aparentemente só capta dela *performances* teatrais – seja quando ela lê os seus poemas, sempre em tom declamatório, ou quando lê para o filho caçula o conto de sua autoria, “A menina do mar”; seja quando se deixa filmar de perfil, escrevendo sobre a mesa ao lado da larga janela que dá para o mar; seja ainda quando transita lentamente da casa para a praia, atravessando uma porta de madeira que abre para a claridade infinita em que ela desaparece teatralmente, como atriz que se ocultasse nos bastidores do palco.

São *performances* que a própria Sophia talvez desejasse naturais, espontâneas, mas que provocam inevitavelmente os risos furtivos das crianças e travessuras como a de aumentar bruscamente o som do toca-discos enquanto a mãe fala para a câmara que a filma, provocando assim a interrupção da cena; ou a do pequeno Francisco Xavier que, sussurrando com aparente decepção, incita a mãe a ser mais natural e a falar, durante a filmagem, com uma voz que fosse realmente a dela.

Mais do que dar forma audiovisual à temática marítima – tão cara à poesia de Sophia –, filmando a escritora no seu veraneio litorâneo, o filme, se não chega a dar-nos a essência dessa poesia – o próprio cineasta admite que “a poesia não é filmável e não adianta persegui-la” –, dá-nos seguramente a essência do cinema: “o meu filme é um filme sobre o cinema e a matéria nele” (Santos, 1969, p. 405). E se a essência do cinema

documentário passa pelo flagrante de aspectos do real, então é preciso considerar que César Monteiro registrou, com maestria, a vida autêntica de Sophia precisamente nos inesperados lapsos das suas *poses* e da sua calculada *performance* como protagonista de filme.

É, pois, no desmascaramento operado pelas crianças que o cineasta faz incidir o foco mais sugestivo da sua câmera. Para além das traquinices de Xavier, é bastante significativa a cena em que uma das filhas, em enquadramento conjunto com os quatro irmãos (e depois de ter comentado a relação de proximidade que via entre Sophia e a dançarina Isadora Duncan), lembra – para deleite dos irmãos, que nesse momento não conseguem segurar os risos mais álacres – de passagens da infância em que a mãe executava *performances* para divertir os filhos: às vezes “dançava e punha flores na cabeça e fazia passos de dança e, ao mesmo tempo, falava sozinha pelos corredores fora” (Monteiro, 1969, 14’:55”); outras vezes chamava as crianças e dizia que “ia fazer um filme e com o candeeiro da sala, ou do quarto, fazia bichos nas paredes, sombras enormes; isto é um coelho, isto é um lobo, isto é um animal, um leão, e inventava histórias das florestas através desses animais que ela projetava na parede” (Monteiro, 1969, 15’:20”).

Somem-se a isso as fissuras da montagem filmica, que o cineasta faz questão de ostentar, revelando na feitura da obra os mesmos artifícios performáticos que a protagonista do filme não foi capaz de ocultar. É assim que ao plano das crianças narrando as brincadeiras infantis da mãe sucede, bruscamente, o de Xavier manipulando o toca-discos, como já o víamos em cena anterior. Monteiro não só rompe a linearidade das cenas filmadas, fragmentando-as, como também, enquanto se ouve a voz *off* de Sophia ao fundo, lendo um dos seus textos (acerca de sofrimento e de justiça), insere entre um plano da poeta em *close-up* e um de gaivotas em voo livre sobre o mar, planos de grande agitação e burburinho mostrando pescadores e bancas de peixes no mercado, com destaque para um em que uma enorme arraia é esventrada pelo vendedor a golpes de faca e machadinho. A violência deste plano, que aparece precisamente quando a voz sobreposta da poeta fala em “luta pela sobrevivência”, destoa, em modo épico, da delicada beleza do rosto de Sophia e do pitoresco das gaivotas na praia. E destoa tanto em imagem quanto em som, já que os ruídos desordenados do mercado também estão em dissonância com a harmoniosa melodia da voz da poeta e do suave grasnar das gaivotas. De resto, a cena do mercado de peixes com o esventrar da arraia parece

prestar oportuno tributo ao cinema moderno, nomeadamente a Eisenstein (lembre-se do matadouro no desfecho de *A greve*, de 1924) e ao Manoel de Oliveira do inaugural *Douro, faina fluvial* (1931).

Logo em seguida, a traquinice das crianças com o toca-discos posto em alto som vem retomar a algazarra do mercado – só que, se no mercado a vozaria dos peixeiros e transeuntes é abafada pela declamatória voz *off* de Sophia, em casa é, ao contrário, a música repentina do toca-discos que abafa a fala da poeta, que assim se vê forçada a interromper a sua *performance* para reclamar com os filhos: “Ai, eu não posso com isso, Francisco! Não posso! Não posso de maneira nenhuma” (Monteiro, 1969, 08’:36”).

Dilui-se assim, propositadamente, a fronteira entre a ficção e a realidade – entre biografia e *representação* biográfica – em proveito deste belo retrato de mulher-poeta que o filme de João César Monteiro deixou para a história do cinema português. Ali Sophia estará sempre como um verso – já não decassilábico, mas alexandrino: numa mão sempre a caneta e noutra o cigarro... ou o livro a abrir para uma criança, ou para quem queira ouvir os versos e as histórias desta eterna “menina do mar”.

Figura 1 – *Frame* do filme *Sophia de Mello Breyner Andresen*, de João César Monteiro



Fonte: YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VDilav1fgzo>. Acesso em: 8 jun. 2023.

Figura 2 – *Frame* do filme *Sophia de Mello Breyner Andresen*, de João César Monteiro



Fonte: YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VDi1av1fgzo>. Acesso em: 8 jun. 2023.

Figura 3 – *Frame* do filme *Sophia de Mello Breyner Andresen*, de João César Monteiro



Fonte: YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VDi1av1fgzo>. Acesso em: 8 jun. 2023.

Figura 4 – *Frame* do filme *Sophia de Mello Breyner Andresen*, de João César Monteiro



Fonte: YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VDi1av1fgzo>. Acesso em: 8 jun. 2023.

Referências

MONTEIRO, João César (Dir.). *Sophia de Mello Breyner Andresen*. Portugal, 1969, 35mm, p&b, 17'. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VDi1av1fgzo>. Acesso em: 8 jun. 2023.

SANTOS, João César. Entrevista com João César Santos. Por Denis Cintra. *O tempo e o modo* (Lisboa), 1ª série, n. 69-70, p. 403-410, mar-abr. 1969.

Data de submissão: 01/08/2023.

Data de aprovação: 20/11/2023.



Poetas-cineastas: as intersecções entre Lúcio Cardoso e Luiz Carlos Lacerda

Filmmakers-poets: the Intersections between Lúcio Cardoso and Luiz Carlos Lacerda

Edimara Lisboa

Universidade Estadual Paulista (UNESP) | Araraquara | SP | BR

edimarisboa@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0001-9469-4346>

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão sobre a presença da obra e pessoa de Lúcio Cardoso no cinema de Luiz Carlos Lacerda, destacando a faceta poética dos dois autores. Os pontos de cruzamento entre eles, reveladores de um profícuo caso de relação entre literatura e cinema, ultrapassam o fenômeno da adaptação e as redes de filiação estética, não apenas em cenário intra-artístico/intertextual (a poesia), como também em panorama mais amplo, que requer uma apreciação interartística e interdisciplinar (entre letras e filmes), com discussões transversais.

Palavras-chave: literatura e cinema; poesia; interdisciplinaridade.

Abstract: This article proposes a reflection on the presence of the texts and the person of Lúcio Cardoso in the Luiz Carlos Lacerda's cinematography, highlighting the poetic facet of the two authors. The crossing points between them, which reveal a fruitful case of the relationship between literature and cinema, surpass the phenomenon of adaptation and the aesthetic affiliation networks, not only in an intra-artistic/intertextual setting (the poetry), but also in a broader panorama, which requires an interartistic and interdisciplinary appreciation (between letters and movies), with transversal discussions.

Keywords: literature and cinema; poetry; interdisciplinarity.

Se Lúcio foi primordialmente um poeta subjugado pelo romance, Luiz Carlos Lacerda foi e é o poeta eclipsado pelo cinema.

André Seffrin (2013, p. 8)

Por muito tempo relegado ao ostracismo por uma crítica literária mais interessada em identificar escolas e salientar tendências geracionais, Lúcio Cardoso (1912-1968) chega à maior parte dos leitores contemporâneos quase como sinônimo do seu grande romance, a *Crônica da casa assassinada* (1959), que Alfredo Bosi (1977, p. 466-467) descreveria como uma “escritura cerrada”, em que é “penoso distinguir a prosa da poesia”, o narrativo do onírico, diante do esforço contundente de investigação existencial das personagens, dado a partir de um intrincado discurso polifônico. De fato, além de um romancista e novelista bastante profícuo e contundente, Lúcio foi um escritor polígrafo e um artista versátil, grande entusiasta dos cruzamentos entre as diversas formas de expressão estética, que ele explorou sempre de forma hermética e particularmente estilizada.

Entre 2020 e 2022, desenvolvi uma pesquisa em âmbito de pós-doutorado, na Unesp *campus* de Araraquara, em torno do interesse de Lúcio pelas artes do espetáculo – como venho chamando –, seja no teatro (como dramaturgo, encenador, empresário cultural), seja no cinema (como roteirista, produtor e cineasta), campos que ele considerava suas mais altas paixões e maiores fracassos. Mas é na poesia, praticada quase diariamente, que Lúcio encontrou maior estabilidade produtiva, ainda que só tenha publicado em vida apenas dois livros de poemas, *Poesias* (1941) e *Novas Poesias* (1944). Aliás, a década de 1940 é marcada pelo seu afastamento do romance e incursões por diversos campos.¹ Em 1982, seu amigo e também escritor Octávio de Faria, na altura em que organizava

¹ É corrente a ponderação de que as críticas negativas à mudança de percurso da carreira literária de Lúcio, que passou do romance social para o introspectivo, ao longo dos anos 1930, impulsionaram as suas diferentes tentativas dos anos 1940, por gêneros textuais diversos (novela, conto, crônica, poesia, ensaio e literatura infantil) e por outras artes (teatro e cinema). Acerca disso, há ainda o dado curioso de a imprensa da época ter destacado sempre o qualificador “romancista” ao noticiar os projetos variados de Lúcio. Na década seguinte, como bem ilustra o diário de 23 de janeiro de 1951, Lúcio lamenta os insucessos consecutivos desses empreendimentos e declara: “Agora sei: nenhuma força, nenhuma tentação me afastará novamente do caminho do romance” (Cardoso, 2012, p. 330).

várias reedições da obra de Lúcio, veio a publicar uma antologia intitulada *Poemas inéditos*, reunindo os mais repercutidos versos veiculados na imprensa. Em 2011, Ésio Macedo Ribeiro, importante pesquisador da poesia de Lúcio, publica, em grosso volume, a edição crítica da *Poesia completa*, revelando a consistência do fazer poético de Lúcio e caracterizando essa produção pela sua ênfase imagética, ou seja, pelo marcante empenho na construção de imagens.

O empenho maior [de] Lúcio revelou[-se] na construção e na justaposição de metáforas e imagens, as quais recorrentemente fragmentam seu discurso poético de maneira próxima às práticas expressionistas e surrealistas. O que instaura uma tensão entre os temas e motivos preferencialmente de extração romântica, sobretudo os da noite e da morte, e esse procedimento imagístico herdado das vanguardas, e tão usual em nossos modernistas. [...] Sua originalidade estará principalmente no sentimento do mundo e no pensamento próprio transfigurados em seus versos nas imagens noturnas, sombrias, quando não exatamente funéreas, avatares de uma melancolia sem remédio. (Ribeiro, 2006, p. 152-153)

Na poesia de Lúcio Cardoso, o mundo de sombras, hostil e inexplicável, de seus romances vai ao encontro de um sujeito poético que abraça as trevas como elementos constitutivos da sua identidade. Desse modo, assume a *persona* do escritor maldito, solitário e incompreendido, que rejeita os valores burgueses e acaba por ficar comprimido a uma espontaneidade melancólica, angustiada e perplexa diante das incongruências da vida social, para as quais não encontra solução, ou saída propositiva. Nesse sentido, o poema “Amanhecer”, um dos mais conhecidos de Lúcio, compõe um desenho exemplar dessa autoimagem lírica marcada por símbolos visuais e multissensoriais de obscuridade e ensimesmamento, onde a realidade matinal do *para fora* (a concretude do alvorecer) é atravessada pela dor de existir numa realidade sombria do *para dentro* (o reino psíquico entrevado), tal como é fixado por seu canto noturno.

AMANHECER

A noite está dentro de mim,
 girando no meu sangue.
 Sinto latejar na minha boca,
 as pupilas cegas da lua.
 Sinto as estrelas, como dedos
 movendo a solidão em que caminho.
 Logo o perfume da poesia
 sobe aos meus olhos trêmulos, cerrados,
 ouço a música das coisas que acordam
 sobre o corpo negro da terra
 e a voz do vento distante
 e a voz das palmeiras abertas em raios
 e a voz dos rios viajantes.

E a noite está dentro de mim.
 Como um pássaro,
 meu sonho ergue as asas no coração da sombra.
 Ouço a música das flores que tombam,
 o tropel das nuvens que passam
 e a minha voz que se eleva
 como uma prece na planície solitária.

Então sinto a noite fugindo de mim,
 sinto a noite fugindo dos homens
 e o sol que avança na garupa do mar
 e as nuvens curvas que enchem o céu
 como grandes **corcéis de fogo** cor-de-rosa
 desaparecendo sugadas pela treva.
 (Cardoso, 2011, p. 218-219, grifo nosso)

A imagem do corcel de fogo, que fecha o poema, virá a caracterizar a própria figura de Lúcio, a partir da definição de Clarice Lispector (1973, p. ix),² posteriormente retomada por Mário Carelli, no título do livro que

² “Lúcio, estou com saudades de você, corcel de fogo que você era, sem limite para o seu galopar”. Texto originalmente publicado no *Jornal do Brasil*, em 11 de janeiro de 1969. É bem conhecido o fato de que Clarice nutria uma paixão platônica por seu amigo Lúcio.

trará a primeira investigação sobre o conjunto da produção cardosiana, *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso* (1988). Interpreta o crítico que a singularidade da obra múltipla e abundante de Lúcio está, justamente, na forma como ele próprio dramatizou seu personagem, criando a lenda do escritor da noite, fracassado porque intenso, capaz de despertar ódios e paixões desenfreados: “Lúcio não deixa os leitores indiferentes; alguns o amam de modo incondicional, outros o rejeitam em uma reação quase epidérmica” (Carelli, 1988, p. 13).

A passagem de Lúcio pelo cinema é, também ela, perpassada por essa ideia de artista malogrado, ou gênio incompreendido, criada pelo autor. Efetivamente, Lúcio participou das tentativas de consolidação do cinema de arte no Brasil que só viriam a se consolidar nos anos 1960, com a geração cinemanovista. Em seus diários, ele pontua que o interesse pelas artes do espetáculo é anterior ao empenho na escrita, remontando à infância, além de comentar os esforços de estudos teóricos, ao lado do artista plástico e cenógrafo Santa Rosa. De fato, as incursões de Lúcio pelo cinema passam por ensaios críticos, pela criação de argumentos e roteiros, bem como pela prática de filmagens.

Em princípios dos anos 1940, Lúcio publicou, na revista *Cultura Política*, uma série de ensaios sobre as dificuldades de desenvolvimento do cinema nacional, considerando Humberto Mauro o único cineasta em atividade na altura a merecer tal designação, ou melhor, nas palavras dele, a fazer cinema “verdadeiro”, de “espírito” e “inteligência”, a despeito dos interesses da indústria.³ O *Diário I*, que Lúcio publicou em 1960,⁴ começa por um efetivo diário de filmagens de *A Mulher de Longe*, filme inacabado com o qual fez a sua própria tentativa como cineasta. Autor de seis roteiros audiovisuais,⁵ três deles realizados estando Lúcio ainda

³ Cf. CARDOSO, Lúcio. Cinema I a VI (artigos). In: *Cultura Política*, Revista Mensal de Estudos Brasileiros, ano 1, nºs 1 ao 7, 1941. Disponível na Hemeroteca Digital: <https://bndigital.bn.gov.br>.

⁴ Cf. CARDOSO, Lúcio. *Diário I (1949-1951)*. Rio de Janeiro: Elos, 1960. Inserido na edição dos *Diários* (2012).

⁵ São eles: *Almas adversas* (1948), argumento para o filme realizado por Léo Marten, em 1949; *A mulher de longe* (1949), roteiro para o filme incompleto dirigido pelo próprio autor, em 1949; *O despertar de um horizonte* (1958), texto para o documentário realizado por Igino Bonfioli, em 1964; *Porto das caixas* (1961), argumento para o filme realizado por Paulo César Saraceni, em 1962; *Introdução à música do sangue* (1962[?]), história inacabada, cedida a Luiz Carlos Lacerda; *O baile da morte*

vivo, participou como assistente de direção e como um dos produtores do primeiro título, *Almas Adversas*, dirigido por Léo Marten, em 1948, com praticamente a mesma equipe que tentaria desenvolver, no ano seguinte, o projeto frustrado do que hoje chamaríamos filme de autor, o já mencionado *A Mulher de Longe*. Esses dois filmes são elencados por Alex Viany, em *Introdução ao cinema brasileiro*, como exemplos de iniciativas fora da Atlântida, em uma década em que o cinema brasileiro enfrentava “crise atrás de crise” (Viany, 1987, p. 125). Em princípios dos anos 1960, Lúcio concebeu com Paulo César Saraceni o projeto de se tornarem a dupla “Tom e Vinicius do Cinema Novo”, do qual resulta o primeiro longa de ficção de Saraceni, *Porto das Caixas* (1962). Porém o AVC, que privaria Lúcio da habilidade de fala e escrita, naquele mesmo ano,⁶ frustrou os planos da trilogia imaginada por eles. Planos esses que Saraceni irá recuperar, de certa forma (e *in memoria*), adaptando os romances *Crônica da casa assassinada* e *O viajante*, o postumeiro livro de Lúcio, deixado inacabado. As três películas ficariam, então, conhecidas como “Trilogia da Paixão” ou “Trilogia Lúcio Cardoso”.⁷ Outros dois títulos a trazerem a literatura de Lúcio às telas são: *O Desconhecido* (1977), adaptação da novela homônima por Ruy Santos,

vermelha (s/d), texto inacabado de roteiro para TV. Em dissertação de mestrado sobre os roteiros cardosianos, Érica Ignácio da Costa (2016, p. 129) defende que, apesar das “incompletudes” dos originais, acessíveis no espólio do autor, tal produção revela que: “Lúcio Cardoso herdou do cinema técnicas que aprimorou em sua literatura, como fortes elementos de visualidade e plasticidade em suas descrições, ideias de ritmo, som, plano, enquadramento e fusão na caracterização de ambientes e personagens”.

⁶ Lúcio seguirá, ainda assim, com seus empenhos artísticos, por meio da pintura.

⁷ A trilogia cardosiana de Saraceni é composta, portanto, pelos filmes *Porto das Caixas* (1962), *A Casa Assassinada* (1971) e *O Viajante* (1998). Em tese recentemente defendida sobre este tríptico filmico, Livia Azevedo Lima (2022, p. 365) esclarece os pontos de contato que mobilizaram a parceria: “Ao analisar documentos e versões preliminares dos argumentos e roteiros, tanto de Lúcio como de Saraceni, pudemos constatar que seus processos criativos são semelhantes, apesar das diferenças entre cinema e literatura. [...] Ainda que a formalização seja muito importante, as atenções, depois de definida uma estrutura narrativa ou uma forma de filmar, voltam-se mais para a manutenção do ímpeto criativo do que para o refinamento minucioso da forma [...]. Para nenhum dos dois é o caso de retificar Deus e sua criação, nem de omitir os deslizamentos humanos, que às vezes assumem o sentido de pecado, às vezes de crime. O grotesco e o sublime, para ambos, andam sempre juntos, são faces indivisíveis da mesma moeda”.

que foi o diretor de fotografia de *Almas Adversas* e *A Mulher de Longe*; e o documentário *Lúcio Cardoso* (1993), realizado por Eliana Terra e Karla Holanda, dentro de um projeto mais amplo de utilizar o vídeo para investigação da literatura. Finalmente, há a presença contumaz do tema “Lúcio Cardoso” na filmografia de Luiz Carlos Lacerda, sobre a qual nos deteremos a partir de agora.

Filho do produtor João Tinoco de Freitas, que viabilizou financeiramente *Almas Adversas* e a tentativa com *A Mulher de Longe*, Luiz Carlos Lacerda, o Bigode, esteve desde cedo envolvido com o *métier* cinematográfico, participando dos esforços de construção de um cinema de arte nacional, que abriram caminho para o desenvolvimento do Cinema Novo, onde se tornou um requisitado assistente de direção. Mais conhecido por participar da chamada “patota” do Nelson Pereira dos Santos, que foi quem lhe deu o impreterível apelido de Bigode, Lacerda começou a dirigir seus próprios filmes em finais da década de 1960 e permanece ativo na luta pela consolidação de um cinema independente de alta qualidade no Brasil. Mas a sua primeira e primária inclinação artística deu-se no campo da poesia, publicando em suplementos literários e revistas de literatura desde a adolescência. Participou das antologias *Jovens poetas* (1963), *A novíssima poesia brasileira* (1965), *Poemas do amor maldito* (1969) e *Poetas novos do Brasil* (1970), ficando mais conhecido pelo texto introdutório da música “Esse cara”, de Caetano Veloso: “Mora comigo na minha casa/ Um rapaz que eu amo...”.⁸ Participante do desbunde e do movimento *hippie*, Lacerda esteve na vanguarda da poesia homoerótica e permanece sendo uma voz poética importante na celebração do corpo livre e combate aos moralismos.

O “Poema helênico (II)”, da publicação artesanal do livro *Reis de paus* (2019), realizada pela editora recifense Mariposa Cartonera, é exemplar da construção do “eu” poético de Lacerda como uma identidade atuante e celebrativa da fluidez sexual e subjetiva. Definindo-se como um ser em festa, ele exercita a linguagem poética como instrumento de transformação do mundo, como arma do indivíduo que se impõe (e supera) a patrulha moral dominante, dando o passo a mais que viu faltar na geração de Lúcio, Walmir Ayala, Mário Faustino e outros poetas *gays* e bissexuais que participaram da sua formação humana e artística.

⁸ Inserido no álbum BETHÂNIA, Maria. *Drama 3º Ato*, 1973.

POEMA HELÊNICO (II)

eu sou aquele ser que, desde cedo
transitava na praia
entre as escarpas
nem ostra, nem búzio
só pura concha ainda
decidindo a maré que me habitava

eu sou aquele ser sereia
e peixe-espada –
do cardume desgarrado
estrela e musgos
tecendo a manta de Ulisses
qual Penélope

eu sou aquele ser que escolhe
entre garra de siri que se transmuta
em sub reptícia flor
Apolo ou Afrodite
escolho o que quiser
ser homem ou mulher
se escorre ou jorra
o sumo desse amor
sem mácula nenhuma

Fauno ou Ninfa
de pelúcia rara
que não trapaça o dado
que lança sobre o pano verde
da vida

eu sou quem comemora
o som das trombetas que anunciam
o novo dia sem muralhas
a preciosa pedra
que inaugura
a festa

eu sou a festa
(Lacerda, 2019, p. 29-30, grifo nosso)

Foi como aspirante a poeta que Lacerda conheceu e encantou Lúcio Cardoso. Do namoro recriminado por seu pai, Tinoco, à amizade que o levou a registrar as últimas imagens de Lúcio – no ano da morte dele, em 1968, por meio do documentário *O Enfeitiçado: Vida e Obra de Lúcio Cardoso* –, Lacerda veio a construir, em seu cinema, uma afiliação potente e criativa ao universo cardosiano, caracterizando, ele próprio, as diferentes fases de sua filmografia em função do diálogo com Lúcio e suas transformações, marcadas pela progressiva independência interpretativa. Realizador de mais de 30 documentários sobre personalidades da nossa cultura, que traçam o perfil de grandes nomes da literatura, da música, do cinema, do teatro, das artes plásticas, entre outras artes,⁹ Lacerda possui também uma produção ficcional com forte marca de autor. Em ambas as frentes de criação cinematográfica, documentário e ficção, Lúcio é-lhe figura timbrada, seja de forma direta ou mais indireta. Além de ser a primeira personalidade documentada por Lacerda, no já mencionado filme de 1968, Lúcio é o autor do texto-fonte de seu primeiro longa-metragem de ficção, *Mãos Vazias* (1972). São também cardosianos os filmes: *A Mulher de Longe* (2012), documentário poético sobre o projeto frustrado de Lúcio no cinema; *Introdução à Música do Sangue* (2015), segundo o texto que lhe foi oferecido; e *O Que Seria Desse Mundo Sem Paixão?* (2016), onde Lúcio e Murilo Mendes surgem como personagens espectrais. Já como presença indireta, Lúcio é retomado também nos filmes: *Tinoco* (1998), documentário sobre os esforços cinematográficos do pai do cineasta; *A Morte de Narciso* (2013), documentário sobre o fotógrafo Alair Gomes, com poemas de Lúcio e outros autores; *O Princípio do Prazer* (1979), segundo longa de ficção de Lacerda, com roteiro original incentivado por Lúcio; *Leila Diniz* (1987), ficção em torno da grande atriz, sua amiga; *Rua do Sobe e Desce, Número Que Desaparece* (2020), minissérie televisiva com alguns elementos de autoinserção. Vale, ainda, observar que os seus três curtas de ficção – *O Sereno Desespero* (1972), *O Acendedor de Lampiões* (1980) e *Vida Vertiginosa* (2009) – adaptam escritores aproximáveis a Lúcio – Cecília Meireles, Jorge de Lima e João do Rio – que são recuperados por Lacerda de forma semelhante, qual seja, em função da

⁹ Tais como: Angelo Agostini, Jards Macalé, João da Baiana, Judith Malina, Maria Della Costa, Mario Faustino, Nelson Pereira dos Santos, Paulo Vilaça, Vianinha, Victor Arruda, Walmir Ayala, Zé Tarcísio, entre outros.

crítica ao moralismo burguês no que diz respeito aos padrões normativos de gênero e sexualidade.

Acerca da importância de Lúcio para seu cinema, Lacerda faz a seguinte ponderação, em entrevista a Carlos Alberto Mattos:

Pra mim tem um momento... assim: que muda a minha cabeça; é o *Leila*. Antes, eu tinha a preocupação de fazer um cinema de introspecção psicológica, um pouco influenciado pela literatura do Lúcio Cardoso – meu primeiro filme, inclusive, é uma adaptação de um romance dele, *Mãos vazias*. O seguinte, *Principio do prazer*, não é do Lúcio mas tem todo um clima de Lúcio Cardoso, poderia ser do Lúcio. No *Leila*... acho que aconteceu dentro da minha cabeça, a vontade de fazer um cinema popular. *For all* é uma continuação dessa perspectiva; no *Leila* havia algo de autobiográfico, e uma certa melancolia pela perda da Leila. Eu tinha medo de fazer um filme popular e, ao mesmo tempo, na verdade, relatar uma perda pessoal. Ficava meio dividido entre esse medo e esse relato. No filme de agora [*For all*] não existe mais esse tipo de medo, é uma coisa da alegria total, o compromisso com a alegria, com o cinema popular; é a retomada do caminho que começa com *Leila*. (Lacerda, 1998, p. 8)

Lacerda propõe, portanto, uma divisão da sua filmografia ficcional entre uma primeira fase mais hermética e introspectiva, em que Lúcio é a referência, e uma segunda fase mais festiva e popular, na qual adota a comédia como gênero de predileção. A partir do centenário de Lúcio, em 2012, é possível identificar uma terceira fase, em que há o retorno da temática cardosiana com um tratamento novo, que concilia as duas facetas anteriores. Em entrevista a Marcelo Abreu, realizada em 2018, Lacerda revela que compartilha com Lúcio o empenho de seguir “sempre na contramão” e acentua: “É uma fixação naquilo que está fazendo, uma relação obsessiva. Lúcio Cardoso dizia [...] que só compreende a obra de arte como uma obsessão, um transe. Acho que é isso mesmo”.¹⁰ Em termos formais, é flagrante tanto em Lúcio como em Lacerda o tratamento poético da arte para além do verso.

¹⁰ Publicação *on-line*, datada de 17 de julho de 2018, para a página da revista *Continente*, disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/restou-sempre-na-contramaor>.

De todo modo, o poema filmado em sua materialidade é também uma constante no cinema de Lacerda. E se Lúcio, e o próprio Lacerda, são os poetas mais recorrentes, não são os únicos contemplados por essa técnica de filmagem. É notória a predileção por poetas classificáveis em uma mesma rede de criação artística – os já mencionados Cecília Meireles, Jorge de Lima, Mário Faustino, Murilo Mendes e Walmir Ayala; mas também José Kleber, Lezama Lima, entre outros –, cujos textos escolhidos iluminam semelhantes problemáticas, vivenciadas por aquele sujeito fora de lugar, diante de um mundo hostil e castrador, que atrás apontamos na poesia de Lúcio. Por exemplo, no documentário de 1968, *O Enfeitiçado*, Lacerda registra (e performa) o último poema de Lúcio, “Arde no ácido clínico da pluma”, composto momentos antes do AVC. O poema derradeiro surge na tela como um corpo que se prescruta com a câmera, oferecendo ao espectador a intimidade da escritura: o papel, a caligrafia, a rasura, a assinatura, enfim, o devir do exercício literário. Destaca-se, assim, como, até o final, o eu-lírico cardosiano, mostrado e sondado pela câmera na matéria mesma do poema, reivindica o seu lugar de *outsider*, ser estranho ou forasteiro, descrito no texto como fera majestosa, calada na floresta, “em tom de espera”; atento à possibilidade de “reclamo do indecente”, ou seja, do momento de fluir a sua autenticidade silenciada e desaprovada fora da relva.

Quem me dera o azul neste inocente,
quem inocente marcha como fera?
Há um menino deitado sobre a relva

e transcende a relva um tom de agora.
Anda a pantera em seu reclamo do indecente
e ninguém nada sabendo sabe que é a hora.
(Cardoso, 2011, p. 674; Lacerda, 1968, 06:57-07:45)

Outro exemplo da presença física da poesia de Lúcio no cinema de Lacerda são os poemas cardosianos declamados no documentário *A Morte de Narciso* (2003), que retrata, como já mencionado, a trajetória artística do fotógrafo Alair Gomes, precursor do nu masculino na fotografia brasileira. Neste filme, a sugestão fálica do “punhal erguido contra Deus” (Lacerda, 2003, 26:50), que Lacerda observa em Lúcio, funciona como *leitmotiv* para observar a importância de Alair Gomes na recuperação da temática clássica do sentimento do belo diante do corpo masculino. As

fotos de Alair, o estatuário greco-romano, os atores a declamar poesia, em voz e presença, compõem um mosaico da estética do desejo, em que o poema age como motor para pensar os limites entre o erótico e o pornográfico, entre a celebração e a exploração da nudez. Como observou o escritor Affonso Romano de Sant’Anna (1992, p. 79), no posfácio ao livro *O amor natural*, de Carlos Drummond de Andrade: “As palavras às vezes copulam semanticamente”. E no cinema de Lacerda, as palavras de Lúcio Cardoso materializam as mais diversas possibilidades de fusão e recriação filmico-literárias, que não excluem, de forma alguma, a sua produção em verso.

Entre os poemas escolhidos para declamação, encontra-se “Antinous”, um dos mais diretos textos homoeróticos de Lúcio, sobre o jovem grego que foi namorado do imperador romano Adriano.

No entanto, vi amiga escurecer a face,
Vi Antinous sob o mar submergir
Ah! Quem ao destino poderá fugir?

Existirá quem outro amor ao meu destino trace?
Lateja-me inumano o nome de Adriano,
Um deus achei, mas, não há quem desfaça meu engano.
(Cardoso, 2011, p. 624-625; Lacerda, 2003, 02:50-3:50)

A par dessas manifestações explícitas, do poema em cena, cabe considerar que o fazer cinematográfico de Luiz Carlos Lacerda é atravessado, conscientemente, pela incorporação da linguagem poética, cuja linha de expressão ele vai buscar no ensaio “Cinema de poesia”, de Pier Paolo Pasolini. De modo que seus filmes reivindicam, muitas vezes, o rompimento da narratividade cinematográfica em favor de um modo antinaturalista de filmar, em que a câmera se impõe como elemento que também deseja ser visto, observado e apreciado pelo expectador. Em função disso, destacam-se as sequências em que o mundo criado diante da objetiva divide a atenção com os instrumentos utilizados para a sua criação; e tão significativo quanto aquilo que vemos é a forma como isso é mostrado. Segundo Pasolini (2005, p. 258, trad. nossa), nesses momentos de oclusão da narrativa cinematográfica sobressaem “os poderes e a qualidade das metáforas e abstrações do cineasta”, que vêm reclamar a sensibilidade do lírico, de maneira a propor um diálogo mais íntimo e inefável com o espectador.

No *corpus* do cruzamento Lúcio-Lacerda, consideramos que as possibilidades de expressão poética do cinema sobressaem no diálogo construído com *A Mulher de Longe*, em que Lacerda concentra seu interesse na investigação sobre quem teria sido o Lúcio Cardoso cineasta e que legado ele teria deixado ao cinema nacional. Realizado por ocasião das comemorações do centenário de Lúcio, em 2012, o documentário homônimo de Lacerda oferece uma reconstituição poética do filme incompleto, concebido e dirigido por Lúcio em 1949. Diz ele em entrevista, na altura: “Depois da morte do Saraceni (em 14 de abril [meses antes das festividades, em 14 de agosto]), era minha obrigação”.¹¹ Ao localizar e recuperar os até então perdidos negativos e fazer vir a público esse título soterrado da história de nosso cinema, Lacerda pontua a importância de Lúcio para os esforços coletivos que sedimentaram o caminho do Cinema Novo, filmando ficção com pouquíssimos recursos, em ambientação natural e com elenco misto, entre atores e não atores, sob intuição do Neorrealismo italiano.

Mas em vez de tentar descrever (ou reescrever), tanto quanto possível, o filme imaginado por Lúcio, Lacerda optou por uma reconstrução em dupla camada: na qual as imagens recuperadas (o olhar da câmera de Lúcio), surgem articuladas ao texto do diário de filmagens (às reflexões de Lúcio sobre aquilo que produzia). O resultado é uma recriação que pouco explica o que teria sido o filme em si, mas confia na sensibilidade do espectador para compreender o cineasta em potência que foi Lúcio Cardoso. Ao longo do documentário, Lacerda opta por mostrar, em repetição, alguns dos escassos *takes* recuperados, relativos ao primeiro encontro do par romântico, o pescador e a naufraga, transformando-os em metáfora do processo criativo e formativo de Lúcio como cineasta, nas suas dúvidas e anseios técnicos e estéticos, acessíveis por meio do diário de filmagens, retomado em *voz over*.¹² Com um misto de medo e fascinação, Lúcio esforçou-se por criar um cinema de trevas sob paisagem natural (ou seja, um filme expressionista com roupagem neorrealista), onde o meio e o humano se entrelaçariam, em fusão simbólica, para

¹¹ Publicação *on-line*, datada de 22 de junho de 2012, em matéria jornalística de Caroline Braga para o portal *Uai*, disponível em: <https://www.uai.com.br/app/noticia/cinema/2012/06/22/noticias-cinema,102449/luiz-carlos-lacerda-estreia-documentario-a-mulher-de-longe-baseado-em-longa-metragem-inacabado-do-escritor-lucio-cardoso.shtml>.

¹² Como acontece, por exemplo, no excerto 09:15-11:40.

expressar o território da angústia e da incompreensão, já que esse par romântico enfrentará, a seguir, a perseguição da pequena comunidade costeira, que compreende o naufrágio como sinal de calamidade vindoura.

Além dos trechos do filme de Lúcio acessíveis por meio do documentário de Lacerda, outra forma direta de nos aproximarmos de *A Mulher de Longe* é o *script* disponível no Arquivo Lúcio Cardoso, da Fundação Casa de Rui Barbosa.¹³ Como bem observa Lima (2022, p. 90), trata-se do roteiro técnico, com o planejamento da decupagem dividido em três colunas (*take*, ação e som), como era praxe na época. À lápis, há a numeração geral dos planos e um traçado horizontal que destaca aquilo que já foi rodado. Também à lápis, há ainda uma marcação em X, na margem esquerda, que enumera a quantidade de tomadas realizadas para cada plano. Mas o *script* não está completo, inicia na 3ª sequência do filme e é interrompido abruptamente, e sem conclusão, na sequência 34. No total, o documento possui 40 folhas, sendo 30 delas contínuas e numeradas pelos arquivistas (equivalentes aos planos 30 a 559) e as demais estão avulsas e desarticuladas do corpo principal do texto. Cinco delas trazem variantes de trechos que se encontram no roteiro e as outras cinco referem-se à distribuição das filmagens, segundo cada locação. De forma que não é possível inferir qual seria o desdobramento da narrativa, ou a linha geral do enredo. Mais que tudo, o *script* de *A Mulher de Longe* nos permite verificar até onde foram as filmagens. Marcações relevantes no documento são feitas com grafite colorido. A cor verde é usada para sublinhar os nomes das personagens envolvidas nas cenas, um recurso visual para facilitar a preparação das ordens do dia. E as marcações na cor azul, na forma de I, sobre a coluna da ação, indicam os planos já filmados, a julgar pelos negativos encontrados por Lacerda. Além disso, o texto contribui para refutar um certo folclore que se criou em torno do fracasso de Lúcio como cineasta, a partir da ideia de que ele tentou fazer literatura no cinema, desconhecendo completamente os meios e as técnicas da sétima arte. A partir da leitura do *script*, somada aos escritos sobre cinema e às entrevistas em que abordou o assunto, não resta dúvida de que Lúcio dominava aquele novo meio de expressão, tal como dominava a escrita literária – de forma autodidata, mas não amadora.

No cinema de Lúcio, as palavras rebuscadas e a dicção verborrágica de seus escritos verbais cedem lugar à expressividade da câmera. Com

¹³ A localização do material é LC Pit 22-334.

diálogo mínimo e esforço de descrição objetiva da ação, o roteiro de *A Mulher de Longe* é marcado por uma consciente harmonia entre imagem e palavra. Uma exceção curiosa, entre outras, se faz no Plano 35, em que ele descreve “Um bando de urubus em atitude de expectativa”. Como filmar isso? Em última análise, não há nas páginas sobreviventes do *script* de *A Mulher de Longe* mais que deslizes, que os melhores roteiristas por vezes cometem, como bem aponta Comparato (2018, p. 200).

Em 1998, e, portanto, quase 15 anos antes da pesquisa que resultou no documentário sobre *A Mulher de Longe*, Lacerda já demonstrava interesse pelo filme frustrado de Lúcio, em documentário sobre seu pai, Tinoco, realizado para o programa televisivo *Retratos Brasileiros*, do Canal Brasil. À certa altura (Lacerda, 1998, 26:23-31:26), ele interrompe a ação principal do filme, que elenca os esforços de Tinoco como produtor de cinema, para fazer uma breve transcrição filmica de *A Mulher de Longe*. Nela, também as palavras do diário de filmagens de Lúcio servem como substrato para as imagens, em construção poética que interrompe a narração, para compartilhar com o espectador uma intuição subjetiva. As imagens, compostas nesta cena segundo a imaginação de Lacerda sobre como seria o filme de Lúcio, contrapõem os jovens pescadores de *A Mulher de Longe* à protagonista transgressora de *Porto das Caixas*, filme da parceria entre Lúcio e Saraceni, cuja primeira imagem efabulada foi a da mulher que mata o marido com uma machadinha, para pôr fim à violência doméstica que sofria, em tudo semelhante a mulher que aqui aparece. Como outras personagens femininas dos filmes cardosianos de Lacerda, essa mulher de longe, imaginada apenas a partir das sugestões do título e do diário, é uma figura que se liberta do patriarcado pelas únicas vias que lhe parecem possíveis, a morte e o crime.

Quando retoma Lúcio, Lacerda realiza, de forma sistemática, um esforço por demonstrar que a literatura intimista, costumeiramente inserida na corrente psicológica, em que Lúcio foi encaixado pela crítica, constitui, de fato, uma cortina de fumaça sobre a recorrente crítica social que emana dessas obras, nas quais os marginalizados por questões de gênero e orientação sexual reclamam, pela morte ou pelo crime, o seu direito de existir em liberdade.

