



O sujeito lírico errante no poema “A liberdade de seguir por esta via”, de Eucanaã Ferraz

The wandering lyrical subject in the poem “A liberdade de seguir por esta via”, by Eucanaã Ferraz

Daniel Rodrigues da Luz

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, São Paulo / Brasil.

daniel.luz@unesp.br

<https://orcid.org/0000-0002-8299-3899>

Fabiane Renata Borsato

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (UNESP), Araraquara, São Paulo / Brasil.

Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa (ILCML), Porto / Portugal.

fabiane.borsato@unesp.br

<https://orcid.org/0000-0001-9293-676X>

Resumo: Eucanaã Ferraz é um poeta cuja obra perpassa por caminhos temáticos diversos no cenário da literatura brasileira contemporânea. A obra *Escuta*, lançada em 2015, apresenta fortes traços de seu repertório artístico. A partir do mapeamento das referências intertextuais da obra, o artigo analisa o poema intitulado “A liberdade de seguir por esta via”, para mostrar como a peça *Hamlet* de William Shakespeare é retomada pelo autor; verifica como os traços do gênero dramático aparecem no poema, e a relação do poema com a proposta estética da obra, tudo isso na perspectiva de um sujeito lírico em deslocamento que expressa reflexões sobre a paisagem que acompanha durante uma viagem. O trabalho apoia-se nos estudos de Anatol Rosenfeld sobre a teoria dos gêneros, bem como textos sobre a estética teatral e a crítica sobre a obra do autor.

Palavras-chave: Anatol Rosenfeld; Eucanaã Ferraz; *Hamlet*; poesia brasileira contemporânea; sujeito lírico.

Abstract: Eucanaã Ferraz is a poet whose work crosses different thematic paths in the scenario of contemporary Brazilian literature. The work *Escuta*, released in 2015, presents strong traces of his artistic repertoire. From the mapping of the intertextual references of the

work, this paper analyzes the poem entitled “A Liberdade de Seguir por esta via”, to show how the play *Hamlet* by William Shakespeare is taken up by the author; how it verifies the traits of the dramatic genre that appear in the poem, and the poem’s relationship with the aesthetic proposal of the work, all from the perspective of a lyrical subject in displacement that expresses reflections on the landscape that he accompanies during a trip. The work is based on Anatol Rosenfeld’s studies on the theory of genres, as well as texts on theatrical aesthetics and criticism of the author’s work.

Keywords: Anatol Rosenfeld; Eucanaã Ferraz; Hamlet; Brazilian contemporary poetry; lyrical subject.

Introdução

O crítico Anatol Rosenfeld (1985, p. 16) em sua obra intitulada *O teatro épico* desenvolve um estudo a respeito da teoria dos gêneros: “épico”, “lírico” e “dramático”. Tal divisão só é observada posteriormente à poética de Aristóteles e é escolhida pelo autor, que se apoia principalmente em Emil Steiger, como forma de revisitar a poética clássica; marcando assim uma escolha de método de análise, segundo ele, indispensável.

Rosenfeld defende que as características de tais gêneros podem variar dentro da literatura; e pontua: “[...] não existe pureza de gêneros em sentido absoluto”. Dentro dessa perspectiva, entende-se a literatura como uma forma de arte capaz de incorporar, dentro de um gênero predominante, vestígios de outros. Desse modo o autor analisa a acepção substantiva dos três termos que nomeiam os gêneros, portanto:

Pertencerá à Lírica todo poema de extensão menor, na medida em que nele não se cristalizarem personagens nítidos e em que, ao contrário, uma voz central – quase sempre um “Eu” – nele exprimir seu próprio estado de alma. Fará parte da épica toda obra – poema ou não – de extensão maior, em que um narrador apresenta personagens envolvidos em situações e eventos. Pertencerá à Dramática toda obra dialogada em que atuarem os próprios personagens sem serem, em geral, apresentados por um narrador (ROSENFELD, 1985, p. 17).

Para o autor, se existisse tal pureza, esse seria o significado substantivo dos gêneros que serviria para classificá-los. Todavia, há, para Rosenfeld, uma segunda acepção, o “significado adjetivo dos gêneros”, dessa forma: “[...] toda obra literária de certo gênero conterà, além dos

traços estilísticos mais adequados ao gênero em questão, também traços estilísticos mais típicos dos outros gêneros” (ROSENFELD, 1985, p. 18). Ou seja, uma obra pode, por exemplo, pertencer predominantemente à lírica, mas com traços épicos ou dramáticos.