Em cena do documentário *A Mulher de Longe*, vemos Lacerda trabalhar sobre materiais do Arquivo de Lúcio (Lacerda, 2012, 00:35-02-30). Sentado à mesa da sala de consulta, Lacerda vasculha as pastas do acervo. Os cadernos diarísticos de Lúcio, com sua caligrafia caprichada,

misturam-se a cadernos em que o cineasta faz, também de próprio punho, as anotações e transcrições para o documentário. A *persona* literária de Lúcio é, assim, recuperada a partir do espaço compartilhado pelos pesquisadores cardosianos. Salientam-se, na imagem, as fotografias de Lúcio estampadas na capa de livros – como o *Diário completo*, publicado pela José Olympio em 1970, e o inventário do arquivo, publicado em 1989 pelas catalogadoras do acervo, Rosângela Rangel e Eliane Leitão. Na cena, o virar das páginas dos manuscritos diante da câmera homenageia a preservação dessa memória cultural.

Uma vez que o presente artigo põe em destaque o campo da poesia, não poderíamos deixar de referir, finalmente, ao poema “Sudário”, publicado por Lacerda no livro *Os saís da lembrança* (2013), cujo prefácio vem abrir estas páginas, na epígrafe retirada da reflexão de André Seffrin a propósito da seção do livro intitulada, não por acaso, “Poemas cardosianos (para Lúcio Cardoso)”. “Sudário” é o poema que inicia a seção, funcionando como uma espécie de epitáfio a Lúcio.

SUDÁRIO

Finalmente o Sudário se encerra
 E fecha-se a argamassa deste drama
 Há chama e acesa ela se empresta
 a velar este corpo que reclama
 pelo seu ritual, pelo seu estigma
 de deixar de ser vivo e vivo sendo morto,
 de deixá-lo vagar, peixe que se devolve à praia
 como um planeta que procura outro corpo
 num espaço marcado por estigmas.

Finalmente o Sudário se encerra
 E berra um cabrito flechado para sempre
 – rezem sua missa, deem-lhe o direito
 De morrer, de sua exéquias ser semente.
 Definitivo corpo que apodrece
 e em mim permite
 nascer a flor que estabelece
 o novo sem filetes
 que me mancha
 para sempre o coração
 como um buquê de giletes.
 (Lacerda, 2013, p. 70)

À maneira do Sudário de Turim, onde estaria fixado o rosto do Cristo morto, na toalha que lhe limpou o último suor, o poema (em particular) e o cinema de Lacerda (em geral) propõem uma releitura palimpsesta da obra de Lúcio, reiterando a sua força provocativa e revelando a sua transgressão em potência. Pois, se a literatura de Lúcio está fechada, melancolicamente, sob as amarras do mundo patriarcal burguês, o Lúcio revisitado por Lacerda é o Cristo dos deslocados e estigmatizados, capaz de abrir os caminhos da libertação. Uma vez que, nele, a coroa de espinhos se transmuta em flor cortante, como diz o poema, em instrumento de luta e resistência.

Referências

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. 2. ed. 7. reimp. São Paulo: Cultrix, 1977.

CARDOSO, Lúcio. *Poesia completa*. Edição crítica de Écio Macedo Ribeiro. São Paulo: Edusp, 2011.

CARDOSO, Lúcio. *Diários*. Edição de Écio Macedo Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

CARELLI, Mario. *Corcel de fogo: vida e obra de Lúcio Cardoso (1912-1968)*. Trad. Júlio Castañón Guimarães. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

COMPARATO, Doc. *Da criação ao roteiro: teoria e prática*. 5. ed. São Paulo: Summus, 2018.

COSTA, Érica Ignácio da. *O cinema inquieto de Lúcio Cardoso*. Curitiba, 2016. Dissertação (Mestrado em Letras) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

LACERDA, Luiz Carlos. *A Morte de Narciso*. Brasil, 2003, Documentário, 43', cor.

LACERDA, Luiz Carlos. *A Mulher de Longe*. Brasil, 2012, Documentário, 75', pb.

LACERDA, Luiz Carlos. Não confundir popular com comercial: entrevista a Carlos Alberto Mattos. *Cinemas*, Revista de Cinema e Outras Questões Audiovisuais, n. 11, p. 7-, 26, mai.-jun. 1998.

LACERDA, Luiz Carlos. *O Enfeitado: Vida e Obra de Lúcio Cardoso*. Brasil, 1968, Documentário, 11', pb.

LACERDA, Luiz Carlos. *Os saís da lembrança: poesia brasileira*. São Paulo: Giostri, 2013.

LACERDA, Luiz Carlos. *Reis de paus*. Recife: Mariposa Cartonera, 2019.

LACERDA, Luiz Carlos. *Tinoco*. Brasil, 1998, Biografia; Série Retratos Brasileiros, 52', cor.

LIMA, Livia Azevedo. Trilogia da paixão: Paulo Cezar Saraceni leitor de Lúcio Cardoso. São Paulo, 2022. Doutorado (Meios e Processos Audiovisuais) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo

LISPECTOR, Clarice. Lúcio Cardoso. In: CARDOSO, Maria Helena. *Vida vida: memórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1973, p. ix-x.

PASOLINI, Pier Paolo. El “cine de poesía”. In: *Empirismo herético*. Trad. esp. Esteban Nicotra. Córdoba: Brujas, 2005, p. 233-260.

RIBEIRO, Ésio Macedo. *O riso escuro, ou, O pavão de luto: um percurso pela poesia de Lúcio Cardoso e Bibliografia anotada (1934-2005)*. São Paulo: Nankin; Edusp, 2006.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. O erotismo nos deixa gauche?. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. Rio de Janeiro: Record, 1992, p. 77-84.

SEFFRIN, A. Prefácio. In: LACERDA, L.C. *Os saís da lembrança: poesia brasileira*. São Paulo: Giostri, 2013, p. 8-9.

VIANY, Alex. *Introdução ao cinema brasileiro*. Rio de Janeiro: Alhambra; Embrafilme, 1987.

Data de submissão: 01/08/2023.

Data de aprovação: 24/11/2023.



O retrato da tirania e do vampiro em *O barão*, de Branquinho da Fonseca

The Representation of Tyranny and the Vampire in O barão, by Branquinho da Fonseca

Vitor Hugo Costantino

Universidade Estadual Paulista (UNESP) | São Paulo | SP | BR

CNPq

vitor.costantino@unesp.br

<https://orcid.org/0009-0008-3899-3681>

Resumo: António José Branquinho da Fonseca (1905-1974) foi um autor do chamado “Segundo Modernismo” em Portugal e esteve vinculado aos ideais estéticos difundidos pela *Presença*, influente revista modernista portuguesa fundada em 1927. A produção literária de Branquinho mais conhecida é a novela *O barão* (1942), publicada originalmente sob seu pseudônimo António Madeira. A partir das personagens, que oscilam entre o real e o fantástico, surgem múltiplas possibilidades de interpretação dessa narrativa, entre as quais aquela que explora a construção da personagem do Barão vinculada a uma simbologia draculesca de viés expressionista, conferindo-lhe uma personalidade singularmente tirânica. Este estudo comparado concentra-se na análise da representação da tirania e do vampiro na obra de Branquinho, estabelecendo paralelos com o romance *Drácula* (1897), de Bram Stoker. Ao examinar a narrativa à luz do mito do vampiro, é possível identificar camadas simbólicas que remetem à tirania e à exploração, elementos que podem ser interpretados como uma metáfora para as práticas autoritárias do regime salazarista. O vampirismo, muitas vezes associado à busca insaciável de poder e controle, pode ser entendido como uma representação alegórica das políticas opressivas e da dominação exercida pelo governo de Salazar.

Palavras-chave: Branquinho da Fonseca; literatura portuguesa; vampirismo.

Abstract: António José Branquinho da Fonseca (1905-1974) was an author of the “Second Modernism” in Portugal and was linked to the aesthetic ideals spread by the *Presença*, influential Portuguese modernist magazine founded in 1927. Branquinho’s best-known literary production is the novel *O barão* (1942), originally published under his pseudonym António Madeira. From the characters, who oscillate between the real and the fantastic, multiple possibilities of interpretation of this narrative arise, including the one that explores the construction of the Baron’s character linked to a Draculesque symbolism with an expressionist bias, giving him a singularly tyrannical personality. This comparative study focuses on the analysis of the representation of tyranny and the vampire in Branquinho’s work, establishing parallels with the novel *Dracula* (1897), by Bram Stoker. When examining the narrative in light of the vampire myth, it is possible to identify symbolic layers that refer to tyranny and exploitation, elements that can be interpreted as a metaphor for the authoritarian practices of the Salazar regime. Vampirism, often associated with the insatiable search for power and control, can be understood as an allegorical representation of the oppressive policies and domination exercised by Salazar’s government.

Keywords: Branquinho da Fonseca; portuguese literature; vampirism.

1 Introdução

O princípio do século XX foi marcado pela consolidação do modernismo literário, que operou, em nível estético e temático, uma incisiva revolução nas formas de expressão artísticas. Nesse período, o movimento vanguardista surge como um conjunto de tendências que propunham uma ruptura com a tradição cultural do século XIX e introduz uma estética de experimentação apoiada na subjetividade. Em Portugal, os precursores do modernismo responderam a esse momento com a publicação, em 1915, da revista *Orpheu*, “que constituiu no país a primeira manifestação de carácter vanguardista no século XX, cujos representantes expressavam na arte portuguesa os elementos defendidos pelas correntes vanguardistas

em voga naquela altura, dentre as quais se destacavam o futurismo e o cubismo” (Copertino, 2022, p. 23).

Autodenominando-se “Revista Trimestral de Literatura”, a *Orpheu* foi fundada por um grupo de artistas plásticos e escritores, entre eles Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Luís de Montalvor e o brasileiro Ronald de Carvalho. Essa primeira geração de modernistas, que ficou conhecida como Geração de *Orpheu*, encontrou no movimento vanguardista a possibilidade de repensar o modelo estético vigente até então, superando as formas tradicionais, as quais preconizavam a métrica e a unidade temática no campo literário.

Apesar de sua notável influência, *Orpheu*, ícone do movimento modernista em Portugal, teve apenas dois números, correspondentes aos primeiros dois trimestres de 1915. Ainda assim, seu impacto transcende sua breve existência, ajudando a estabelecer conexões literárias entre escritores e artistas que compartilhavam uma visão comum sobre a necessidade de promover abordagens e métodos vanguardistas no contexto literário da época:

Por “Orpheu” entende-se umas vezes a revista com aquele nome, de que saíram só dois números, em março e junho de 1915; outras vezes os que estiveram ligados a ela, ainda que como simples espectadores próximos ou amigos, e sem que nela influíssem ou colaborassem [...] (Seabra, 2003, p. 422).

Essas redes literárias moldaram o cenário literário português e incentivaram a criação de revistas subsequentes que buscavam desafiar as convenções estabelecidas. A maioria dessas publicações também teve uma existência efêmera. Entre os notáveis projetos renovadores desse período, destacam-se as revistas *Centauro* (1916), *Portugal Futurista* (1917), *Contemporânea* (1922-1926) e *Athena* (1924-1925).

Em 1927, surge a revista *Presença*, considerada o marco inicial da segunda fase do modernismo em Portugal, que compreende os anos de 1927 a 1940 e é chamada de fase presencista ou fase da Geração de Presença. Com o subtítulo de *Folha de Arte e Crítica*, a *Presença* foi fundada e publicada sob a direção do triunvirato formado por Branquinho da Fonseca, João Gaspar Simões e José Régio, todos já colaboradores de outras revistas ambientadas na Universidade, como a *Byzancio* ou a *Tríptico* (Copertino, 2022, p. 35). O primeiro número da revista veio a público no dia 10 de março de 1927 e encerrou a sua seriação em

fevereiro de 1940, depois de um total de cinquenta e seis edições e treze anos de existência. A revista reuniu escritores que não estiveram presentes no grupo de *Orpheu*:

É inegável o fato de que as propostas das duas revistas caminham em direções opostas: enquanto *Orpheu* se mostrava vanguardista e impactante, a presença preocupou-se em divulgar os valores inerentes à obra de arte essencialmente humana, manifestados, no que à literatura concerne, em obras originais e “sinceras”, em oposição às letras mortas, limitadas à reprodução servil do que já existia (Copertino, 2023, p. 14).

A distinção entre órficos e presencistas está no que se pode chamar de mais extremo radicalismo, por parte dos de *Orpheu*, na ruptura com os padrões literários vigentes, ao passo que os presencistas eram mais conservadores na prática dessa ruptura. A Geração Presença foi marcada por um psicologismo de base e de inspiração freudiana que perscrutava a complexidade da alma humana, atento a movimentos revolucionários que influenciaram o surgimento de uma literatura introspectiva. Por esse ângulo, a *Presença* não se apresentava como uma revista engajada, mas abria espaço para publicações sobre arte que perpassavam olhares políticos, como os textos de Rodrigues Miguéis ou os poemas de Jorge de Lima, por exemplo. Mesmo assim, ela foi vista pelos neorrealistas emergentes, no princípio da década de 1940, como uma produção distanciada do cenário político e econômico por apresentar uma realidade reduzida em termos de consciência.

É difícil, no entanto, aquilatar o grau de politização dos modernistas em geral, uma vez que o movimento buscou, sobretudo, a valorização das subjetividades. A própria revolução empreendida pelos primeiros modernistas portugueses se dá, acima de tudo, no campo estético, posto que os órficos não foram propriamente engajados como haviam sido os realistas. Já o movimento presencista surge depois da frustrada tentativa de reação contra o golpe de Estado de 28 de maio de 1926, se estabelecendo no período de implementação do Estado Novo em Portugal. Assim, para não serem apanhados pela censura e repressão, os literatos passaram a defender a liberdade no plano estético, no qual o ideário presencista aparecia em linguagem cifrada e metafórica. Segundo Rodrigues Filho (2008, p. 27), “os compromissos ideológicos da revista *Presença* sempre foram muito claros com relação à não aderência a

proselitismos de ordem política, religiosa ou ético-moral, sobre os quais manteve flagrante flexibilidade e, às vezes, certa neutralidade”.

No famoso artigo programático “Literatura viva”, de 1927, José Régio orienta a posição estética dos presencistas a partir da concepção da arte como algo vivo se atendidos os requisitos de originalidade e de personalidade artística. Isto é, partindo do princípio de autenticidade, o artista inclinava-se para o excêntrico, estranho, extravagante e bizarro (Lisboa, 1984, p. 28). Sobre esses fundamentos do movimento presencista, Copertino (2022, p. 14) afirma:

O conceito presencista ligado à ideia de uma “arte viva” é, certamente, difícil de se definir, pois os preceitos que norteavam a revista são bastante fugidios, mesmo hoje, décadas depois. Pautada pela busca e defesa da arte que é manifestação do homem em sua essência, a presença dedicou-se a trabalhar com temáticas muito introspectivas, bastante voltadas para retratos psicológicos, sensíveis e ligados à metafísica da existência.

Logo, o Presencismo se vinculou às teorias defendidas por Freud sobre o inconsciente, e essa preferência pela representação mítica e pela psique humana se fez sentir nas obras dos colaboradores da revista. Nota-se, sobretudo em algumas obras de Branquinho da Fonseca, um dos fundadores e primeiro diretor da *Presença*, uma predileção pela fusão entre o concreto e o sonho. O autor fundamenta-se na inclinação para o mítico e o simbólico, perceptível na experimentação de novos modelos estruturais e mesmo situacionais, exatamente como se observa na sua obra mais conhecida, a novela *O barão*, publicada em 1942.

2 *O barão* (1942), de Branquinho da Fonseca

Originalmente publicada sob o pseudônimo de António Madeira, a novela *O barão*, de Branquinho da Fonseca, gira em torno do encontro entre um inspetor de escolas e um barão, cujo comportamento é um tanto excêntrico. Essas personagens não têm seus nomes revelados e o Inspetor é quem narra os fatos, em primeira pessoa. A diegese começa com o Inspetor contando sobre a sua profissão e a necessidade que tem de percorrer o país fazendo inspeções e relatórios até que, em uma de suas viagens, conhece o Barão, sujeito autoritário que o convida para se hospedar em sua mansão com a contundente declaração de

que “Aqui quem manda sou eu!”, repetida diversas vezes ao longo da narrativa, à maneira de *leitmotiv*. Trata-se de personagens que, de uma perspectiva realista, estão ligadas diretamente a um contexto sócio-histórico demarcado, atuando, ao mesmo tempo, como seres coletivos e individualizados no tempo e no espaço.

Quando a *Presença* encerrou suas publicações, em 1940, o neorrealismo despontava com fortes críticas à ausência de ativismo do presencismo e com princípios estético-ideológicos que iam de encontro ao ideário programático da revista coimbrã. Nesse contexto de confronto estético-ideológico, obras de ambas as tendências foram lançadas, resultando em posicionamentos ora radicalizados, ora conciliadores das duas vertentes literárias. É na intersecção de tendências presencistas e neorrealistas que surge a novela *O barão*, de Branquinho da Fonseca (Rodrigues Filho, 2008, p. 104).

Assim, atentando para os pressupostos neorrealistas, observam-se em *O barão* personagens representadas para além da individualidade presencista, focada nas questões de ordem subjetiva. Por um lado, o Inspetor, que vem da capital, representa o Portugal burocrático e capitalista do começo do século XX. Por outro lado, o Barão representa um Portugal mais interiorano e rural, com resquícios do feudalismo. Trata-se da representação de um diálogo, que não consegue se firmar com clareza, entre as faces moderna e arcaica de um mesmo país – faces que se contrapõem e se atraem mutuamente. Nesse sentido, as personagens são reflexos de fatores condicionados a circunstâncias históricas, sociais e econômicas do meio circundante.

Ao considerar as influências das ideias presencistas na narrativa de Branquinho, destaca-se a exploração de temas psicológicos, como a busca de identidade a partir do outro, a dialética do duplo, os desencontros nas relações humanas elevados a uma dimensão mítica da realidade, bem como as representações da individualidade e da psique humana (Rodrigues Filho, 2008, p. 104). Isto porque, cedendo ao convite do Barão, o Inspetor passa por uma noite “estranha” em meio a uma fusão de sonho e realidade. Nisso, a influência estética presencista se revela na inseparabilidade do real e do fantástico, proporcionando uma abordagem singular à trama.

O narrador não é capaz de afirmar a total veracidade dos fatos narrados, até porque ambos os personagens estavam demasiadamente embriagados durante os acontecimentos fantásticos, que podem, na

realidade, não passar de produto da imaginação do inspetor, como um grande sonho (Junqueira, 2018, p. 95). O próprio narrador associa sua divagação pelos corredores do palácio do Barão a uma experiência onírica, a um “sonho fantástico”:

E encontramos-nos ao fundo da mesa. Enfiou a mão no meu braço e caminhamos silenciosos na direção da porta da sala de jantar. Saíamos para um corredor. Não sei bem por onde andamos e não sei o que fizemos naquela divagação melancólica. Mas recordo-me de que percorremos várias salas, quartos e dependências do palácio, que me lembram como um *sonho fantástico*. Quanto tempo isto durou, eu não sei. Do que me lembro é que não encontramos ninguém, como se toda a gente desaparecesse diante de nós. Por vezes parecia-me ouvir passos. Deveriam ser os criados que andavam ali perto para ouvirem se o Barão chamasse. Até que viemos outra vez dar à sala de jantar. Parou encostado a mesa e disse que tinha fome. Encheu um copo de vinho tinto e bebeu dois golos, agarrou na campainha e tocou. Veio a criada com seu ar altivo. (Fonseca, 1973, p. 48, grifo nosso).

A literatura introspectiva que circulava na época em que a novela foi escrita convida-nos a considerar as personagens a partir de um eixo comum. Em outras palavras, é possível partir da ideia de que Branquinho trabalha com a construção do duplo em sua obra, posto que desenvolve as duas personagens principais como opostos no início da narrativa e, possivelmente, como partes de um mesmo “eu” no desfecho. Dessa correspondência entre os protagonistas, surgem as mais variadas situações, “a começar pela humilhação do Inspetor diante da autoridade do Barão, representante decadente de um tempo remoto e bárbaro” (Rodrigues Filho, 2008, p. 156). Ademais, o próprio Barão, é retratado pelo Inspetor como uma personagem ambígua, que, aos poucos, deixa transparecer seu despotismo:

De repente compreendi que tinha caído nas mãos de um *déspota*, de uma pessoa habituada a vergar os outros aos seus caprichos. Insisti: que não me podia demorar. Respondi-lhe num tom firme. E então ele teve um sorriso tímido e quase ingênuo, como uma criança. Arrependi-me e dei-lhe a explicação de que tinha coisas a fazer no dia seguinte de manhã e depois teria de regressar logo para elaborar um relatório. Atirou-me com desprezo:
— Qual relatório!

E a frase e o tom feriram-me como uma chicotada humilhante.
(Fonseca, 1973, p. 16-17, grifo nosso).

Além dessas personagens centrais da narrativa, merecem destaque a criada/governanta Idalina, que foi raptada pelo Barão e submetida aos seus caprichos desde tenra idade, e os músicos da Tuna, “empregados que [o Barão] manda acordar no meio da noite para tocarem instrumentos musicais e lhe cantarem as canções populares que gosta de ouvir” (Junqueira, 2018, p. 96). Isso porque estas personagens, frequentemente objetificadas pelo déspota e o poder exercido sobre elas, ajudam a revelar o Barão como um “tirano execrável” (Junqueira, 2018, p. 99). Nesse sentido, a forma como o Barão relata o rapto de Idalina é bastante indicativa do seu sentimento de posse sobre as pessoas que o servem:

— *Roubei-a* na Quinta das Palmas... Trouxe-a assim, ao ombro, *como um saco*. Cheguei aqui e atirei-a para cima da mesa... Meu pai estava a cear. Só lhe disse: “*Nisto* ninguém toca!” E não tocou. Mas agora é ela quem manda... Nunca mais me vi livre dela... É um tigre... (Entrou a criada). És um tigre! Um dia dou-te um tiro, que os tigres é a tiro. (Mas abraçou-a pela cintura fina e deu-lhe um beijo no pescoço). Eras uma mulher!... uma mulher como nunca mais há... (Ela desprende-se). Mas hoje metes nojo... (e virou-se para mim): *Dei-a* aos criados... Dá cabo deles todos... (Fonseca, 1973, p. 49, grifos nossos).

No que toca às possibilidades de interpretação dessas personagens, adotamos aqui a leitura da personagem Barão como um retrato do ditador português António de Oliveira Salazar¹ – leitura que estabelece vários pontos de intersecção com a adaptação para o cinema feita pelo cineasta Edgar Pêra em 2011. O filme retoma, ficcionalmente, uma produção que teria sido censurada por Salazar e, nele, a figura do Barão é construída a partir do uso dramático de sombras e do contraste acentuado entre luz e sombra, elementos visuais caros à estética expressionista no cinema e que sugerem ser um vampiro o personagem tirânico, realçando seu caráter sobrenatural, sinistro e ambíguo.

¹ Esta hipótese interpretativa foi apresentada pela Profa. Dra. Renata Soares Junqueira, na aula “A geração da *Presença: O barão* (1942), de Branquinho da Fonseca”, da disciplina Narrativa Portuguesa II, do curso de Letras da Unesp de Araraquara, a qual motivou a escrita deste artigo.

Ao abordar o tema da censura, o filme dialoga com o momento da produção literária de Branquinho, uma vez que, devido às exigências e restrições de ordem política no momento de publicação da obra literária, é bem provável que o autor teve que produzir um texto codificado a fim de burlar a censura. Essa codificação manifesta-se em metáforas e escolhas lexicais, bem como aponta os termos “dominar” e “censura”, empregados na passagem em que a Tuna entra em cena e que podem fazer uma crítica às estratégias de controle impostas pelo Estado Novo em Portugal:

A um aceno do mestre, como num espetáculo de mágica, debaixo de todos aqueles capotes saíram os mais variados instrumentos: violinos, flautas, violões, guitarras, ferrinhos, tambores, bandolins, harmônicos, gaitas de beijo e berimbaus. Saiu-me uma gargalhada que não consegui *dominar*. O Barão deitou-me com um olhar de *censura*, sorrindo com uma frieza cortante [...] (Fonseca, 1973, p. 57, grifos nossos).

A verificação da hipótese de leitura da dimensão política da obra de Branquinho, que faz uma crítica disfarçada ao ditador do país – tal como percebeu e destacou Edgar Pêra no seu filme –, acaba por estabelecer uma estreita relação entre o retrato do Barão e certos traços draculescos, sendo, inclusive, potencializada por esta representação. Isso porque, historicamente, o retrato do vampiro sugere uma figura que se alimenta da sociedade, retirando-lhe a vitalidade e impondo sua vontade de maneira opressiva. Essa simbologia pode ser interpretada como uma alegoria ao autoritarismo, à manipulação e à absorção dos recursos sociais em nome de interesses pessoais e do Estado.

Além disso, a relação entre críticas a governos totalitários e a representação do vampiro remonta a obras literárias que exploram o tema da opressão e da resistência. Ao adicionar elementos draculescos ao retrato do Barão, essa hipótese de leitura ganha outra camada, uma vez que o Conde Drácula, na literatura, é frequentemente associado à aristocracia opressiva e à dominação social. O Barão, assim, emerge como uma encarnação do líder autoritário, personificando a tirania e a busca incessante pelo poder.

3 O Barão e o Conde: semelhanças entre *O Barão* (1942) e *Drácula* (1897)

Drácula é um romance de terror gótico escrito por Bram Stoker e publicado em 1897. A obra apresenta uma história repleta de suspense e elementos sobrenaturais que a tornaram um marco no gênero, influente sobre inúmeras obras posteriores. Essa influência duradoura de *Drácula* é evidente em uma infinidade de músicas, filmes e livros, referências e obras subsequentes que exploram o mito do vampiro. Ao considerarmos a literatura portuguesa, é intrigante perceber como o universo vampiresco delineado por Stoker pode estabelecer paralelos sugestivos com a novela de Branquinho da Fonseca, que é marcada por uma atmosfera onírica e elementos sinistros.

O romance de Stoker apresenta uma estrutura epistolar, com enredo articulado numa variedade de formatos: diários, cartas e recortes de jornais. Isso dá ao leitor uma perspectiva multifacetada dos eventos e confere realismo à narrativa. Nessa configuração, o diário de Jonathan Harker desempenha um papel central e significativo, uma vez que é por meio das anotações dessa personagem que o leitor testemunha a sua experiência apavorante no castelo do Conde Drácula, na Transilvânia. Nele está descrita a jornada de Harker, desde sua chegada ao castelo até a descoberta gradual dos segredos sombrios de Drácula.

Vale notar que, nos capítulos iniciais de *Drácula*, Jonathan Harker é um participante direto dos eventos e relata a história a partir das suas próprias experiências, pensamentos e sentimentos. De modo similar, na novela *O Barão*, o Inspetor narra a história a partir das suas próprias experiências ao lado do Barão. Em ambos testemunhos, os narradores em primeira pessoa têm acesso parcial aos acontecimentos, isto é, apresentam visões limitadas de suas histórias, o que confere mais suspense aos fatos narrados. Além disso, tanto o diário de Harker quanto a narrativa do Inspetor são altamente descritivos, oferecendo uma ambientação detalhada dos castelos em que os personagens se hospedam. As anotações de Harker descrevem uma arquitetura sinistra e a atmosfera opressiva do castelo:

Naquele momento um cão começou a uivar em alguma fazenda distante, ao longo de nossa estrada – era um som prolongado e de agonia lamentosa, como se nascesse do terror. O eco de seu uivo foi acompanhado pelo de outro cão e, a seguir, mais outro e mais outro. Então, carregado pelo vento que começara a soprar

como um suspiro pelo Passo, o som se transformou em um uivar alucinado, que parecia vir de todos os cantos daquela região, um crescente rumor, captado por minha imaginação e aumentado muitas vezes pelo terror decorrente da noite [...]. Mas, de repente, tomei plena consciência de que o cocheiro acabara de refrear os cavalos no pátio de um imenso castelo já em ruínas e de cujas altas e sombrias janelas não saía nem um único vestígio de luz. O restante da desmoronada estrutura do castelo apenas ostentava uma linha de muralhas, parcialmente destruída e recortada de encontro ao céu prateado pelo luar (Stoker, 2002, p. 19-21).

Na passagem, nota-se que os cães são capazes de detectar a presença de Drácula e começam a uivar e a reagir de maneira perturbadora, como se soubessem que algo terrível estava chegando. Outro elemento central na ambientação do romance é a noite, que está associada ao poder e à atividade do vampiro. Isso porque muitas das cenas de terror e encontros com Drácula acontecem durante a noite, quando as demais personagens estão mais vulneráveis. Dessa forma, a noite é explorada como um período em que o perigo está mais presente e as forças sobrenaturais têm maior poder.

Uma representação muito semelhante à criação desta atmosfera intensa e carregada de suspense, da qual também participam os latidos caninos e uma ambientação noturna, é encontrada no trecho que revela as primeiras impressões do Inspetor sobre o castelo do Barão:

Sáímos do carro. Olhei em volta, mas, a noite estava tão escura que não vi nada e senti um cão cheirar-me as pernas. Vieram logo mais cinco ou seis, de várias raças e tamanhos, que se atiravam pelo Barão acima, a ganir de alegria [...]. Nisto apareceu um criado com um lampião, ao cimo da escadaria de pedra. Vi que estávamos num velho solar, de certa imponência. Uma fachada de janelas perdia-se na escuridão da noite. No alto da escada saía das sombras um alpendre assente em grossas colunas (Fonseca, 1973, p. 20-21).

Observa-se, na novela de Branquinho, a mesma sensação de estranhamento e isolamento vivenciada por Jonathan Harker ao se deparar com sua nova hospedagem. Em ambos, percebe-se que a “imponência” dos solares se faz visível nas fachadas, repletas de janelas, que se fundiam à escuridão. Do mesmo modo, as representações dos aristocratas também se associam a elementos sombrios:

Parado do lado de dentro, estava um velho, de rosto completamente escanhoado, exceto pelo longo bigode branco, e *trajado de negro da cabeça aos pés*, sem traço ou vestígio de alguma outra cor. (Stoker, 2002, p. 23, grifo nosso).

Pouco depois, a pequena porta da cozinha abriu-se e do vão escuro surgiu um homem de enorme estatura, que teve de curvar-se para poder passar. De ombros largos com um grande chapéu na cabeça e *todo embrulhado, até aos pés, num capote preto* (Fonseca, 1997, p. 14, grifo nosso).

Nas duas obras, tanto Drácula quanto o Barão são retratados de maneira enigmática, trajando vestes pretas que cobrem o máximo possível as superfícies dos seus corpos, como se escondessem suas identidades ou sua natureza. Somado a isso, o fato de esses personagens não comerem chama a atenção dos narradores. No romance *Drácula*, é explicado que o Conde Drácula se alimenta exclusivamente de sangue humano para sustentar sua imortalidade e força. Ele não tem necessidade de alimentos sólidos ou líquidos como os humanos, pois seu corpo se adapta à absorção e nutrição por meio do sangue. Já na novela de Branquinho, a natureza vampírica da personagem é apenas sugestionada por essa peculiaridade alimentar, que remete ao romance de Stoker. No entanto, diferentemente do vampiro de Stoker, o Barão bebe vinho, o que não deixa de ser uma alegoria do sangue, uma vez que o próprio texto evoca o sacramento da comunhão. O estranhamento causado por esse traço alimentar dos vampiros pode ser observado nos seguintes trechos:

Mais tarde, quando cheguei à sala de jantar, meu desjejum já estava servido. Entretanto, não vi o conde em lugar algum e tomei meu café sozinho. Intriga-me o fato de ainda não tê-lo visto comer ou beber. Ele deve ser uma criatura de natureza muito esquisita! (Stoker, 2002, p. 34).

Ainda sorria, por delicadeza, mas já não ouvia o que ele dizia. Só pensava no jantar que não vinha, que já não vinha, com certeza. Para chamar o assunto à conversa comentei, quando ele levava mais uma vez o copo à boca:

— Não lhe faz mal beber sem comer nada?

— Nunca como...

Fiquei aniquilado. Com esta fome e em casa duma pessoa que não comia! (Fonseca, 1997, p. 29).

Das passagens citadas pode-se inferir que, influenciado pelo conceito de vampirismo, segundo o qual os vampiros são criaturas que se alimentam da vitalidade dos seres humanos, Branquinho da Fonseca retrata o Barão com certos traços draculescos a fim de potencializar a sua representação como um sujeito que aproveita e explora outras pessoas para obter benefícios pessoais. Em outras palavras, em uma das possíveis leituras de *O barão*, o vampirismo surge em torno do retrato do Barão como encarnação do salazarismo com o intuito de denunciar governos ditatoriais e, mais especificamente, o ditador português António de Oliveira Salazar, como verdadeiros parasitas sociais que se alimentam dos recursos da sociedade e esgotam as nações sujeitas ao seu jugo.

Por último, outro elemento que acentua a proximidade entre as personagens reside na temática dos raptos e sequestros, carregada de simbolismos e implicações profundas. Em *O barão*, a confissão da personagem ao Inspetor descortina a crueldade do rapto de Idalina, sua amante e criada, e dos sequestros de outras jovens das cercanias. Ao descrever Idalina sendo trazida como “um saco”, carregada “ao ombro”, o relato do Barão ganha contornos de desumanização, evidenciados na declaração que a personagem dirige a seu pai após lançar a jovem sobre a mesa: “Nisto ninguém toca!” (Fonseca, 1973, p. 49).

Os raptos perpetrados pelo Barão, para além da violência física e sexual, sugerem dinâmicas de poder e controle, revelando-se como potenciais metáforas para as práticas autoritárias e coercitivas do regime de Salazar. O sequestro de Idalina espelha, assim, a violência e a arbitrariedade com que o governo salazarista lidava com aqueles considerados dissidentes ou opositores ao regime. O Barão, ao agir com impunidade e arrogância, lança mão de uma lógica despótica, refletindo, de maneira alegórica, a impunidade e o desrespeito pelos direitos individuais que marcavam o período do Estado Novo em Portugal.

Enquanto isso, no universo do romance gótico de *Drácula*, a noção de rapto também ganha complexidade, revelando-se como um instrumento narrativo carregado de simbolismo. Isso porque, ao longo da trama, Jonathan Harker percebe, pouco a pouco, que foi subjugado pelo Conde, encontrando-se cativo sob seu domínio. Esse rapto transcende a mera captura física, simbolizando a perda de autonomia, a imersão em um estado de vulnerabilidade e a submissão a forças sobrenaturais.

Quando Drácula aprisiona Jonathan Harker e suga seu sangue, emerge uma complexa teia de significados que vai além da mera alimentação vampírica. A possível sugestão de homoerotismo, aliada ao exercício do domínio e da possessividade, desvela camadas de interpretação que transcendem o aspecto puramente físico do rapto. Nesse sentido, o processo de desumanização das vítimas se dá de maneira muito próxima ao que é observado na novela de Branquinho, bem como pode-se observar na passagem em que Drácula “defende” Jonathan Harker de três vampiras e afirma: “Este homem me pertence!” (Stoker, 2002, p.70). Essa declaração, assim como outras passagens, sustenta o desejo do vampiro de mantê-lo em condição de subserviência implicitamente sexual e existencial.

Dessa forma, nas figuras centrais de ambas as narrativas, o ato de subjugar através do rapto representa uma manifestação de controle e poder sobre o destino das vítimas. A temática do rapto nas narrativas, além de impulsionar a trama, assumem o papel de catalisador para explorar aspectos mais profundos da condição humana, destacando como o domínio físico e sexual transcende para uma dimensão metafórica, moldando as trajetórias e significados das personagens em suas respectivas narrativas.

4 Considerações finais

Um estudo comparado entre a obra de Branquinho e a de Stoker sugere uma aproximação entre o Barão e Drácula, o que nos permite inferir pretensões de politização literária do autor português que o singularizam no contexto do movimento presencista do qual ele, a princípio, participou. A construção das personagens em meio a situações sinistras e fantásticas indicam como Branquinho da Fonseca lança mão da estética expressionista para dar forma à tendência introspectiva, cara aos presencistas.

Além disso, cabe lembrar que, tanto o Barão quanto o Conde Drácula pertencem à aristocracia, o que torna plausível uma hipótese de leitura do retrato do vampiro aristocrata como forma de questionar estruturas de poder, os privilégios e a corrupção nas classes dominantes de cada época. Por esse ângulo, Stoker estaria fazendo uma crítica velada à elite aristocrata e às suas práticas opressivas. Drácula utiliza seu *status* e recursos nobres para exercer o controle e manipular as pessoas ao seu

redor, revelando-se uma figura corrupta e decadente, que abusa de seu poder na busca por sangue humano.

Nesse sentido, ao apresentar o protagonista de sua novela como um aristocrata, Branquinho estaria fazendo críticas à corrupção associada a governos autoritários, bem como à exploração e à opressão que muitas vezes acompanham o poder. Neste ponto, cabe destacar o autoritarismo na forma como os vampiros recebem seus “hóspedes”:

[...] — Escreva para nosso amigo e para qualquer outro, e diga, se lhe agrada, que o senhor ficará comigo durante um mês ainda, a partir de hoje.

— O senhor realmente deseja que eu fique por todo esse tempo? — perguntei-lhe imediatamente, sentindo meu coração se transformar em um bloco de gelo, só em pensar no que ouvira.

— É esse meu maior desejo e *não aceitarei qualquer tipo de recusa*. Quando seu patrão, empregador ou seja lá o que for, concordou em enviar-me alguém no lugar dele, ficou subentendido que apenas minhas conveniências teriam prioridade, pois ele não poderia vir pessoalmente. Aceitei e não coloquei nenhum entrave a essa substituição. Não foi assim? (Stoker, 2002, p. 39-40, grifo nosso).

[...] Era uma figura que intimidava. Ainda novo, com pouco mais de quarenta anos, tinha um aspecto brutal, os gestos lentos, como se tudo parasse à sua volta durante o tempo que fosse preciso. O ar de dono de tudo [...]. Porém, a verdade é que os outros não se sentiam à vontade ao pé dele. Fui reparando nisto. Eu achava-o tosco e primitivo, mas começava a tornar-se-me simpático exatamente por esses aspectos. Disse-me que ficava sendo seu hóspede, e pôs termo às minhas evasivas, num tom de gracejo seco, que não admitia resposta:

— *Quem manda aqui sou eu!* (Fonseca, 1997, p. 15, grifo nosso).

Nas passagens acima, as sentenças “não aceitarei qualquer tipo de recusa” e “Quem manda aqui sou eu” indicam autoridade, poder ou controle dos vampiros sobre os destinos de Jonathan Harker e do Inspetor, respectivamente. Elas evidenciam as relações de poder entre líderes e subordinados, quando ditadores se apegam ao poder e o mantêm por meio de repressão brutal. Eles suprimem a liberdade de expressão, cerceiam os direitos humanos básicos e silenciam qualquer forma de oposição ou crítica. Eis aí uma característica comum aos ditadores e aos

vampiros, a qual Branquinho pode ter aproveitado na representação da sua personagem, que também explora o medo e a intimidação para manter o seu controle sobre os outros, criando um ambiente de opressão e servidão.

Referências

COPERTINO, M. V. *Cinema e literatura: Oliveira, Régio e a Presença*. São Paulo: Todas as Musas, 2022.

FONSECA, B. *O barão*. São Paulo: Verbo, 1973.

JUNQUEIRA, R. S. O ensino da Literatura Portuguesa em perspectiva interdisciplinar: *O Barão* em texto, palco e tela. In: CARDOSO, P. S.; BUENO, L. (orgs.). *Nós e as palavras*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2018. p. 93-110.

PÊRA, E. (dir.). *O barão*. Portugal, 2011, ficção, 35 mm, p&b.

RODRIGUES FILHO, J. M. *O Barão, de Branquinho da Fonseca: de sua fortuna crítica a um estudo temático-comparativo*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2008.

SEABRA, J. *História da Literatura Portuguesa*. Lisboa: Publicações Alfa, 2003.

STOKER, B. *Drácula*. Trad. Vera M. Renoldi São Paulo: Nova Cultural, 2002.

Data de submissão: 19/08/2023.

Data de aprovação: 09/01/2024.