A observação do autor diz muito a respeito de como os estudos de Aristóteles vem sendo revisitados pela crítica ao longo do tempo e com isso possibilita entender como o texto literário pode alcançar grande variedade temática e linguística. É dentro desta mesma linha que se encontra a obra do escritor carioca Eucanaã Ferraz. Autor de nove volumes, até o momento, é, segundo Viviana Bosi, dono de uma poética bastante “[...] variada e abrangente de todas as que foram publicadas recentemente. Tentar resumir em algumas frases, portanto, só pode levar ao fracasso. A dificuldade de defini-lo decorre da amplitude de tons e temas que habitam seus livros”¹ (BOSI, 2020, p. 54, tradução nossa). Eucanaã começou a publicar na década de noventa, conquistando mais tarde prêmios como o Jabuti de poesia pelo livro *Cinamateca*. É atualmente professor no departamento de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio de Janeiro e chegou a publicar alguns títulos e reedições em Portugal. Seu nome aparece com bastante frequência na crítica especializada por ser um autor cuja obra é oriunda de uma geração posterior à geração de 45.

Podemos verificar a percepção de Viviana Bosi em vários momentos da obra *Escuta* lançada em 2015. Como exemplo, escolhemos um poema intitulado: “A liberdade de seguir por esta via.” Nele o sujeito lírico apresenta ao leitor uma viagem em que paisagens se misturam de modo que em cada lugar a voz lírica expressa suas reflexões. Simultaneamente à viagem, esse enunciador traz a figura de Hamlet que parece sugerir que a leitura da obra é executada durante essa viagem.

O objetivo deste trabalho é analisar o poema em questão e verificar como alguns aspectos do poema se relacionam com a obra em que ele se encontra, a partir de um olhar sobre a reflexão feita pelo sujeito lírico acerca da paisagem e a influência do drama *Hamlet*.

¹ No original: “[...] varied and comprehensive of all that has been published recently. Trying to summarize it in a few sentences, therefore, can only lead to failure” (BOSI, 2020, p. 54).

1 O sujeito lírico errante

A obra *Escuta* é dividida em quatro seções, intituladas, respectivamente, “Orelhas”, “Ruim”, “Alegria” e “Memórias póstumas”; sendo a seção “Orelhas” dividida em duas partes: uma na abertura do livro, e outra no final. O tema da morte é recorrente e envolve sentimentos melancólicos e agonizantes: “Há mortos no chão da praça./ Centenas. Quem os recolhe?” (FERRAZ, 2015, p. 32). A presença dessa temática proporciona a existência de um sujeito lírico errante, que se desloca não somente entre espaços externos, mas, também, internos, mergulhando na consciência de alguns indivíduos e objetos, através da alteridade:

[...]
Você não sabe segurar uma arma

e pensa que talvez não dê certo
mas eu não sou boba você

diz a si mesma é preciso tentar eu
sou uma mulher

[...]
(FERRAZ, 2015, p. 52).

Em vários poemas o sujeito lírico demarca múltiplos espaços geográficos, como encontramos em um dos primeiros poemas do livro, chamado “Manter o cinto afivelado” em que existem referências aos questionários solicitados para viagens aéreas. No poema acompanhamos o olhar desse enunciador que se dispersa por vários objetos ao seu redor, refletindo, em tom humorístico, para coisas como o próprio questionário: “Você tem doenças transmissíveis deficiência/ física ou mental é usuário de drogas ou viciado?/ Sim eu meus amigos parentes e antepassados [...]” (FERRAZ, 2015, p. 20); e até mesmo placas de avisos presentes no transporte: “Frases objetivas soam surrealistas/ use o assento para flutuar. A seta/ e a palavra *saída* tampouco fazem sentido” (FERRAZ, 2015, p. 20). O eu poético também menciona espaços da América Latina: “Santiago, felizmente, é uma cidade que parece uma cidade./ O Chile é um país ou uma

paisagem?/ O Atacama é tão espantoso que não significa. [...] (FERRAZ, 2015, p. 91).

O poema “Manter o cinto afivelado”, mencionado anteriormente, está presente na seção “Ruim” e, se seguirmos mais adiante, encontramos, nesta mesma seção, um poema bastante similar intitulado “A liberdade de seguir por esta via”:

BR-040.

Candangolândia – Brasília nasceu aqui! –
ficou para trás.

Atravessamos a fronteira e como em outras terras
tudo está à beira de ser
quase melancolia quase alegria quase progresso quase tédio estrada
que não acaba este cansaço esta impressão de que num ponto
improvável
descampados ferros-velhos supermercados
formariam um país.

Hamlet pensa que escuta a voz de sua consciência.
Não sabe que a voz que pensa ser de sua consciência
é só o barulho dos caminhões troando mais forte
que a fala do coro que passa no ônibus anunciando
o fim de tudo; mas por enquanto ainda há vida
e o que vive está à venda mesmo o coro os carros os caminhões
o homem que não sabe que é Hamlet seus pensamentos e eu.

Valparaíso – Hotel Tropical.

Pediríamos sombra água sonharíamos amores
mas não há tempo logo chega o Mundo das Pedras.

Ó Goiás
coração do Brasil!

Terra Bela condomínios imperdíveis.

De que vale a liberdade de seguir por esta via ou qualquer outra
se tudo se passa entre grades vigiadas por dúvidas infinitas?
O chão escorre. Estamos perto? Ninguém responde. A luz
baixando. Estamos perto? Deixar que o drama se consuma
sem que nossa mão saiba o remorso de ter feito um gesto
enquanto Hamlet não quer senão voltar para seus versos.

Não voltará!
grita o coro.

Mas o príncipe estúpido de si mesmo não comerá
da terra podre que lhe serviram como único prato.

Madeirasiras
cercas elétricas.

Depois da milésima igreja evangélica
morreremos de fome
no quinto ato
(FERRAZ, 2015, p. 23).

Organizado em trinta e sete versos e onze estrofes, o poema alterna entre versos de sílabas poéticas maiores e menores, sem obedecer a um esquema rigoroso de metro, mas como as imagens são apresentadas de modo análogo à visualização do sujeito que viaja pelo veículo de transporte terrestre, o tempo de leitura de algumas estrofes é maior, o que se assemelha justamente ao plano que está sendo observado e o tempo em que se demora no olhar.

O título do poema pode sugerir algo positivo a partir da palavra “liberdade”; trata-se de um percurso cuja “via” remete à tranquilidade da passagem. Na primeira estrofe há os espaços “BR-040” e “Candangolândia”, a partir disso vem à memória do enunciador: “Brasília nasceu aqui!”. É notório que o último verso “Ficou para trás” consegue formar a imagem da estrada passando pelo local. Essa imagem fica mais evidente na estrofe seguinte:

Atravessamos a fronteira e como em outras terras
tudo está à beira de ser
quase melancolia quase alegria quase progresso quase tédio estrada
que não acaba este cansaço esta impressão de que num ponto
improvável
descampados ferros-velhos supermercados
formariam um país.
(FERRAZ, 2015, p. 23).

Observando o vocabulário do poema, o verbo “atravessar” e os substantivos “fronteira” e “beira”, alcançam a imagem do deslocamento pela estrada. O movimento da viagem mostra que ao passar pela “fronteira” já se tem uma ideia do que futuramente possa existir ali; uma condição de existência incompleta, limítrofe: “quase melancolia quase alegria quase progresso quase tédio [...]”. A ausência de vírgulas, cujo uso permite pequenas pausas, faz com que o verso fique mais fluido e acelerado durante a leitura, no ritmo da velocidade da viagem. A reiteração do advérbio “quase” reforça a imagem de lugares em construção e crescimento, justamente “à beira de ser” ou de não ser, sugerindo um diálogo com Hamlet, reforçado pelo termo “melancolia” que de forma ambígua pode representar tanto um traço da paisagem, quanto do sujeito que a observa, assim como o tédio intensificado na gradação dos versos: “quase tédio estrada/ que não acaba [...]” e ainda mais em “este cansaço”.

[...] esta impressão de que num ponto improvável
descampados ferros-velhos supermercados
formariam um país.
(FERRAZ, 2015, p. 23).