Nenhures, de Daniel Jonas: drama sobre um lugar poético

Nenhures, by Daniel Jonas: Drama about a Poetic Place

Valéria Soares Coelho

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR

profvaleriacoelho@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0007-2773-5276>

Resumo: A partir de *Nenhures*, de Daniel Jonas, nome dado a um “lugar desolado”, “nenhum lugar”, ou “lugar absurdo e enganador”, pretende-se propor algumas reflexões sobre o drama acerca da impossibilidade ou inexistência de uma originalidade no processo representativo na modernidade, advindas da crise da noção de identidade, de sujeito ou de um lugar poético como projeto retórico. Nesse espaço em desconstrução, as metamorfoses das personagens acontecem da mesma forma que, em uma dinâmica intertextual, poesia, teatro, pintura e música se interpenetram em diálogos desconcertantes que se fazem matéria da escrita. Assim, o teatro como representação da realidade se esvai em um dilúvio que batiza o intraduzível, a falência da própria linguagem ou de seu lugar de prestígio, talvez sinalizando, através da ação dramática nesse lugar de vazio inaugural, a possibilidade de um outro recomeço.

Palavras-chave: Drama; *Nenhures*; Daniel Jonas; Lugar Poético; Crise.

Abstract: From *Nenhures*, by Daniel Jonas, name given to a “desolate place”, “no place”, or “absurd and deceptive place”, it is intended to propose some reflections on the drama presented about the impossibility or inexistence of an originality in the representative process in modernity, arising from the crisis of the notion of identity, subject or a poetic place as a rhetorical project. In this space in deconstruction, the metamorphoses of the characters happen in the same way that, in an intertextual dynamic, poetry, theater, painting and music interpenetrate

in disconcerting dialogues that become the subject of writing. Thus, the theater as a representation of reality disappears into a flood that baptizes the untranslatable, the bankruptcy of the very language that signals, through dramatic action in this place of inaugural emptiness, the possibility of another new beginning.

Keywords: Drama; *Nenhures*; Daniel Jonas; Poetic Place; Crisis.

São tantas, tantas vozes, tantas carnes,
amásias, vós sois todas de se ter
que eu garimpeiro triste das palavras a vós todas invoco
e em vossa marmorite eu já me plisso.

Daniel Jonas

1 Drama e dramas

O que poderíamos chamar de formalização poética da crise não se separa da necessidade e da dificuldade da “herança”. Justamente pelo fato de acolher a contradição como elemento estruturante do discurso, a crise em poesia não apenas produz o qualificativo da situação em que vivemos, do lugar desolado em que vivemos, como também, pelos mecanismos que explicitam a violência dos acontecimentos, nos oferece a experiência material e conflituosa daquilo que significa o ter lugar histórico.

Marcos Siscar

Pretende-se evidenciar no texto teatral *Nenhures*, de Daniel Jonas, nome dado a “nenhum lugar”, a construção dramática de uma crise conceitual de identidade, de sujeito ou mesmo de um lugar poético como projeto retórico. Nesse espaço insólito, crítico e em desconstrução, as metamorfoses das personagens propõem reflexões acerca da impossibilidade ou inexistência de um lugar original no processo representativo na modernidade. Através de uma dinâmica intertextual, a música, na personagem Schubert, entre biográfico e ficcional, elementos da tradição cultural do ocidente, poesia e teatro interpenetram-se em diálogos inquietantes, numa mecânica que se faz matéria da escrita.

O drama foi encenado na cidade do Porto em março de 2008, mesmo ano da publicação do livro. O poeta ainda escreveu três outras

peças teatrais; “Estocolmo”, “Reféns”, “Still Frank”, todas encenadas pela “Companhia Teatro Bruto”, mas os textos não foram publicados. O autor, várias vezes premiado pela sua obra poética, é também tradutor, trabalhando com peças de Shakespeare e Pirandello; *Seis personagens à procura de um autor* é um texto responsável por inovações e discussões teóricas e filosóficas sobre o conceito de real, autor e personagem, identidade e alteridade no espaço da obra, todas elas questões muito presentes em *Nenhures*. Esse lugar, que pode significar lugar algum, e foneticamente se aproxima de alhures, em outro lugar, é sobretudo uma designação espacial indeterminada e movediça.

O autor declara logo na sinopse da peça: “O lugar é absurdo e enganador” (Jonas, 2008, p. 14). E no texto se seguem a esses predicativos várias outros em que ele se constrói através de impossibilidades e contradições. A peça contém 10 atos, numerados de 0 a 9 (sendo o nono curiosamente declarado opcional), com um número variável de cenas em cada um; o zero, o segundo, o quarto, o quinto, o oitavo e o nono, com uma única cena, o primeiro e o sexto com duas; o terceiro com três, e o sétimo com quatro, o mais movimentado. No ato 9 (p. 71), o Caçador afirma para Psique, referindo-se ao Sábio, depois de matá-lo: “com certeza será de *Nenhures*” (p. 72), ao que ela responde “*Donde*, de nenhum lugar” e, logo depois: “*Donde*, daqui”.

No “ato 0” (ainda não começou o drama, fora da cena, um distanciamento épico, um precedente incontornável?, ou o prólogo grego?), há um diálogo entre uma personagem denominada Actor e Jano, que o precede na entrada nesse “lugar desolado”(p. 15), como se afirma na rubrica. Essa figura mitológica de duas caras, que se abre para os dois lados, janela, a transição entre entradas e saídas, passado e futuro, inícios, as decisões e escolhas, logo na primeira fala da primeira cena, propõe uma abertura para uma série de referências do mundo das artes na forma de enigmas, o que vai se seguir em todo o texto; algo subliminar, tácito.

Nesse diálogo inicial, Jano diz da necessidade da representação, desse implacável e incessante jogo de cumprimento de papéis; no teatro e na própria vida. Todos são reféns do momento, das sequências e percursos dos desejos, sempre substância a ser consumida, como propõe Jano: “Digo-te que tudo foi já encenado para a vergonha do final e nesse final estaremos todos lado a lado desprovidos de avanços naturais ou de méritos do nosso papel.” (p. 18) Assim, diante de configurações que se repetem, ou de um imobilismo aparente das atuações no lugar, apresenta-

se a perspectiva de que o início do drama pode ser seu fim, e vice-versa, como poderemos comprovar com o final, que trará uma espécie de batismo diluviano, ou rito iniciatório; “Thalassa! Thalassa!” e a última frase do texto: “Encontramo-nos na água.” (p. 80-81).

A Sinopse (p. 13) esclarece que, em 1827, um ano antes de sua prematura morte aos 32 anos, Schubert está presente no funeral de Beethoven. Uma semana antes, a convite do famoso compositor, já surdo e idoso, Schubert faz-lhe uma visita em que ele elogia muito sua composição, *Winterreise* (viagem de inverno), uma série de 24 canções baseadas em poemas de Wilhelm Muller, também morto no mesmo ano. O poema é um monólogo romântico em que um amante desesperado faz uma viagem sem rumo ou lugar de pouso, como auto punição. Schubert compõe também, naquele mesmo ano em que toma conhecimento de sua doença venérea e fatal, um quarteto de cordas “A morte e a Donzela”, em que a morte aparece para uma donzela, disfarçada de seu amante.

Além de “*Winterreise*”, essa outra composição de Schubert/Tristão citada na Sinopse é um tema recriado em várias pinturas desde o renascimento; “A morte e a Donzela” de Hans Baldung, 1517; Adolf Hering, 1900, e em 1918, Egon Schiele (1890/1918), artista vienense acusado de pornográfico por pintar nus femininos. Nesse quadro modernista em que as figuras da morte e da donzela parecem se misturar, ele retrata a modelo e amante morta precocemente. Há também uma peça de 1991, do chileno Ariel Dorfman e um filme de Roman Polanski, de 1994, baseado na obra, com o mesmo nome - sobre a ditadura latino-americana em meados do séc. XX- em que uma mulher é torturada e estuprada por agentes do regime ditatorial e, depois de liberta, resolve perseguir e matar o torturador. Logo, em todos; poema, música, teatro, pintura e filme, a figura feminina, o desejo sexual e a morte são temas centrais, mas o carrasco e a vítima podem agora se misturar, mudar de lugar ou de propósito. O próprio personagem Franz, à luz de Beethoven, pode ser também “a donzela”, que se entrega à morte por amor à arte. Veja-se:

FRANZ

Morro de duas mortes. A primeira aquele esquife a leva.

UM HOMEM

Explique.

FRANZ

Ele foi a luz e eu a sombra. Um vulto que passava numa travessa de uma rua maior. Ele foi tão grande que a minha grandeza nem uma funda achou no lugar onde se afundava. Esperneejei, bracejejei, mas do meu cárcere de silêncio não achei a chave. Ele matou-me em vida. E morto continuarei. Calar-me-á para sempre aquela vida sobrevivendo à sua morte.

UM OUTRO

E a outra?

FRANZ

Por amor. Veio disfarçada de amante a morte. E eu, virtuosa donzela, tive por virtuoso entregar-me completamente a esse divino encanto porque só um deus cantaria assim dentro do silêncio. (Jonas, 2008, p. 31).

A doença venérea é mal que acomete o compositor, Franz Schubert, e o próprio Tristão do texto de Daniel Jonas. Tristão é portador do “mal do teatro” (p.14), em uma referência a Santo Agostinho, em “*Cidade de Deus*”, quando compara o mal que o teatro provoca no espírito do povo à peste; tema também apropriado por Artaud em “O teatro e a peste”, uma contestação revolucionária sobre o lugar reservado para a arte em sua perspectiva subalterna de entretenimento para a vida. Reivindica, portanto, um outro espaço para uma arte, que não seja o da cisão com a vida, e sim o de sua atroz poesia.

Em *Nenhures*, a violação de Violeta pelo Salteador alude ao mesmo tema da virtude e a violência do sedutor de *Comus* de Milton, citado no texto de Jonas (p. 86). Mas, ao dar sequência à ideia da sedução mortal, exercida agora pela arte do gênio da música em relação à personagem Franz, a “angústia da influência”, ou “o agon com a tradição”, questão do conflito estético de *O cânone ocidental* se coloca implícita. Oportunas as palavras do professor da Universidade de Yale para situarmos esse debate sobre originalidade ou o estético como uma poética de conflito, em contraposição à anarquia: “Tudo desmoronou, o centro não resistiu, e a pura e simples anarquia se desencadeia sobre o que antes se chamava de “mundo culto”. (Bloom, 2001, p. 11). Pela recorrência das várias narrativas tradicionais, somos levados então a entender que a grande questão proposta pelo texto teatral é a tensão e a ambivalência advindas da permanente confluência e interpenetração entre

as artes e seus códigos e referências no tempo. “O triunfo da arte sobre a morte” (Jonas, 2008, p. 76) é o lugar da escrita poética. No posfácio, o autor afirma: “Para este esquema funcionar, as personagens têm de encarnar personagens, como se o teatro fosse um sistema de gavetas, uma estrutura em mise en abîme, sendo Nenhures o lugar de representação apropriado a tal plasticidade cênica” (Jonas, 2008, p. 86).

Convoca, oportunamente, Ovídio, a partir de suas *Metamorfoses*, enciclopédia da mitologia grega, como epígrafe de seu posfácio (p. 83): “nós dois somos a população, o resto os mares possuem./ [...] Agora, o género humano sobrevive em nós dois apenas/ (tal como decidiram os deuses): restamos modelos de homens.”; e depois de Cristo, Adão e Eva, desvios, modelos, e a sedução fazem-se, portanto, presentes nesse “sistema de gavetas” (p. 86).

“As personagens, em constante mudança de pele, vão deixando a sua casca à vista dos espectadores” (Jonas, 2008, p. 14). Dessa maneira, a cada duas personagens, temos um único ator, que se desdobra em duplos, “como se de alter egos se tratasse” (p. 8); são elas: Tristão/Salteador, Franz (o pseudo Schubert)/Caçador, Dorotéia/Violeta, Compositor/Sábio, Psique/Coro. Além desses 5 ou 10 personagens principais e Jano, há ainda outras 6 personagens secundárias denominadas de forma bastante curiosa: Actor, Segundo Actor, Um Homem, Um Outro, Reinaldo e Carraldo. Esses últimos são os “técnicos da grande ideia” (p. 14), que tentam reparar as questões como uma espécie de super consciência das personagens. São os “bobos” e possuem falas repletas de aforismos. Tristão se recusa a falar para Dorotéia, sua amante desprezada, a razão de sua angústia. Mais tarde, ela aparece na pele de Violeta, que será violentada e morta pelo Salteador. Por fim, o Caçador sai atirando e mata todos, exceto Reinaldo e Carraldo, que entretanto entram para dentro da terra, desaparecendo. Esses “super- personagens” (p. 74) ficarão, portanto, submersos, embora sempre presentes no chão onde todos se apoiam nesse “lugar absurdo e enganador”?

Em “Duas Notas a propósito de Nenhures”, ao final do livro, afirma:

À semelhança de tábuas de um políptico, a peça revela um cenário comum a personagens que de modo mais socrático e menos vicentino vão deambulando as suas razões, resistindo a expor com clareza o enredo dos seus motivos e da sua angústia. O enregelamento psíquico e o decalque de um estado de alma ansioso otimizando num desdobramento de personae lança as

suspeitas de que estamos perante um exame de consciência de identidades consanguíneas, uma metamorfose que nos conduz a um outro nível de representação em que o par actor/personagem é agora substituído pelo par personagem/personagem. (Jonas, 2008, p. 85).

O método socrático, a maiêutica, ao dar à luz, “parir” o conhecimento racional, pressupõe que a verdade está latente e em todo ser humano se revela através de uma procura incessante, que aflora na medida em que se tenta responder a perguntas elementares, como a do Actor (p. 19): “E qual é o meu papel?”. Levar dúvida aos conceitos, valores e preconceitos para os demolir e, ao mesmo tempo, reconstituir ideias e tradições é o papel da arte. Nessa tábua do políptico estão presentes os “tipos” do teatro vicentino e os da comédia grega nova também; numerosa a “sobreposição de camadas alegóricas” (Jonas, 2008, p. 90).

Pensamos então na questão da identidade e da representação como o próprio teatro através dos tempos, em suas personagens: as máscaras e o rosto. Na Grécia antiga, temos em Sófocles, *Édipo Rei*, as dúvidas de um eu ligado à cidade, ao espaço da tradição, da cultura, da lei e da palavra. Em *A vida é um sonho*, Calderón de La Barca recria o mito da caverna platônico no barroco; o outro lado, o desentendimento e a escuridão. Tudo é construção, teatro, lugares, papéis; não temos como mensurar no texto os limites entre o real e o sonho, ou entre verdade e criação. Fronteiras mal delimitadas estão também nos fatos descritos por Homero na *Odisséia*, a geração de Hércules, e mais tarde presente na *tragicomédia* de Plauto (romano, séc. II a.C.), quando pela primeira vez, um autor usa o termo no próprio texto, através da personagem Mercúrio. Júpiter se faz passar pelo marido de Alcmena ausente, Anfitrião, general tebano em guerra, e Mercúrio, pelo escravo de Anfitrião, Sósia. Ambos terão uma noite de amor em casa e terra alheias com as damas escolhidas e enganadas, pois os deuses podem adquirir a face que bem quiserem. E os homens?

No ato 9 (p. 78), essa questão da identidade e da alteridade é posta em conflito pela posse do espaço: “Shibolet!!!/ Matou-o! Que horror!!! Porque o mataste? Porque o mataste?/ Não era daqui. Não era daqui. Não reparaste no sotaque?”. A palavra “Shibolet” significa “curso d’água” e está na Bíblia, Antigo Testamento (Juízes 12:4-6). Os Eframitas, perdedores da guerra contra os Guilead, são impedidos de prosseguir em fuga através de passagem pelo rio Jordão, pois os inimigos vitoriosos, ao pedir para que cada um repetisse essa palavra, pela pronúncia do

“sh”, com som de “s”, sabiam identificar o perdedor, já que os Guileads a pronunciavam com som de “x”, e condenava-os à morte.

Na modernidade, se pensamos na sobrevivência das línguas, seus povos e formas de expressão, e nos lugares de conflitos em torno da identidade, observamos que a violência continua se estabelecendo também pelo poder e posse do espaço; o nativo e o estrangeiro (o eu e o outro). Os limites, embora às vezes inconsistentes, são tão decisivos e aterradores que às vezes se tornam formas emblemáticas e extensivas da própria constituição de um eu que não se sente mais de um lugar, mas se plasma ao espaço através da linguagem; a palavra poética sem fronteiras.

Não tenho sítio a que possa chamar de meu. O sítio eu o sitio e me descarrego nele e deformo-o ao possuí-lo, deponho nele todo o despojo de mim. Achá-lo é, pois, perdê-lo, porque logo chego comigo e comigo- neste sítio que sou- o deixo porque o chegar comigo é já deixá-lo, sítio que era outrora e já não é mais.
(Jonas, 2008, p. 76).

2 Um lugar poético; distância, dúvida, engano e fingimento

Na poesia a grande personagem sou eu próprio, e, embora haja uma grande dose de ficção, há uma heteronímia latente.

Daniel Jonas

Ao dizer assim da poesia e de sua produção, o poeta reafirma tanto a ideia do fingimento pessoano quanto a de um distanciamento estabelecido pelo ficcional, mas há aí uma indefinição quanto à “dose”, passível de engano, um entre lugar entre si mesmo e o eu lírico. A “grande personagem” seria a própria construção poética ou é a porção com o qual o eu empírico se identifica? Pensamos então no que Hamburger afirma, a respeito de Valéry: “a poesia impessoal tira proveito da liberdade de ocupar algum outro corpo” (2007, p. 90), trazendo a questão da empatia como o motor dessa ocupação, e acrescenta que, vários outros poetas “...recorreram a máscaras a fim de fazer do homem só uma multidão, da identidade negativa a multiplicidade positiva ou a universalidade do ser.” (2007, p. 107). E, por fim, acrescenta: “é, pois, teatral, conscientemente dramática, o uso de uma máscara.” (2007, p. 108).

Se nos dramas da civilização moderna a fragmentação e o fortuito muitas vezes exigem a extinção de uma personalidade contínua ou a renúncia e a negação de si mesmo, visões, mitos, citações e diálogos podem trazer, através de uma mentira pessoal, uma verdade geral, de eus potenciais e múltiplos. No teatro, depois das experiências violentas e irreconciliáveis das grandes guerras do século XX, as premissas românticas, simbolistas e realistas vão ser revistas por Brecht, a favor de uma não divisão entre forma e conteúdo, da “limpeza da linguagem”, inclusive daquelas “comprometidas”, para dar lugar a uma capacidade de dizer o inesperado, o insolente, o concentrado, mostrando que a consciência e a crítica social não precisavam de ser projetadas ideologicamente. Surgia assim o teatro épico, ao deixar cair a quarta parede que mantinha uma ilusão temporária do espectador de que a representação era o real, para agora propor imagens insólitas e desconcertantes que o obrigavam à dúvida, a um distanciamento ou a uma tomada de posição diante do ali narrado.

O texto aqui estudado, ao trazer explícito que os atores devem passar de um papel a outro à vista do público, quebra o senso tradicional da representação e traz à cena algo de uma estranha bufonaria, próxima da *Commedia dell arte* ou de um lirismo cuja derrisão denuncia certo desencanto, e provoca um olhar cúmplice combinado com a requisição de uma distância, que pode ser, inclusive, a metáfora para um lugar enganador. Fazendo referência a esse aspecto ao tratar de dados relevantes para o processo de criação teatral, Mariana Muniz resume bem as diversas possibilidades ou versões do estranhamento brechtiano, algumas presentes na peça de Daniel Jonas:

Esse “distanciamento” pode acontecer de várias maneiras, citaremos algumas: distanciando a ação no tempo por meio da referência a acontecimentos históricos passados que, no entanto, refletem uma realidade presente; distanciando a ação no espaço utilizando-se de países e paisagens distantes que, entretanto evidenciam acontecimentos próximos ao espectador; e por fim, evidenciando a construção fictícia da ação teatral, evitando, assim, a empatia do espectador e potencializando sua capacidade de reflexão e transformação da realidade. (Muniz, 2015, p. 94).

Em *Nenhures* somos o tempo inteiro provocados por personagens e situações tão inusitadas que reconhecemos ali *Esperando Godot*, de

Samuel Beckett. Vejamos duas cenas, a primeira da peça portuguesa e, em seguida, uma do texto do irlandês:

ACTOR

Marcamos um encontro para nos conhecermos?

JANO

Sim

ACTOR

Mas como poderíamos tê-lo feito sem que nos conhecêssemos?

JANO

Movem-se as necessidades sem nome e razões incompreensíveis.

ACTOR

Não entendo.

JANO

Sim. Entendes.

ACTOR

E quem és tu?

JANO

Alguém que espera.

ACTOR

O que esperas?

JANO

Um encontro

ACTOR

Onde estamos?

JANO

Nenhures.

ACTOR

Onde fica?

JANO

O lugar nós o fazemos. De qualquer das maneiras eis-nos aqui. Neste encontro do desejo com o desejado, do papel com a sua encarnação, do tolo com o seu sábio. O grande comediógrafo assim o quis.

ACTOR

Mas.

JANO

Prepara-te. Está a chegar. Pergunta-lhe quem sou eu, quem sou eu. Mas não esperes fácil a resposta. Terás de jogar o jogo e esperar pelas instruções.

ACTOR

Quem está a chegar?

JANO

Alguém que contracenará contigo, ambos reféns do momento. (Jonas, 2008, p. 16-17).

ESTRAGON

Vamos embora.

VLADIMIR

A gente não pode.

ESTRAGON

Por quê?

VLADIMIR

Estamos esperando Godot.

ESTRAGON

É mesmo. (*Vladimir retoma o seu vaivém*) Não dá para você ficar parado?

VLADIMIR

Estou com frio.

ESTRAGON

Chegamos cedo demais.

VLADIMIR

É sempre ao cair da noite.

ESTRAGON

Mas a noite não vem.

VLADIMIR

Vai cair de uma vez só, como ontem.

ESTRAGON

E então será noite.

VLADIMIR

E poderemos ir embora.

ESTRAGON

E então será dia mais uma vez. (*Pausa*) O que fazer, o que fazer?

VLADIMIR

(*parando de andar, com violência*) Quer parar com essa ladainha?
Estou até aqui do seu choramingo.

ESTRAGON

Vou embora.

(Beckett, 2005, p. 141-143).

Publicada em 1953, com o espírito do pós-guerra, trabalha com esse mesmo descaracterizado lugar cinzento das impossibilidades, não tão diferente do século XXI; a dissolução e o anonimato, a mesma falta de referências e realizações, as frustrações e a falência da linguagem. A espera cíclica, a estranheza, a falta de qualquer certeza ou escolha, ou mesmo de marcas identitárias espaciais em um ambiente árido, impulsiona um deslocamento sem qualquer finalidade, o que o equipara a um imobilismo, ou mesmo o provoca: “Tiradas as conclusões e paralisado o momento verás que nada se mexeu ou aconteceu. Tudo, porém se estagnou” (Jonas, 2008, p. 21).

Se pensamos que um estado de estagnação antecede ou mesmo contribui para desencadear um processo crítico, podemos compreender melhor o raciocínio de Marcos Siscar, em *Poesia e crise* (2010), e enxergar sua conexão com *Nenhures*. Segundo ele, a questão do autoral, da crise do sujeito poético como um projeto retórico, ou como um lugar de enunciação vai dramatizar as contradições da identidade e dissolver a experiência da linguagem ou da metalinguagem como finalidade da poesia. A liberdade de dizer tudo e a impossível resposta convertem-se em oxímoro. A razão da poesia seria então a dramatização da violência de sua exclusão no mundo moderno, do vazio, da fragmentação. Essa desintegração expõe a falsidade do que seria “sinceridade” ou “convicção” e traz a tensão da dúvida, constitutiva do conhecimento literário, tão necessário nesse contexto inóspito da modernidade. A Literatura, ao nomear desajustes e contradições, expõe sua vertiginosa forma de reinventar a herança poética.

Assim, na cena final da peça, a ideia do teatro como representação da realidade se esvai em um dilúvio que batiza o intraduzível; a falência da própria linguagem. Ela sinalizaria, através da ação dramática nesse lugar de vazio inaugural, a possibilidade de um outro recomeço para um lugar poético futuro?

Referências

- ARTAUD, A. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1999.
- BECKETT, S. *Esperando Godot*. Trad. Fábio de Souza Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- BLOOM, H. *O cânone ocidental*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2001.
- HAMBURGER, M. *A verdade da poesia*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007.
- JONAS, D. *Nenhures*. Lisboa: Cotovia, 2008.
- MUNIZ, M. L. *Improvisação como espetáculo*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

ROUBINE, J. J. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Teles. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2003.

SISCAR, M. *Poesia e crise*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

Data de submissão: 22/08/2023.

Data de aprovação: 20/11/2023.



O teatro na poesia de Brecht: o espectador épico

The Theatre in Brecht's Poetry: The Epic Spectator

Rian Henrique dos Santos

Universidade Estadual de São Paulo (UNESP) | Araraquara | SP | BR

rian.santos@unesp.br

<http://orcid.org/0000-0001-6360-5304>

Resumo: Este artigo estuda as características do público-alvo do teatro de Bertolt Brecht (1898-1956), poeta e dramaturgo alemão que construiu a sua obra, sua teoria e a sua práxis teatral em nome de um teatro épico, contraposto ao modelo do drama clássico ilusionista. Para Brecht, a compreensão do mundo passa necessariamente pelo entendimento da luta de classes, ou seja, alicerça-se no pensamento marxista. Tendo esta dimensão teórica como ponto de partida, este trabalho visa investigar, em um poema de Brecht tematicamente associado ao teatro, uma estética da recepção delimitadora do perfil do espectador que o seu teatro épico pretende formar. Com propósito didático, este artigo analisa o poema *Meu espectador* (1938-1941) de Brecht, guiado pela teoria formalista e pela teoria brechtiana do teatro épico, investigando a dialética do espectador-não espectador que se fez notar na época de Brecht e ainda aflige a contemporaneidade.

Palavras-chave: Poesia; Brecht; teatro épico; estética da recepção brechtiana.

Abstract: This article studies the characteristics of the target audience of the Bertolt Brecht's (1898-1956) theatre, a German poet and playwright who built his work, his theory and his theatrical praxis in the name of an epic theatre, opposed to the model of the illusionist classical drama. According to Brecht, understanding the world necessarily involves understanding the

class struggle, that is, it is based on Marxist thought. With this theoretical dimension as a starting point, this paper aims to investigate, in a Brecht poem thematically associated with theatre, an aesthetic of reception that outlines the profile of the spectator that his epic theatre intends to form. With a didactic purpose, this article analyses Brecht's poem *My Spectator* (1938-1941), guided by formalist theory and Brechtian theory of epic theatre, investigating the spectator-non-spectator dialectic that was noticeable in Brecht's time and still afflicts contemporaneity.

Keywords: Poetry; Brecht; epic theatre; Brechtian reception aesthetics.

Em sua obra *Ator e método*, Eugênio Kusnet afirma a necessidade de três elementos para uma representação teatral: a fábula, a personagem e o público, pois “a razão da existência do Teatro é exatamente a sua comunicação com o espectador” (1997, p. 4). No decorrer dos séculos, desde a Grécia antiga até o Renascimento europeu, nasceram diversas formas de teatro, do teatro grego à *Commedia dell'Arte*. No entanto, elas conservavam a essência dos três pilares, e apresentavam um formato predominante: a cena aberta em locais públicos, como arenas, coliseus e praças públicas.

Entretanto, o teatro ganhou um espaço fechado na medida em que a caixa preta, e outros formatos restritos, foram ganhando adeptos, precisamente com a ascensão burguesa. Tal fato, com efeito, implica uma oposição aos antigos espaços cênicos, haja vista a distinção contextual político-econômica. Esta estrutura física emergiu em função do início da economia capitalista, porque, conseqüentemente, esta e outras artes passaram a existir condicionadas pelo sistema político-econômico. Enquanto os empresários visavam sempre ao lucro, para os artistas tratava-se de sobreviver. Logo, a linguagem teatral passou a ser produto comercial, acessível às pessoas de poder financeiro, assim como narrava as histórias dos mesmos que acessaram e produziam: a burguesia.

A partir da crítica marxista e da fortuna historiográfica da literatura alemã, Bertolt Brecht desenvolveu sua dramaturgia à luz de um modelo de teatro que fosse crítico ao constituído na sociedade capitalista: o teatro épico, de ruptura com o drama aristotélico no que tange a cena, a dramaturgia e o público. As razões do épico de Brecht estão presentes prioritariamente em dois pontos: o primeiro é o anseio de apresentar não somente as relações inter-humanas nas peças, como se presencia

nos clássicos, mas prioritariamente as suas determinantes sociais, pois, como explica Anatol Rosenfeld em *O teatro épico*:

Segundo a concepção marxista, o ser humano deve ser concebido como o conjunto de todas as relações sociais, e diante disso a forma épica é, segundo Brecht, a única capaz de apreender aqueles processos que constituem para o dramaturgo a matéria para uma ampla concepção do mundo. O homem concreto só pode ser compreendido com base nos processos dentro e através dos quais existe. (2010, p. 147).

Portanto, no teatro brechtiano se faz presente o mundo como resultado dos processos históricos-sociais, como consequência das contradições materiais e da luta de classes, de acordo com a concepção marxista. A segunda razão está no caráter didático, a fim de transformar a cena em objeto de análise pelo espectador, para não somente entendê-la, mas transformá-la. É possível compreender que no épico do diretor alemão, o espectador age como um investigador da cena, “O homem é objeto de investigação” (Borie; Rougemont; Scherer, 1996, p. 470). Diferente do clássico aristotélico, em que o público se identifica emocionalmente com a personagem – momento catártico – e aprecia o espetáculo de modo passivo, entendendo o mundo como ele é, e não como passível de transformação:

O fim didático exige que seja eliminada a ilusão, o impacto mágico do teatro burguês. Esse êxtase, essa intensa identificação emocional que leva o público a esquecer-se de tudo, afigura-se a Brecht como uma das consequências principais da teoria da catarse, da purgação e descarga das emoções através das próprias emoções suscitadas. O público assim purificado sai do teatro satisfeito, convenientemente conformado, passivo, encampado no sentido da ideologia burguesa e incapaz de uma ideia rebelde. (Rosenfeld, 2010, p. 148).

A fim de combater este teatro ilusionista, que encena os dramas burgueses e provoca a passividade do espectador, nasce o teatro épico de Brecht: um teatro histórico, que encena as contradições da sociedade capitalista e busca a ação do público.

Eis o nosso objeto de investigação: o espectador épico e a sua constituição. Na obra incompleta *Der Messingkauf*, traduzida como *Compra do latão*, escrita entre os anos 30 e 40, Brecht constrói o poema

“Meu espectador/Mein Zuschauer (1938-1941)”, em que se faz presente o espectador ideal, que tanto se almeja no teatro épico. A versão abaixo é tradução de Paulo César de Souza:

Recentemente encontrei meu espectador.
Na rua poeirenta
Ele segurava nas mãos uma máquina britadeira.
Por um segundo
Levantou o olhar. Então abri rapidamente meu teatro
Entre as casas. Ele
Olhou expectante.
Na cantina
Encontrei-o de novo. De pé no balcão.
Coberto de suor, bebia. Na mão
Uma fatia de pão. Abri rapidamente meu teatro. Ele
Olhou maravilhado.
Hoje
Tive novamente a sorte. Diante da estação
Eu o vi, empurrado por coronhas de fuzis
Sob o som de tambores, para a guerra.
No meio da multidão
Abri o meu teatro. Sobre os ombros
Ele olhou:
Acenou com a cabeça. (Brecht, 2012, p. 251).

Em três momentos distintos, o poema expressa a transformação do espectador: um trabalhador em sua função, um homem em descanso e um revolucionário.

Nos primeiros versos, em princípio imaginamos uma simples cena do cotidiano, um trabalhador em seu ofício. Mas a imagem ganha outro peso no imaginário do leitor. Uma vez visualizada, tal descrição provoca um choque, um estranhamento por si só, pois nós passamos a focalizar de uma perspectiva distinta, suscitada pela linguagem poética, acontecimentos tidos como comuns. Esse entendimento evoca a teoria formalista russa, segundo a qual existe uma distinção entre a linguagem cotidiana e a poética, uma vez que a primeira dialoga com a função referencial e tem um mandato útil, enquanto a segunda trabalha com a função poética e com a quebra da automatização da percepção. Tal processo propicia um maior acervo de informações sobre temas e

assuntos relacionados, desencadeando uma crise na linguagem cotidiana e transformando a sua visão de mundo.

Simultaneamente, no auxílio do rompimento do automatismo está também o elemento estético que é “criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo” (Chklovski, 1976, p. 50). A estética moderna de versos livres adotadas por Brecht provoca a mesma crise no leitor, que há de estranhar a ausência de rimas e sílabas tônicas padronizadas, como se vê no original alemão:

Mein Zuschauer
 Neu/lich/ ha/be i/ch /mei/nen/ Zus/cha/uer ge/tro/ffen. - A
 Auf/ stau/bi/ger/ Stra/ße - B
 Hi/elt/ er/ in/ den/ Fäu/sten/ ei/ne /Bo/hr/ma/schi/ne. - B
 Für/ ei/ne/ Se/kun/de - B
 Bli/ck/te er/ auf/. Da/ sch/lug/ ich /sch/nell/ me/in /Thea/ter - C
 Zwis/chen/ den/ Häu/sern/ auf/. Er - C
 Bli/ck/te er/war/tun/gsvoll. - D
 In/ der/ Schen/ke - B
 Traf/ ich/ ihn/ wie/der/. Er/ stand/ an/ der/ The/ke. - B
 Sch/wei/ßü/be/rro/nnen/ tran/k er/, in/ der/ Fau/st - E
 Ei/nen/ Ran/ken/ Brot/. Ich/ sch/lug/ sch/nell/ mein/ The/a/ter/
 auf/. Er - C
 Bli/ck/te/ ver/wun/dert. - E
 Heu/te - B
 Glü/ck/te es/ mir/ von/ neu/em/. Vo/r/ dem/ Ba/hnh/of - F
 Sah/ ich/ ihn/, ge/trie/ben/ mit/ Ge/wehr/kol/ben - A
 Un/ter/ Tro/mmel/ge/räu/schen/ in/ den/ Kri/eg. - G
 Mi/tten/ in/ der/ Men/ge - B
 Sch/lug/ ich/ mein/ Thea/ter/ auf/. Ü/ber/ die/ Schul/ter - C
 Bli/ck/te/ er/ her: - C
 Er/ ni/ck/te. - B (Brecht, 1965, p. 71).

Retornando ao aspecto do cotidiano, a estratégia do autor reaparece novamente, com a mesma finalidade, mas em um espaço distinto: “Na cantina/ Encontrei-o de novo. De pé no balcão./ Coberto de suor, bebia. Na mão/ Uma fatia de pão.” (Brecht, 2012, p. 251).

A crise da linguagem cotidiana dialoga com a perspectiva teatral épica brechtiana, como o próprio Brecht sustenta na obra *Sobre a profissão do ator* em defesa de uma *cena de rua* como cena básica do *teatro épico*:

Ao estabelecer a *cena de rua* como modelo básico para o *teatro épico*, estamos atribuindo a ele uma função social clara e definimos critérios para o *teatro épico* com os quais podemos determinar se um acontecimento é significativo ou não. (Brecht, 2022, p. 93).

Alicerçada em duas imagens cotidianas, em primeira pessoa é apresentada uma mesma ação acerca desse dia a dia, conseqüentemente acompanhada de reações positivas: “Então abri rapidamente meu teatro/ Entre as casas. Ele/ Olhou expectante”, seqüência do quinto verso; e “Abri rapidamente meu teatro/ Ele Olhou maravilhado”, seqüência do décimo primeiro verso.

A reação do sujeito, o *espectador*, sobre a visualização do teatro sugere um caráter esperançoso, a julgar pelos adjetivos “expectante” e “maravilhado”. Ademais, observa-se o contraponto físico entre o teatro épico e o teatro burguês, visto que o eu lírico arma seu palco em espaços públicos, sem restrição, subvertendo a lógica existencial da arte na sociedade capitalista: o teatro assim deixa de ser privilégio de grupos de poder aquisitivo, democratizando-se.

Até aqui é evidente a passividade do espectador, que entende o teatro como entretenimento. Entretanto, o fim do teatro épico de Brecht se nota nos últimos versos:

Hoje
Tive novamente a sorte. Diante da estação
Eu o vi, empurrado por coronhas de fuzis
Sob o som de tambores, para a guerra.
No meio da multidão
Abri o meu teatro. Sobre os ombros
Ele olhou:
Acenou com a cabeça. (Brecht, 2012, p. 251).

A situação inicial descreve um cenário de reencontro entre o eu lírico e o espectador, mas, já agora, distante do acontecimento comum. O espectador se vê empurrado por armas nas suas costas. Até que o poeta monta o seu teatro, aparecendo como símbolo de esperança, provocador de reação, e não mais como mero entretenimento. “Acenou com a cabeça” indica, no contexto do poema, a compreensão do espectador e a sua disposição de agir, estimulado pela dialética social, adquirida através da função didática do teatro épico de Brecht.

Ao longo do poema, a condição social deste espectador é introduzida pelo espaço, pelo estado físico e pelo tempo, que revelam com a sua posição. A atenção do leitor percorre a “rua poeirenta”, casas, uma taberna, uma estação e um espaço de guerra, acompanhando a situação do espectador, descrito primeiramente na execução de seu trabalho (“Segurava nos punhos uma broca mecânica”), depois no seu momento de descanso na taberna (“Estava junto ao balcão/Coberto de suor, bebia, na mão/Um pedaço de pão”) e finalmente constringido a ir à guerra na estação (“Diante da estação/Vi-o, empurrado por coronhas de espingardas/Para a guerra entre rufos de tambores”). A transformação deste cidadão em sujeito proletário ativo, capaz de mudar o seu meio social, é potencializada pelo teatro épico: “Ele/Olhou expectante”, quando viu o teatro pela primeira vez na rua; “Ele olhou maravilhado”, na segunda vez, na taberna; “Acenou com a cabeça”, no terceiro momento, sinaliza a compreensão desse espectador, a quem queriam forçar a ir à guerra: sua conscientização política é devida ao efeito do caráter didático do épico brechtiano sobre este espectador.

Com base na discussão acima, é possível compreender a dualidade presente no público-alvo do diretor alemão: o espectador-não espectador. Os locais onde ele se encontra são aqueles em que estava o público do teatro antes da ascensão da burguesia. São espaços não convencionais para uma plateia não convencional: a classe trabalhadora, que, em função da sua condição social, não detém os meios de ir ao teatro.

O poema parece anunciar a finalidade do teatro épico: ativar a consciência do espectador-proletário, expondo-lhe, de maneira didática, as contradições da sociedade, bem de acordo com o pensamento crítico marxista. Com efeito, na terceira parte do poema, quando o espectador que se vê empurrado para a guerra encontra a poética defendida pelo dramaturgo alemão, há o pressuposto de que o teatro de Brecht cumpre esse papel didático ao mostrar a quem as guerras servem.

Com base nestas reflexões, é possível concluir que o espectador épico, que Brecht almeja, é o que não tem acesso aos teatros, é o que se encontra nas ruas, nos trabalhos e que vive sob as contradições do sistema capitalista. Um espectador épico presente em um espaço épico, que apresenta uma cena democrática, podendo ser vista por todas as classes sociais; afinal, é na rua que a entrada e a saída das instituições públicas e privadas se encontram. É o operário que, por meio da linguagem teatral, o dramaturgo e diretor alemão deseja conscientizar para torná-lo um

agente transformador da sociedade, na luta e na constituição social de uma organização revolucionária, para a superação da opressão capitalista e a consolidação de uma sociedade proletária, segundo a ótica marxista.

Referências

BORIE, M.; ROUGEMONT, M. de; SCHERER, J. *Estética teatral: textos de Platão a Brecht*. Trad. Helena Barbas. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

BRECHT, B. *Poemas (1913-1956)*. São Paulo: Editora 34, 2000.

BRECHT, B. *Estudos sobre teatro: para uma arte dramática não-aristotélica*. Trad. Fiama Hasse Pais Brandão. Lisboa: Portugália, 1964.

BRECHT, B. *Gedichte IX*. Berlim: Suhrkamp Verlag, 1965.

BRECHT, B. *Sobre a profissão do ator*. São Paulo: Editora 34, 2022.

CANDIDO, A. *O estudo analítico do poema*. 5 ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. In: EIKHENBAUM, B. *et al. Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976. p. 39-56.

KOUDELA, I. D. *Brecht: um jogo de aprendizagem*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

KUSNET, E. *Ator e método*. 5 ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

ROSENFELD, A. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2010.

TODOROV, T. *Teoria da Literatura I: textos dos Formalistas Russos*. Lisboa: Edições 70, 1999.

Data de submissão: 01/08/2023.

Data de aprovação: 27/11/2023.



O retrato diluído no drama poético *O marinheiro*, de Fernando Pessoa

The Diluted Portrait in the Poetic Drama O marinheiro, by Fernando Pessoa

Nayara Carla da Fonseca

Universidade Estadual Paulista (UNESP) | São Paulo | SP | BR

nayara.fonseca@unesp.br

<http://orcid.org/0000-0003-3511-8909>

Resumo: Este trabalho objetiva analisar os procedimentos responsáveis por tecer um plano lírico na peça *O marinheiro*, de Fernando Pessoa, de modo a nublar as fronteiras entre os gêneros lírico e dramático. A partir disso, buscou-se demonstrar como o autor constrói um drama poético que expõe uma profunda fragmentação do sujeito e aponta para a insuficiência representacional da linguagem mediante uma composição que opera uma desreferencialização em que o mundo, o sujeito e o outro são representados de forma vaga e elusiva. Assim, no drama pessoano, o “ser” é vincado pela incerteza e pela despersonalização. Dessa forma, procura-se analisar como a peça questiona a possibilidade de traçar retratos figurativos empregando-se uma linguagem que ultrapassa o tangível das categorizações e que se liquefaz ao tentar representar um “eu” multifacetado.

Palavras-chave: Fernando Pessoa; drama poético; teoria do drama; retratos.

Abstract: This work aims to analyze the procedures responsible for weaving a lyrical plane in the play *O marinheiro*, written by Fernando Pessoa, in order to blur the boundaries between the lyrical and dramatic genres. From this, we sought to demonstrate how the author builds a poetic drama that exposes a deep fragmentation of the subject and points

to the representational insufficiency of language through a composition that operates a dereferentialization in which the world, the subject and the other are represented in a vague and elusive way. Thus, in Pessoa's drama, "being" is marked by uncertainty and depersonalization. In this way, we try to analyze how the play questions the possibility of drawing figurative portraits using a language that goes beyond the tangible of categorizations and that liquefies when trying to represent a multifaceted "I".

Keywords: Fernando Pessoa; poetic drama; drama theory; portraits.

Fernando Pessoa, um dos mais reconhecidos poetas e escritores da literatura portuguesa, deixou um legado inestimável para a sociedade. Nascido em Lisboa, em 1888, foi um "pensador inquieto, multifacetado e enigmático, produziu poesia labiríntica, mudando sempre a pergunta ao se avizinhar da resposta. Propondo reflexões que iam muito além de seu tempo, de seu espaço e de sua existência multissecular" (Cazé, 2011, p. 38). Através de seus poemas, ensaios e prosa, o poeta revelou um olhar e uma sensibilidade única, explorando temas como a solidão, a angústia e a complexidade da condição existencial e identidade humana.

"O poeta é um fingidor" (Pessoa, 1945, p. 13). O poeta, ao fingir, se dramatiza e o ator, por sua vez, finge para dramatizar. A poesia no drama e o drama na poesia: ambos caminham juntos, assim como Fernando Pessoa o faz ao criar personagens para si mesmo: os seus heterônimos, e o seu drama poético *O marinheiro* (1913), peça sobre a qual discorreremos nesta análise.

Publicado em 1915 na revista *Orpheu*, o "drama estático" de Fernando Pessoa intitulado *O marinheiro*, não seguiu nenhum dos parâmetros convencionais da sua época pela falta de ação e uma grande presença de narrativa estruturada pela linguagem poética. Ora, a própria denominação da peça como "drama estático" já se mostra dialética e agrega uma polêmica: como um drama pode ser estático?

O Marinheiro apresenta-se como o navegar impreciso de Fernando Pessoa nas águas brumas da dramaturgia portuguesa do início do século XX. E por impreciso, leia-se: inconstante, volúvel, mutável; em oposição a inube, claro, sereno; não sendo aqui, em absoluto, sinônimo de má qualidade literária. Trata-se de

texto teatral que, em princípio e de maneira abreviada, é visto como um exercício simbolista em prosa poética pouco ou quase nada apropriado à encenação teatral mais convencional. Repita-se: de maneira abreviada, uma vez que os aparentes aspectos simbolistas impregnados no texto colaboraram para a antecipação e consolidação de elementos inovadores ao teatro moderno do século XX.” (Cazé, 2011, p. 38-39).

A peça é formada por alguns elementos que se equiparam ao teatro simbolista do final do século XIX, caracterizado pela estética do sonho e pela invenção das almas como modo de expressão. Elucidando a estética simbolista dessa peça, podemos citar o aspecto musical proporcionado pelos elementos sonoros que constituem o poético no drama pessoal, além da atmosfera vaga e do espaço irreal construído pelo narrador:

Segunda – Todo este país é muito triste...Aquele onde eu vivi outrora era menos triste. Ao entardecer eu fiava, sentada à minha janela. A janela dava para o mar e às vezes havia uma ilha ao longe...Muitas vezes eu não fiava; olhava para o mar e esquecia-me de viver. Não sei se era feliz. Já não tornarei a ser aquilo que talvez nunca fosse...” (Pessoa, 1997, p. 11).

A musicalidade dessa peça é notável pela presença de vários elementos que atuam no campo sonoro, como as rimas (“fiava”, “dava”, “olhava”) e as repetições presentes na citação acima. No que diz respeito às personagens, há três veladoras e uma donzela em um caixão. Essas veladoras estão sentadas em um quarto de um castelo, no qual não há praticamente a presença de luz, e ao dialogarem contam e relembram histórias dos seus passados. Assim é inicialmente descrita a ambientação da peça:

Um quarto que é sem dúvida num castelo antigo. Do quarto vê-se que é circular. Ao centro ergue-se, sobre uma mesa, um caixão com uma donzela, de branco. Quatro tochas aos cantos. À direita, quase em frente a quem imagina o quarto, há uma única janela, alta e estreita, dando para onde só se vê, entre dois montes longínquos, um pequeno espaço de mar. (Pessoa, 1997, p. 9).

Um primeiro elemento já nos chama atenção: um quarto circular, com quatro tochas em cada canto. Algo refutável na “realidade”, que só seria possível num plano do sonho das personagens que narram histórias memoradas e que parecem atuar no campo da imaginação.

Os sonhos e o inconsciente são mitológicos, pois lá habitam as fadas, os heróis - “falai-me das fadas. Nunca ouvi falar delas a ninguém...” (Pessoa, 1997, p. 18), diz a segunda veladora. O autor, ao retomar essas figuras, joga com a noção de “mito¹”, visto que o mito simboliza a narração de histórias e seres fictícios, mas no drama *O marinheiro*, Pessoa inverte essas imagens: “Por que não será a única coisa real nisto tudo o marinheiro, e nós e tudo isto apenas um sonho dele?” (Pessoa, 1997, p. 34), continua, mais a frente, a personagem indagando a sua própria existência em uma esfera do “real”.

Diante dessa última fala, percebe-se um questionamento acerca do tempo presente das veladoras, apontando para uma alusão de que o marinheiro seria mais real que as contadoras de histórias, e que estas poderiam ser um sonho daquele. Outros exemplos que expõem momentos em que as veladoras se autoquestionam “Não sinto nada... Sinto as minhas sensações como uma coisa que se sente... Quem é que eu estou sendo? Quem é que está falando com a minha voz?... Ah, escutai...” (Pessoa, 1997, p.41); “Se nada existisse, minhas irmãs?... Se tudo fosse, de qualquer modo, absolutamente coisa nenhuma?... Por que olhastes assim?...” (Pessoa, 1997, p. 34). Portanto, o autor inverte a noção de mito e realidade, mecanismo que aqui poderíamos chamar de realidade às avessas”. Outrossim, comprova-se a ideia de que essas “narrativas mitológicas persistem e vivem na memória do homem moderno, assim como estão presentes nas estruturas dramáticas modernas:

Não é aliás necessário fazer intervir as descobertas da psicologia de profundidade ou a técnica surrealista da escrita automática, para provar a sobrevivência subconsciente, no homem moderno, de uma mitologia abundante e, quanto a nós, de uma qualidade superior à sua vida ‘consciente’. (Eliade, 1991, p. 17).

Em *O marinheiro*, a sugestão de um passado mítico recorre num plano simbólico pela presença do elemento água, (foi pela água que Ulisses se perdera, é olhando para o mar que as veladoras sonham), pela sugestão da fala musical das personagens assemelhar-se ao canto das

¹ Segundo W.F. Otto (1955, p. 66 *apud* Grassi, 1975, p. 116) entende-se mito como “uma narração de coisas fabulosas... A palavra grega adquiriu relativamente cedo este significado, logo que se começaram a submeter a uma crítica racional as tradicionais histórias dos deuses e da criação do mundo.”

sereias nos mitos, aqui estas buscam persuadir o leitor pela linguagem poética, e pela referência ao mito de Ulisses, que, de acordo com a “lenda”, teria sido fundador da cidade de Lisboa. Na releitura do mito, o marinheiro também se perde em um naufrágio, e reconstrói a sua pátria à base de sonhos: “Ao princípio ele criou paisagens; depois criou as cidades; criou depois as ruas e as travessas, uma a uma, cinzelando-as na matéria da sua alma...” (Pessoa, 1997, p. 26). Parece que estamos diante de uma releitura do mito de Ulisses, apresentado pela imagem mítica do herói marinheiro, que é frequente em diversos textos pessoanos, como em sua obra *Mensagem* (1934).

Sobre o tempo dessa dramaturgia, tem-se o momento que remete a um passado que existe no sonho/imaginação das personagens, e o presente, que é desconhecido e incerto. “Terceira – Por que não haverá relógio neste quarto? Segunda – Não sei... Mas assim, sem o relógio, tudo é mais afastado e misterioso. [...] Quem sabe se nós poderíamos falar assim se soubéssemos a hora que é?” (Pessoa, 1997, p. 12). Quando as veladoras começam a relembrar o passado mítico, elas destacam que estariam cantando histórias:

Primeira [veladora]-[...] Para que é que havemos de falar?... É melhor cantar, não sei porquê... O canto, quando a gente canta de noite, é uma pessoa alegre e sem medo que entra de repente no quarto e o aquece a consolar-nos... Eu podia cantar-vos uma canção que cantávamos em casa de meu passado. Por que é que não quereis que vo-la cante? (Pessoa, 1997, p. 20).

O canto, nesse contexto, faz uma referência à linguagem poética, estruturada pelo ritmo e pela musicalidade. Aqui também o “cantar” parece estar relacionado ao contar histórias que já foram contadas (os mitos) ou histórias do passado das personagens. Nesses dois momentos, elas se mostram mais seguras ao realizarem o canto, já que no ato de cantar apropriam-se de uma narrativa estruturada por um discurso indireto. A terceira narradora diz:

Terceira - Não vale a pena, minha irmã... Quando alguém canta, eu não posso estar comigo. Tenho que não poder recordar-me. E depois todo o meu passado torna-se outro e eu choro uma vida morta que trago comigo e que não vivi nunca. É sempre tarde demais para cantar assim como é sempre tarde demais para não cantar. (Pessoa, 1997, p. 20-21).

Já quando as veladoras decidem falar, e a narração é deslocada para um discurso direto, a fala que seria uma escolha individual, consciente e expressaria a identidade das personagens, se demonstra incerta. “Quem é que eu estou sendo?... Quem é que está falando com a minha voz?... Ah, escutai...” (Pessoa, 1997, p. 41) diz a segunda veladora. Nesse ponto, há uma cisão entre a voz e as veladoras: “entre mim e a minha voz abriu-se um abismo...” (Pessoa, 1997, p. 38) e, assim, manifesta-se um conflito: todas essas confusões de planos apontam para um processo de perda de identidade das personagens. Instaure-se um conflito existencial e, conseqüentemente, um questionamento que percorre todo o drama: quem realmente estaria sonhando? As veladoras ou o marinheiro?

Além disso, o cantar pode atuar no campo mítico, e a figura mítica conhecida por essa ação são as sereias que encantam e hipnotizam os marinheiros; já aqui nos parece que as veladoras buscam encantar o leitor com a narração poética:

Sonho, mito ou loucura são, pois, elaborações discursivas do inconsciente que o poeta toma como formas de promover a ausência da realidade, procurando trabalhar não sobre o dado concreto mas sobre a formulação imaginária que se produz como descontinuidade do real (Quesado, 1976, p. 80).

Nesse drama, a representação e a concepção simbólica do sonho é revelada como uma confluência entre a linguagem dramática e a poética, na medida em que o escritor explora os limites entre o sonho e a realidade. Logo, constata-se um indício de que o autor defende a ideia de que a ficção é mais verídica do que a própria realidade: “Nenhum sonho acaba... Sei eu ao certo se o não continuo sonhando, se o não sonho sem o saber, se o sonhá-lo não é esta coisa vaga a que eu chamo a minha vida?” (Pessoa, 1997, p. 32), diz a segunda veladora angustiada. As personagens narram seus sonhos, mas os sonhos que geralmente atuam no campo da incerteza, nesse drama se realizam e se tornam mais palpáveis e definidos do que a vida das veladoras.

Uma figura importante é a do marinheiro, que dá título ao texto, e que surge sempre como um espelho de evasão da realidade, “em uma ilha mítica”, e reconstrói um real particular num plano imaginário, feito de sonho e de fantasia “Sonhava de um marinheiro que se houvesse perdido numa ilha longínqua. [...] Como ele não tinha meio de voltar à pátria, e cada vez que se lembrava dela sofria, pôs-se a sonhar uma

pátria que nunca tivesse tido.” (Pessoa, 1997, p. 24). E é nesse contexto que ocorre a ação presente nessa representação, uma ação que só é estabelecida no plano onírico das personagens enquanto elas relatam os feitos do marinheiro. Vale ressaltar também o diálogo estabelecido entre o homem e o mar, que é sustentado pela presença do elemento “água” que simboliza a fluidez e a “onda”, o movimento:

Segunda- É talvez por não serem verdadeiras... Mal sei que as digo... Repito-as seguindo uma voz que não ouço mas que está segregando... Mas eu devo ter vivido realmente à beira-mar... Sempre que uma coisa ondeia, eu amo-a... Há ondas na minha alma... Quando ando embalo-me... Agora eu gostaria de andar... Não o faço porque não vale nunca a pena fazer nada, sobretudo o que se quer fazer... Dos montes é que eu tenho medo... É impossível que eles sejam tão parados e grandes... Devem ter um segredo de pedra que se recusam saber que têm... Se desta janela, debruçando-me, eu pudesse deixar de ver montes, debruçar-se-ia um momento da minha alma alguém em que eu me sentisse feliz... (Pessoa, 1997, p. 16-17).

O medo está atrelado à simbologia que traz os “montes” citados: estes são fixos, contrapondo-se à liquidez e ao fluxo da água e das ondas num mar vasto e desconhecido. Parece que as personagens demonstram uma desconfiança ao que se apresenta como estável e sólido, pois para elas é impossível ser tão preciso e estático.

Com todas essas estratégias, simbologias e imagens aqui denunciadas, observa-se que Fernando Pessoa utiliza procedimentos que contribuem para a construção de um “eu” que não é estático; essa construção é exposta no sentido de multiplicidade do sujeito, como uma criação metamórfica e múltipla, que ao ser “muitos”, acaba não sendo “nada”: “Tudo é nós, e nós somos tudo; mas de que serve isto, se tudo é nada?” (Pessoa, 2006, p. 215). Percebe-se que em *O marinheiro* as personagens são retratadas e construídas a partir do dessentir: “Primeira- [...] Não sei o que é isto, mas é o que sinto... Preciso dizer frases confusas, um pouco longas, que custem a dizer..”(Pessoa, 1997, p. 41). Ademais, sente-se emoções que não se sente, fala-se palavras que não querem ser ditas: “Segunda- São realmente três entes diferentes, com vida própria e real. Deus talvez saiba porquê.. Ah, mas por que é que falamos? Quem é que nos faz continuar falando? Por que falo eu sem querer falar? Por que é que já não reparamos que é dia?...” (Pessoa, 1997, p. 39).

De acordo com Jacques Derrida (2012), a experiência no retrato geralmente é vista e pintada de forma a colocar um limite: há fronteiras entre espaços, tempo, figuras. No entanto, o filósofo postula essas ideias com o propósito de questionar a noção de fixidez ao traçar figuras. Diante disso, como uma proposta de analisar *O marinheiro* a partir da concepção de um retrato que se dilui, é possível identificar que as barreiras se quebram nesse desretrato, melhor dizendo, não há limites e tudo se desconfigura: as personagens, o espaço, o tempo, a forma dramaturgicamente. “Não sei porquê, mas parece-me deste lago que ele nunca existiu.. Lembrar-me dele é como não poder lembrar de nada. Quem sabe por que é que digo isto e se fui eu que vivi o que recordo?..” (Pessoa, 1997, p. 21-22) indaga a primeira veladora, e continuam as outras vagando em interrogações sobre as suas verdades e existências:

Terceira- Tenho horror a de aqui a pouco vos ter já dito o que vos vou dizer. As minhas palavras presentes, mal eu as diga, pertencerão logo ao passado, ficarão fora de mim, não sei onde, rígidas e fatais... Falo e penso nisto na minha garganta, e as minhas palavras parecem-me gente... Tenho um medo maior do que eu. Sinto na minha mão, não sei como, a chave de uma porta desconhecida. E toda eu sou um amuleto ou um sacrário que estivesse com consciência de si próprio. É por isto que me apavora ir, por uma floresta escura, através do mistério de falar... E afinal, quem sabe se eu sou assim e se é isto sem dúvida que sinto?...

Primeira- Custa tanto saber o que sente quando reparamos em nós!... Mesmo viver sabe a custar tanto quando se dá por isso... Falai, portanto, sem reparardes que existis... Não nos íeis dizer quem éreis? (Pessoa, 1997, p. 18-19).

À medida que a forma e a estrutura se liquidificam, encontram passagem entre as barreiras colocadas pelos limites dos gêneros. As personagens se distanciam delas mesmas e, assim, a linguagem no fazer poético de Fernando Pessoa se dissolve, pois não é mais capaz de mostrar com objetividade nem o mundo, nem o sujeito, nem o outro. Isto posto, o que se solidifica em *O marinheiro* é a diluição construída pelo processo de desreferencialização das personagens (que são almas que cantam), e de todos os outros elementos que constroem o drama, até mesmo o estatuto do real é questionado.

A questão do “real” no teatro é um elemento essencial que atravessa toda a história do gênero, e a maneira como é abordada varia de acordo

com a visão artística de dramaturgos, diretores e atores. O teatro possibilita vários meios de explorar a natureza da realidade e da humanidade através da criação artística. Na peça aqui analisada, o autor especula o real por meio das personagens, estas se provam indefiníveis, portanto surge o questionamento acerca do termo: como concretizar a ideia do real sob seres líquidos? Por fim, ao denunciar essa problemática, a categorização do gênero se desmancha, pois não segue o modelo de “drama absoluto²”, estruturado e defendido pela *Poética*, de Aristóteles. Desse modo, temos uma composição dramática que se desfaz em sua forma para se refazer como linguagem, e ao exteriorizar o drama interno das três almas que cantam e contam histórias, ele se revela poético, ultrapassando todos os preceitos da forma dramática aristotélica como a ação, o diálogo, o tempo e espaço definidos e a interrelação entre as personagens.

As ideias de Derrida (2012) podem ser adotadas para trabalharmos a caracterização de sujeito na peça *O marinheiro*, e também nas próprias reflexões de Fernando Pessoa como uma busca de se autorretratar:

Sabe que, como poeta, sinto; que, como poeta dramático, sinto despegando-me de mim; que, como dramático (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa inexistente que sentisse verdadeiramente, e por isso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir. (Pessoa, 1997, p. 149).

Ao se definir como “poeta dramático”, nesse trecho retirado de uma carta do poeta a Gaspar Simões, é possível averiguar uma tentativa de autorretrato. E no *Livro do desassossego* também podemos reconhecer esse mesmo esforço:

Sou uma espécie de carta de jogar, de naipe antigo e incógnito, restando única do baralho perdido. Não tenho sentido, não sei do meu valor, não tenho a que me compare para que me encontre, não tenho a que sirva para que me conheça. E assim, em imagens sucessivas em que me descrevo – não sem verdade, mas com

² O “teatro dramático” é denominado por Peter Szondi (2011), na sua Teoria do drama moderno, como “drama absoluto”, por constituir uma estrutura fechada “em si mesma”, seguindo fielmente as unidades de ação, tempo, espaço, diálogo, e relações intersubjetivas.

mentiras -, vou ficando mais nas imagens do que em mim, dizendo-me até não ser, escrevendo com a alma como tinta, útil para mais nada do que para se escrever com ela. Mas cessa a reação, e de novo me resigno. Volto em mim ao que sou, ainda que seja nada. E alguma coisa de lágrimas sem choro arde nos meus olhos hirtos, alguma coisa de angústia que não houve me empola asperamente a garganta seca. Mas aí, nem sei o que chorara, se houvesse chorado, nem porque foi que o não chorei. A ficção acompanha-me, como a minha sombra. (Pessoa, 2006, p. 247).

Indo mais além, podemos identificar um retrato traçado: o autorretrato simbólico de Pessoa a partir das construções fluidas e das representações de almas fragmentadas presentes. Representa-se uma autobiografia e um autorretrato impossível de um indivíduo que se sente desfigurado por uma realidade não real e mutável. Segundo Derrida (2010), o autorretrato é mais do que apenas projetar uma representação visual de si mesmo; é um encontro com a impossibilidade de se capturar uma identidade fixa e estável. Ele questiona a noção de autenticidade e unidade na representação do “eu”, argumentando que o autorretrato revela a fragilidade e a instabilidade da identidade. O filósofo enfatiza que o autorretrato é sempre mediado pela linguagem e pelas relações sociais, o que o torna um campo propenso para o jogo da multiplicidade do sujeito e do fingimento. Reflexão esta muito semelhante a toda a criação poética de Fernando Pessoa com os vários retratos criados pelos seus heterônimos.

Assim, para Derrida (2012), o autorretrato é um plano atrativo e fértil para se explorar os limites da representação e refletir sobre a fluidez do “eu”, no qual revelam-se as máscaras sociais, e as tensões entre a presença e a ausência, a verdade e a ficção. Em *O marinheiro*, sugere-se uma desdramatização do drama e uma despersonalização do ser, assumindo a noção de retrato pela ausência de identidade.

O irretratável ganha forma, ou, no caso, “visão”, como diria Derrida (2012), e mais uma vez Fernando Pessoa nos encanta com a sua magia de cantar emoções que não se tem, de expor um pensar a partir do não pensado, comunicar o incomunicável. Assim como as sereias encantavam os pescadores, os leitores finalizam a sua leitura da obra *O marinheiro* hipnotizados com todo o poético no drama. Hipnotizados agora e também facilmente controláveis: “Não sei o que é isto, mas é o que sinto...Preciso dizer frases confusas, um pouco longas, que custem

a dizer.. Não sentis tudo isto como uma aranha enorme que nos tece de alma a alma uma teia negra que nos prende?” (Pessoa, 1997, p. 41), expõe a primeira veladora, e “[...] Quem é a quinta pessoa neste quarto que estende o braço e nos interrompe sempre que vamos a sentir? (Pessoa, 1997, p. 41-42), continua a segunda.

O sujeito é todas as almas que estão presas na teia da aranha; em *O marinheiro* a aranha é o autor, metaforizando essas ideias para a realidade do homem moderno, a aranha nos parece o sistema capitalista e todas as instituições que buscam controlar o indivíduo pela moral. Portanto, Pessoa com sua linguagem diluída e sugestiva, consegue tornar visível um retrato moldado pela vivência em sociedade. A mão que tece a teia da criação é a mesma mão que conduz as decisões do homem e, assim, desretrata-se um “eu” a partir do retrato de um outro: “O próprio viver é morrer, porque não temos um dia a mais na nossa vida que não tenhamos, nisso, um dia a menos nela. Povoamos sonhos, somos sombras errando através de florestas impossíveis, em que as árvores são casas, costumes, ideias, ideais e filosofias”. (Pessoa, 2012, p. 229).

Referências

- CAZÉ, G. C. Do poema dramático simbolista ao teatro do absurdo: o navegar impreciso de Fernando Pessoa em *O marinheiro*. *Revista Desassossego*, v. 3, n. 6, p. 38-49, dez. 2011. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v3i6p38-49>. Acesso em: 01 dez. 2023.
- DERRIDA, J. *Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas*. Trad. Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- DERRIDA, J. *Pensar em não ver: escritos sobre a arte do visível (1979-2004)*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012.
- ELIADE, M. *Imagens e símbolos*. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- GRASSI, E. *Arte e mito*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1975.
- JUNQUEIRA, R. *Transfigurações de Axel: leituras de teatro moderno em Portugal*. São Paulo: Editora Unesp, 2013.
- MOISÉS, C. *Poesia e realidade: ensaios acerca da poesia brasileira e portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 1977.

PESSOA, F. *Livro do desassossego*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PESSOA, F. *O marinheiro*. Lisboa: Expo 98', 1997.

PESSOA, F. *Poesias*. 15 ed. Lisboa: Ática, 1995.

QUESADO, J. *O constelado Fernando Pessoa*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

SZONDI, P. *Teoria do drama moderno (1880- 1950)*. Trad. Raquel Imanishi Rodrigues. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

Data de submissão: 28/07/2023.

Data de aprovação: 03/12/2023.



Respiros: os desenhos de Hilda Hilst

Catching a Breath: The Drawings of Hilda Hilst

Cíntia Paula Maciel

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR

cintiapaulamaciel4@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0007-3667-3871>

Resumo: Hilda Hilst gostava de desenhar. Segundo a própria poeta, ela desenhava quando o exercício da escrita se lhe tornava pesado e, assim, traçava no papel suas atribulações para “dar uma respirada”. Em *Da Morte, Odes mínimas* (1980), obra na qual somos apresentados a um eu-lírico que mantém uma assustadora intimidade com a morte, há seis aquarelas feitas por Hilst, nas quais há um movimento de integração em que as dicotomias entre humano e animal, morte e sujeito, conhecido e desconhecido, se hibridizam, alargando a experiência de vida. Tomando como ponto de partida tais ilustrações, este artigo pretende ensaiar possibilidades de leitura sobre os sentidos que ligam o traço do desenho de Hilst à sua poética.

Palavras-chave: Hilda Hilst; desenhos; poesia.

Abstract: Hilda Hilst liked to draw. According to the poet herself, she used to draw whenever the act of writing proved too burdensome, and thus she traced lines on paper to “catch a little breath”. In *Da Morte, Odes mínimas* (1980), a work in which we are presented with a lyrical self who keeps a very close relationship with death, there are six watercolour paintings by Hilst, wherein a curious merging movement takes place: dichotomies such as human and animal, death and the self, known and unknown, become hybrids, widening life’s experiences. Using said paintings as a starting point, this paper intends to make fortuitous attempts

at reading the meanings that connect the traces from the drawings to the lines of Hillst's poetry.

Keywords: Hilda Hilst; drawings; poetry.

Hilda Hilst gostava de desenhar. Exemplos desse costume pouco conhecido da poeta, dramaturga e ficcionista podem ser encontrados nos arquivos do Cedae, na Unicamp, e em anotações em seus livros pessoais, hoje na biblioteca da Casa do Sol. No arquivo são ao todo 150 desenhos, 3 pinturas e 4 cartazes¹.

Hilda não colocava o desenho e a pintura no mesmo patamar da literatura. Questionada sobre o seu interesse por artes plásticas, disse “interesse realmente não havia. Eu achava gostoso pintar” (Cadernos, 1999, p. 37). Nesse sentido, quanto mais descompromissado o traço, mais os desenhos aparecem como variações de seus questionamentos e como descanso necessário para a organização das ideias.

Segundo a própria poeta, ela desenhava quando o exercício da escrita se lhe tornava pesado e, assim, traçava no papel suas atribuições para *dar uma respirada*: “às vezes, quando fico muito tensa e não consigo escrever, aí eu pinto, desenho um pouco. São as horas da respirada, quando não dá para dizer nada, quando está muito difícil tudo. Aí então, eu desenho um pouco”² (Diniz, 2013, p. 124). Assim, respiros são³ os desenhos feitos pela poeta nos momentos em que o entendimento pela palavra parece se esgotar, quando não é mais possível nomear nada. Da impossibilidade de

¹ Informações coletadas no site do Centro de Documentação Alexandre Eulálio (CEDAE), que abriga o acervo de Hilda Hilst. Disponível em: <<https://cedae.iel.unicamp.br/guia.php?view=details&id=1f0e3dad99908345f7439f8ffabdffc4>>. Acesso em: <janeiro.2023>

² Resposta dada em entrevista conduzida por Nelly Novaes Coelho, originalmente publicada em *Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira* (1989). In: DINIZ, C. (org.). Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst. São Paulo: Globo, 2013. p. 111-137.

³ O título deste artigo faz referência à exposição “Hilda Hilst – respiros”, realizada de 22 de abril a 21 de maio de 2010 no Centro de Documentação Cultural “Alexandre Eulálio” – Cedae, no Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. A exposição foi organizada por Mariana Garcia de Castro Alves e deu origem à dissertação de mestrado intitulada “*Hilda Hilst – respiros*”: Uma experiência de divulgação. Para imagens da exposição e de outros desenhos de Hilst, cf. ALVES, 2012.

comunicação mediada pelo verbo, nasce o traço dos desenhos de Hilst, seus momentos de respiro. É pelo traço, seja o da palavra seja o do desenho, pelas nuances, linhas de fuga e formas geométricas que o texto hilstiano nos convida a moldar figurações para o nosso desejo.

Em sua obra publicada em vida, a própria autora selecionou aquarelas para ilustrarem um de seus livros, *Da Morte. Odes Mínimas*. Neste livro, a morte é tomada como objeto de celebração e de dicção solene. O eu-lírico tem a morte, não a morte em geral, mas aquela própria e pessoal, como a sua interlocutora e se dirige diretamente a ela na maior parte dos poemas. A primeira seção é constituída por desenhos e pequenas composições que representam figuras animais híbridas, em intensa relação com o humano. Desenho e poema funcionam em complementaridade, uma vez que se unem, somando sua carga semântica.

As aquarelas que constituem a primeira parte da obra *Da morte. Odes Mínimas* foram pintadas sobre um fundo amarelo, responsável por destacar e dar vida aos desenhos. As cores usadas em todas elas são fortes e quentes e não remetem a nada sombrio e fúnebre, como se poderia esperar de desenhos presentes em uma obra sobre a morte. Ao contrário, a presença marcante do vermelho e do dourado nas aquarelas sugere algo vívido e intenso que reforça a ideia de “Odes à morte”, um canto alegre e entusiástico para aquela que é a única certeza da existência. Nos termos de Pécora, “a julgar pelas aquarelas, não há nenhum horror na morte hilstiana que já não se tenha tornado uma companhia íntima na própria vida, ou ao menos no sonho da morte que se toma como vida” (Pécora, 2003a, p. 8).

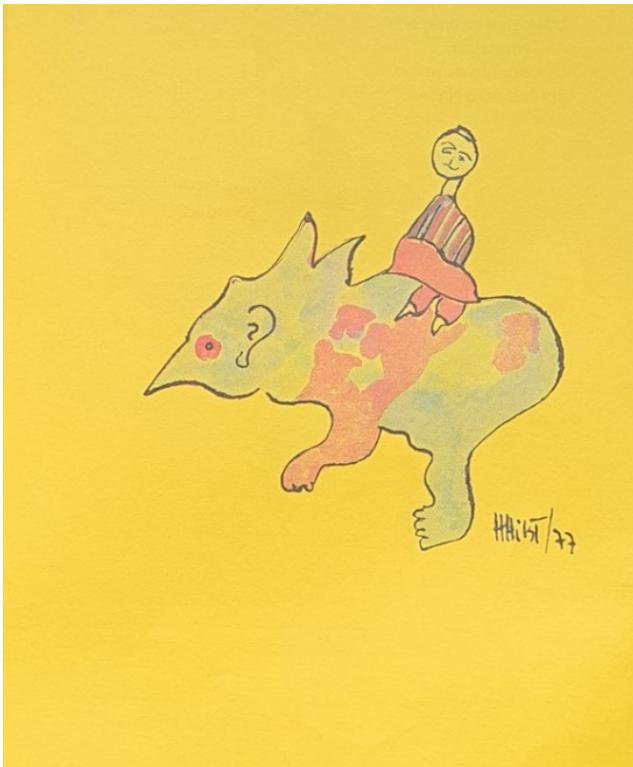
As aquarelas possuem também em comum a característica de desestabilizarem as formas e misturarem o humano e o animal. Na obra de Hilst, a existência animal é entendida como coincidente com a vida orgânica, plano em que as identidades ficam reduzidas às particularidades da matéria. Daí que nas aquarelas haja a mistura do humano com aves, peixes, leões, touros alados. O hibridismo parece se desenvolver no sentido de colocar o animal como semelhante ao homem, comungando um ambiente caseiro, íntimo e familiar. É o reconhecimento próprio na (in)compreensão do animal e, nesse passo, o humano se animaliza em cada aquarela.

As aquarelas parecem colocar em questão o duplo e a capacidade de redobramento: sujeito e morte, conhecido e ignorado fazem par, são conjugados em um traço desestabilizador das dicotomias opostas:

morte e sujeito, animal e humano, terreno e celeste já não se sabem separados e indiferentes. Nessa medida, há também os desdobramentos do sujeito que passa a ser entendido como uma multiplicidade, e não como unidade e intensidade estáveis.

Ao convocar, portanto, diferentes formas de vida (animais, plantas, humanos) à coexistência, por meio de uma intensa travessia de fronteiras, Hilst desestabiliza a racionalidade antropocêntrica a que nos acostumamos e nos convida ao encontro com a animalidade que também nos habita.

1 O peso e a leveza



Fonte: Hilst, 2003a, p. 11.

Na primeira aquarela figuram dois seres que se hibridizam em um só corpo: uma figura animal e uma figura humana se misturam em um traço contínuo que, a um só tempo, aproxima e distancia os elementos díspares. O animal desta aquarela remete diretamente ao terreno, possui chifres que se assemelham aos de um rinoceronte e é descrito, pela inscrição que acompanha a aquarela, como um “rinoceronte elefante”. Diretamente ligado ao terreno, todavia, o andar deste animal é suspenso e não encontra fixidez. Ele parece prestes a saltar: para onde, em direção a quê?

O peso do rinoceronte elefante contrasta com a leveza do seu deslocamento: ele parece flutuar. Se o imaginamos em movimento, seu deslocar aproxima-se mais do voo livre dos pássaros e menos do andar pesado dos animais quadrúpedes. O contraste entre o peso e a leveza revela a ligação entre o alto e o baixo presente na poética de Hilst.

A figura animal parece se esforçar, quem sabe até *desejar*, lançar-se à completa elevação e, entretanto, o seu peso permite-lhe apenas viver “nos altos de um monte”. Há aqui uma verticalidade condensada: o colocar-se rumo ao encontro de uma verticalidade irrestrita à vida terrena e o deparar-se com a limitação do peso do existir. Será possível saltar, mas não voar livremente; daí a ideia do adensamento. Tal contraste entre o peso e a leveza encontra ecos na experiência existencial de Hillé:

ando galopando desde sempre búfalo zebu girafa, derepente despenco sobre as quatro patas e me afundo nos capins resfolegando, sou um grande animal, úmido, lúcido, te procuro ainda, agora não articulo, também não sou mudo, uns urros, uns finos fortes escapam da garganta, agora eu búfalo mergulho, uns escuros [...] eu búfalo sei da morte? Eu búfalo rastejo o infinito? (Hilst, 2018, vol. 2, p. 22).

Ainda que pesado seja o existir, o desejo em direção ao viver dá sustentação e faz o corpo caminhar em um mundo sem deus: “daqui a pouco tu podes vê-la levitando, o cabelo ralo tocando o teto da casa, e não foi milagre do Outro não, é ela mesmo e seus ardores, seu fogo de perguntas, seu encarnado coração que levanta esse pesado tosco que é o seu corpo” (Hilst, 2018, vol. 2, p. 50).

Nesse jogo existente entre o vertical e o horizontal é importante lembrar que, para Hilst, é dentro da terra, manifesto lugar da morte, que

se dá a procura pela figura divina. O que vemos no desenho é o incessante jogo entre as dualidades capaz de aniquilar as oposições e mostrar que o princípio da pureza deve ser questionado.

Não se pode ignorar que esse animal é um híbrido: não apenas um rinoceronte elefante, mas sim um homem-rinoceronte-elefante. O rinoceronte tem pés e orelhas humanos; a figura humana que o monta tem patas e não possui orelhas. Este animal que deseja alçar voos, que deseja encontrar uma continuidade outrora perdida, que deseja elevar-se rumo a uma verticalidade, mas que vive no mundo terreno, é também o animal humano, o sujeito.

Se parte do sujeito é essa consciência pesada e bruta que pisa a terra, outra parte se eleva, vive “nos altos de um monte”. E ambas não podem existir senão em comunhão. Se outrora houve uma dualidade entre a consciência aterradora – e pesada – da finitude e entre o desejo de encontrar o horizonte infindo do existir, aqui ela é figurada por uma outra ordem, agora conjugadora. Há uma continuidade entre o existir e o findar, entre o humano e o animal, entre o peso e a leveza, entre o terreno e o ascensional.

O sujeito está montado sobre o peso da existência – a consciência bruta da finitude – e, *apesar de*, tenta alcançar ares de liberdade. A consciência da finitude e da corporeidade pesa, mas ao mesmo tempo, sustenta; impulsiona o desejo de expansão. O enfrentamento da morte traduz-se no alçar voo à vida. O contorno do desenho de Hilst liga-se ao traço dos versos de sua poética, na medida em que, ao falar da morte, de alguma maneira, a poeta dialoga com a vida na tentativa de encontrar a sua razão de ser: “Me fiz poeta/ Porque à minha volta/ Na humana ideia de um deus que não conheço/ A ti, morte, minha irmã, / te vejo” (Hilst, 2003a, p. 60).

Existe ainda movimento e instabilidade no desenho. O rinoceronte elefante está parado, todavia parece prestes a saltar. O rinoceronte está sustentado sob duas patas e, portanto, o seu andar não será jamais equilibrado, será instável, um perpétuo titubear. O seu andar é uma tentativa. A tentativa e a instabilidade apontam para o interminável processo de construção de si, do outro e da escrita, pois “é tudo recomeço” (Hilst, 2006, p. 41). O sujeito nunca está finito, pronto, terminado. Está

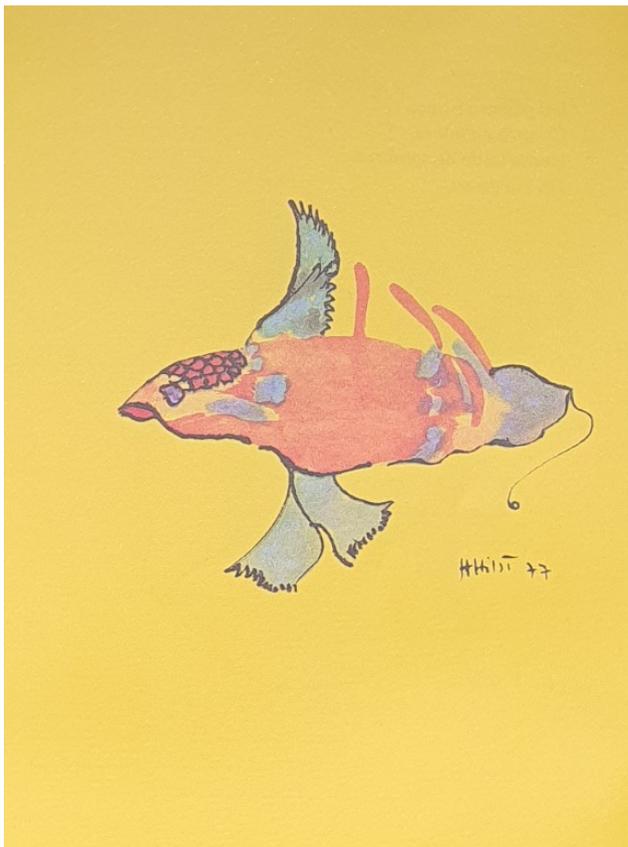
sempre em vias de construção, a escrita de Hilst também. Na existência dos personagens tudo não passa da tentativa, do esboçar: “Que o pensar dos outros e o meu próprio pensar, que também o que se via, e sentimentos, atos, e o que me circundava, a mim, e aos outros, era apenas Esboço, foi a única nitidez que consegui expelir” (Hilst, 2018, vol. 1, p. 299).