No encerramento da estrofe o leitor está diante da possibilidade, mas também da improbabilidade dessa paisagem poder vir a ser um país. Até aqui o enunciador descreveu seu percurso, refletindo sobre as instabilidades da paisagem “descampada” que um dia poderia ser “um país”.

Hamlet pensa que escuta a voz de sua consciência.
Não sabe que a voz que pensa ser de sua consciência
é só o barulho dos caminhões troando mais forte
que a fala do coro que passa no ônibus anunciando
o fim de tudo; mas por enquanto ainda há vida

e o que vive está à venda mesmo o coro os carros os caminhões
o homem que não sabe que é Hamlet seus pensamentos e eu.
(FERRAZ, 2015, p. 23).

Através da intertextualidade surge a figura do personagem Hamlet, da clássica tragédia homônima de William Shakespeare. Na Fábula, Hamlet, príncipe da Dinamarca, escuta vozes que o chamam. Ao perceber que a voz que o chama é de um fantasma de seu falecido pai, Hamlet escuta o que ela tem a dizer. O fantasma oferece ao príncipe a tarefa de vingar sua morte, assassinando o seu tio, atual Rei, pois até a sua aparição, sua morte não fora, por Hamlet, concebida como assassinato. O fantasma, a tarefa, tudo isso provoca no príncipe grandes inquietações, que no decorrer da peça vão caminhando para o conflito final, onde Hamlet sugere aos artistas que encenassem a morte de seu pai bem na frente de seu tio.

No poema de Eucanaã Ferraz, a cesura dos versos finais promove ambiguidade semântica devido ao corte sintático. Pode-se ler na enumeração dos elementos à venda, a inclusão do homem, de Hamlet, de pensamentos e do próprio eu-lírico. O último verso, como se completasse sintaticamente o anterior, permite uma leitura em que o homem não sabe que é homem: “[...] os carros os caminhões/ o homem que não sabe que é [...]”. Ou numa leitura que considere o *enjambement*, Hamlet seria o complemento do verbo ser: “[...] o homem não sabe que é Hamlet [...]”, os pensamentos hamletianos e o eu-lírico.

No poema há uma sobreposição da figura de Hamlet e do sujeito lírico, este incorpora o personagem por se encontrar em semelhante situação: a dúvida do que está por vir. A leitura da peça shakespeariana parece ser executada pelo sujeito lírico no mesmo momento da viagem, perceptível por uma relação dialógica em que se identifica, no discurso do eu-poético, reminiscências à peça.

Logo, a “voz da consciência” é na verdade confundida com o “barulho dos caminhões troando mais forte/ que a fala do coro que passa no ônibus anunciando/ o fim de tudo [...]”. É notório, portanto, como a linguagem teatral e os caracteres se misturam com a voz lírica e o tempo do poema, vistos na confusão de Hamlet: O barulho dos caminhões, confundidos com a voz da consciência é sobreposto a fala do coro que passa no ônibus e anuncia o fim de tudo. No espaço duvidoso e instável de deslocamento do sujeito lírico, a analogia aproxima os seres, as ficções literárias, portanto tempos

e espaços. Destaca-se que a peça de Shakespeare não possui coro, este aparece no poema no sentido de incorporação da linguagem teatral, ficando mais evidente no decorrer do texto. Com isso, ao estabelecer a ligação com o personagem, a voz lírica incorpora em sua descrição da viagem, termos usados principalmente na linguagem teatral.

Valparaíso – Hotel Tropical.
Pediríamos sombra água sonharíamos amores
mas não há tempo logo chega o Mundo das Pedras.

Ó Goiás
coração do Brasil!

Terra Bela condomínios imperdíveis.
(FERRAZ, 2015, p. 23).

Similar aos primeiros versos há a demarcação do espaço: “Valparaíso – Hotel tropical” seguida de uma voz: “Pediríamos sombra água sonharíamos amores/ mas não há tempo logo chega o Mundo das Pedras”. Conforme foi perceptível até o momento, há no poema certos traços estilísticos da linguagem teatral (a dramática, nos dizeres de Rosenfeld), linguagem esta que Anne Ubersfeld identifica como sendo composta por diálogos e didascálias (UBERSFELD, 2005, p. 06). No poema é notória essa apropriação justamente na demarcação dos espaços geográficos, oscilando entre espaços concretos de deslocamento e sensações do sujeito lírico observador do espaço e dos seres que nele estão, produzindo reflexões e impressões marcadas por crítica, ironia, decepção.