A tentativa é também a de compreender a morte e conviver com ela, trazendo-a para o seu “deserto” (Hilst, 2003a, p. 12) e alargando a experiência de vida. Em Hilst, além de sempre buscada e lembrada, a morte é como uma velha conhecida a quem o poeta se dirige com constância. A figura assustadora que sobrevoa o horizonte da humanidade, é transformada na “Negra cavalinha”, na “Velhíssima-Pequenina”, na “Menina-Morte” e o sujeito-animal que infinitamente a procura carrega em seu rosto a expressão da leveza visualizada nesta primeira aquarela.

Assim como nos versos de Hilst, nos desenhos o encontro com a finitude e com a existência está sempre suspenso, instável, atuando como uma hipótese, existindo apenas no campo do desejo: “Se eu soubesse/ Teu nome verdadeiro/ Te tomaria/ Úmida, tênue” (Hilst, 2003a, p. 47). Há a consciência do sujeito sobre a morte que um dia virá e o impedimento de compreendê-la intimamente: nunca saber seu verdadeiro nome.

A finitude é potencialidade. A busca do rinoceronte-elefante e do sujeito-morte carrega em si uma dimensão trágica, uma vez que é movida por um desejo de completude sempre atravessado pelo impedimento da morte, que se impõe sobre a vida enquanto experiência impossível. No desenho, figuram animalidade e humanidade, morte e vida, como duas faces da mesma existência. Corpo híbrido e suspenso, na impressão de salto iminente. Salto lúdico em busca do encontro com o seu duplo, a morte: “Cavalo, búfalo, cavalinha/ Te amo, morte minha,/ Se te aproximas, salto/ Como quem quer e não quer” (Hilst, 2003a, p. 44). Convivência de precível equilíbrio. Jogo. Entre o peso de uma existência fundada na certeza da finitude e a leveza do desejo de alçar voos ao horizonte, o sujeito-morte tenta saltar em direção ao infinito.

2 Pássaro-poesia



Fonte: Hilst, 2003a, p. 14.

Na segunda aquarela, a hibridização das formas também se apresenta na figuração de um animal que mistura, em um só plano, elementos celestes, aquáticos e terrenos. No desenho de um “peixe raro de asas” voando em pleno céu, observa-se o caráter de reversibilidade e polivalência do universo. Nas aquarelas é possível notar, segundo Pécora, “certo primitivismo surrealista que reforça a atmosfera exótica e onírica onde se indistinguem o próprio e o outro” (Pécora, 2003a, p. 8), de modo que a conjugação dos elementos ascensionais com os aquáticos evidencia as ambiguidades presentes entre vida e morte.

Convencionalmente, todo ser alado é um símbolo de espiritualização e de perfeição, uma vez que o céu simbolicamente é uma manifestação direta da transcendência. Nesse sentido, sonhar, observar e esboçar seres capazes de voar é tornar manifesto o desejo de transcender a realidade corpórea e atingir um estado de leveza só comparado à ausência de corpo, à morte. O pássaro e o céu que ele habita podem ser, por sua vez, símbolos da transcendência e da libertação do peso terrestre. Por seu turno, no sobrevoo do peixe percebe-se um movimento ascendente, uma fuga vertiginosa de uma abissal profundidade até atingir imensas altitudes que flutuam em uma dimensão desprovida de limites: as águas se aproximam do céu, confundindo-se com ele em um abraço indistinguível.

Pode-se notar, assim, que há uma intensa conjugação entre duas forças antagônicas, mas complementares: vida e morte. Se observarmos ainda os versos que acompanham a aquarela, nos recordaremos que neles não existem verbos, com exceção do verbo “sonhar”, que aparece em gerúndio indicando um modo de ser. Essa dualidade complementar entre as forças criadoras e as destruidoras, intensamente tematizada na obra de Hilst, e aqui vislumbrada na reversibilidade entre céu e mar, é a força motriz da existência.

No poema que acompanha a aquarela, essas tensões parecem desaparecer e o ser encontra-se pairando sobre o “Nada”, momento no qual restaura-se um estado anterior de coisas. Um retorno a sua condição primeira, de “Nada”. No contorno do desenho e no traço do verso, o que figura é a quietude do estado de ânimo de quem superou, mesmo que momentaneamente, a presença estranha e desconcertante da morte em vida.

A condição de ser alado pode ser entendida também como manifestações das funções intelectuais. No mesmo sentido, o céu é ainda um sinônimo de consciência, de modo que podemos associar o desenho à escrita de Hilst. Ao lado do inusitado peixe de asas outro ser alado que aparece é o “Pássaro-poesia”, a quem o eu-lírico de *Amavisse* (1989) deseja estar sempre unido: “Carrega-me contigo, Pássaro-Poesia/ Quando cruzares o Amanhã, a luz, o impossível” (Hilst, 2017, p. 440). Parece possível ligar este ser voador do desenho, sonhando o Nada, à própria poesia. O encontro caloroso e entusiasmado com a morte, figurado nas aquarelas, somente é possível pela palavra poética.

Hilst, em sua intensa desestabilização das ordens comuns, já nos apresentou a imagem do “Porco-poeta” que, no charco à espera da interlocução divina, tenta entender a existência paradoxal da divindade

perante um mundo constituído pela finitude: “ir lá adiante onde os outros paralisados aqui, suspeitam apenas que há um pavoroso mais adiante, e indo mais adiante a pergunta inflou poderosa: há Deus na morte?” (Hilst, 2018, vol. 1, p. 315). E, como no mais das vezes, a busca encontra somente o fracasso: “Na trama dos vocábulos/ Na decantada lâmina enterrada/ Na minha axila de pelos e de carne/ Na esteira de palha que me envolve a ala/ Do verbo apenas entrevi o contorno breve” (Hilst, 2017, p. 440).

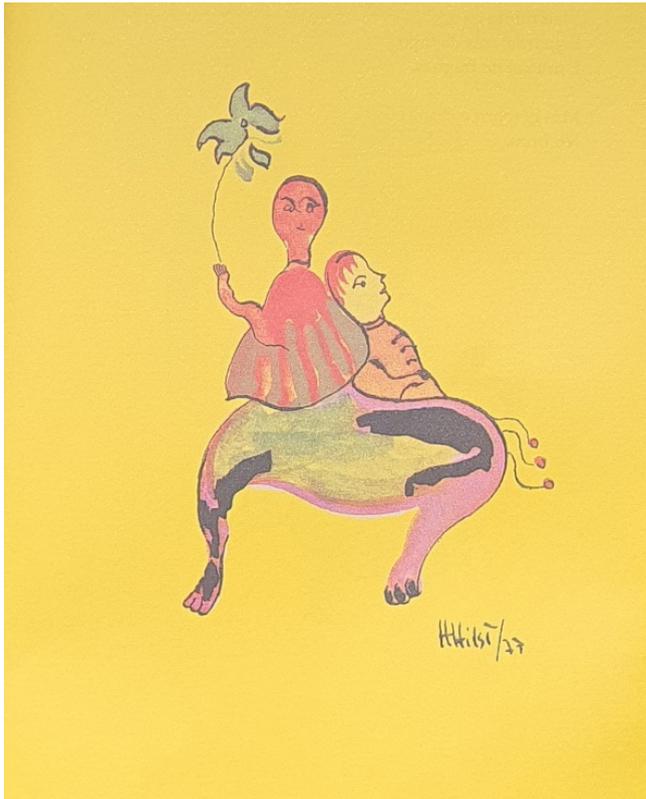
É curioso notar que esta é a única aquarela deste conjunto em que não se tem uma efetiva mistura entre o humano e o animal. Talvez o peixe que paira sobre o ar, em relação ao pássaro-poesia que sobrevoa a obra de Hilst, seja a indicação de que a poeta praticou uma linguagem *outra*, tentando a seu modo criar novas soluções linguísticas para o enfrentamento de questões decisivas que a assombravam e assombram a humanidade. Hilst praticou uma linguagem de *porco-poeta* na criação de seu *pássaro-poesia*, a qual intenta evidenciar as espantosas ligações entre todas as formas de existência: “de cigarras e pedras, querem nascer palavras” (Hilst, 2017, p. 454).

Os seres alados, evidentemente, vinculam-se também ao transcendente e ao divino. E aqui cabe destacar que, para Hilst, o aquém e o além do humano habitam uma mesma zona indefinida. Por isso, a poeta não deixou de extrair do animal uma dimensão divina, caracterizando a divindade ora como “deus porco” ora como “relincho do infinito” (Hilst, 2017, p. 432) e “gritando às galinhas que falou com Deus” (p. 443). Neste sentido, nas palavras de seus textos e nos traços de seus desenhos, Hilst coloca a corporalidade animal em relação com a abstração inerente à espiritualidade. Por isso, ao se reconhecer como a “égua fantasmagórica” que “sorve a água pensando sorver a lua” (p. 430) e ao notar que tem patas e focinho onde acreditava ter mãos e bocas, a poeta pensa – escreve e desenha – o impensável de Deus.

Pairar sobre o nada é espiar cuidadosa e minuciosamente a morte em relação a uma divindade eternamente sonhada. É com ela construir interlocuções e aproximações, o que significa permanecer atento ao seu trote de cascos que trabalha silenciosamente pela aniquilação do sujeito. Sonhar o “Nada” é espiar o lento consumir da vida feito pela morte. Mas, de onde poder-se-ia surgir a histeria, surgem os motivos – como temáticas e também como motivação – para que se escreva.

Peixe raro de asas, pássaro-poesia: seres alados, imaginados e desenhados por Hilst, espiam Deus e a morte enquanto desvelam uma nova e peculiar rotina para viver.

3 Tu não te moves de ti



Fonte: Hilst, 2003a, p. 18.

Evidentemente relacionados com a sua escrita, os desenhos de Hilst, entretanto, não são tão impactantes quanto o seu texto em prosa, embora carreguem em si a mesma potencialidade de deslocar nosso olhar e pensamento do habitual. Esta aquarela, em especial, parece comunicar um momento de calma, um encontro dócil entre o sujeito e o seu duplo. Não há avanços ou recuos, tampouco duras oposições, parece

haver a sugestão de um momento de trégua e de entrega de ambas as partes – sujeito e morte.

Impossível não direcionar o olhar para as duas cabeças presentes na figura. O traço contínuo, próprio do desenho de Hilst, gera a impressão de que as duas cabeças pertencem a um mesmo corpo, testemunhando, pois, a ambiguidade do ser representado no desenho. Os personagens de Hilst, por mais que desejem e busquem a unidade, encontram-se cindidos; percebem, eles próprios, as máscaras que carregam.

Segundo Pécora, na apresentação de *Fluxo-Floema*, uma das características da prosa hilstiana é a apresentação “do drama da consciência em ação”. Esse drama, por sua vez, não é ordenado a cada vez por uma personalidade discursiva e imediatamente reconhecível em relação às outras personagens presentes no texto. O que se tem, na verdade, são várias máscaras que proliferam inadvertidamente incapazes de se conterem numa unidade. As várias vozes que falam no texto de Hilst ou “a verdadeira multidão que ocupa o lugar da narração fala quase sempre com a mesma garganta” (Pécora, 2003b, p. 11).

Nesta aquarela nota-se, a um só tempo, a existência dual de um ser de duas cabeças, mas também a ligação entre elas realizada pelo corpo em comum. Em Hilst, as vozes narrativas testemunham a experiência de um sujeito que é morada de vários. É como diz a narradora de “O Unicórnio” (1970): “existir com esse meu contorno é ferir-se, é agredir as múltiplas formas dentro de mim mesmo, é não dar sossego às várias caras que irrompem em mim de manhã à noite” (Hilst, 2018, vol. 1, p. 113).

Na prosa narrativa, a ambiguidade de um sujeito múltiplo encontra eco na dificuldade de narrar e na experiência da criação literária. O fluxo da escrita de Hilst é como uma “cena de possessão” (Pécora, 2003b, p. 11) em que a voz narrativa é assombrada e possuída por vários entes incapazes de conhecer o sentido de sua coexistência diante do ofício de escrever ou da tentativa de entender o que é o homem. Nos textos, a ambiguidade do sujeito que jamais é uno e totalizante se traduz, no mais das vezes, em uma experiência angustiante do existir. Nesta aquarela, diferentemente, a duplicidade de um só corpo dotado de duas cabeças parece indicar nada mais nada menos do que uma trégua, uma aliança de paz.

É um momento em que o sujeito aceita suas ambiguidades, multiplicidades e sua identidade fragmentária. Da intensa busca por estabilidade e unidade em um mundo desamparado, caótico e abandonado por Deus surge, finalmente, um momento – talvez breve, mas não menos

significativo – em que o sujeito se reconhece em sua fragmentação e é capaz de descansar sobre ela, vislumbrando, em um traço contínuo, as ligações existentes entre os “eus” que o habitam.

Nesta aquarela a figura humana está sempre acompanhada de um outro, para onde quer que seja que este corpo híbrido se movimente, ambas as cabeças o irão acompanhar. Talvez aqui se encontrem os sentidos dos dizeres do pai de Tadeu, personagem de *Tu não te moves de ti* (1980): “tu não te moves de ti, tu não te moves de ti, ainda que se mova o trem tu não te moves de ti” (Hilst, 2018, vol. 1, p. 422).

Em um *eu* há várias máscaras, “um muito de todos” (Hilst, 2018, vol. 1, p. 417). E entre eles, o passo pesado e lento da finitude, representado aqui pela parte animal que também se move com o sujeito: “um existir para a morte esse meu muito do outro” (Hilst, 2018, vol. 1, p. 417). Por mais que existam as máscaras, as atualizações dos fragmentos potenciais, uma coisa é certa: o sujeito descobre no mundo a “ferida de ser e de existir” (Hilst, 2018, vol. 1, p. 422); sabe-se sempre acompanhado da sua própria morte, a outra cabeça que também habita o seu corpo.

Daí restam, ao menos, duas opções, ambas abordadas na obra de Hilst: angustiar-se continuamente ou integrar a morte à exuberância do viver. Na segunda opção encontra-se o movimento traçado nas aquarelas: o estar acompanhado da finitude se traduz em um descanso dócil e pacífico; momento de trégua do contínuo angustiar-se perante a morte; instante de total entrega ao findar-se que um dia chegará; sujeito e morte entregam-se mutuamente, como no jogo erótico. O jogo erótico encontra-se em sua fase preliminar, de enamoramento, quando o sujeito-morte se encontra em paz com suas conquistas, seus algozes.

Não se pode falar, no entanto, da ausência de excitação, mas num misto de prazer e expectativa. O descanso e a bandeira verde parecem acenar para um tratado de paz, mas o vestido encarnado é sempre um convite para o movimento do jogo da busca do sujeito pelos seus outros. Repousando sobre os seus “costados”, o ser duplo dessa aquarela, evidencia certa ambiguidade que não se traduz na oposição, mas no encontro, na união proporcionada pelo contínuo traçar. A divisão que se compõe: “é isso, temos duas almas, uma parecida com o teu próprio corpo, assim bonito, andas crescendo, e a outra parecida, difícil dizer, a outra alma não se parecendo a nada de tudo isso teu. Quem é que sabe, alma de leopardo, onceira, esses bichos grandes, raros” (Hilst, 2018, vol. 1, p. 418). O conviver com um duplo nada parecido com o corpo

humano, mas ainda assim pertencente a si. A abertura do humano em direção a outras formas de vida.

4 “Eu é um outro”



Fonte: Hilst, 2003a, p. 20.

Mais uma vez humano e animal são colocados em uma relação que desestabiliza a pretensa superioridade do humano. Menos do que evidenciar a separação, ocorre no desenho um exercício de busca de uma transcendência capaz de unir humano e não humano de modo a torná-los íntimos e habitantes de um mesmo espaço. Nesta aquarela, observa-se um cenário que remete a um animado passeio que o sujeito faz acompanhado de seu duplo, ambos montados sobre vacas em um ambiente escaldante, com “guarda-sóis de fogo” e um “sol de fráguas”. Parecem caminhar

juntos em um deserto. O calor presente no desenho vem pela imagem hiperbólica do fogo e também pelas cores quentes como o amarelo, o laranja e o vermelho, bem como pelos versos que acompanham a aquarela. O termo “fráguas” carrega consigo um duplo sentido: indica ardor, calor e fogo, mas também “sorte adversa”, “infortúnio, amargura e pena”. Tem-se, portanto, a conjugação de duas imagens intensas em uma só palavra – o fogo e a amargura. Humano e animal caminham juntos por essa estrada desértica que concentra calor e dor em um só espaço. Caminho em direção ao quê? À finitude? À transcendência? Não se sabe ao certo, mas é lícito afirmar que “também nos animais as centelhas se mostram.” (Hilst, 2006, p. 55).

Os versos que acompanham a aquarela verbalizam a consciência do sujeito sobre a multiplicidade de seu eu. O dizer literário permite que o sujeito se desdobre em outro(s). Ser eu e ser outro expressa a busca por si mesmo na alteridade. O eu que escreve, conscientemente, escreve a si e a seu duplo. A alteridade radical encontra, na obra de Hilst, a sua expressão na figuração da animalidade, do divino e da finitude, num movimento capaz de fazer com que o sujeito se reconheça e, ao mesmo tempo, se questione a respeito de sua própria identidade ao olhar para aquilo que lhe é estrangeiro. Nesta aquarela, o eu e o seu duplo existem na medida em que se consolidam como alteridade. O sujeito é aquilo que ele é, mas também aquilo que ele não é.

Na obra de Hilst, o questionamento das dualidades e do princípio da identidade conduz a um pensar que evidencia a multifacetária identidade dos sujeitos que habitam os seus textos, desconstruindo a ideia de unidade, uniformidade e igualdade que determina que o eu é igual ao próprio eu. Nestas palavras e nestes desenhos, é possível que o sujeito seja entendido como uma instância múltipla e não unificada, indefinida, complexa e paradoxal. Assim, o sujeito não é verdadeiramente fundado na ideia da igualdade identitária entre dois termos, mas constitui-se, na verdade, sempre em relação aos outros.

Outro poeta já nos mostrou que “eu é um outro” (Rimbaud, 2009) e, nesse sentido, a alteridade se fundaria na interioridade dessa areia movediça que é o próprio eu, e não exclusivamente na representação do eu do outro como um outro eu. Com a sua proposição, o poeta questiona o princípio da identidade como uma relação de igualdade absoluta, e pensa o eu como um universo desconhecido para si próprio. A voz narrativa de Hilst apresenta também a ligação entre essas ideias:

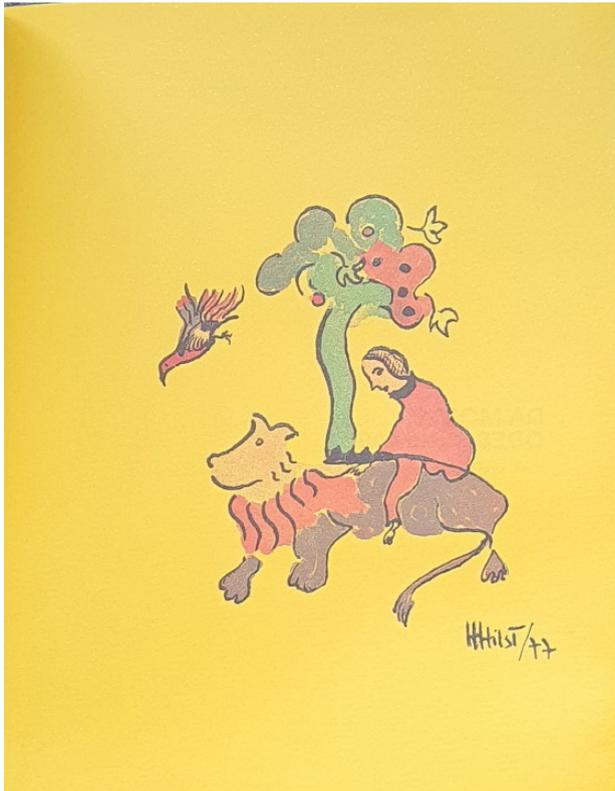
“Ela Hillé, revisita, repasseia suas perguntas, seu corpo. O corpo dos outros. Como é que foi mesmo isso de Rimbaud carregando ouro?” (Hilst, 2018, vol. 2, p. 31). Mostra também o desconhecido do eu que habita a si próprio: “às vezes eu penso que alguém está dentro de mim, não alguém totalmente desconhecido, mas alguém que se parece a mim mesmo, que tem delicadas excrescências, uns pontos rosados, outros mais escuros, um rosado vermelho indefinido, e quando chego bem perto dos pequenos círculos, quando tento fixá-los, vejo que eles têm vida própria” (Hilst, 2018, vol. 1, p. 70).

Humano e não humano se hibridizam, de modo a desenvolver imagens quiméricas que começam no sujeito e vão se transformando em um animal que nunca é também um só: é sempre um e outro ao mesmo tempo. Na obra de Hilst, o humano desdobra-se em seus outros, por vezes desconexos e desconhecidos de si próprios. O desenho revela que o sujeito está profundamente ligado ao não humano como se fosse uma parte do seu corpo. A existência do sujeito se dá em coexistência com seu duplo e seus múltiplos, já dissera Hillé: “Hillé e mais alguém. Quem ou o que seria Hillé tão duro e som? Tão estridência, arcada, sabichona, misto de mulher e *intelijumência*?” (Hilst, 2018, vol. 2, p. 52, grifo nosso)

Os desenhos de Hilst colocam em cena o ato da própria humanidade exposta, desnudada diante da aparição do um olhar de um ser cuja natureza não possui nudez (Derrida, 2002). Diante desse olhar, o sujeito humano se desestabiliza. O sujeito não é mais uno e integrado, sua subjetividade é composta por multiplicidades, por outridades que irão sempre caminhar junto de si – o animal, o divino, a finitude.

Ser visto pelo outro implica um ponto de vista existente sobre nós. O animal que olha e desconcerta diz algo sobre o humano, ele responde, seja o que quer que responder signifique. Os olhos de cão de Amós, os olhos do peixe que vive com Hillé, os olhos da porca que encaram Amós, Hillé e Isaia: cada um desses olhares comunica algo, indicando que no aquém e no além do humano, na alteridade radical, encontram-se também traços do que entendemos por humanidade.

5 Intensos devires



Fonte: Hilst, 2003a, p. 22.

Um universo compartilhado entre o humano, o animal e o vegetal. Por vezes, a moldura antropocêntrica que delimita o nosso olhar e pensamento para o mundo pode fazer esquecer, mas a verdade é que se habita um mundo compartilhado com uma infinidade de seres não humanos. Esta última aquarela lembra que a existência do humano e do não humano só é possível porque humano e animal necessitam mutuamente um do outro. E, para que ambos possam existir, antes de tudo é preciso que o natural tenha e seja vida. Animal humano, animal não humano e vegetal compartilham um espaço de convívio. Na cena pintada na aquarela, há a figura do “leão-rei”, de uma mulher que o cavalga, de uma árvore frutífera e de um pássaro – o qual parece levitar, ou cair.

O devir animal/vegetal é um processo privilegiado na obra de Hilst. Amós Kéres é um personagem que encontra a possibilidade de compreensão ou de um viver mais pleno em seu devir-cão. Hillé é outra personagem que vê na animalidade a possibilidade de compreender o “existir sem-Deus” que tanto a assombrou, o que acontece quando passa a conviver e a se transfigurar na senhora P, a “porca-deus”. Isaiiah, o matemático amigo de Amós, sempre “absorto, centrado no nó das trigonometrias, meditando múltiplos quadriláteros” (Hilst, 2018, vol. 1, p. 297) apenas aquietou-se, não antes de inquietar-se com a presença animal, “quando descobriu o porco” – e o corpo (Hilst, 2018, vol. 1, p. 297). E na inquietante presença e companhia animal, Isaiiah que entre “afagos, mimos e falas, descobriu que era uma porca o porco” (Hilst, 2018, vol. 1, p. 298) foi, como relata o narrador, “plena, visceral, lindamente feliz”. (Hilst, 2018, vol. 1, p. 298).

Em Agda, a volta a uma origem não-humana, como conselho paterno, também testemunha os intensos devires na prosa de Hilda Hilst: “Retrocedes, filha, outra vez a juventude, infância, adolescência, depois o nada, mas vale a pena. Vais caminhar menina para o nada, mas o mecanismo é mais fácil, aos poucos te identificas com o inanimado, menina-planta, menina-pedra, menina-terra” (Hilst, 2018, vol. 1, p. 174). Por sua vez, a descrição que Vittorio faz de Hillé também denota o devir outro dos personagens hilstianos: “Hillé esquecida de si mesma e de tudo o mais, olha as árvores e chora. lembra-se de ter sido árvore. foi árvore e sente piedade, foi cadela e sente piedade, foi também esses bichos pequenos. doninha rato largatixa. Ahn. e sente compaixão por todos eles” (Hilst, 2003b, p. 45). Menos do que forjar uma identidade que a vida em si não apresenta, os desenhos de Hilst e a sua prosa desestabilizam a crença na pureza da identidade e colocam em cena o movimento, a mudança, o vir a ser, o intenso devir da existência.

As aquarelas de Hilst traçam um intenso movimento de desterritorialização, na medida em que acabam com a primazia da forma-homem enquanto centralidade do universo. O devir-animal/vegetal, no traço da aquarela e no verso do texto, abre a forma humana para modos não humanos de individuação, criando assim, para o sujeito, novas formas de sentir e pensar, em uma palavra, novas formas de vida. O traço contínuo, ligando os três grupos – humano, animal, vegetal –, por tantas vezes pensados em descontinuidade, desestabiliza os lugares comuns do nosso pensamento que mantém em separação aquilo que

não pode existir em total ruptura. Compartilhamos o mundo com outros seres. Aprendemos com Hilst que incide sobre nós, sujeitos humanos, o ponto de vista do olhar animal. O animal vê, e o que é que ele vê aos nos olhar? Não temos resposta para isso, mas o ponto de vista do outro está ali, basta deixar-se ver. Nesse sentido, os animais não humanos, que são providos de um ponto de vista, não carregariam em si também os traços de uma subjetividade?

Nota-se o tom dessa aquarela, tanto o da cena, quanto a tonalidade das tintas utilizadas. São todas cores vivas, quentes; cores, no limite, alegres. O desenho brilha, como indicam os versos que o acompanham: “em ouro e escarlate/ te conduzia pela eternidade” (Hilst, 2003, p. 22). Todas as aquarelas possuem essas características, como visto, e, considerando-se que foram inseridas em uma obra poética sobre a morte, podemos entender que, para Hilst, a vida animal – e o encontro do humano com a própria animalidade que o habita – talvez seja o caminho de um modo mais pleno de existir. Um modo de vida capaz de incorporar em si a consciência da morte sempre por vir e, justamente por isso, reconhecer a urgência da vida que resta. Viver urgentemente, exuberantemente viver.

Na cena, há um pássaro que parece fora de seu lugar próprio, visto que não se encontra no nível da árvore. Ele paira num entrelugar, e não sabemos se está caindo, se está levitando ou apenas sobrevoando em um nível mais baixo para tão logo subir outra vez. É um pássaro rubro e, sobre ele, deixo falar os versos de Hilst, em *Júbilo. Memória. Noviciado da Paixão*:

Se uma ave rubra e suspensa ficará
Na nitidez do meu verso? Há de ficar.
Também eu. (Hilst, 2001, p. 33)

É quando o animal, o verso e a poeta intensamente encontram o lugar que compartilham no mundo.

Referências

ALVES, Mariana G. C. *Hilda Hilst – respiros: uma experiência de divulgação*. Dissertação (Mestrado em Divulgação Científica e Cultural) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2012.

CADERNOS DE LITERATURA BRASILEIRA. São Paulo: Instituto Moreira Salles, n. 8, out. 1999. 144 p.

COELHO, N. N. et al. *Feminino singular: a participação da mulher na literatura brasileira contemporânea*. São Paulo: GRD; Rio Claro: Arquivo Municipal, 1989.

DERRIDA, J. *O animal que logo sou (A seguir)*. Trad. Fábio Landa. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

DINIZ, C. (Org.). *Fico besta quando me entendem: entrevistas com Hilda Hilst*. São Paulo: Globo, 2013.

HILST, H. *A obscena senhora D*. São Paulo: Globo, 2001.

HILST, H. *Com os meus olhos de cão*. São Paulo: Globo, 2006.

HILST, H. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Globo, 2003a.

HILST, H. *Da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HILST, H. *Da prosa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018. 2 v.

HILST, H. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Globo, 2003b.

HILST, H. *Júbilo, memória, noviciado da paixão*. São Paulo: Globo, 2001b.

PÉCORA, A. Nota do organizador. In: HILST, H. *Da morte. Odes mínimas*. São Paulo: Globo, 2003a.

PÉCORA, A. Nota do organizador. In: HILST, H. *Fluxo-Floema*. São Paulo: Globo, 2003b.

RIMBAUD, A. *Correspondência*. Trad. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.

Data de submissão:01/08/2023.

Data de aprovação: 02/12/2023.



Ismália e suas representações na pintura, na televisão e na música

Ismália and her Representations in Painting, Television and Music

Lucas Almeida Dalava

Universidade Estadual Paulista (UNESP) | Araraquara | SP | BR

lucas.dalava@unesp.br

<https://orcid.org/0009-0005-6638-1955>

Resumo: O poema “Ismália” foi escrito por Alphonsus de Guimaraens e publicado pela primeira vez em 1910 e, desde então, tem sido recuperado e adaptado por outros artistas que vislumbram na obra possibilidades narrativas diversas. Para muito além do campo da literatura, no entanto, a imagem de Ismália foi diversas vezes representada por meio das artes plásticas, da música e do audiovisual. Através dos diferentes meios e abordagens, a figura de Ismália foi recuperada de maneiras muito contrastantes, mas ao mesmo tempo muito parecidas: alguns elementos se mantêm em todas as adaptações enquanto outros são acrescidos ou modificados, a fim de se gerar novas leituras, expor problemas de seu tempo e construir críticas sociais. Assim, comparando três trabalhos bastante singulares (as ilustrações de Odilon Moraes para o poema, a canção homônima de Emicida e o oitavo episódio de *Tudo o que é sólido pode derreter*), a proposta deste trabalho é pensar justamente como algumas obras contemporâneas exploraram essa personagem, a fim de buscar compreender de que formas o Brasil do séc. XXI tem se conectado com o poema de Guimaraens.

Palavras-chave: Ismália; Relações interartes; Retratos; Representações; Adaptações.

Abstract: The poem “Ismália” was written by Alphonsus de Guimaraens and published for the first time in 1910 and, since then, it has been recovered and adapted by other artists who see different narrative possibilities in the work. Far beyond the field of literature, however, the image of Ismália was represented several times through the visual arts, music and audiovisual. Through different means and approaches, the figure of Ismália was recovered in very contrasting ways, but at the same time very similar: some elements remain in all adaptations while others are added or modified in order to generate new readings, expose problems of their time and build social critiques. Thus, comparing three very unique works (Odilon Moraes’ illustrations for the poem, the song of the same name by Emicida and the eighth episode of *Tudo o que é sólido pode derreter*), the purpose of this work is to think precisely how some contemporary works have explored this character, in order to understand in which ways Brazil, in the 21st century, has found connections with the poem written by Guimaraens.

Keywords: Ismália; Interart relations; Portraits; Representations; Adaptations.

1 Introdução

Poucos poemas podem dizer que tiveram uma vida-útil tão longa ou reencarnações tão diversas quanto “Ismália”, de Alphonsus de Guimaraens. Escrito por um dos principais nomes do Simbolismo brasileiro e publicado em 1910, “Ismália” foi capaz de superar seu autor e período histórico, ganhando vida autônoma e independente. Prova disso é como o poema tem sido diversas vezes lido, relido e transformado ao longo dos anos, apropriado por diferentes artistas e através de diferentes mídias.

Nesse sentido, “Ismália” se trata de uma obra bastante singular: no campo das adaptações, as obras derivadas de poemas costumam sempre ser encontradas em menor quantidade. Além disso, passados cem anos desde sua publicação, “Ismália” continua sendo objeto de interesse da contemporaneidade (seja na literatura, na música, nas artes plásticas ou no audiovisual), demonstrando que a obra foi revisitada não só muitas vezes como também de muitas formas. Embora as justificativas para cada uma dessas adaptações possam ser diversas (e cada uma abraçará o

texto-base de um modo), o presente trabalho tem como principal objetivo entender quais elementos do texto de Guimaraens permitiram que ele se tornasse essa obra tão ímpar do ponto de vista adaptativo além de explorar de quais formas esse texto tem sido tão lido.

Utilizando as obras adaptadas como textos-guia que propõem não apenas extrapolações, como também modos de leitura de um texto-base, o poema de Guimaraens se coloca aqui tanto como ponto de chegada quanto como ponto de partida. Desse modo será possível compreender o que se mantém e o que se renova em cada adaptação. Para tanto, dois conceitos serão recuperados: as noções de Retrato e Representação, a fim de deixar que a personagem (ou as personagens) tome o papel central da análise, enquanto uma presença que sempre comunica algo. Nesse jogo comparativo, há ainda que se contemplar os discursos produzidos e os modos de se os expor, considerando aproximações e distanciamentos entre as representações

2 Retrato-falado de uma máscara

“Ismália” é um poema de forte carga narrativa que, em linhas gerais, apresenta uma mulher enlouquecida e que, do topo de uma torre, devaneia ao observar a lua e o seu reflexo na água, se suicidando ao final do poema. Os versos iniciais e finais sintetizam a sua jornada: “Quando Ismália enlouqueceu, / Pôs-se na torre a sonhar [...] // Sua alma subiu ao céu, / Seu corpo desceu ao mar...” (Guimaraes, 2014, não paginado). O poema se comporta quase como um microconto, à medida em que o eu-lírico se porta como um narrador heterodiegético, observando de longe o desenrolar dos fatos. O enredo, por sua vez, gira em torno de uma única personagem (Ismália enlouquecida) e não possui qualquer excesso: marcado pelo isolamento e pelo suicídio da personagem, o leitor terá acesso apenas a um número bastante limitado de informações. Outros elementos característicos da narrativa também podem ser encontrados, como o espaço bem definido (uma torre à beira-mar) e a percepção de um tempo que transcorre e é marcado por transformações. No entanto, como é típico das obras simbolistas, Ismália é uma personagem misteriosa, onírica, distante, de modo que tão importante quanto pensar naquilo que o texto apresenta, é fundamental considerar aquilo que o texto esconde, pois esses elementos ocultos poderiam modificar consideravelmente as leituras do poema. É a partir dessa forte carga narrativa e de todos os elementos presentes ou ausentes na obra-base que as adaptações se constituem.

As adaptações, segundo Robert Stam, devem ser pensadas a partir de uma série de fatores, por exemplo, a ideia de uma “diferença automática” (2014, p.51-54): transpor uma obra de uma mídia para outra pressupõe que haverá mudanças significativas simplesmente porque uma linguagem opera de forma diferente da outra. O poema de Guimaraens não conta com adjetivos que possam caracterizar de maneira imagética e pormenorizada a personagem ou o espaço, nem se movimentam para além do quadro que apresenta (ou seja, sem deslocar o foco para outro momento, espaço ou personagem). Afinal, como é *Ismália*? Qual o seu passado? Quais as causas da sua suposta loucura? Como é a sua torre? Como estavam o céu e o mar? Em que fase estava a lua? Ainda que o poema de Guimaraens opte por ocultar essas informações (contribuindo para a aura misteriosa de *Ismália*), algumas dessas informações não podem, de forma alguma, ser ocultadas de outras mídias. Adaptações que dependem do aspecto visual, como a ilustração e o audiovisual, deverão necessariamente apresentar uma determinada imagem para a torre, por exemplo, e haverá nela uma série de características que não pertence ao texto-base, o que necessariamente implicará em novas leituras. Ou seja, é necessário para essas linguagens dizer algumas coisas que não são ditas na linguagem verbal e literária. Se um adaptador opta por manter a aura misteriosa de *Ismália*, deverá utilizar-se de recursos diferentes para esse mesmo fim. Desse modo, não se deve esperar da adaptação uma fidelidade absoluta, como comenta Guaranha quando pensa as adaptações fílmicas:

Adaptar significa ajustar ou acomodar uma coisa a outra. Todavia, como cada linguagem corresponde a uma necessidade específica de comunicação, a um sistema de signos socializado e portanto inserido em um contexto específico, não é possível, nem necessário, tentar simplesmente transportar um livro para uma película cinematográfica. A possibilidade que se apresenta como saudável, tanto para a obra literária original como para o produto cinematográfico que se extrai dela, é recriar, fazer nascer, a partir do objeto artístico escrito, um novo objeto artístico filmado. Haja vista que a obra literária já é produto de uma leitura da realidade, o filme é uma leitura da obra literária. (Guaranha, 2007, p. 26-27).

Além disso, quando Stam (2014, p. 71-80) se apropria dos estudos sobre transtextualidade, bebendo das fontes de Bakhtin, Kristeva e Genette, entende a ideia de “adaptação” quase como um termo guarda-chuva, que serve para designar uma série de diálogos

que um determinado texto pode estabelecer com outro, listando-os da intertextualidade à hipertextualidade. No entanto, as adaptações não precisam necessariamente ser uma coisa **ou** outra, podendo ser, ao mesmo tempo, duas coisas: para Stam e Genette, a ilustração está relacionada à paratextualidade, “ou a relação, dentro da totalidade de uma obra literária, entre o próprio texto e seu ‘paratexto’ – [...] em suma, todas as mensagens **acessórias e comentários** que circundam o livro e que às vezes se tornam virtualmente indistinguíveis dele” (Stam, 2014, p. 29-30, grifos nossos).

No entanto, quando se analisa a edição de *Ismália* da editora Cosac Naify (2014), é perceptível que, embora ambos possam ser descritos como paratextos, seu texto de apoio, intitulado “Os reflexos de *Ismália*”, opera de forma bastante diferente das ilustrações feitas por Odilon Moraes: o primeiro pode, sim, ser descrito como um “acessório” ou “comentário”, por mais rico que o texto seja; no entanto, as ilustrações extrapolam o texto. Odilon Moraes **comenta** o trabalho de Guimarães ao mesmo tempo em que **cria** em cima dele, se aproximando muito mais da descrição de hipertexto proposta por Stam: “A ‘hipertextualidade’ se refere à relação entre um texto, que Genette chama de ‘hipertexto’, com um texto anterior ou ‘hipotexto’, que o primeiro transforma, modifica, elabora ou estende” (2014, p. 33). Não se pode dizer que as ilustrações não sejam “hipertextos derivados de hipotextos pré-existentes que foram transformados por operações de seleção, amplificação, concretização e efetivação” (2014, p. 33). Em diferentes medidas, todas as adaptações aqui adotadas dialogam com essas duas formas de transtextualidade (embora não se restrinjam a elas): ao mesmo tempo em que complementam e conduzem o leitor para certas leituras do texto-base (como paratextos) também criam novas formas de leitura, recuperando ou modificando aquilo que foi dito e questionando ou extrapolando aquilo que não foi dito (como hipertextos). Por isso, é possível utilizar as adaptações tanto como como **textos-guia** para a leitura de “*Ismália*” quanto como **derivações** desse mesmo material.

Figura 01 – Ilustração de Odilon Moraes para Ismália na edição da Cosac Naify de 2014



Fonte:Guimaraes, Moraes (2014, não paginado)

Figura 02 – Ilustração de Odilon Moraes para Ismália na edição da Cosac Naify de 2014



Fonte: Guimaraes, Moraes (2014, não paginado)

Quando Odilon Moraes ilustra o poema para a edição da Cosac Naify, faz sua própria leitura a partir do conceito de dualidade ou duplicidade, que aparece no poema tanto no campo imagético, quanto nos campos do sonoro e do simbólico. Nesse sentido, as ilustrações colaboram para a compreensão de algo que já está no texto-base. As ilustrações funcionam sempre aos pares, construindo com imagens o que Guimaraens constrói com palavras: dois espaços bem delimitados, o céu e o mar. O livro, objeto artístico rico em sentido, ao invés de adotar o formato do livro-códex, é construído num formato sanfonado de modo que todas as imagens ficam interligadas como num rolo de filme, o que dialoga com

os recursos cinematográficos de *zoom in* e *zoom out* que o ilustrador utiliza para se aproximar ou se distanciar da figura de Ismália na torre.

As cores, do mesmo modo, também funcionam num mecanismo dual que remete ao cinema preto-e-branco, uma vez que os desenhos se constroem a partir do contraste entre luz e sombra numa matriz monocromática. Esses contrastes duais ajudam a compreender outros duplos que aparecem no poema: céu e mar, luz e sombra, real e imaginário, corpo e alma. Tudo isso colabora para que se compreenda a imagem de Ismália como uma figura dividida, que está ao mesmo tempo morta em vida e viva em morte, perdida no meio das duas coisas. Tais considerações são corroboradas pelo texto de apoio de Isabel Lopes Coelho que consta nessa mesma edição (Guimaraes; Moraes, 2014, não paginado).

Nesse texto, a autora afirma que o poema sofreu pequenas alterações do próprio autor que colaboram para os níveis imagético e simbólico do texto¹ e uma grande alteração foi feita pelo seu filho após sua morte: até então o poema recebia o título de “Ofélia”, em referência à personagem de Hamlet, que também se mata afogada. Esse movimento é interessante para se pensar a questão do retrato uma vez que ao se apagar essa referência, universaliza-se mais a figura do poema, uma vez que se apaga também toda a sua história. A partir de então, Ismália passa a ser sobre uma mulher qualquer enlouquecida no seu desvario.

Além disso, é interessante que o ilustrador pinte uma lua cheia, uma vez Ismália, de certa forma representaria o seu oposto: enquanto a primeira tem uma face plenamente exposta e iluminada, a face de Ismália está oculta, bem como seu passado. A própria figura de Ismália não possui mais que uma “sugestão” de rosto: misteriosa, onírica, distante. A questão da face oculta é retomada quando *Tudo o que é sólido pode derreter*, seriado da TV Cultura de 2009, lê o poema e a leitura que se propõe parte também de dualidades: o claro e o oculto, o presente e o ausente. A personagem principal da série, Thereza, descobre que seu Tio Tuta, que se suicida antes do início da narrativa, deixou para ela o livro *Ismália* (na mesma edição acima comentada) e evita abrir o livro, pois, segundo ela, “às vezes, o mundo esconde umas coisas por tanto tempo que, quando ele mostra, você não tem coragem de ver” (2009).

¹ Inicialmente, conforme aponta Isabel Lopes Coelho, a figura do “anjo [que] / pendeu as asas para voar” se tratava, na verdade, de um “lírio [que] / pendeu a imagem para voar” (Guimaraes; Moraes, 2014, não paginado).

Aqui, volta o diálogo com a Ofélia de Shakespeare quando Thereza se lembra do tio ator dizendo que se preparou a vida toda para o papel de Hamlet e que, no momento da apresentação, descobriu se identificar mais com a personagem feminina da peça. A descoberta do tio sobre ele, é um aprofundamento em si, e a descoberta do livro por Thereza, é também um aprofundamento no próprio tio: são movimentos de descoberta. Para a leitura do episódio, esses movimentos também se dão através dos símbolos, expostos nas falas das personagens: “a **lua** simboliza as aparências, os reflexos, a imaginação, o mundo visível. Mas [...] também tem uma face oculta, um lado eternamente escuro, que a gente nunca enxerga. Igualzinho aos seres humanos.” (2009, grifo nosso) e “a água é símbolo do inconsciente, mas também é símbolo da purificação, de um renascimento para uma vida nova” (2009, grifo nosso).

A questão da loucura aparece no seriado, quando Thereza questiona, ao ver uma paciente da sua mãe que sofre de depressão, se essas pessoas não seriam um pouco loucas, com pouco ou nenhum controle sobre si mesmas. Nesse caminho, a série fala sobre uma Ismália que não consegue se compreender ou se controlar: “A Ismália é tipo uma Ofélia: as duas se iludem e se afogam na confusão da cabeça delas, misturando real com o imaginário. Hoje eu entendo porque meu tio queria fazer a Ofélia” (2009). Percebe-se que, ao adaptar o texto de Guimaraens, o seriado (que não teme ser adjetivado como “didático”) também propõe espécies de explicações e modos de leitura que estão alinhados às visões mais tradicionais de “Ismália”, se aproximando muito mais do paratexto do que as próprias ilustrações de Odilon Moraes.

Figura 03 – Tio Tuta observando Ofélia



Fonte: (Tudo o que é sólido pode derreter, dir: Rafael Gomes e Esmir Filho, 2009)

Figura 04 – Ismália personificada em Laura



Fonte: (Tudo o que é sólido pode derreter, dir: Rafael Gomes e Esmir Filho, 2009)

Figura 05 – Monólogo da “moça afogada” de Dalila



Fonte: (Tudo o que é sólido pode derreter, dir: Rafael Gomes e Esmir Filho, 2009)

É importante ressaltar ainda que, no seriado, uma personagem se constrói através de outra. As figuras que no episódio dialogam com Ismália (Tio Tuta, Laura, Dalila, Ofélia) são personagens com rosto, mas que não são (pelo menos não de maneira aprofundada) marcadas por elementos étnicos, históricos, sociais... Um recurso utilizado para se construir uma ilusão de neutralidade ou universalidade, de modo que o texto não seja penetrado por qualquer coisa que não seja essencialmente psicológica, subjetiva, simbólica e universalizante. Assim, se no poema a indefinição do rosto de Ismália se dá pela ausência de descrições físicas da personagem, no seriado essa indefinição parte do uso de vários rostos. Além disso, o uso de recursos teatrais corroboram para a noção de figuras divididas, uma vez que todas essas personagens se misturam a outras sem que os limites sejam definidos (Tio Tuta e Hamlet, Dalila e Ofélia, Laura e Ismália).

O seriado realiza ainda um intertexto, ao relacionar “Ismália” à “Sonata ao luar”, de Beethoven, composição bastante recorrente em obras audiovisuais, utilizada, em especial, em momentos de tristeza e melancolia, de modo que a relação entre música e poema são mais profundas que do que o título por si só poderia demonstrar. Essa melancolia, de modo geral, está presente em boa parte das musicalizações do poema que, ao

longo dos anos, veio sendo cantado por diferentes intérpretes, como, por exemplo, Inezita Barroso, que recupera a melancolia a partir da melodia. No entanto, para além dos artistas que cantaram o poema sem alterar seu conteúdo, existem alguns outros, que, se apropriando da forte carga narrativa do poema, elaboraram novos textos e novas *Ismálias*. Mesmo nesses casos, as músicas derivadas do poema costumam utilizar-se de ritmos mais lentos e melodiosos, contrastando tons graves e agudos para construir uma noção de pesar.

“*Ismália*”, de Gustavo Goulart (2017), por exemplo, se apropria principalmente da parte mais sentimental e simbólica do poema. Na música, a lua ou o céu não são exatamente os principais objetos de interesse do eu-lírico, sendo esse desejo preenchido pela sugestão de uma paixão não correspondida. Além disso, as figuras recuperadas também recebem novos significados: a torre representa o próprio eu lírico, solitário em seu isolamento (“Nessa torre de mim ninguém vai lembrar”); a morte, por sua vez, é ainda mais simbólica e recai sobre o objeto de interesse (“Teus olhos tão interessantes / Se apagaram pra eu nunca mais te olhar”); a tristeza e a melancolia são geradas por um ciclo repetitivo de desilusões amorosas (“minha dor nasceu migrante / E encontrou um novo lar para viver”); já as inquietações do eu lírico são marcadas por um afogamento constante em si mesmo (representado na “garganta que dói”, no seu “suspiro intolerante”, na “voz que era tão gritante e se apaga”). Ao preencher as lacunas do poema, a música compara e aproxima uma tristeza amorosa e juvenil à tristeza de *Ismália* enlouquecida.

Emicida, por outro lado, compõe a sua “*Ismália*” (2019) com uma cor de pele e uma trajetória muito bem definidas. Aqui, não há nada de amoroso ou juvenil, uma vez que a *Ismália* apresentada representa, de maneira metonímica, todos os seres humanos de pele negra que vivem em uma sociedade racista. Em comparação com Ícaro, figura mitológica que voa perto demais do Sol com suas asas de cera, *Ismália*, nesse caso, deseja voar, mas a queda não é simplesmente uma consequência das suas próprias escolhas e atitudes e, sim, uma consequência relacionada a todo esse contexto de preconceitos. Nesse processo, Emicida elabora uma *Ismália* que tenta ascender apesar das dificuldades, mas é puxada para baixo pelas condições do mundo, morrendo na queda. Assim, a frustração, o trauma e a dor aqui também se fazem presentes.

Alphonsus de Guimaraens não dá um rosto propriamente dito à sua *Ismália*: não existe no poema uma descrição figurativa da sua

personagem. Como não poderia deixar de ser, o retrato é também simbólico. A partir da ausência da elaboração de um corpo físico definido, da ausência de uma história ou passado para essa personagem e dessa construção psicológica, subjetiva, simbólica de melancolia e mistério, Alphonsus dá elementos suficientes para que seus sucessores construíssem uma espécie de retrato. Essas diferentes leituras, ainda que construam cada qual um rosto para sua Ismália, se alinham e convergem todas para um mesmo sentido, de maneira quase ecfástica: o rosto que se constrói, ainda que não seja figurativamente o mesmo, tem sempre a mesma expressão, usa sempre a mesma máscara. Há algo de relacionável entre todas essas Ismálias que ajudam a esculpir uma máscara de papel machê a partir do poema de Guimaraens. Lê-se nessa máscara seus sentimentos, suas dores, suas angústias. É um retrato universal, no qual todos conseguem se ver refletidos. Há algo de relacionável entre a Ismália de Guimaraens e todos os seus leitores. Nesse sentido, todas as adaptações são paratextos que conduzem a leitura do texto de Guimaraens para a construção de um retrato, que mais se parece com uma máscara de tragédia. Todas essas Ismálias a utilizam.

3 O rosto por trás da máscara

Quando Plínio, o Velho, fala sobre as origens do retrato, irá baseá-lo numa relação antitética, na qual se presentifica alguém ausente. Segundo ele, a arte de modelar retratos em argila surge com Butades de Sícion: sua filha “apaixonada por um jovem que partia para o estrangeiro, traçou numa parede o contorno da sombra de sua face à luz de uma lâmparina. Seu pai, aplicando-lhe argila, confeccionou um modelo” (2004, p. 86). Nas adaptações de “Ismália”, seja na pintura, na televisão ou na música, essa personagem é sempre evocada segundo esses critérios: uma presença-ausente. Para Didi-Huberman, a chave de análise do retrato também é essa presença-ausente: “A questão do retrato começa talvez no dia em que um rosto começa diante de mim a não estar mais aí porque a terra começa a devorá-lo” (1998, p. 62). Todas essas obras colaboram para a leitura de uma Ismália que cohabita todos os textos, mas que delimitam apenas as linhas gerais da personagem, como uma sombra, um esboço, uma máscara. Ou seja, nas adaptações, nunca se trata da mesma Ismália de Alphonsus de Guimaraens, mas uma outra, que remete à essa primeira. Essa máscara de Ismália pode ser comparada

ao contorno feito na parede pela filha do oleiro, no relato de Plínio, o Velho. No entanto, esses mesmos textos esculpem cada qual sua Ismália, a partir do contorno desenhado por Guimaraens. Desse modo, há que se explorar melhor a face por trás das máscaras.

Quando Baudelaire fala do retrato, fica claro que não há que se esperar nem dele uma fidelidade absoluta, uma vez que é dado aos artistas o direito de acrescentar “*alguma coisa que é indispensável: o estilo*” (2014, p. 130, grifos do autor). Além disso, o trabalho do artista não se trata da simples reprodução de algo figurativo, mas uma possibilidade de capturar algo mais profundo: “Que imaginação é necessária, por exemplo, para fazer um retrato? Para pintar minha alma, minha alma tão visível, tão clara, tão evidente?” (2014, p. 128). Desse modo, não é simplesmente o rosto em um determinado momento que pode ser capturado num retrato, mas toda uma essência: “Um bom retrato sempre me parece uma biografia dramatizada, ou melhor, um drama natural inerente a qualquer homem.” (2004, p. 129). No entanto, o próprio Baudelaire irá apontar que, para se contemplar um retrato e extrair dele essa essência, deve-se considerar uma série de elementos: “Nada, se quisermos examinar bem a coisa, é indiferente num retrato. O gesto, a expressão, a indumentária, o próprio cenário, tudo deve contribuir para representar um *caráter*” (2004, p. 129, grifos do autor). Ainda que a expressão nessas adaptações seja sempre a mesma (como se tentou apontar com a ideia de uma “máscara de Ismália”), existe uma série de diferenças que devem ser consideradas para se contemplar melhor cada um dos retratos elaborados.

Quando Chartier, por sua vez, discorre a respeito da ideia de representação, pensa em um caráter duplo: a primeira definição ligada à representação de algo que está ausente (tal qual o retrato na visão de Plínio, o Velho, e de Didi-Huberman), como “no sentido político e jurídico, [...] ‘ocupar o lugar de alguém, ter em mãos sua autoridade’” (2011a, p. 17); já a segunda está ligada a uma representação presente, como no sentido teatral da representação de uma peça, numa apresentação de si. Desse modo, a ideia de representação para Chartier prevê noções materiais e simbólicas e um bom exemplo levantado pelo próprio autor é a ideia da efígie de um rei morto, através da qual se mostra não apenas o rosto da pessoa que morreu, como também uma ideia mais profunda, do poder representado naquela pessoa e que ainda vive.

Nesse sentido, Chartier afirma que as representações podem tanto “mostrar” quanto “mascarar” o mundo social. Para ele, “as representações

não são simples imagens, verídicas ou enganosas, do mundo social. Elas têm uma energia própria que persuade seus leitores ou seus espectadores que o real corresponde efetivamente ao que elas dizem ou mostram” (2011b, p. 27). A representação está, assim, ligada ao modo como as coisas se apresentam e como as realidades se constroem. Assim, na construção de suas respectivas *Ismálias*, cada uma dessas adaptações reproduzem a personagem do poema, se apropriando de sua máscara, ao mesmo tempo em que constroem novos significados para ela. A pergunta que fica, portanto, é: o que, em cada uma dessas obras, destoa da *Ismália* do poema de Guimaraens? O que de diferente cada uma delas traz?

As ilustrações de Odilon Moraes, por exemplo, retomam uma *Ismália* que remete a um anjo e a um lírio ao mesmo tempo, recuperando algo que se perde nas alterações da obra. Além disso, conforme aponta Isabel Lopes Coelho

Odilon **refinou** ainda mais a leitura em cores do poema: a construção de imagens quadro a quadro e as bordas brancas – que se alternam conforme o afastamento das cenas – são recursos cinematográficos, uma referência à **modernidade**. O tom das ilustrações, no entanto, de forma alguma permite aproximar a leitura da obra à rapidez **contemporânea**. As pinceladas em aquarela **resgatam** a melodia e a delicadeza dos versos simbolistas. (Guimaraes; Moraes, 2014, não paginado, grifos nossos).

Nessa leitura há um embaralhamento do tempo, de modo que *Ismália* não pode pertencer nem a um determinado momento do presente e tampouco de um determinado momento do passado, encerrada mais uma vez entre dois elementos que se amalgamam. Outra questão importante para se pensar o tempo nessas ilustrações é a lua, que está cheia em todos os quadros, demonstrando que, em certa medida, *Ismália* também está presa nesse tempo que não passa nunca. Dessa forma, Moraes acaba criando novas camadas de sentido, que não são construídas em um texto ou em outro, mas no diálogo entre eles.

O seriado, por sua vez, como já foi apontado, constrói a máscara de *Ismália* com muitos rostos e muitas histórias. No entanto, se ao mesmo tempo isso universaliza a personagem (de modo que todos, de alguma forma, se identificam com ela e sua loucura), também cria distinções ao oferecer diferentes futuros possíveis para as jornadas de cada um. Primeiramente, existe o Tio Tuta, aquele que, de fato, teria perdido o

controle e se mata por não compreender a si mesmo e não se enxergar mais nos papéis que desempenha. No entanto, na cena final, na qual a personagem nada num mar de papel celofane, há uma expressão de felicidade no seu rosto, como se a morte o tivesse libertado de alguma forma. Seria possível pensar aqui na figura da “louca do sótão”, tão recorrente na literatura? Ou seja, uma figura feminina que precisa ser contida pela sociedade, mas que tenta desesperadamente se libertar de sua prisão? Além do Tio Tuta, existe Laura, aquela que, por ter tido ajuda e tratamento adequado, consegue o autocontrole suficiente para não chegar às vias de fato; no entanto, essa personagem não tem um final definido, de modo que se constrói a ideia de que apenas ela própria poderá determinar seu futuro, que se apresenta como uma folha em branco. Além dos dois, numa relação mais sutil, existe Dalila, que se lava em uma performance teatral baseada na Ofélia de Hamlet, e é colocada em primeiro plano nas cenas finais enquanto se fala da água como um símbolo de renovação, construindo uma personagem que passa por uma espécie de morte psíquica no episódio anterior (após um término conturbado) e renasce nesse. Dessa forma, cada uma dessas facetas na sua individualidade dialoga com as outras, em uma construção e compreensão de si através do olhar para o outro. Além disso, tais construções permitem uma revisão da Ismália ao sugerir três caminhos para as personagens, oferecendo alternativas que comunicam diferentes mensagens (mais “positivas”) às novas gerações.

Nesse mesmo sentido, preocupada com o tempo presente, a Ismália de Gustavo Goulart tem um rosto mais jovem, que se comunica diretamente com uma mocidade que se apaixona e sofre com ciclos repetitivos de desilusões amorosas profundamente atreladas à internet (“O nosso match não existe mais”). A lua, como mencionado, é personificada de certa forma na pessoa de interesse, a qual não se pode tocar, recuperando ideais amorosos que ainda dialogam profundamente com tendências trovadorescas e ultrarromânticas. Assim, essa Ismália “jovem” carrega ainda a mesma intensidade de sentimentos que a Ismália de Guimaraens, mas é transposta para um novo tempo e cenário. Talvez não seja absurdo considerá-la mais “catártica” que as outras Ismálias, uma vez que a música se constrói como uma espécie de “grito”, “desabafo” ou uma tentativa de “purificação” através da arte.

Em contraposição, Emicida não poderia ser mais realista ao construir um dos rostos mais emblemáticos de serem analisados, por ser um rosto marcado pela cor negra e, portanto, bem menos universal

e neutro, no sentido de que, na música, Ismália é uma figura marcada por condições políticas e sociais que não são experienciadas por todos os corpos, mas por grupos específicos. Desse modo, as tristezas deixam de ser psicológicas e subjetivas, para se tornarem bem mais sociais e materiais, lembrando que todo indivíduo é marcado e atravessado por essas questões. A lua, nessa música, é um símbolo da plenitude, da realização, do sucesso, da felicidade e é possível tocá-la sem que se caia no mar. No entanto, esse desfecho só é possível para alguns grupos: “A felicidade do branco é plena / A felicidade do preto é quase”. Quando o eu-lírico se vê no espelho, enxerga Ícaro, que o encara de volta, dizendo: “Cuidado, não voa tão perto do sol / Eles num ‘guenta te ver livre, imagina te ver rei / O abutre quer te ver de algema pra dizer: / ‘Ó, num falei?’” Ao mesmo tempo, esse voo e essa queda não são questões individuais: existem grupos que ascendem e grupos que se afogam. Assim, representando um grupo, a história dessa Ismália também é uma história geral, e não individual, apontando particularmente para a realidade daqueles que tem a pele negra: “Primeiro cê sequestra eles, rouba eles, mente sobre eles / Nega o deus deles, ofende, separa eles / Se algum sonho ousa correr, cê para ele / E manda eles debater com a bala que vara eles, mano.” Se o passado é coletivo, o futuro também é: “E como analgésico nós posta que / Um dia vai tá nos conforme / Que um diploma é uma alforria / Minha cor não é uniforme.” Ao escrever isso, Emicida mostra a crença de que há possibilidade de se alcançar a plenitude, mas rompe com isso logo nos versos seguintes ao mostrar que o problema é sistemático: “80 tiros te lembram que existe pele alva e pele alvo / Quem disparou usava farda [...] / Quem te acusou nem lá num tava [...] / Porque um corpo preto morto é tipo os hit das parada: / Todo mundo vê, mas essa porra não diz nada.” Ao fazer referências a episódios da História brasileira recente, Emicida assume um papel revolucionário e a música, de certo modo, se aproxima do teatro épico: não há espaço para uma catarse que purifique o ouvinte de qualquer modo, mas sim uma angústia que foge do eu-lírico e penetra no ouvinte, gerando incômodo e instigando-o a cultivar um desejo de mudanças efetivas na sua realidade e não apenas na ficção.

4 Considerações finais

Ismália, nas leituras que aqui se propõem, independentemente da obra que dela se apropria, constrói o retrato psicológico da tristeza, que expõe medos, sofrimentos e ansiedades de uma figura que ou não se compreende no mundo ou não consegue superar as condições por ele impostas. No entanto, salvo esse aspecto mais psicológico e altamente melancólico, cada qual a seu modo, essas obras constroem novos sentidos e novos olhares para essa mesma figura, colocam rostos mais ou menos figurativos, mais ou menos psicológicos por trás de todas essas máscaras. Se apropriando dos mesmos signos, figuras e símbolos, essas adaptações de Ismália exploram novas camadas e oferecem novas possibilidades de leitura, de um poema que foi escrito há mais de um século e ainda comunica algo sobre as questões mais profundamente humanas. Assim, as adaptações servem não apenas para colaborar para a leitura do texto-base (contribuindo para essa construção de uma máscara de Ismália) como também extrapolam os limites desse mesmo texto (modelando as representações das personagens por trás dessa máscara).

Referências

BAUDELAIRE, C. A apologia da paisagem e a crítica do retrato (1846, 1859). In: LICHTENSTEIN, J. (org.). *A pintura – textos essenciais*. Vol.10: os gêneros pictóricos. Trad. Magnólia Costa. São Paulo: Editora 34, 2004. p. 121-130.

CHARTIER, R. Defesa e ilustração da noção de Representação. *Fronteiras*. v. 13, nº 24. p. 15-29, 2011a.

CHARTIER, R. O mundo como representação. *Estudos Avançados*, v.11, n.5, p. 173-191, 1991.

CHARTIER, R. Uma trajetória intelectual: livros, leituras, literaturas. In: ROCHA, J. C. C. (Org.) *Roger Chartier - A força das representações: história e ficção*. Chapecó: Argos, 2011b. p.21-53.

DIDI-HUBERMAN, G. O rosto e a terra: onde começa o retrato, onde se ausenta o rosto. *Revista de artes visuais*, v.9, n.16, p. 61-82, 1998.

EMICIDA. *Ismália (feat. Larissa Luz e Fernanda Montenegro)*. Sony Music: 2019. CD (48min47s).

GOULART, G. *Ismália*. Gustavo Goulart: 2017. CD (35min28s).

GUARANHA, M. F. Literatura e cinema: da palavra à imagem - adaptação e recriação. In: HÖFFLER, A. (Org.). *Cinema, literatura e história*. Santo André: UniABC, 2007.

GUIMARAENS, A; MORAES, O. *Ismália*. 2 Ed. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

PLINIO, O VELHO. História natural. (Livro 35). Tradução: Magnólia Costa (coord.). In: LICHTENSTEIN, J. (org.) *A pintura*. Vol. I. O mito da pintura. São Paulo: Editora 34, 2004, p. 73-86.

STAM, R. Teoria e Prática da Adaptação: da fidelidade à intertextualidade. *Ilha do Desterro*, nº 51, jul-dez, p 19-53. Florianópolis: UFSC, 2006.

TUDO o que é sólido pode derreter. Direção: Rafael Gomes e Esmir Filho. Brasil: Ioiô Filmes: TV Cultura - Fundação Padre Anchieta, 2009, son. color.

Data de submissão: 01/08/2023.

Data de aprovação: 06/12/2023.

VARIA



“A Cena do Ódio” e o domínio do eu

“A Cena do Ódio” and the Domains of the Self

Annie Gisele Fernandes

Universidade de São Paulo (USP) | São Paulo | SP | BR

anniefer@terra.com.br

<https://orcid.org/0000-0003-2340-5599>

Resumo: Este ensaio propõe a leitura do poema “A Cena do Ódio”, de Almada Negreiros, a partir da perspectiva de que, ao mesmo tempo em que há a crítica incisiva, panfletária em alguns momentos, ao que o mundo moderno e contemporâneo se tornou, há a escrita e a representação do eu, cuja constituição, narcisisticamente feita, compõe um autorretrato esgarçado, mas hegemônico; totalizante, porém composto pelo recorte-e-cola (M. Foucault). O poema faz de maneira exemplar o movimento da *Lírica e Sociedade* (T. Adorno), reiterando sucessivamente o modo como o fora age no dentro e o que o Eu, co-movido, devolve ao mundo. Nesse movimento, o retrato do eu é também a resposta: “Serei Vitória um dia / – Hegemonia de Mim!” enquanto o mundo e a burguesia sintetizam-se no “e tu nem derrota, nem morto, nem nada”. A plasticidade do poema é desconcertante, assim como também o é a musicalidade, muitas vezes ressaltada por inusitadas aproximações entre palavras bastante diferentes do ponto de vista semântico, embora com bastante similitude sonora – esses aspectos que conferem musicalidade aos versos serão apontados na medida em que ampliam e/ou tensionam a representação do Eu.

Palavras-chave: Almada Negreiros; Orpheu; ódio; autorretrato; pintura.

Abstract: This essay proposes a close-reading of the poem named “A Cena do Ódio”, written by Almada Negreiros, considering that this composition, at the same time, strongly criticize the modern and contemporary world and it’s becoming rough and write and represent

the self, whose constitution is developed in a narcissist way that brings out the portrait of an frayed, but hegemonic, self. This self is made of different characters from many others selves, cutted and pasted into an I who is deeply touched by the world but gives back to the word his self-portrait as a response: “I’ll be Victory a day” – Hegemony of myself!” [free translation]. To this self, the world and the bourgeoisie can be defined into this: “and you, neither defeat, neither dead, neither nothing” [free translation]. This poem is definitely plastical and the images are disconcerting as is the musicality, obtained from unusual relations into sound similar words (although the meaning of each of them is very distinctly). These stylistic aspects will be discussed in cases it is possible to understand their importance to enlarge, while tensioning, the self-representation.

Keywords: Almada Negreiros; Orpheu; hate; self-portrait; painting.

O poema “A Cena do Ódio” instiga e provoca o leitor desde o seu título e da sequência de paratextos que antecedem o primeiro verso: uma didascália, a dedicatória, outra didascália:

de José Almada Negreiros
poeta sensacionista e Narciso do Egipto – 1915

A Álvaro de Campos
a dedicação intensa de todos os meus avatares

Foi escrito durante os três dias e as três noites
que durou a revolução de 14 de Maio de 1915
(Negreiros, 1997, p. 85).

A última dessas notas preliminares indica que a “cena do ódio” enunciada no título pode ser a Lisboa de 14, 15 e 16 de maio de 1915, agitada pela revolução cujo objetivo foi reinstalar a democracia na jovem e ainda frágil República Portuguesa, iniciada em 1910 depois do regicídio de D. Carlos I. Essa revolução foi bastante violenta e, mais uma vez, dividiu a capital portuguesa – metonímica representação de Portugal – entre dois grupos distintos e antagônicos: a democracia republicana e a ditadura militar de inclinação monarquista. Segundo José-Augusto França, “nenhum papel teve o poeta, de um lado ou do outro [...], mas a revolução desencadeara no seu espírito uma

violenta diatribe [intitulada “A Cena do Ódio”] contra toda a sociedade portuguesa” (*apud* Negreiros, 1997, 19)¹. Nesse sentido, a primeira leitura esperada desse longo poema é a que tematiza e ressalta a crítica feroz, virulenta, mordaz que Negreiros faz ao Portugal de seu tempo, mas também ao Portugal des-*anima*-do desde o desaparecimento de D. Sebastião em África. Como se pode ler no texto “Modernismo”, datado de 1926, para Almada, Portugal não somente perdeu a “dianteira do mundo” em Alcácer-Quibir como também perdeu o “passo na marcha geral da humanidade”² – i.e.: tendo perdido a nacionalidade, perdeu, também, a alma nacional, o espírito de grandeza; tendo perdido o *ser* português, perdeu, também, a capacidade de acompanhar a evolução do mundo. Contra esse pano de fundo, o leitor pode entender de maneira mais ampla o largo inventário que Almada Negreiros faz nesse poema e que se vai compondo de imagens depreciativas do homem português, de Lisboa, de Portugal. Se, de um lado, é retomada a imagem dos “Invasores / que cruzaram o meu sangue desvirgando-o”, de outro, é retomada a imagem dos “Bárbaros meus Avós”, irados, saqueadores, sequestradores; se a profusão de chamamentos traz à tona o “Tu, que descobriste o cabo da Boa-Esperança / e o Caminho Marítimo da Índia / e as duas Grandes Américas”, ela também expõe à luz o [tu] “que levaste a chatice a estas Terras / e que trouxeste da lá mais gente p’raqui...” (p. 86-87). Poder-se-ia, da perspectiva da crítica contemporânea, ver algum índice da xenofobia eurocêntrica nesses versos, se os homens todos, enquanto personagens da sociedade burguesa, não fossem iguallados na insignificância, na vilania, na crueldade, como se verá abaixo, ou

¹ Em que pese a afirmação de José-Augusto França, não se pode, entretanto, deixar de apontar estes versos: “A Terra vive desde que um dia / deixou de ser bola do ar / p’ra ser solar de burgueses. / Houve homens de talento, génios e imperadores. / Precisaram-se de ditadores, / que foram sempre os maiores.” (p. 97), nos quais se pode ler a exaltação de ditadores e, conseqüentemente, da ditadura. E isso não é novidade quando se pensa na Geração de Orpheu e, especialmente, em Fernando Pessoa (alinhado, p. ex., com António Sardinha, com a revista *Eh Real!*, com o fascismo).

² Cf.: “Quando no final da nossa segunda dinastia perdemos de repente em Alcácer-Kibir a dianteira do mundo, nós ficámos despistados para sempre. Era profundamente doloroso para o nosso orgulho reconhecermos que de repente perdíamos a dianteira do mundo. Mas o mal não foi esse, foi outro. O nosso mal comum não vem de termos perdido em Alcácer-Kibir a dianteira do mundo, mas sim de termos depois de isso perdido o passo na marcha geral da humanidade” (1997, p. 735).

se a crítica à espoliação dos colonizados não fosse apontada em vários momentos da composição (como em “competência de relógio d’ouro / e correntes com suores do Brasil, / e berloques de cornos de búfalo!”, p. 88). Do Portugal e do português dos séculos XIX e XX, Almada não terá nada de bom a contrapor à sucessão de evocações que beiram o insulto e o impropério, mas que fazem todo o sentido na crítica frenética e intensa que o poeta faz *de* e *ao* seu tempo. Sem poupar rico ou pobre, homem ou mulher, intelectual ou ignorante, saudável ou doente, político ou militar, aristocrata ou mendigo, operário ou jornalista, vestido de alfaiataria ou maltrapilho, todos, indistintamente, são inventariados e têm pinçadas as suas características mais precisas e deletérias para a sociedade em que estão inseridos. Não lhe escapam nem as mulheres, nem a crítica, muitas vezes repetida nos Oitocentos, ao tratamento dado ao Poeta-mito (que morreu pobre, esquecido e foi sepultado em vala comum) pelo “certo Reino, à esquina do Planeta,”³ e à hipocrisia com que Camões é constantemente retomado:

E inda há quem faça propaganda disto:
a pátria onde Camões morreu de fome
e onde todos enchem a barriga de Camões!
Se ao menos isto tudo se passasse
numa Terra de mulheres bonitas!
Mas as mulheres portuguesas
são a minha impotência! (p. 93).

É de notar a ironia e o desdém com que Almada considera a questão: “se ao menos isso tudo se passasse / numa Terra de mulheres bonitas”! O comentário – que se diria misógino, da perspectiva atual – deprecia as mulheres portuguesas, mas, de certo modo, deprecia também o grande mito pátrio, posto que a injustiça com que Camões é tratado poderia ser, talvez, amenizada “numa Terra de mulheres bonitas”, onde o sujeito poético, não sofrendo de “impotência”, poderia aproveitar o *refrigério da carne* sem pensar em Camões.

³ Esse é primeiro verso do soneto 2 (*Só*, de António Nobre), que termina com o terceto: “Nada me importas, País! seja meu Amo / O Carlos ou o Zé da T’reza... Amigos, / Que desgraça nascer em Portugal!” (2009, p. 196). Como se pode ver, o desencantamento e a frustração com o país, tão tematizados ao longo do século XIX, ainda permanecem nas primeiras décadas do século XX e, como está claro no poema de Almada, esses primeiros anos de República em nada haviam alterado essa percepção.

A esses elementos muito particularmente portugueses sucedem estas evocações mais abrangentes, em que se comenta o modo de vida burguês e se tem, outra vez, a medida do tom raivoso, enérgico, febril que domina o poema – o qual parece, de fato, ter sido escrito freneticamente durante os três dias que durou a revolução em Lisboa:

E tu, meu rotundo e pançudo-sanguessugo,
meu desacreditado burguês apinocado
da rua dos bacalhoeiros do meu ódio
co’ a Felicidade em casa a servir aos dias!
[...]
Ó Horror! Os burgueses de Portugal
têm de pior que os outros
o serem portugueses! (págs. 93 e 97).

Esses versos dão a ver que a Humanidade inteira é má, ainda que os portugueses sejam um “bocadinho” piores. E à medida que o poema permite ao leitor a abertura de foco a partir de versos como os citados ou como: “Tu, que te dizes Homem! / [...] Tu consegues ser cada vez mais besta / e a este progresso chamas Civilização!” (p. 87), um outro contexto pode se apresentar também como pano de fundo: o da Europa, em sua Primeira Grande Guerra Mundial. Nessa conjuntura, o leitor vê a crítica aos portugueses se ampliar para a humanidade inteira e os “burgueses” não serem superados nem contidos pelas “Gentes de Pensamento”, pelas “Personalidades”, pelos “Artistas de todas as partes”, pelos Génios da Expressão” (p. 89), os quais também são evocados numa sucessão de “Ós” que culminam em xingamentos e na exposição de sua insignificância e inutilidade, tal qual em:

Olha Hugo! Olha Zola, Cervantes e Camões,
e outros que não são nada por te cantarem a ti!
Olha Nietzsche! Wilde! Olha Rimbaud e Dowson!
Cesário, Antero e outros tantos mundos!
Beethoven, Wagner e outros tantos génios
que não fizeram nada,
que deixaram este mundo tal qual! (p. 94)
[...]
Ora bolas para os sábios e pensadores!
Ora bolas para todas as épocas e todas as idades!
Bolas pròs homens de todos os tempos,
e prà intrujice da Civilização e da Cultura! (p. 98).

Lê-se, aqui, que nem a Literatura, nem a Música, nem a Filosofia foram capazes de impedir e/ou de alterar aquilo que o mundo burguês se tornou. Tal constatação é ainda mais impactante se se considerar que a proposta da Geração de Orpheu era a de transformar a sociedade através da revolução *pela e na Arte* e que dentre os nomes citados nos versos transcritos todos estiveram, de alguma maneira, ligados aos movimentos sociais, atentos às transformações socioculturais, e representaram, com significativo posicionamento crítico, importantes mudanças sociais em suas obras. Esse excerto e o cenário que se vai compondo no poema até aqui, pensados contra o pano de fundo da cena da escrita (dado pela didascália em análise), explicam outra afirmação de Almada, logo nas primeiras linhas de “Poesia e Criação”, composto em 1962: “MUITAS COISAS são pavorosas; nada, sem embargo, sobrepassa o homem em pavor” (Negreiros, 1997c, p. 1076). É preciso abrir um apêndice aqui: com essa afirmação, frise-se, o poeta inicia um texto sobre a força criadora da Poesia, no qual, dentre outras reflexões de natureza de Arte Poética, opõe “Poesia” (enquanto *Poiesis*) e “Poetar”:

Para já, Poesia e Poetar (há as duas palavras) são duas coisas. Nós queremos apenas uma: a primeira.

Poesia é criação.

Poetar é fazer versos.

[...]

Os versos são um modo de perpetuação de um dos modos da criação que se chama Poesia. (p. 1077).

Se “Poesia é criação”, se “A condição para criação é única: pessoal, intransmissível” (p. 1077), se “Quando não havia linguagem o homem foi autor da mais bela criação da Poesia: os nomes. Os nomes: a língua” (p. 1078), é de questionar como aquele ser tão pavoroso é capaz da *poiesis*... Almada, no penúltimo parágrafo do seu texto, explica que “Poesia, a Bela, [...] a mãe ‘do mais pavoroso’ espetou todas as suas sibilinas agulhas mágicas no mais recôndito e profundo das entranhas viscerais do Poeta, para o dementar de todos os outros ‘ondes’” (p. 1079). Essa passagem revela que o único lugar onde o homem pode ser são é na Poesia, pois todos os outros “ondes” o tornam demente, o endoidecem; assim e por isso, é a poesia o onde tudo acontece: os nomes são atribuídos, a língua se faz e existe e, com ela, o ser – a linguagem como a casa do ser, como adiante explicará Heidegger. E a linguagem,

na poética de Almada, é a criação: com palavras, com tinta e pincel. Nesse sentido, não parece possível concordar com Fernando Guimarães quando ele afirma que “a poesia de Almada está declaradamente aquém de um sistema de linguagem, onde, de acordo com a afirmação já citada de Valéry, encontraria a sua substância e o seu meio” (1992, p. 105). A afirmação de Valéry sobre o que é poética, a que o crítico se refere, foi extraída de “De l’enseignement de la poétique au Collège de France” e é esta: “tudo o que respeita à criação de obras de que a linguagem é simultaneamente a substância e o meio” (*apud* Guimarães, 1992, p. 99). Não se pode concordar porque n^o “A Cena do Ódio”: a) a plasticidade, feita pela associação de palavras cujo sentido nem sempre é facilmente associável, é desconcertante na medida em que obriga o leitor a ressignificar a denotação e a conotação; b) a musicalidade decorre de aproximações inusitadas entre palavras que são bastante diferentes do ponto de vista semântico, mas podem gerar significação a partir das relações de sonoridade – as assonâncias, as aliterações, as rimas; c) esses tópicos apontam para o contínuo da linguagem (signo; significado / significante; ritmo; enunciação; enunciado) e podem anunciar alguma experimentação linguística. Esse trabalho com a linguagem não somente confere carga semântica e/ou musicalidade aos versos, mas também, e principalmente, faz o leitor pensar sobre “os nomes: a língua”, uma vez que “os nomes”, “a língua” têm um sentido e uma relação simbólica no poema “A Cena do Ódio” que não é necessariamente o seu sentido conotativo e/ou denotativo habitual⁴. Veja-se, a título de exemplo, os versos que abrem o poema:

Ergo-Me Pederasta apupado d’imbecis,
 Divinizo-Me Meretriz, ex-libris do Pecado,
 e odeio tudo o que não Me é por Me rirem o Eu!
 Satanizo-Me Tara na Vara de Moisés!
 O castigo das serpentes é-Me riso nos dentes,
 Inferno a arder o Meu Cantar!
 Sou Vermelho-Niágara dos sexos escancarados nos chicotes dos
 cossacos!
 Sou Pan-Demónio-Trifauce enfermijo de Gula!

⁴ Os poemas “Litoral (1^a versão)”, “Litoral (2^a versão)”, “Mima-Fatáxa”, “Histoire du Portugal par cœur” podem constituir exemplos bastante eloquentes desses procedimentos (Negreiros, 1997).

Sou Génio de Zaratustra em Taças de Maré-Alta!
Sou Raiva de Medusa e Danação do Sol! (p. 85).