Nessa mesma estrofe, novamente a ausência de vírgula corrobora o ritmo rápido pretendido pelo poema, enfatizado pelos verbos no futuro do pretérito que indicam a passagem rápida pelo local: “pediríamos”; “sonharíamos”. E também por “mas não há tempo”, pois se aproximam do “Mundo das Pedras”, possivelmente referindo-se ao nome de um estabelecimento comercial de negociação de pedras (como mármore, granitos), mas que aqui metaforiza o espaço urbano. Já nos versos seguintes, o deslumbre com a chegada ao estado de Goiás, similar à abertura de um diálogo ou a um solilóquio, pois o poema até o momento justapõe a voz em terceira pessoa com a primeira. Observa-se uma ironia no verso “Terra

Bela condomínios imperdíveis”, pois conforme observado anteriormente pelo vocabulário do poema durante a passagem dos lugares, a paisagem não fora vista com tanto deslumbre, as reflexões perpassaram acerca do tédio e da melancolia, os “descampados ferros velhos” e o “coro anunciando o fim de tudo”.

De que vale a liberdade de seguir por esta via ou qualquer outra
se tudo se passa entre grades vigiadas por dúvidas infinitas?
O chão escorre. Estamos perto? Ninguém responde. A luz
baixando. Estamos perto? Deixar que o drama se consuma
sem que nossa mão saiba o remorso de ter feito um gesto
enquanto Hamlet não quer senão voltar para seus versos
(FERRAZ, 2015, p. 24).

A ironia citada anteriormente é evidenciada pela estrofe seguinte, na qual surge a dúvida “De que vale a liberdade de seguir por esta via” atribuindo um sentido diferente em relação à expectativa do título, pois não se consegue admirar a beleza das coisas “se tudo se passa entre grades vigiadas por dúvidas infinitas [...]”. Ou seja, o espaço urbano, aqui uma imagem dos lugares fechados e vigiados dos condomínios, é colocado sob suspeita.

O enunciador volta seu olhar para o melancólico da paisagem. Há algumas rimas toantes dispersas na estrofe, como: “seguir”; “via”; “infinitas”, que sonoramente aproximam esses elementos de um campo semântico marcado pela tensão e o tédio da viagem por uma “estrada que não acaba”. A interpolação da oração interrogativa “Estamos perto?” parece desdobrar a voz lírica em reflexiva e interpelativa. O chão por onde circula o veículo adquire o estado de substância líquida. Percebe-se uma relação tensa entre deslocamento e estaticidade. O corpo do sujeito lírico é deslocado pelo transporte cujo destino é Goiás, mas sua condição enquanto matéria corpórea é passiva, já que seu corpo encontra-se estático dentro do veículo, sendo possível afirmar que seu movimento está restrito ao olhar, às reflexões, a questionamentos e à memória. O campo de visão movimentase de fora do veículo para dentro de si, das imagens exteriores apreendidas pelo olhar às referências e sensações internas advindas da experiência da viagem e de histórias de vida.

A alternância das vozes em primeira e terceira pessoa reforça o caráter dramático do poema, pela ausência de demarcação de apenas uma voz:

O chão escorre. Estamos perto? Ninguém responde. A luz baixando. Estamos perto? Deixar que o drama se consuma sem que nossa mão saiba o remorso de ter feito um gesto enquanto Hamlet não quer senão voltar para seus versos. (FERRAZ, 2015, p. 24).

A oração “A luz baixando” parece equivaler ao baixar das cortinas no encerramento da representação teatral, embora o “drama” não se encerre ali. As rimas em “gesto” e “verso” unificam o sentido traçado entre o corpo e a voz, entre o fato e a reflexão sobre ele, entre o “real” e a palavra que tenta representá-lo. Algo semelhante acontece na peça de Shakespeare, em que o príncipe, transtornado com a revelação do assassinato paterno, profere palavras de caráter polissêmico que parecem oscilar entre a revelação dos ardis de Cláudio e Gertrudes e a ambiguidade da poesia, como fica perceptível no diálogo entre Polônio e Hamlet:

HAMLET

Pois se o Sol gera larvas num cão morto, que é boa carcaça para beijar... Tem uma filha?

POLÔNIO

Tenho, senhor.

HAMLET

Não a deixe andar ao Sol. A concepção é uma bênção, mas não como possa conceber a sua filha. Amigo, cuidado.

POLÔNIO

(*à parte*)

Que me dizem disso? Sempre insistindo em minha filha. No entanto, a princípio não me conheceu; disse que eu era um peixeiro. Está muito mal. E na verdade em minha juventude sofri muito pelos extremos do amor; fiquei quase

assim. Vou falar-lhe de novo. O que estais lendo?

HAMLET

Palavras, palavras, palavras.

(SHAKESPEARE, 2018, p. 254).

A ambiguidade da poesia e que se assemelha a esse fragmento da peça tem relação com as reflexões do sujeito lírico criadas a partir do olhar. Ao observar o espaço e sua condição, seu discurso deixa de ser literal e passa a ser metafórico. O mesmo acontece nesse diálogo entre Hamlet e Polônio. Uma vez que naquele não fica claro a qual tipo de drama se refere, e neste Polônio não entende a menção a sua filha e sua relação com as larvas e o sol.

Fica perceptível até aqui que a aproximação do poema com a peça se dá principalmente no personagem Hamlet. A voz lírica do poema de Eucanaã assume aqui a face de um ser em condição de aprisionamento e que, por essa razão, experimenta uma sensação de que pequenas vivências são como ações dramáticas. Segundo Renata Pallottini:

Poderíamos dizer que ação dramática é o movimento interno da peça de teatro, um evoluir constante de acontecimentos, de vontades, de sentimentos e emoções, movimento e evolução que caminham para um fim, um alvo, uma meta, e que se caracterizam por terem a sua caminhada pontilhada de colisões, obstáculos, conflitos (PALLOTTINI, 1989, p. 11).

Durante seu percurso, o olhar da voz lírica questiona o que é ser a partir de tudo que se observa: o mundo e as pessoas que nele vivem, tudo é observado de modo semelhante ao que Hamlet observa. A reflexão de Hamlet em Shakespeare surge no momento em que ele já está, pelas outras pessoas do palácio, dado como louco:

HAMLET

Ser ou não ser, essa é que é a questão:

Será mais nobre suportar na mente

As flechadas da trágica fortuna,

Ou tomar armas contra um mar de escolhos

E, enfrentando-os, vencer? Morrer — dormir,

Nada mais; e dizer que pelo sono

Findam-se as dores, como os mil abalos

Inerentes à carne — é a conclusão
Que devemos buscar. Morrer — dormir;
Dormir, talvez sonhar — eis o problema:
Pois os sonhos que vierem nesse sono
De morte, uma vez livres deste invólucro
Mortal, fazem cismar. Esse é o motivo
Que prolonga a desdita desta vida.
Quem suportara os golpes do destino,
Os erros do opressor, o escárnio alheio,
A ingratidão no amor, a lei tardia,
O orgulho dos que mandam, o desprezo
Que a paciência atura dos indignos,
Quando podia procurar repouso
Na ponta de um punhal? Quem carregara
Suando o fardo da pesada vida
Se o medo do que vem depois da morte —
O país ignorado de onde nunca
Ninguém voltou — não nos turbasse a mente
E nos fizesse arcar co' o mal que temos
Em vez de voar para esse, que ignoramos?
Assim nossa consciência se acovarda,
E o instinto que inspira as decisões
Desmaia no indeciso pensamento,
E as empresas supremas e oportunas
Desviam-se do fio da corrente
E não são mais ação. Silêncio agora!
A bela Ofélia! Ninfa, em tuas preces
Recorda os meus pecados
(SHAKESPEARE, 2018, p. 234-235).