Esses versos ampliam e/ou tensionam a representação do Eu, especialmente porque o Eu se constitui em perspectiva de exaltação no rebaixamento: o eu sobressai não somente porque toda referência pronominal à primeira pessoa do singular se faz com inicial maiúscula (como acontece com os seres que ele toma como “espelho”), mas porque se representa no que é marginalizado, rejeitado, e toma como projeção de sua imagem seres que são habitualmente alinhados com o mal, com a perdição – e nas passagens em que retoma Moisés e Zaratustra, por exemplo, os evoca associando-os à luxúria e à gula, dois dos sete pecados capitais. Do ponto de vista da linguagem, ocorrências de inicial maiúscula no meio dos versos citados alteram a norma gramatical, porém “jogam luz” para as palavras em que aparecem, e associações inesperadas produzem sonoridade que ampliam a carga semântica dos vocábulos. É de notar, por exemplo, “Satanizo-Me Tara na Vara de Moisés”, com destaque para o par sonoro “Tara na Vara”, para as assonâncias de /a/ junto às sibilante (/s/) e dental (/t/), dental (/t/) e rotiva (/r/), fricativa (/v/) e rotiva (/r/) e para as assonâncias de /i/, /o/, /e/, junto às nasais /n/, /m/ e sibilantes /z/, /s/. Assim, o poeta cria uma espécie de cadeia sonora em que “tara” e “vara” ligam-se à “sata-” e “Moisés” a “-nizo-Me”, o que potencializa a associação da “Vara” ao órgão sexual masculino através de um desvio da sexualidade, a “Tara”, e profana aquele (Moisés) que é representação do sagrado. De maneira mais ou menos parecida, o “Inferno a arder” e o “Vermelho-niágara” são enfatizados na sucessão de sibilantes, que lembram um braseiro ardente, no verso que complementa esse segundo par nominal. E ainda: “Hei de bombo rufá-La pompa de Pompéia / Nos Funerais de Mim!” (p. 85) não só ressoam os bumbos e os tambores, como retomam as iniciais em maiúscula que põem em destaque a Vida (no “La”, desde a estrofe anterior iniciada com o “Ladram-Me a Vida por vivê-La”) e o eu: se o eu, nos “Funerais de Mim”, pode ser entendido como aquele que, estando morto, deixa de ser, ao projetar-se como o bumbo que rufa a Vida, mantém a Vida e celebra o ser enquanto vibração⁵. No limite,

⁵ O leitor familiarizado com a poesia da Geração de Orpheu haverá de se lembrar do poema “16”, de Mário de Sá-Carneiro: “Esta inconstância de mim próprio em vibração / É que me há-de transpor às zonas intermédias, / E seguirei entre cristais de inquietação / A retinir, a ondular... Soltas as rédeas” (1995, p. 83).

numa perspectiva schopenhaueriana muito cara aos simbolistas, e ainda ressoante nas primeiras décadas de 1900, celebrar a morte do eu enquanto indivíduo é celebrar o retorno do eu à totalidade primigênica; assim, o eu tornado “bombo” nos “Funerais de Mim” é pompa e é celebração porque reintegrado na Natureza como as ondas sonoras dos tambores e bumbos em vibração vão sendo (re)incorporadas no e pelo ar. É escusado dizer que nesses exemplos o signo, enquanto significado e significante, precisa de ser repensado no contínuo da linguagem, especialmente porque o ritmo impacta a enunciação e o enunciado.

Entretanto, a “pompa” se esvai, pois os versos seguintes insistem na representação do eu pela via do rebaixamento narcisista:

Hei-d’Átila, hei-de Nero, hei-de Eu,
cantar Átila, cantar Nero, cantar Eu!
Sou Narciso do Meu Ódio!
– O meu Ódio é Lanterna de Diógenes,
[...]

“Sou trono de Abandono, malfadado,
nas iras dos Bárbaros meus Avós.
Oiço ainda da Berlinda d’Eu ser sina
gemidos vencidos de fracos,
ruídos famintos de saque,
ais distantes de Maldição eterna em Voz antiga! (p. 85-86).

Nos excertos citados acima, pinçados dos primeiros 44 versos do poema em tela, se pode ver várias das estratégias comuns aos textos habitualmente tidos como de *escrita intimista*: o emprego reiterado das formas pronominais e da conjugação verbal na primeira pessoa do singular; a projeção do *Eu* no *Outro*, que ele toma como espelho; o eu que, de modo narcisista, fala de si, mas que mostra o que quer mostrar, selecionando criteriosamente aquilo que compõe a imagem que o eu deseja que o outro tenha dele – em síntese: o domínio de si pensado em relação ao domínio do outro (cf. Foucault, 1983). Entretanto, a partir do verso 67 o Outro aparece em perspectiva diferente: ele é o Tu, o interlocutor, aquele a quem o eu se dirige, apontando os *defeitos* e as *falhas* todas:

Tu, que te dizes Homem!
Tu, que te alfaiatas em modas
e fazes cartazes dos fatos que vestes
p’ra que se não vejam as nódoas de baixo!

[...]

Vai vivendo a bestialidade na Noite dos meus olhos,
vai inchando a tua ambição-toiro
‘te que a barriga te rebente rã.

Serei Vitória um dia
– Hegemonia de Mim!
e tu nem derrota, nem morto, nem nada.
O Século-dos-Séculos virá um dia
e a burguesia será escravatura
se for capaz de sair de Cavalgadura! (p. 87).

Se, por um lado, o eu se representou como o “Narciso rebaixado” ao evocar figuras tidas como nefastas na história e cultura mundial (“Pederasta”, “Medusa”, “Nero”, “Átila”, exilado, neto de “Bárbaros”, “ruína”, “clausura”), por outro, ele quer se distinguir do “Tu, que te dizes Homem!”, ou seja da humanidade inteira, uma vez que essa se resumirá no “nem nada” enquanto o eu diz de si: “Serei Vitória um dia / – Hegemonia de Mim!”. É de notar o eu irado, cujo “Ódio é Lanterna de Diógenes”: não há homem ético e valoroso nessa sociedade ocidental decadente que ele passa em revista. Daí o “e tu nem derrota, nem morto, nem nada.”. É de notar, entretanto, que a aniquilação do outro é pensada em relação à assunção do eu – ambas em perspectiva futura. E é importante observar que a soberania de si ocorre em perspectiva futura e com o emprego do pronome pessoal reto da primeira pessoa do singular na forma oblíqua tônica (“Mim”) com inicial maiúscula: “Serei Vitória um dia / – Hegemonia de Mim!”. Dessa forma, o poeta parece retomar a cisão entre “eu” e “mim”, talvez como reminiscência do “Entre mim e mim mesmo” (Bernardim Ribeiro) e do “Comigo me desavim” (Sá de Miranda).

Se as perguntas “quem sou eu?”, “o que eu sou?”, “de onde venho?” determinam a investigação de si, o mergulho em si, a autorrepresentação, se a consciência de si é decisiva em todo o processo e se na escrita intimista os questionamentos muitas vezes se sobrepõem às respostas⁶, para o sujeito poético de “A Cena do Ódio” a certeza de si parece presente desde a primeira estrofe do poema – ou melhor, está efetivamente presente desde a didascália que o apresenta como “poeta sensacionista, Narciso do Egito”. Contudo, e não se pode perder isso de vista, nessa composição,

⁶ Cf. estes *sá-carneirianos* versos “(Pesam quilos no Meu querer / as salas de espera de Mim. / [...] – Vou deixar d’esp’rar por mim!)”, citados logo a seguir.

as tentativas de definição do eu se dão, na maioria das vezes, pelo *outramento* e através da ironia, que, alinhada ao narcisismo, determina também o modo como o sujeito poético olha para si: ele é aquele que é enaltecido, ainda que no contexto da depreciação:

E eu vivo aqui desterrado e Job
da Vida-gêmea d’Eu ser feliz!
E eu vivo aqui sepultado vivo
na Verdade de nunca ser Eu!
Sou apenas o Mendigo de Mim-Próprio,
órfão da Virgem do meu sentir.
E como queres que eu faça fortuna
se Deus, por escárnio, me deu Inteligência,
e não tenho sequer, irmãs bonitas
nem uma mãe que se venda para mim?
(Pesam quilos no Meu querer
as salas de espera de Mim.
Tu chegas sempre primeiro...
Eu volto sempre amanhã...
Agora vou esperar que morras.
Mas tu és tantos que não morres...
– Vou deixar d’esp’rar por mim!)
Ah! que eu sinto claramente, que nasci
de uma praga de ciúmes!
Eu sou as setes pragas sobre o Nilo
e a alma dos Bórgias a penar! (p. 88).

Esses movimentos de “rebaixamento / elevação”, “elevação a partir do rebaixamento”; “associação com sofredores, humilhados e marginalizados” são característicos da escrita intimista e constituem face importante da moeda, cuja outra face é a do Eu que se esvai em imprecisões, como em: “na Verdade de nunca ser Eu”, “Sou o apenas o Mendigo de Mim-Próprio”. De novo, o emprego do pronome pessoal reto da primeira pessoa do singular na forma oblíqua tônica (“Mim), associado ao adjetivo “próprio” na acepção de “pessoalmente”, se sobrepõe ao pronome pessoal do caso reto “Eu”: o deixar de ser, ou o “não ser”, em “na verdade de nunca ser Eu” e o ser no desdobramento de si, na cisão íntima, na indigência em “Sou apenas o Mendigo de Mim-Próprio”. Em ambos os casos, a ruína de si.

A oscilação, a ambiguidade, a ironia fazem todo o sentido contra o pano de fundo dado na primeira didascália, que não pode ser perdida de vista: os 3 dias da revolução de maio de 1915 em Lisboa. Daí que as imagens do eu / sobre o eu sejam também de rebaixamento, ainda que ele seja melhor do que o “Homem” / a “Humanidade”, referidos, logo nas primeiras evocações, como “ó besta!”, a que sucede uma série apóstrofes a partir do “Aí!”:

Aí! Saltimbanco-bando de bandoleiros nefastos!
 Quadrilheiros contrabandistas da Imbecilidade!
 Aí! Espelho-aleijão do Sentimento,
 macaco-intruja do alma-realejo!
 Aí! macrelle da Ignorância!
 Silenceur do Génio-Tempestade!
 Spleen da Indigestão!
 Aí! meia-tigela, travão das Ascensões!
 Aí! povo judeu dos Cristos mais que Cristo! (p. 87-88).

Dessa constatação deceptiva sobre o homem, sobre a sociedade e sobre o mundo por ele desenhados decorrem as únicas saídas possíveis para o “poeta sensacionista”:

Antes não ter ciências!
 Antes não ter livros!
 Antes não ter Vida! (p. 94).

Nesses versos, está manifesto o anti-intelectualismo de fins do século XIX, especialmente aquele teorizado nas *Palavras Loucas* por Alberto de Oliveira e presente em versos como “saber somente / [...] ler e contar” e/ou ecoado no “se eu me casasse com a filha da minha lavadeira / talvez fosse feliz”⁷. O ponto fulcral daquele *ismo* era o de que o conhecimento trazia mais malefícios do que benefícios, sobretudo porque conhecer era *es-clarecer*, era ter diante de si, expostos à luz, a compreensão, o entendimento, a percepção dos fatos, dos acontecimentos, dos erros e acertos. No limite, a proposta anti-intelectualista era impossível, uma vez que propunha o desintelectualizar-se – ou seja: como

⁷ Cf. “Não ter talento; suficiente / Para na Vida saber andar, / E quanto a estudos saber somente / (Mais ai somente!) ler e contar”, do poema “Canção da Felicidade” (Nobre, 2009, p. 101), e “Tabacaria”, de Álvaro de Campos (embora datado de 15 de janeiro de 1928, o poema foi publicado pela primeira vez em 1933, na revista *Presença*).

o sujeito poderia se livrar de um conhecimento adquirido, interiorizado? Se pensado do ponto de vista abrangente da *intelligentsia* lusitana, já se tratava de perspectiva que distinguia ilustrados de (semi) analfabetos, como parece manifesto naqueles versos do *Só* e da “Tabacaria”: os não ou pouco alfabetizados sofrem menos, pois não se perdem em pensamentos, em análises, especialmente porque ocupados nas tarefas cotidianas que lhe garantem o sustento⁸. Se analisado do ponto de vista de *ser poeta*, evocava a clássica ideia do poeta como antena da humanidade, aquele que percebe, mais e melhor, antes de todos os demais, as mudanças, as transformações, mas que, no século XIX, vê avultar o aspecto negativo dessa singularidade ao ser representado metonimicamente na poesia de Baudelaire pelo “Albatroz” e nomeado como “poeta maldito”. É desse modo que o sujeito poético de “A Cena do Ódio” se dá a ver: ele é aquele que vê de maneira ampla e aguda Lisboa, Portugal, os portugueses, o mundo, o homem e a si mesmo – e o faz como se estivesse “de fora”, que é como se vê melhor. A partir de uma perspectiva de distanciamento, de si e dos outros, os faz, através da hipotipose, passar em revista minuciosa, em análise criteriosa e ácida. O eu e o outro, o *eu* da locução e o *tu* da interlocução, haja vista o eu manter o diálogo com aqueles cujos erros expõe, estão postos na composição o tempo todo – mesmo nas passagens em que o sujeito poético fala “somente” da humanidade, do mundo, de Portugal, dos portugueses, se sabe do “eu” porque “os outros” se tornam o espelho a partir do qual o eu se mira e se deixa observar pelo leitor (afinal, sabe-se mais de Pedro quando ele fala de Paulo...)⁹.

⁸ Vale a pena lembrar de outros dois exemplos: a engomadeira dos poemas “Contrariedades” e “Nevroses”, de Cesário Verde, e passagens como “quem mói no asp’ro não fantaseia”, do *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa (Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956, p. 10). Na sequência narrativa em que essa frase aparece, Guimarães mostra a mudança ocorrida na personagem depois que ela pôde ficar deitada na rede, dando atenção para as ideias: as coisas mudaram – para pior.

⁹ Nos últimos versos citados pode-se ler, também, algo do Vitalismo, que propunha que a saída para os males que assolavam os homens e a humanidade poderiam ser minimizados, quiçá resolvidos, pela volta ao que é essencial, natural, primigênio ao homem. É para esse sentido que parecem apontar os imperativos: “Larga a cidade masturbadora, febril, / [...] Larga a cidade e foge! / [...] / Larga tudo! / [...] / – Põe-te a nascer outra vez! / [...] / – põe-te na Natureza! / Ouve a Terra, escuta-A. / A Natureza à vontade só sabe rir e cantar! / Depois, põe-te à coca dos que nascem / e não os deixe nascer.” (p. 100-101). Contudo, se a ideia do Vitalismo era buscar tudo o que era vital

As apóstrofes a que Almada Negreiros muitas vezes recorre nesse longo poema não se limitam a mero chamamento do outro, entretanto. O “Aí!” dos versos acima citados já apontam para a presentificação e *corporificação* do interlocutor. Aliás, aqui, a ideia de eu e a ideia de outro são inseparáveis da ideia de corpo e a relação entre visão, consciência e memória é elaborada seguidas vezes n’“A Cena do Ódio”, o que põe em destaque o espetáculo que são Lisboa, Portugal, o Ocidente, a Humanidade, o Eu. Por serem os olhos a ligação entre exterior e interior, entre o eu e o outro, entre corpo e mente, têm especial importância estes versos (já perto da conclusão do poema):

Eu invejo-te a ti, ó coisa que não tens olhos de ver!
Eu queria como tu sentir a beleza de um almoço pontual
e a f’licidade de um jantar cedinho
co’as bestas da família.
[...]

Olha para ti!
Se não te vês, concentra-te, procura-te! (p. 98).

“A Cena do Ódio” é o resultado do olhar que o eu lança para o mundo porque *comovido* por esse mundo. Assim, aquela didascália que indica o contexto da composição do poema é também a apresentação do mundo objetivo que age no íntimo do eu poético, movimentando a suas emoções (*co-movere*), juntando-se à sua subjetividade e gerando o poema que dá a ver, objetivamente, a subjetividade do eu. Em outras palavras, “A Cena do Ódio” é a expressão muito bem realizada, em 1915, da relação entre “Lírica e Sociedade”: o objetivo é tornado subjetivo quando age no eu, movimentando as suas emoções; essa comoção, esse movimento no íntimo do eu, gera a obra de arte, que é a objetivação da subjetividade do eu – como magnificamente T. Adorno explicou no artigo datado de 1957! O eu é o centro, o eu é o filtro e, ainda que não trate diretamente de si, ele se deixa ver, se dá a conhecer diante dos olhos do leitor. Note-

ao homem, em “A Cena do Ódio”, a conclusão dos imperativos leva a uma outra: a de que o homem se ponha à espreita dos que nascem para não deixá-los nascer. Ora, o que se entende disso é que não há nenhuma possibilidade para o homem a não ser deixar de ser, o que, por sua vez, novamente contrapõe os homens todos ao sujeito poético: enquanto aqueles devem ser impedidos de continuar existindo, o eu termina o poema repetindo aqueles quatro versos em que reitera “eu serei hegemonia de mim”.

se: não se trata de pura subjetividade, do “direito” do eu falar de si independentemente do mundo; trata-se de um *eu próprio* constantemente *mexido* pela realidade objetiva em que ele está. Tal realidade objetiva é feita de muitas camadas, de muitos outros eus, interseccionados entre si e com o eu, na sua percepção e análise crítica do mundo e do outro. É nesse momento que o eu está em evidência, uma vez que ele é o centro, o filtro, o *ser* cuja existência no mundo é atestada pela experiência do sentir as muitas sensações que lhe chegam interseccionadas. São muitas as referências sobre as percepções sensoriais do sujeito poético ao longo do poema: olfato, tato, paladar, audição, visão – estão todos lá, interseccionados no *sentir* e no *pensar* o mundo. N’“A Cena do Ódio”, Almada reclama do tratamento recebido pelos poetas de Orpheu e diz *saber* e *sentir* o que escreveu:

Tu arreganhas os dentes quanto te falam d’*Orpheu*
e pões-te a rir, como os pretos, sem saber porquê.
E chamas-me doido a Mim
que sei e sinto o que Eu escrevi! (p. 93).

A síntese que Fernando Pessoa apresenta nas *Páginas Íntimas* (1996, p. 126) explica muito bem esse processo. Na definição do Interseccionismo, ele fala em “sensações mescladas”. Sobre o Sensacionismo, ele usa a expressão “primordialidade da sensação” que, necessariamente, “tem de ser intelectualizada” e o associa “à atitude enérgica, vibrante, cheia de admiração pela Vida, pela Matéria e pela Força”. Dessa perspectiva, são muito eloquentes as didascálias e a dedicatória. José de Almada Negreiros, na Lisboa de maio de 1915, é o “poeta sensacionista” e “A Cena do Ódio” é dedicada a Álvaro de Campos, aquele que é “revelado” pelo “Sensacionismo, de que é chefe o Sr. Alberto Caeiro” (p. 125-126); aquele para quem “a sensação é tudo, sim, mas não necessariamente a sensação das coisas como são, antes das coisas conforme sentidas” (p. 349) e pensadas por aquele que as sente, se pode acrescentar, haja vista a necessidade de *intelectualizar* a percepção sensorial. Daí que o “poeta sensacionista e Narciso do Egitó!” é o que vê, o que ouve, o que sente, e o que analisa as pessoas e o mundo com a força enérgica, a crítica vibrante, virulenta. Porém, ele é o que está imune à violenta crítica que se desenvolve ao longo dos versos de “A Cena do Ódio” porque “Os homens são na proporção dos seus desejos / e é por isso que eu tenho a Conceção do Infinito... (p. 96), do “Serei Hegemonia

de Mim”. Está clara aqui a representação narcísica do eu: se “os homens são na proporção dos seus desejos”, ele se diferencia de todos os outros homens e é o único que pode de fato *ser* não somente porque deseja o Infinito, mas porque o percebe, o compreende e o tem como Conceito.

E nem seria preciso fazer muito esforço para reconhecer essa qualidade, tendo o Poeta já se automeado como o “Narciso do Egito” na primeira didascália. O Sensacionismo está no poema, é fato. É interessante lembrar o modo como Almada Negreiros entende as sensações como potência totalizadora *no* eu e *do* eu e como estabelece essa definição a partir de paralelo com as artes e a Arte. Em “Aqui Cáucuso”, ele diz: “Como os cinco sentidos físicos são a aparência da Unidade individual humana, assim as determinadas várias artes são os sentidos da Unidade Arte” (1997, p. 614). Nessa perspectiva, do mesmo modo que as artes, individualmente consideradas, mantêm a sua especificidade e remetem ao conceito estético Arte, os cinco sentidos também podem aparecer “isolados”, mas, juntos, interseccionados, dão a ideia da unidade do eu enquanto *ser* ontologicamente constituído. Portanto, no limite, num poema como “A Cena do Ódio”, o eu está lá, como ideia central, o tempo todo, seja nos versos em que o sujeito poético diz “eu sou” (cf. especialmente as três primeiras páginas da composição e a espécie de estrofe – “Ah! que eu sinto claramente que nasci / [...]”), seja nos versos em que está, à primeira vista, a tratar do mundo – o que passa, necessariamente, pelo eu, como visto acima. Também em “Aqui Cáucuso”, Almada evidencia essa compreensão: “O encontro da luz que vem de dentro com a luz que vem de fora é Saúde e sempre se lhe chamou Saúde” (p. 635). Daí que ele seja o único saudável, o único a ter a “Concepção de Infinito”, nesse longo passar tudo e todos em revista na *cena do ódio*...

Se os cinco sentidos são importantes como o próprio poeta ressalta, é o ver, contudo, que se destaca na sua obra. Como apontado, os “olhos”, o verbo “ver”, a materialidade do “espelho” são muitas vezes referidos nesse poema, que ocupa quase duas dezenas de páginas, e em toda a obra do artista, interseccionando “os nomes”, “a língua”, o “pincel”, a “tinta”, o “lápiz. Que “falem” esta passagem:

ELE – “P’ra onde é que o senhor deseja ir?”

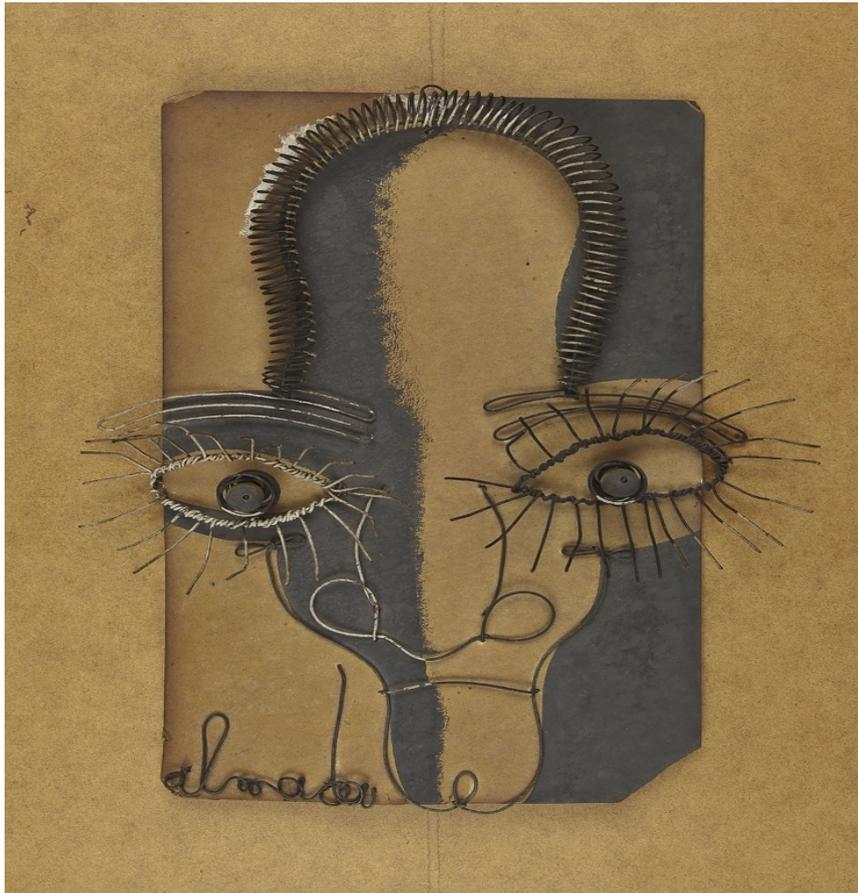
ELA – “P’ra sítio nenhum. Vou de passeio. Ao acaso. Gosto de saber os nomes por onde ando”. Vê, andava ao acaso.

ELE – E o homem viu uma bela árvore e uma casa que ficou por fazer.

ELA – O homem não via. Foi a mulher que o fez ver. Há sempre outros olhos que chegam primeiro às coisas que os nossos. (*Deseja-se Mulher*, apud 1997, p. 507).

e este autorretrato:

Figura 1 – Autorretrato em arame de Almada Negreiros



Fonte: Negreiros (1997, página não numerada).

Referências

- ADORNO, T. W. Palestra sobre lírica e sociedade. *In: Notas de Literatura I*. Org. ed. alemã Rolf Tiedmann. Trad. e Apres. Jorge de Almeida. São Paulo: Livraria Duas Cidades; Editora 34, 2012. p. 65-89.
- CAMPOS, Á. de. Tabacaria. *Presença*, Coimbra, n. 39, p. 1-2, jul. 1933.
- FOUCAULT, M. A escrita de si. *In: Corps écrit: l'autoportrait*, Paris, n. 5, p. 3-23, fev. 1983.
- FRANÇA, J.-A. Almada Negreiros, letras e artes. *In: NEGREIROS, J. de A. Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Introdução José-Augusto França. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997. p. 17-50.
- NEGREIROS, J. de A. *Obra completa*. Org. Alexei Bueno. Introdução José-Augusto França. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- NOBRE, A. *Só – seguido de Despedidas*. Apresentação e Notas: Annie Gisele Fernandes e Hélder Garmes; ilustrações Marcelo Salum. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.
- PESSOA, F. *Páginas íntimas e de auto-interpretação*. Ed. de Jacinto do Prado Coelho e George Rudolf Lind. Lisboa: Ática, 1966.
- SÁ-CARNEIRO, M. de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar, 1995.

Data de submissão: 02/04/2024.

Data de aprovação: 08/04/2024.

TRADUÇÃO



Saídas¹

Ways out

Jean-Marie Gleize²

Universidade de Provence Aix-Marseille I | Provença | FR

Escola Normal Superior de Lyon, Centro de Estudos Poéticos | Lyon | FR

n.georgepicot@maison-des-ecrivains.asso.fr

Tradução:

Nicole Alvarenga Marcello

Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Belo Horizonte | MG | BR

nmarcello@ufmg.br

<http://orcid.org/0000-0001-7885-977X>

Eles saem

Eles saem. Eles se retiram. Os poetas e os outros comediantes. Com casacos, armas, figurino. Agora a cena está vazia. Os louros foram cortados. O solo está plano, o terreno revolvido, lavado, simplificado.

Maré baixa. Altitude zero. Respira-se.



¹ Título original: *Sorties*. Paris: Questions Théoriques, 2009, p. 21-53.

² Jean-Marie Gleize nasceu em Paris, em 02 de abril de 1946. É professor, teórico e poeta. Leciona na Faculdade de Letras da Universidade de Aix-en-Provence e integra o setor de literatura da Escola Normal Superior de Lyon, onde dirigiu o Centro de Estudos Poéticos, de 1999 a 2009. É o fundador e diretor da revista *Nioques*, lançada em 1990. Como teórico, vem desenvolvendo desde 1987 os conceitos poéticos de simplificação lírica, nudez, literalidade e pós-poesia. É autor de 50 livros e diversos artigos, sendo os mais relevantes “La poésie morte ou vive?”, “Pourquoi?” e “Pour une écriture impliquée ou les projectiles”. Até o momento, possui apenas um artigo disponível em português, “Para onde vão os cães?”, traduzido por Masé Lemos.

Duas frases de Rimbaud, em uma de suas *Iluminações* (a que se intitula *Cidade* — e é bem ali, *aqui*, de fato, ruas e passagens, metrô e vias expressas, entroncamentos, elevadores, telas, crateras, anéis, onde estamos, onde pensamos estar, que nossa vida se “desenrola”): *Aqui vocês não notarão nenhum monumento de superstição. A moral e a língua foram reduzidas à mais simples expressão, enfim!*

Sim, muito próximas, essas frases sem frases, essas frases tão nuas quanto possível, daquilo que, para mim, deveria a partir de agora representar as práticas e objetos da arte: nada que se imponha como “monumental”, ou carregado de sentido, de um peso de sentido, nada que apele à veneração fascinada, à pose, à recitação idiota, ao deslumbramento, ao cosmético, ao costume. Nada dessas superstições. Nada além de matéria e linguagem, e forma, números e traços, e letras. Nada em demasia, em direção ao menos, sempre, *enfim!* (como diz Rimbaud, exclamando), em direção à “mais simples expressão”. E isso é uma moral. Uma política. Uma razão de ser, e de agir.

Daí que, seguindo meu próprio caminho de escrita, me dirigi àqueles que falavam da nudez, “concretamente” inclusive (como ele³ falava de poças e pontes): penso também naquilo que, da *arte povera* italiana — objetos ou ações —, tendia à restituir algo da presença “real”, física, ou naquilo que, da *minimal art* americana, é (foi) obra da “simplificação”, e colocado na conta, ao mesmo tempo, daquilo que, dos lugares, tensiona, incita, situa.

Já há algum tempo, tanto para o poeta quanto para o pintor ou o músico (aliás, essas palavras soam estranhas aos nossos ouvidos), o fim justifica “todos” os meios. “Sempre considere que um artista deveria se servir indiscriminadamente de todos os materiais e meios de que ele possa dispor, quer se trate de objeto, imagem, ação ou escrita” (Michelangelo Pistoletto). *Indiscriminadamente*, sem dúvida, sucessiva ou simultaneamente. Literalmente e em um certo sentido: o da eficácia, da capacidade de abalo. Por isso mudar as coisas, mudar tudo. Aí se encontra a política.

Ele é, entre os objetos do mundo, um objeto (é mesmo um objeto?) que eu sei bem o quanto foi importante para mim. Trata-se de um detalhe, de um dos menores detalhes de uma obra de Le Corbusier: o *néon* (alguns centímetros de matéria branca) vertical na parede ao pé de cada lance de

³ Rimbaud. (N da T.)

escadas do convento de la Tourette, nos arredores de Lyon. Um simples traço de luz. Um desses elementos, um desses compostos elementares, algo como uma letra, ou fragmento de letra ou de ideograma. Com os quais se fazem palavras, sequências, frases. Frases que, precisamente (volta a Rimbaud), não seriam frases, bem como os textos de Rimbaud (são tudo menos monumentos), assim como o edifício de Le Corbusier, apoiado sobre ínfimos traços de luz, é exatamente o contrário de um *monumento de superstição*.

Aqui, nesse não-monumento, guiado no solo por essas linhas de leite, indo simplesmente em direção ao que somos. Sem saber direito. Envolve um poder de revelação. Em suma, não fazemos nada além de deslocar palavras e coisas e imagens, e, para desfazer ou refazer um lugar, fazemos lugares, espaços menos de habitação que de circulação e de troca. Descarregar, recarregar. Deslocar. Furar a tela.

Não, definitivamente, a poesia não é uma solução.



“A nudez como aparato”

Isso continuava desencantando:

Não iremos mais ao bosque
Os louros foram cortados

Sem mais louros, sem mais bosque, a aurora e a criança estão caídas aos pés do bosque de louros. Os louros foram cortados, mais que o presente simples, altitude zero, a poesia não é uma solução, nudez

Pele úmida e fria e plana (os cães)

Igual a: fim da poesia EU VOU AGORA BEBER UM PÁSSARO:

O *solitário* está nu, a *solitária* está nua.

O *solitário* habita sobretudo as ilhas Rodrigues.

Seu olho é negro e vivo, suas asas curtas, suas penas mescladas de cinza e castanho,

A fêmea traz abaixo do bico um casaco de viúva, suas plumas se abrem dos dois lados do peito em dois tufoes brancos,

e as das coxas se arredondam na ponta em forma de concha,

Se não, nada, ou, por exemplo, um grande cubo de cimento (a igreja do convento de la Tourette, Le Corbusier).



Em 1995, eu publicava pela Seuil, em uma coleção dirigida por Denis Roche, um livro intitulado *O princípio da nudez integral*, tendo por subtítulo *Manifestos*. Para manifestar a nudez, “para manifestar o desejo de acesso à nudez nua. Como fazer?” Seguíam algumas (auto) injeções: “tocar o fundo, escrever em prosa, escrever sem força, escrever até morrer etc. Em estado de legítima defesa. É necessário que a cada volta da roda a nudez ganhe.” No mesmo ano, eu entregava à editora Al Dante um texto intitulado *A nudez ganha*, para acompanhar uma exposição retrospectiva, em Aix-en-Provence, dos artistas do grupo Supports/Surfaces, de onde extraio essa posição (eu ia dizer: “definição”, mas não, é uma posição, a manifestação de uma posição) quanto a uma “linha objetiva”: “frontalidade, objetividade, nudez, presente simples” (todos esses termos devem se articular, até mesmo se sobrepor). Um pouco mais tarde, em agosto de 2000, para *Maneira negra* e com Henri Maccheroni, houve *Nu desnudado* (vou dizer de onde vem esse título), daí também esta passagem: “A verdadeira nudez, acre [...], silenciosamente branca e fetal como o estábulo” (v. 1943). A palavra apagada era o adjetivo “maternal” (nudez *maternal* e *fecal*), e esta aqui, em direção a um ponto onde não sei (como) me sustentar:

Ticiano, Manet, Courbet, Duchamp, onde estou eu nessa canseira toda?

Lince e lençol,

Menos os membros, menos o rosto, menos o corpo,

Uma hóstia?

Em 1946, Arthur Adamov dizia sobre Antonin Artaud: “Praticamente sozinho nos dias de hoje, Artaud tem a força, desmascarando toda carne, de encontrar a ossatura aterrorizante das coisas”. A ossatura aterrorizante das coisas, a nudez, até os ossos. Penso também na estrutura da grande pedra de Sainte-Victoire, na parede branca, ou cinza, diante da qual Cézanne se vê cotidianamente contrariado a retornar. Penso no trabalho do tempo sobre a face do pintor Opalka em seus autorretratos fotográficos, dia após dia até a morte chegar.

Penso em todos esses exemplos de obscenidade poética, no que há de estritamente pornográfico no fato de *se estar efetivamente ali*.

Sim, trata-se da nudez do corpo, até não haver mais corpo.

Da nudez do corpo nascente, do corpo da infância, primeiro, anterior à linguagem. E do corpo-objeto, aquele que vai ser enterrado ou incinerado. Cada vez menos nu, portanto (do nascimento à idade adulta), depois cada vez mais nu (da idade adulta à morte). E cada vez mais nu, da morte à putrefação do corpo, até os ossos.

Ou ainda: reconhecimento do objeto do desejo (“reconheci a deusa”) na forma de um corpo de mulher, em seguida a busca (ou “caçada”), em seguida o abraço, fugidio e incompleto (“e eu senti *um pouco* seu corpo imenso”), depois desnudamento (necessariamente imperfeito, “levantei um a um os véus”); o abraço do real, daquilo que figura aqui o corpo sensível do real, que implica no desnudamento desse corpo; desnudar, alcançar, abraçar, possuir, desvanecer nessa possessão, recomeçar.

Sim, há essa fotografia de Duane Michals (1932 -) intitulada: *Nu desnudo*. Porque o nu nunca está nu, realmente nu, porque sempre há nudez para além da nudez (nudez *integral* designaria esse ainda mais nu, esse desnudamento da nudez que seria a verdadeira nudez — “acre, branca”).

O autor, é claro [de uma fotografia representando um corpo nu], quis ressaltar a nudez, mas a nudez se esconde sob o nu, e ela nos escapa nele no próprio apelo que ela não cessa de nos lançar através dele (Bernard Noël, 1986).

Trabalho então, pelo que eu faço dela, a sequência:

Vênus de Urbino, Ticiano.

Olympia de Manet (e seu laço preto). Por que, em 1863 ou 1865 (quando foi exposta), ela suscitou tanta violência? Um crítico fala em necrotério, um outro em cadáver, um outro em macaco. Única e simplesmente por causa de sua presença literal (presente simples), intensificada pelo fato de que ela não “significa” nada (além dessa presença), não simboliza nada. Não era nada além da *manifestação* da nudez.

A origem do mundo, Courbet.

Étant donnés: 1 - a queda d'água, 2 - iluminação a gás, Marcel Duchamp, instalação, póstuma. O sexo não está mais escondido (pela mão), mas central, a ponto de o próprio corpo estar mutilado, amputado, de modo que se vê bem a tentativa de mostrar a nudez através do nu (nu desnudo):

A foto do nu é o contrário da foto do sexo: o nu é a forma e é uma forma que fala com você. O sexo representa o informe e a infomulação: ele é opaco e mudo, a-simbólico. O nu é sedutor,

belo, ele joga luz e atrai o olhar, enquanto o sexo é obsceno e repulsivo (Denis Roche).

Daí que: o nu é (mais frequentemente) representado sem sexo (por meio de várias posturas que evitam – desvelam – apagam), enquanto o sexo tende a ser autonomizado (sem corpo, sobretudo sem rosto, sem pessoa, o sexo é pré-pessoal, apessoal). Corpo sem sexo ou sexo sem corpo.

Se a *Olympia* amedronta, é porque sua nudez era percebida como sexo-corpo, absolutamente “feia”, mortalmente feia (convocar aqui a *Vênus Anadiômene*, de Rimbaud, lição poética raivosa-“rugosa”, antipoética).

Volta da morte: ela (Duras) assiste à morte, ou melhor, à agonia, de uma mosca, numa parede, num quarto vazio. Ela está sentada no chão em frente à parede. De frente para o ponto negro da mosca negra sobre o branco da superfície branca (ela diz: “as paredes brancas, lisas”). Ela lá permaneceu “para ver como essa morte ia progressivamente invadindo a mosca”. Ela escreve que a morte da mosca é a morte: “Não é nada grave, mas é um evento em si de um sentido inacessível...” Ao evocar a nudez integral ou o nu desnudo, ou ainda a prosa em prosa literal-objetiva, gostaria de trazer à luz a noção de *evento de sentido inacessível*. Algo acontece cujo sentido é inacessível. Algo “opaco e mudo”. Ou ainda, o que chega, o que tem lugar, o que é evento sob minhas vistas, na minha presença, o que o sentido é ou torna inacessível. Ou mais ainda, a morte é invisível, e aquilo que tem lugar invisivelmente, o trabalho da morte, em mim e fora de mim, som ralentado, eu o observo, e isso não tem sentido. Escrever está ligado a isso. A eventos simples assim, extremamente banais. Nudez, monotonia, banalidade, prosaísmo, proseidade.

De novo: estou pensando na (péssima) reprodução (ou reprodução da reprodução) da *Vênus de Urbino*, de Ticiano, no livro de Emmanuel Hocquard chamado *Le commanditaire*⁴. Ao ler esse livro, me convenci de que havia uma relação entre esse corpo nu, sua presença enigmática de frente e o vazio da investigação encomendada ao poeta-detetive Thomas Moebius por uma certa Vênus Tiziano. No poema, que é também um foto-romance, um tratado de lógica ou de gramática ou de poética, a realidade nua, não-sentida, está formidável e violentamente presente (a realidade do subúrbio, das habitações estilo BNH, da rodovia, dos caminhões que passam etc.). Como a *Vênus* de Ticiano. E como ela, ela

⁴ *O comanditário*, título sem edição em português (N. da T.)

não fala. Ela não tem nada a dizer. Ela está simplesmente lá, de frente, nessa pista enigmática (e desejável).

E depois eu reli o *Manet*, de Bataille. Sobre a *Olympia*, cujo modelo é justamente a *Vênus* de Ticiano, ele menciona o apagamento do sentido desse quadro: é na medida em que Manet “suprimiu (pulverizou) o sentido que essa mulher está lá; em sua exatidão provocante; sua nudez (em consonância, é verdade, com a nudez do corpo), e o silêncio que se projeta, como o de um navio afundado, de um navio vazio: o que ela é é o “horror sacro” de sua presença — de uma presença cuja simplicidade é da ordem da ausência. Seu realismo duro que, para os frequentadores do Salão, era sua feiura de “gorila”, para nós é a preocupação que o pintor teve em reduzir aquilo que ele via à simplicidade muda, à simplicidade escancarada daquilo que ele via”. Ou seja: o gesto de redução literal (que designei em outra ocasião como “simplificação lírica”) — exatidão provocante, simplicidade muda, é bem a lição da agonia da mosca (preto sobre branco).

Bataille opõe o realismo literal da *Olympia* à poeticidade (mitológica) da *Vênus*, como a nudez-maticidade da ausência de sentido à luminosidade do sentido, como o prosaico ao poético, o inquietante ao reconfortante.

Posições relativas:

A nudez da *Olympia* seria (então) mais nua que a nudez da *Vênus*, ou sua nudez mais muda; ou sua crueza mais crua, ou mais cruel, mais provocante, mais inadmissível.

Mas a nudez do quase-cadáver sem cabeça de membros arreganhados da instalação póstuma de Duchamp, sexo fendido oferecido (*Étant donnés...*), poderia bem ser mais nua, mais muda e mais cruel, portanto mais literalmente escandalosa do que a nudez da *Olympia*,
Que seja então: que a nudez não exista,

Que a nudez integral, como a que Ponge chama em algum lugar de “exatidão escrupulosa”, e Bataille de “exatidão provocante”, não exista

Fim igual da poesia,

Louros aos montes pelo chão etc.

Então, como fazer?



Nu desnudo

Substituir a palavra poesia pela palavra poesia substituir a palavra poesia pela palavra

Ela está sentada no chão. Em frente ao ponto negro da mosca negra sobre o branco da parede. Ela ficou “para ver como essa morte iria progressivamente invadir a mosca”. Ela acrescenta que a morte da mosca é a morte: “não é nada grave, mas é um evento em si de um sentido inacessível”. Eu queria apenas trazer à luz a ideia de um evento de um sentido inacessível.

poesia substituir a palavra poesia pela palavra poesia substituir a palavra poesia pela

A propósito da Olympia de Manet, ele fala do “apagamento do sentido”. Ele escreve que é na medida em que o pintor “pulverizou” o sentido que essa mulher está lá, “em sua exatidão provocante”. Para alguns, essa exatidão, essa nudez, era sua feiura (sua feiura animal). A redução à “simplicidade muda”, à “simplicidade escancarada”.

palavra poesia substituir a palavra poesia pela palavra poesia substituir a palavra poes

A nudez da Olympia seria então mais nua que a nudez da Vênus de Ticiano, ou sua nudez mais muda, ou sua crueldade mais crua ou mais cruel, ou mais animal ou mais. E a nudez do quase-cadáver de sexo depilado atrás da porta do bosque da Filadélfia mais crua e mais



É também alguém que se projeta (*ruído de ângulo e contínuo esquecido voltando* “em direção a uma árvore” ou em direção a uma frase que ele inscreve e apaga ou cobre ao mesmo tempo,



nua e mais animal e mais que a nudez da *Olimpia*. A nudez não existe, a nudez nua desnuda não existe,

ia pela palavra poesia substituir a palavra poesia pela palavra poesia substituir a palavra

em 1946, Arthur Adamov dizia sobre Antonin Artaud: “Praticamente sozinho nos dias de hoje, Artaud tem a força, desmascarando toda carne, de encontrar a ossatura aterrorizante das coisas”. Sentido inacessível. Exatidão provocante. Simplicidade muda ou escancarada. Ossatura das coisas. Ponto.



Vestes

“A sociedade é composta por absolutamente ninguém — todos em vestes.” Eis a sociedade (segundo Kafka): uma multidão em vestes. Ninguém.

E depois os poetas: seus feitos e gestos, posturas, vestes, uniformes, acessórios. Eu prefiro deixar “veste” instável (o que eu sou, o que eu vejo, o que eu creio, o que você vê, o que nós vemos etc.). A veste não é simplesmente definível. Oscila-se entre a expressão da fantasia, a representação mitológica, a realidade social (socioprofissional), a separação estratégica dos papéis sobre o tabuleiro do campo etc. Manutenção, portanto, desses aspectos na desordem, com interseções e superposições possíveis. Porque todo o trabalho está por fazer. Por exemplo: analisar o *corpus* de retratos fotográficos de Victor Hugo. Elaborar e analisar a lista exaustiva de vestes de uma determinada “época” (para a época “moderna”: mago, padre, profeta, sábio, pesquisador, engenheiro, explorador, investigador, jogador...). Tem bastante pão para sovar. Migalhas problemáticas:

Para que haja veste(s) do ou de poeta, é preciso haver poeta. Não é sempre que há poeta. Às vezes há mais ou menos poeta, poeta mais ou poeta menos. A poesia pode passar sem poeta. Poesia de poeta visível, poesia de poeta invisível. De poeta transparente, de poeta translúcido, de poeta opaco. De poeta sem reflexo, poeta sem cobertura etc. Mas essas propostas são abstratas, como princípio. Na situação presente, seria possível dizer: só há literatura se há escritores. Só há escritores mostráveis. Um escritor não mostrável, não mostrado, maquiado, enquadrado, legendado, não é um escritor. Não é realmente, socialmente,

um escritor. Em princípio, eu poderia dizer: a poesia se concebe sem poeta. De fato, devo constatar: estamos num ponto em que é mais fácil conceber escritores sem obra do que uma obra sem escritor. A televisão mostra escritores (vestes que falam) e até mesmo algumas capas (de livros). Ela não pode mostrar a literatura. Que, além disso, não se mostra, visto que ela é lida. É de uma outra época, tempo. Portanto, em princípio, trabalho de veste, conselho em comunicação, teoria do melhor perfil etc. Infelizmente, a “poesia” é uma prática tão ultrapassada que ela não tem mais vestes a mostrar. Para começar, todos os poetas estão mortos. O último Grande Poeta francês morre todo ano. Na realidade, o penúltimo, porque sempre se esquece de um, em algum lugar, que por sua vez, acaba morrendo. A veste mortuária ainda é uma veste aceitável, eternamente chique. Do contrário, os poetas estão fora de moda, vestem-se muito mal ou simplesmente de maneira confortável, o que é quase a mesma coisa. Os cabelos longos, grisalhos e lisos do filósofo A. G., as camisas brancas de colarinho aberto do filósofo B.-H.L. etc., eis o mostrável. Para além disso, os poetas não têm nada a *declarar*, na realidade.

Deve-se fazer um esforço para descrever:

1. O contexto (as condições objetivas que estruturam a instituição) faz com que os poetas estejam “ausentes”. Eles trabalham e se encontram “fora de cena”. Seria possível sem dúvida afirmar que eles não têm nenhuma preocupação com sua imagem (ou suas vestes), por não terem imagem. De fato, achamos que sabemos que a imagem socialmente dominante, sobrevivente do poeta continua sendo romântica (com mais ou menos adaptação moderna, se bem que o “poeta” é uma espécie essencialmente arcaica [sobre o modo leve/humorístico: veja a publicidade ricamente rimada, *em vestes*, mais precisamente: “Tomou doril, a dor sumiu”⁵]). Os poetas então são indiferentes a essa imagem, que não é a deles, e sobre a qual eles sabem que nada podem. Os poetas sabem (vagamente) que não são os poetas que hoje em dia vestem os poetas. A veste dos poetas está nos óculos do habitante não-leitor, consumidor de mostarda e comerciais do horário nobre. Além disso, esse poeta paramentado não é um poeta de fato. Portanto, é uma imagem de nada. Agora, deixemos as imagens para lá e vamos nos ocupar dos

⁵ No original: “*Il n’y a que Maille que m’aïlle*». Slogan da marca francesa de mostarda “Maille” e que quer dizer, em tradução livre, algo como “Só Maille me tempera/aguça meu paladar” (N. da T.).

nossos afazeres. Liberados da preocupação com as vestes. Indiscerníveis (cruzamos com eles no supermercado, no elevador, sem reconhecê-los).

2. A obra poética contemporânea é ainda, pelo que sei, muito pouco consagrada à evocação da pessoa do poeta e de suas vestes possíveis. Outra coisa está em questão, outras coisas. O que se chama “reflexividade”, na poesia moderna, parece ser (tendencialmente) reflexividade *literal*. Trata-se menos da reflexão de um ou do poeta do que da confecção, reconstrução, defecção etc., da poesia tal como ela literalmente se projeta, se retrai, aparece, se expõe, se apaga, manca, tropeça, ricocheteia etc.

3. Falta a outra forma da veste: o meio. Na vida, os poetas (ou melhor, certos poetas) trabalham, contribuem, batem ponto, são inspecionados etc. Há poetas que dão aulas. Muitos. Eu me coloco aqui nessa veste, exemplar: instrutores (termo arcaico, creio eu, mas muito bonito), professores de Ensino Fundamental, professores de Ensino Médio, professores universitários no sentido americano (do primeiro ciclo universitário), professores universitários e, até mesmo (obrigatoriamente um por vez), professor no Collège de France. Nesse último estágio: vestes (aparentemente) simples (Bonnetoy). Acho que todos estes (os Guglielmi, Stéfan, Sacré, Prigent, Deguy etc.) acreditam (e eu com eles, é claro) que há uma *ligação* entre o trabalho de poesia e o trabalho de transmissão, transfusão, translação, “metáfora” dos saberes e das questões. Eu teria que escrever: eu sei que esses daí sabem (por experiência) que. E depois tem aqueles que recusam qualquer veste assim como qualquer papel, ou qualquer função. Desemprego estratégico. Eles veem seu trabalho de escrita como incompatível com os impostos, o emprego do tempo entre outras coisas semelhantes. Menos numerosos que os anteriores, envolvidos de outro modo, disponíveis de outro modo. Eles acreditam que escrever é sem lugar(es). Eu deveria dizer: eles sabem (por experiência) que. Convenhamos, de passagem, que não existe nenhum estudo sério até hoje sobre o envolvimento (ou o não envolvimento) profissional dos “poetas” na atualidade, nem sobre as representações ligadas a essas práticas. Mas deveria existir.

Algumas vestes muito específicas (distintivas). Vejam esse quarteto. Michel Deguy é um poeta filósofo (ele ajeita as duas vestes, uma sobre a outra), talvez devesse ser dito: ele é aquele a quem cabe,

no tempo em que ele intervém, o papel de entremear as duas faces do questionamento. Nos mesmos termos (portanto não repito): Jacques Roubaud é o poeta lógico (ou matemático, ou músico), Bernard Noël é o poeta da *experiência* (“interior”, mística, erótica), e Denis Roche (não-poeta, ou poeta, por sua vez, depois de outros “trabalhadores horríveis”, da liquidação, interminável e impossível, do teste “poésie”), como designar suas vestes? Se eu digo *fotógrafo*, quero dizer que ele sacrifica aquilo [forma-poesia, por exemplo] em nome disso: paixão do real, paixão pânico (lírica, sim, sim!) pela realidade. Sobre o tabuleiro, essas peças (esses sujeitos, esses nomes) não são intercambiáveis. Elas também não se movem da mesma maneira (sem dúvida não na mesma velocidade). Elas também não são independentes umas das outras. Sobre esse eixo: há (se bem que, na realidade, muito poucos queiram se dar conta) um número (muito) *limitado* de vestes. Há também uma infinidade possível (e incorporada) de imitações, de falsificações mais ou menos grosseiramente detectáveis etc.

Do tempo em que as vestes falavam. Musset:

Que ninguém se engane: essas vestes negras que portam os homens de nosso tempo são um símbolo terrível; para se chegar nelas, foi necessário que as armaduras caíssem peça por peça e os bordados flor por flor. Foi a razão humana que entornou todas as ilusões; mas ela mesma veste o luto, para que a consolemos.

Esquecidas as armaduras (heroicas, épicas), os bordados (e as fitas dos salões, dos fazedores de epigramas e sonetos), e até mesmo o hábito negro, o uniforme democrático, aquele das ruas, das ilusões perdidas, das educações sentimentais e prosaicas; sobram algumas figuras animais (muito amargas e carrancudas em nossas memórias):

um *pelicano*, por exemplo, sangrando, sacrificial, crístico (ferido como um pinheiro-bravo),

um *lobo*, estoico e confiante,

um *albatroz*, estranho, exilado, impedido,

um *sapo*, estufado, sufocante, frio sob as pedras.

Sábio ou *inventor*, *pedestre* ou *vagabundo* ou *criança*, ou *mendigo*, ou como um mendigo, essas são algumas das vestes do poeta, ao atravessar o “sonho intenso e veloz”. A palavra *vestes* aliás é rimbaudiana, ela aparece nas *Iluminações*: “Há uma trupe de comediantezinhos

fantasiados⁶, que se avista na estrada por entre as bordas da mata.” Não nos esqueceremos nunca que a comédia está destinada a ser “eliminada”. E com ela as fantasias. Tudo deve desaparecer “nos entornos de uma faixa de areia”. A lição de Rimbaud seria a seguinte: Experimentar intensa e rapidamente todas as vestes, um máximo de vestes (para ver) (este último parêntese pronunciado acentuando mais ou menos o verbo *ver*). A veste da criança seria finalmente (ao menos, é nesse ponto da lição que creio ter chegado) a ausência de vestes para a qual ele trata de se dirigir, de se deslocar. Aquele que ainda não fala, que tem a palavra como potencial. Ele bate à porta. Ele está de pé lá fora. Ele está “girando os braços”. Eu o imagino nu. O paradoxo muito simples, é que se deve atravessar uma grande massa de palavras ditas, escritas, formalizadas, vestidas de diversas maneiras, um número muito grande de *imagens* também, uma mais “maravilhosa” que a outra, para chegar no menino nu de pé lá fora, “cheio de potência”. Rimbaud seria (nessa história das vestes), uma vez desgastados os paramentos humanos, os figurinos, as aproximações zoomórficas etc., um defensor do desvestir-se. Ora, é sabido que a poesia tem sempre uma tendência a se revestir. A colocar um disfarce sobre as vestes, e sobrevestes sobre os disfarces. A nudez segue então como um trabalho. Também não se deve ter medo de pegar friagem.

Francis Ponge seria um desses aliados não friorentos. Uma de suas implicâncias com relação aos amigos surrealistas era a de que eles se vestiam demais (como poetas), que eles engrossavam as filas da espetacularização das vestes. Pequenos e grandes comediantes. Muitos, por muito tempo, não souberam que ele era poeta, ou não-poeta, ou um pós-poeta, que esse era o jeito dele. Homem comum de mãos na obra. Sinais particulares: nenhum. Parte da resistência enquanto jornalista (e não escritor) durante a guerra. “Histriões”, “bufões”, esses são os nomes de algumas vestes que ele tinha na reserva. Sonhando com uma biografia reduzida, talvez até nula. Tudo no esforço de encontrar algumas formulações exatas, que pudessem se manter.

Sobre ele, nesse capítulo, vem um verbo. Ele o emprega a propósito de Malherbe: *desfantasiar*.

⁶ Em francês, *en costume*. O termo *costume* tem múltiplos significados, podendo designar fantasia, figurino, roupa, vestimenta, bem como as vestes específicas de algum profissional ou área (N. da T.).

Ele faz da poesia uma casa em que se pode habitar sem ridículo, uma atitude que se pode adotar sem ridículo. Nada de efeminado, nada de pueril, nada de senil. Sem lamentos, sem historietas, sem animalização, sem farsa, sem bufonices, sem falsa erudição, sem ar de colégio, sem floreios. Ele desfantasia a poesia.

Vou resumir alguns pontos em sequência:

1. Ele (aqui, Malherbe, mas mais tarde Ponge, é claro), desfantasia a poesia *na prática* (mais do que por declarações).
2. A poesia (de fato) exige ser periodicamente desfantasiada. Sistemáticamente, periodicamente. Ver acima: ela não para de se refantasiar.
3. Atenção: há o risco de se fantasiar pela afetação de se desfantasiar! Não confundir agitação exibicionista com desmistificação (fria) “à exaustão”.
4. Nesse caso, isso ocorre por si só, desvestir a poesia volta-se para uma ação simultânea sobre a imagem do poeta: “conveniente sem ridículo”.

O último livro que saiu sobre a obra de Francis Ponge é intitulado *L'Âne musicien*⁷. Volta aos animais. Esse burro, na fachada da catedral de Chartres, toca sanfona. Gérard Farasse (o autor do livro) vê muito bem como o burro músico é o poeta-burro, pele de burro:

... como ele, o artista é “martirizado, aterrorizado, obrigado a se manter de pé, a se ridicularizar, a tocar música”. Nada o predispõe a isso. E ainda assim ele exerce essa tarefa, com obstinação, como se fosse o único meio para ele de se realizar, de transformar seu mau jeito em beleza.

Um último. Emmanuel Hocquard, entre os poetas recentes, não é dos mais vestidos. Ele segue (ao menos alguns leitores atentos acreditam compreendê-lo) a via desfantasiante. Duas vestes excessivamente sóbrias e discretas:

poeta-*arqueólogo* (teoria do fragmento);

⁷ *O burro músico*, título sem edição em português (N. da T.).

poeta-*detetive particular* (o real é enigmático, o sentido se esquiva, a investigação não termina etc.). A poesia como “processo lógico de elucidação”.

Essas vestes não aderem à pele. Elas são *metodológicas*. É possível dizer isso? Releer, portanto: *Un privé à Tanger* (P.O.L., 1987) e *Le Commanditaire* (P.O.L., 1993)⁸.

Quando uma ficção se torna visível enquanto tal, ela começa a se dissolver ou a desaparecer.

O trabalho poderia consistir em tornar as vestes visíveis enquanto tais...



Integralmente e num certo sentido

Isso é um preâmbulo. Estas são as circunstâncias que me fornecem o ponto de partida:

Ser *realista* em poesia é reconhecer que a poesia não é nada, e que a ela nada resta além de se recolher às profundezas agônicas, que são seu habitat natural e para onde não esquecemos de enviá-la sempre que a ocasião se apresenta. Eu fiquei sabendo há alguns dias que um debate sobre poesia, comandado pelo *Le Monde des Débats* e previsto para dezembro, depois janeiro, depois fevereiro, não seria publicado em definitivo: parece que, para os responsáveis pelo jornal o debate não respondia às questões ideais, aquelas que o leitor supostamente se faria — *Para quê serve a poesia?*, por exemplo.

Lembramos do curioso slogan teórico proposto por Denis Roche no começo dos anos 1970: “A poesia é inadmissível, assim sendo, ela não existe”. Eu sou do grupo que escolheu refletir sobre o ou os pressupostos “literários” deste aforismo. Mas o que é certo é que, antes desses significados metapoéticos ou estratégicos, uma tal proposta poderia, e pode sempre, ser tomada literalmente, como se enunciasse uma verdade prática, concreta, simples, evidente, ofuscante: a poesia não tem nenhuma existência social, o que implica, logicamente, ela ter o dever de

⁸ *Um detetive particular em Tangier* e *O comanditário*, ambos títulos sem edição em português (N. da T.).

não aspirar a nenhum reconhecimento social e, conforme a necessidade, deve-se auxiliá-la a dar mostras de discrição. A poesia é aquilo sobre o qual não convém dizer nada. É aquilo sobre o qual convir-se-á nada dizer.

Se observamos com rigor o corpus midiático, à parte os nichos especializados:

O único discurso realmente autorizado sobre poesia é aquele que considera sua situação externa: morte, vida, sobrevivência, cuidados paliativos, perfusão, nichos de resistência, círculos de poetas desaparecidos, circulação local, redes, margens, instituições autônomas etc. Qualquer outro tipo de discurso (sobre obras, projetos, iniciativas, formas) expõe uma discussão interna grupuscular sem interesse para o amador normal de literatura normal. A se evitar.

Algumas palavras, agora, então, escritas e pronunciadas ao interior, do interior, na primeira pessoa do singular, eu.

Eu acredito que sempre me coloquei como escritor, como professor, como crítico, com relação a algo que eu chamava de “poesia”, ao longo do tempo, com aquela única certeza de que em torno desta palavra, desta coisa, eu construía para mim um espaço mais ou menos habitável, razoável, pensável, onde eu me esforço para me manter em equilíbrio e de prontidão. Dentre os pressupostos não necessariamente compatíveis mas coexistentes neste espaço, ou que o sustentam de maneira paradoxal, eis aqui três:

1. Eu preciso de uma certa definição mínima da poesia como a única prática verbal, literária, que escapa (ou tende a escapar) às contrariedades e aos dogmas da representação: a poesia como ligação direta (ha! ha!) entre a língua e o real (o inconsciente, o físico, o pulsional), a poesia como ligação direta (!) entre a língua e a realidade “objetiva” (o real rugoso no abraço, o real sem nome e sem imagem e despojado de sentido etc.); a poesia como prática integralmente (!) objetiva e “realista” nesse sentido (que é um pouco o contrário do sentido herdado do século XIX); que fique entendido que o “realismo integral” é como o “nu integral”, há sempre uma nudez para além da nudez. Essa pseudodefinição (a poesia como a única prática integralmente objetiva ou radicalmente realista ou literal não figurativa) funciona evidentemente como uma simples *fantasia prática*.

2. Eu pretendo que a poesia se afirme ou se invente pela negação e pela superação de suas definições dadas, admitidas, aprendidas. A poesia consiste, por um lado essencial, em sua autonegação, em sua autocrítica, em sua autodestruição mais ou menos violenta. É neste sentido que toda poesia verdadeira é antipoética.
3. Enfim (?!), eu pretendo que a poesia seja sem definição, e que ela seja apenas esta ignorância. Poesia como campo da ignorância e, a princípio, daquilo que é a poesia. Prova, portanto, ou exercício de ignorância.

Isso, isso tudo, esse alicerce de proposições de lógica incerta, que comporta a um mesmo tempo uma definição necessária, uma recusa obrigatória das definições admitidas e uma ausência fundamental de qualquer definição, constitui o ponto de partida, o sítio originário, o fundo sobre o qual se desenrola um determinado trabalho (de leitura, de escrita, de transmissão escrita ou oral). E depois há o contexto, determinado (a meu ver) por uma história.

Eu resumo: Há o século XIX, de Lamartine/Hugo a Rimbaud/Mallarmé, o século que faz poesia como uma questão para a poesia, como busca pela poesia, como ruptura com a poesia etc. Até chegar à “catástrofe”. Com as *Iluminações* e o *Lance de Dados* enquanto obras-limite desta evolução, levando a poesia para além de suas definições formais, de suas fronteiras. Crise do verso (por meio do verso livre e da prosa) e crise do poema (por meio do fragmento ou da partilha, a explosão espacial), e crise da poesia em si: Rimbaud, ainda assim, é aquele que abandona isso e diz: E agora? E depois?

E depois o nosso século, o século XX. A partir daí, disso que eu acabei de evocar, rompido, de uma tacada só, o pacto que liga a poesia com seu próprio passado formal e com seus leitores, ela entra nessa zona de turbulência que é a sua *segunda* modernidade, sua modernidade experimental (do poema-conversa ao poema-objeto, do fragmento automático ao segmento letrista, do caligrama ao poema sonoro, do glosolálico ao poema restrito etc.).

Na medida em que nenhuma nova formalidade se impõe como dominante e incontestável, pode-se dizer que, para além do desgaste e da morte das vanguardas históricas, essa modernidade experimental se mantém, por um lado, como nosso presente poético. A “riqueza” formal da poesia contemporânea, sua polimorfia um pouco assustadora, é explicada

pela coexistência indiferente de soluções acumuladas há pouco mais de cem anos. “Coexistência indiferente” por quê? Porque a era modernista da Querela (luta das formas, luta por hegemonia formal e teórica, luta em nome da Verdade), uma era que durou até o último suspiro dos sectos telquelianos, changistas etc., terá sucedido ao mesmo tempo a era moderna ou pós-moderna do tudo é possível, que cem flores murchem sem fazer sombra ao vizinho: paz entre os formalistas oulipianos e os adeptos da performance, paz entre os adeptos da textualidade pulsional-monstruosa e os adeptos da neutralidade literária-objetiva etc. Devido a essas circunstâncias, puderam surgir, inevitavelmente, aqueles que, constatando o fim do episódio convulsivo das ilusões modernas, põem-se a esperar que a poesia tome o rumo do bom senso, se reencontre consigo mesma (tal como em toda eternidade) e, ao mesmo tempo, com seus leitores.

Nós estamos nesse ponto, creio eu. E agora? Com relação a isso: “a poesia” como gênero autônomo e específico?

— Eu os vejo, acabei de evocá-los, os que sonham com restauração. A poesia entregue à sua definição, às suas formas, à sua verdade etc. Nada a dizer.

— Eu vejo outros, os que também desejam afirmar a poesia em sua especificidade, mas colocando sua definição não na estabilidade das fórmulas antigas, mas, pelo contrário, na produção e proliferação de formas e fórmulas novas, por autoengendramento, por jogo metódico, por investigação sistemática de restrições possíveis, por empréstimo a outras tradições que não a ocidental etc.

— Eu vejo, por fim (aí eu me incluo), aqueles que estão prontos para abandonar o objeto poema, o espaço poesia, para um espaço e outros objetos que não necessariamente têm nome, ou ainda não têm nome. Quando Francis Ponge percebeu que seu bosque ou que seu figo ou seu sabonete ou sua mesa ou sua floresta de pinhos não são mais objetos-poemas ou monumentos verbais, mas sim atos-textos ou documentos, ou móveis, ele deve reconhecer que está em busca de uma forma, como o outro dizia que ele deveria encontrar uma língua. Ocorreu a Ponge nomear essa forma desconhecida como *Sapate* ou *Momon* ou *Nioque* ou sei lá o quê mais. Porém, da mesma forma, Nathalie Sarraute chamou de Tropismos esses textos que não pertencem a gênero algum, ou Denis Roche, nomeou como *Antéfixes* ou Depósitos de saber e de técnica esses textos produzidos depois da poesia ou relacionados com a fotografia. Sei também que Michel Butor, depois da poesia e do romance, escreveu

textos como *Mobile* ou *Boomerang*, que não têm nenhuma definição de gênero propriamente dita... Esses intitulam-se não-poetas ou apoetas ou antipoetas ou simplesmente escritores, a depender se eles pensam que devem situar seu trabalho relacionado à “poesia” ou para além da velha divisão de gêneros... A sobrevivência da poesia como tal não é problema deles em todo caso, sob o modo antigo ou sob nova forma.

Nota bene: O parágrafo anterior é percebido com ouvido interno. De acordo com o ouvido externo, deve-se restabelecer o seguinte: a não-poesia (essas práticas de que eu acabei de citar alguns exemplos) é socialmente recebida/percebida como poesia, porque aquilo que não apresenta nenhum gênero discernível é poesia. A partir do momento em que a poesia não tem mais formas estáveis ou quase estáveis, essa ausência de estabilidade e de definição formal torna-se sua definição formal. É por isso que toda declaração de saída formal da poesia está inelutavelmente destinada a ser entendida apenas como um enunciado denegatório altamente característico da poesia tal como ela se define depois da perda de suas definições. Resumindo: aquilo que se diz explicitamente que não é ou que não é mais poesia não pode ser outra coisa que poesia, só pode ser socialmente percebido como poesia.

Ou seja, é muito pouca coisa ou nada. (Ver o início.)

Último ponto: é porque eu incumbo à poesia a tarefa de exprimir o real ou a realidade. Enquanto a realidade é sem nome. Enquanto a realidade é inominável. Enquanto a realidade está fora do alcance. Enquanto a realidade não tem paralelo comum com a linguagem. Enquanto a língua só pode figurar o real, invertê-lo, convertê-lo em imagem etc. É porque eu incumbo à poesia a tarefa impossível de exprimir o real, ou de me conduzir ao real, ao abraço do real, que eu penso a própria poesia como tarefa impossível, inalcançável, impensável, irrealizável, que eu penso a poesia como sempre necessariamente próxima de seu fracasso ou de sua renúncia. E que ao mesmo tempo não há nada mais a ser feito. Que é a única tarefa útil.

Os [poetas] sabem que eles não podem não escrever. Que eles “devem”.

Os [poetas] devem saber que eles poderiam não escrever. Que escrever é estar próximo de seu fracasso ou de sua renúncia.

É o clima aporético normal daquilo que se pode continuar a chamar de “poesia”, se assim se quer.

Conclusão. Eu acredito (querer) (poder) (poder querer crer) participar da colocação em prática ou em formas da questão: Existe algo *depois* da poesia? A poesia como prática dessa questão. Qualquer que seja o nome que se dê, que venha a se dar. Ou então em direção ao silêncio, relação integral com a realidade integral, ou então em direção à invenção da literatura, palavra por palavra letra por letra a começar pelo começo no breu: O breu. E necessariamente indiferente àqueles que podem provar que eu não existo. Que se deixem as vestes visíveis enquanto tais...



“Por que eu estou tocando tantã agora?”

(Retomar, amplificar)

Não há dez soluções possíveis, há apenas três. É preciso designá-las de forma simples (a não ser que, mais tarde, voltemos a isso, ou deixemos para outros o trabalho de fazê-lo):

1. A primeira é de confirmação, sob o modo especial da *restauração*. A poesia foi perdendo progressivamente suas formas (a catástrofe teve início no fim do século XIX, mas já sob os golpes de Hugo, em seguida agravando-se até a confusão); e, com suas formas, seu público. Enfraquecimento seguido de perda de definição formal estável e consensual, ocasionando uma ruptura com seus leitores. A poesia a partir daí tornou-se elitista, depois autista (poesia da poesia escrita para os poetas). Prescrição: basta reencontrar a poesia em suas formas, em seus cânones, basta restaurá-la em suas definições necessárias, depois de mais de um século de de-formações e desvios modernistas — “*Veritatis splendor*”, como se diz nas fontes da ortodoxia. Restituída em sua verdade métrica e prosódica, a poesia resplandecerá novamente, e a ligação e o diálogo serão restabelecidos.

2. A segunda é igualmente de confirmação, mas de uma forma completamente diferente, até mesmo inversa. Sob o modo da produção ou da invenção. Sim, a poesia é, tem que ser específica em suas formas, diferente, particular, e esta diferença diz respeito precisamente àquilo que nomeamos como o verso, o esforço de escansão, a colocação do ritmo,

visual ou oral etc. Eu diria: aí compreendida até dentro de uma certa concepção da prosa — a “prosa particular” imaginada por Baudelaire ainda é o verso, para além das definições por ele conhecidas do verso; ou então Mallarmé, que vê o verso em todo lugar onde há esforço de estilo, em todo lugar onde há *escrever*, para melhor dizer. Aqui, várias vias, com certeza:

— Alguns sustentam que é preciso trabalhar na exploração sistemática das antigas convenções, das formas herdadas. É bem desse modo que Baudelaire manipula o soneto e, mais perto de nós, Jacques Roubaud. Todo o possível formal dessa forma fixa não está desgastado, ele continua à disposição. Atitude aparentemente experimental, a partir dos ímpares e das formas “menores”, no Verlaine de *Romances sem palavras*.

— Alguns (nenhum desses gestos é evidentemente incompatível com os outros) sustentam que a invenção formal pode passar pela retomada de tradições outras (muito antigas e ou distantes, por exemplo): sabe-se na nossa poesia do uso incansável do recurso aos modelos japoneses ou chineses.

— Mais difícil (e mais raro): encontrar novas formas métricas, novas definições do verso, a partir de outras restrições (létricas, por exemplo); Perc via por esse lado (com seus *Alfabetos*) e, muito explicitamente, nota-se que esse é um dos aspectos da empreitada oulipiana;

— Ou ainda: alguns trabalham com uma disposição alternativa que estaria fora da métrica, aceitem eles ou não conservar a referência ao verso (a palavra em si, o nome do verso): a mim parece que o dispositivo nem somente visual nem somente sonoro de du Bouchet ressalta algo que não é nem verso nem prosa, mas sim “disposição particular” da língua em “poesia”, assim como a página (ou o volume) de Anna-Marie Albiach, assim como a linha de Claude Rovet-Journoud. Pouco me importa aqui sua terminologia espontânea, está claro que eles não escrevem “poema em prosa”, que sua prosa é lacunar e não linear (portanto não-“prosa”), que seu verso não é nem métrico nem livre (não corresponde portanto a nenhuma das definições rígidas ou flexíveis elencadas, “verso” então, se eles assim o querem, mas talvez, simplesmente, não-verso).

Para todos: sim, a poesia se especifica em suas formas, formas presentes a partir de formas passadas, verso, página, poema, livro, formas presentes e formas futuras (a se deduzir ou inventar, a serem encontradas).

3. A terceira consiste em afirmar que talvez não se trate de continuar a arte de versos. Ou que se trata de saber como continuar a poesia a partir da poesia, ou a literatura depois da poesia. Rimbaud inclinou-se para a prosa (não?), em seguida passou para outras coisas (por n razões que atijam os rimbaudólogos). E Francis Ponge, está claro: definitivamente decidido a encontrar uma forma, uma forma que possa englobar a antiga formalidade poética sem se reduzir nem um pouco, a título de meio, ferramenta, instrumento, aquela forma que é sem nome (ele a busca), sem jamais saber se isso poderá ser chamado de “poesia”, mas talvez sim, e por que não? Vejam esses escritores (que não pertenciam a nenhuma “escola”, que não tinham nada em comum juntos): Guyotat, Jabès, Novarina, Lucot, Butor, Maurice Roche (o célebre “romancista” de *Compact*) e alguns outros (não muitos outros). Eles escrevem diretamente a língua ou nossas línguas, num regime francamente pós-genérico, eles escrevem “livros”... Evidentemente que eles serão enquadrados: o romancista Roche, por exemplo, é também um “poeta da atualidade” (Seghercizado⁹), o não-poeta Francis Ponge, faz muito tempo que todos compreenderam que essa era sua maneira de ocupar a “poesia” etc. Pois bem. Isso não impede: trata-se de pessoas para as quais, eu creio, a questão verso/prosa é uma questão acadêmica (ela não engloba ou não abrange diretamente sua prática), que estão a mil léguas de pensar em termos de “poemas” (pequeno objeto verbal de alto teor em regulamentação formal). Que fique compreendido que não faço alusão à proclamação metafísica da morte d“a” poesia, mas a uma escritura real fora das definições formais da poesia, e não ligada à preocupação direta em reformular seus contornos ou salvar sua pele.

Portanto, com um sorriso no rosto: restauração, invenção, negação, ou seja, afirmação outra: *escrever* (o título do livro de Marguerite Duras: evidente). Inútil dizer que somente as colocações 2 e 3 parecem corresponder a alguma coisa hoje em dia.

Algumas observações *post-scriptum* de primeira necessidade:

— Eu acredito na responsabilidade formal dos escritores. Escrevemos com conhecimento total de causa. Escrever é tomar um partido. Por vezes, essa tomada de partido fica explícita, e justifica um juízo: em nome do partido tomado, Rimbaud pode escrever que Lamartine

⁹ Neologismo provavelmente se refere ao poeta e editor francês Pierre Seghers, responsável pela coleção “Poètes d’aujourd’hui” e “Poètes maudits d’aujourd’hui” (N. da T.).

está “estrangulado pela velha forma”, ou que Baudelaire, ainda que seja o “primeiro vidente”, continua sendo apesar disso um “artista”: “a forma nele tão vangloriada é mesquinha”. Lautréamont, em nome de seu partido (não muito distante do anterior), pode afirmar que “a poesia pessoal teve seu tempo de malabarismos relativos e de contorções contingentes”. Afirmações violentas, limitadoras, confirmadas por atos. Mesmo que não esteja formulado, tomou-se um partido, o menor verso é de fato um ato que situa aquele que escreve num lugar perfeitamente determinado. Esta responsabilidade não significa contudo que o escritor está absolutamente livre em suas escolhas: ele escolhe o que ele pode em função daquilo que ele é, no interior dos limites e tropismos que são seus. Verlaine (mesmo tendo escrito muito) era perfeitamente incapaz de fazer prosa, ele não conseguia acompanhar Rimbaud nesse terreno e, quanto ao verso depois dos *Romances*, ele se converteu em “sagacidade”, tanto religiosa quanto prosódica: depois de algum êxito no gênero restaurado, vem o naufrágio acadêmico. Há para ele portanto um entrave formal: para além desse limite, não há nada além de repetição-regressão. Rimbaud, para além de tal tentativa, sabe que ele não consegue fazer outra coisa e que é inútil se reinventar, ele sai então, deixando a faca e o queijo na mão de outros “trabalhadores horríveis” (nós, se somos capazes disso). Hoje em dia só é possível seguir com uma obra trabalhando num alargamento formal do território “poesia”, ou então saindo ou tentando sair, ao trabalhar, em todo caso, além do princípio métrico-prosódico. Observa-se que em certas obras contemporâneas podem suceder-se ou coexistir a exploração prosódica e o trabalho pós-genérico; em algumas outras, ao contrário, as escolhas são excludentes: a mim parece que depois de ter proposto uma solução prosódica “outra” (a linha e a página/prancha de *Dépôts*), Denis Roche abandonou radicalmente a referência ao verso.

— Essa noção de responsabilidade, de escolha assumida, implica naturalmente a existência de conflitos. Como compreendê-los? Se é verdade, por exemplo, que floresce (é essa a palavra) hoje uma repoesia, sustentada por alguns nomes autorizados, por algumas grandes editoras e alguns jornais sérios [eu coleciono os títulos do *Le Monde*: “territórios da graça” – sobre “o lirismo íntimo e espiritual” de J. -P. Lemaire: “Ainda existem poetas... “ –; “A primavera dos poetas” (exemplo: “Mas uma margem nasce no fundo da escritura/As palavras burilam o ar e esculpem deuses nus”); “O canto redescoberto” – sobre o “lirismo generoso” de Phillippe Delaveau)], e que se fique perplexo diante de afirmações

que não sabemos muito bem o quanto elas devem ao humor de seus autores (Jacques Réda: “fazer poemas que correspondam à definição do dicionário”; Jacques Darras: “Eu denuncio a deriva ao vazio da poesia ocidental pós-mallarmeana”...), deve-se começar o debate? Deve-se provocá-lo? A mim parece, posso estar enganado, que não é nem um pouco útil. Intimidade, espiritualidade, generosidade, transparência, simplicidade, canto, primavera, eufonia são valores evidentes que não sofrem com a contradição. Que as palavras continuem a burilar o ar, isso só nos diz respeito mediocrementemente! Sobretudo, sem angelismos: mesmo que não se diga grande coisa, quase nada, isso sempre será demais, seremos vistos como sectários, intolerantes etc. Parece que estou utilizando um léxico militar...

— Sem dúvida que as coisas acontecem de outro modo entre os (complexos de) posições 2 e 3, que também se interpenetram e estão numa relação dialógica obrigatória. Existem, de fato, tensões e contradições (e que podem, eu repito, muito bem passar para o interior de uma mesma obra) entre prosa e verso, vontade de manutenção de uma especificidade da “poesia” pelo verso (definido ou redefinido, como queira) ou pelo poema (em verso ou em prosa), ou aceitação da ideia de que a manutenção de uma tal especificidade não é mais desejável, ou possível. Estas contradições devem e podem se exprimir; não há mais, hoje em dia, um enfrentamento de “doutrinas” (como nos áureos tempos de grupos e coletivos de vanguarda), mas as questões permanecem, a poesia (ou, para outros, aquilo que toma lugar depois) continua a ser pensada, criticada, teorizada (eu suponho que isso não seja um palavrão). E podemos fazer isso de muitas maneiras. Quando eu, por exemplo, busco num breve ensaio sobre Rimbaud especificar minha concepção de seu gesto (de seu percurso, de sua trajetória crítica e autocrítica), e quando eu dedico este trabalho a Jacques Roubaud, isso significa que eu levo em consideração o que este poeta nos fala hoje em dia sobre a transformação da poesia e do verso (do devir conjunto, necessariamente conjunto, da poesia e do verso), e que eu acredito ter percebido que em sua *Vieillesse d’Alexandre*¹⁰ ele parecia ter suspeitado daqueles que teriam evitado o problema ao escolher a prosa. O que eu afirmo acerca de Rimbaud parece ressaltar um certo questionamento da identificação poesia/prosódia, uma certa exaltação da prosa *como tal*, uma justificação

¹⁰ *A velhice de Alexandre*, título sem edição em português (N. da T.).

(da tentativa) de sair da esfera formal do poético etc., a mim pareceu normal situá-lo no panorama de um diálogo (mudo, não “pessoal”) com um poeta que eu leio e cujas ideias me nutrem e me provocam. Sobre todas estas questões temos que debater, não só no modo mesa redonda, mas também através dos nossos livros, todos os nossos livros, direta ou indiretamente. Nossas diferenças nos são úteis, devemos trabalhá-las, fazê-las trabalhar, compreendê-las.

— Pode-se dizer isto? Eu não vejo por que a hipótese de um desaparecimento da poesia enquanto tal seria impensável. Dolorosa para alguns, eu reconheço. Mas impensável? Há alguma coisa sobre a qual não foi dito que desapareceria? A poesia não é eterna. As “formas” da poesia que conhecemos não são eternas, nem naturais. Nem sempre houve sonetos, eles não existirão para sempre (apesar dos registros de longevidade desta magnífica forma física infixa infixável). Contudo, eu nunca compreendi muito bem aqueles que me explicam que o octossílabo ou o decassílabo ou o alexandrino seriam de alguma forma rimas quase naturais, inscritas no “espírito” de nossa língua... Haveria nos nossos tempos um conflito de interessados (escritores) na proteção da poesia como tal? Estima-se que a poesia esteja ameaçada? Não me vejo assinando por um comitê de defesa. Mas, de qualquer modo, eu sou a favor da *reconversão da nossa indústria lógica*.

Data de submissão: 15/01/2024.

Data de aprovação: 05/02/2024.