Presente no terceiro ato, o discurso de Hamlet considera a morte como uma alternativa para suportar a dor que é viver. Ao dizer “ser ou não ser”, Hamlet está colocando em dúvida se morrer é melhor que viver. O solilóquio, o momento em que o personagem fala consigo mesmo, quase sempre estando sozinho, é o momento de maior reflexão de um texto dramático, por se tratar de um gênero voltado para representação. O personagem fala para si ao mesmo tempo em que fala para o público. Seus

sentimentos expressos nos seus discursos e gestos fazem parte da construção representativa de diversos aspectos de uma peça, principalmente o ambiente:

Já bem mais próximos da marcha real do pensamento, com as suas vacilações e incertezas, mas sem perder com isso a sua beleza retórica, estão os monólogos de Shakespeare, um dos quais, “*To be or not to be*”, gravou-se mesmo na imaginação popular como o exemplo mais perfeito da reflexão poética sobre o homem. O monólogo, em tais momentos privilegiados, ultrapassa de muito o quadro psicológico que lhe deu origem, sabendo os autores clássicos, sem que ninguém o tivesse estabelecido, que o verdadeiro interlocutor no teatro é o público. [...] Todos esses mecanismos de revelação interior, não obstante o papel que representaram e ocasionalmente ainda representam, parecem ter qualquer coisa de artificial, de estranho à norma do teatro. O contrário diríamos da segunda maneira de caracterizar a personagem: pelo que ela faz. A ação é não só o meio mais poderoso e constante do teatro através dos tempos, como o único que o realismo considera legítimo. Drama, em grego, significa etimologicamente ação: se quisermos delinear dramaticamente a personagem devemos ater-nos, pois, à esfera do comportamento, à psicologia extrospectiva e não introspectiva (PRADO, 1976, p. 71).

O primeiro e o segundo verso da estrofe abaixo são similares à organização da linguagem teatral: a voz do coro dentro do diálogo e a indicação cênica como sendo a voz do narrador. O coro, no drama, é, de acordo com Décio de Almeida Prado, herança da tragédia e tinha função importante na história:

[...] o teatro propriamente dito só nasceu ao se estabelecer o diálogo, quando o primeiro embrião da personagem — o corifeu — se destacou do quadro narrativo e passou a ter vida própria. Mais tarde as personagens iriam crescer de número e se individualizar, sem, que jamais o palco ateniense cortasse o cordão umbilical que o prendia às suas origens. Assim devemos compreender o côro da tragédia que, se por um lado era pura expressão lírica, por outro desempenhava funções sensivelmente semelhantes às do narrador do romance moderno: cabia a ele analisar e criticar as personagens, comentar a ação, ampliar, dar ressonância moral e religiosa a incidentes que por si não ultrapassam a esfera do individual e do particular (PRADO, 1976, p. 67).

No momento em que o ônibus passa com as pessoas falando ao fundo, pode-se entender que, parecido com sua função na tragédia, o coro do poema soa incômodo ao indivíduo porque está anunciando “o fim de tudo”. Nesse momento há uma luta entre a imagem do espaço urbano com o sujeito lírico. As imagens de “Madeireiras”, “cercas elétricas” e “igrejas evangélicas” formam a paisagem de um espaço urbano deplorável para o sujeito lírico, que a vê como uma “terra podre”.

Não voltará!
grita o coro.

Mas o príncipe estúpido de si mesmo não comerá
da terra podre que lhe serviram como único prato.

Madeireiras
cercas elétricas.

Depois da milésima igreja evangélica
morreremos de fome
no quinto ato.
(FERRAZ, 2015, p. 24).

A não aceitação de imposições de terceiros no Hamlet de Eucanaã: “a terra podre que lhe serviram como único prato” é similar à de Hamlet de Shakespeare, quando este não aceita a difícil tarefa mórbida de assassinar o atual rei que lhe é imposta, o que na tragédia acaba por colocar

[...] a própria condição humana [...] em questão: o problema de enfrentarmos tarefas que não buscamos mas que nos são impostas, e de termos por isso de aprofundar-nos em uma dolorosa análise de nós mesmos, a quem devemos conhecer antes de tomar qualquer atitude em relação à tarefa proposta (HELIODORA, 2018a, p. 183).

Essa atitude culmina em suas reflexões sobre a existência humana: “ser ou não ser” e as situações que refletem a atmosfera do lugar, este que para ele nada mais é do que uma “prisão”:

HAMLET

Então é o fim do mundo. Mas suas novidades não são verdadeiras. Deixem-me interrogá-los mais de perto. O que, meus bons amigos, mereceram das mãos da fortuna que ela os mandasse aqui para a prisão?

GULDENSTERN

Prisão, senhor?

HAMLET

A Dinamarca é uma prisão.

ROSENCRANTZ

Então o mundo também é.

HAMLET

Uma grande prisão, onde há clausuras, celas e calabouços, sendo a Dinamarca uma das piores (SHAKESPEARE, 2018, p. 257).

Na tragédia de Shakespeare essa “prisão” conota a maldade, a ganância e o desejo de poder, sendo as imagens como a “podridão, doença, corrupção, cancro, todas as que podem refletir o que acontece à Dinamarca” (HELIODORA, 2018b, p. 188). A paisagem no poema é observada pelo eu-lírico também como uma prisão, no momento em que ele menciona as “grades vigiadas”, paisagem esta considerada por ele melancólica e entediante: “Madeireiras/ cercas elétricas”; “milésima igreja evangélica”.

É próprio de um poeta aproximar a realidade de elementos lexicais para alcançar uma nova realidade, pois “A imagem recolhe e exalta todos os valores das palavras sem excluir os significados primários e secundários” (PAZ, 1985, p. 130). É também Octavio Paz que, ao argumentar sobre a vocação imagética do texto poético, discute:

O poeta não descreve a cadeira: coloca-a diante de nós. Como no momento da percepção, a cadeira nos é dada com todas as suas qualidades contrárias e, no ápice, o significado. Assim, a imagem

reproduz o momento de percepção e força o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido. O verso, a frase, ritmo, evoca, ressuscita, desperta, recia (PAZ, 1985, p. 132).

Logo, esses termos não estão isolados nos poemas, toda sua construção e organização colaboram para firmar esse efeito citado, a união das palavras permite, a partir do significado de cada uma, criar um novo significado: a nova imagem. Por esse motivo o autor escolhe itens concretos.

2 O “fim de tudo”

O “fim de tudo”, citado no verso 14 da terceira estrofe, aparece agora no encerramento: “morreremos de fome/ no quinto ato”. Eucanaã parece ter escolhido a peça do escritor elisabetano principalmente pela presença da morte como tão comum às obras do dramaturgo e, nesse caso, a referência à peça Hamlet. Em *Escuta*, a morte é um tema recorrente, aparece em poemas como “O Ruby Passion”, “Nessas horas num momento”, “4” (este presente na seção “Memórias póstumas” que também remete a essa temática).

Heliodora (2018a, p. 183), se dedica, desde o início de sua carreira acadêmica, a discutir questões recorrentes sobre a obra de Shakespeare. Em um momento, a autora afirma que:

Tudo em Hamlet provoca o pensamento, a conscientização; e a forma, os caminhos percorridos para a apreensão total da tragédia são, em si, parte do que deve ser dito, excitando-nos a percepção, permitindo-nos viver, graças à intimidade que podemos ter para com a obra, um pouco mais na dimensão de um Shakespeare (HELIODORA, 2018a, p. 183).

O exercício da conscientização possibilitada pela obra de Shakespeare, essa intimidade que a obra, independentemente do tempo em que é lida, pode transmitir, parece ser similar à condição em que a voz lírica no poema de Eucanaã se encontra. O que é visto a partir de suas reflexões aparenta ser algo que só foi possível porque a peça do dramaturgo estava recente em sua memória.

A leitura do poema permitiu compreender o modo como a “escuta” é posta em ação e permite ao sujeito lírico expressar suas reflexões, estas que só foram possíveis justamente pelo olhar diferenciado para as coisas, possibilitando a conscientização do que na vida se aceita como normal: “cercas

elétricas”; casas “vigiadas”. Fatores determinantes do desnude do belo e a exposição da realidade, ou a “obscuridade” do “presente”, como menciona Giorgio Agamben (2009, p. 63) em seu estudo “O que é o contemporâneo?”.

Anatol Rosenfeld (1996, p. 135), sobre a peça, pontua:

[...] Hamlet é a primeira grande obra em que se manifesta certo estado de espírito criado pelo Renascimento, isto é, em que o homem individual, vendo-se como seu próprio sentido e destino, enfrenta, solitário, o mundo – e experimenta a falência de todos os valores. Daí esse terrível sentimento de corrupção e decomposição que impregna a peça. Hamlet tem uma verdadeira obsessão da fugacidade e futilidade da vida [...] (ROSENFELD, 1996, p. 135).

O autor aclara sobre como esse “estado de espírito” visto na peça de Shakespeare é uma influência renascentista que colaborou para a riqueza de sua obra. No poema de Eucanaã vê-se algo diferente: neste, a voz lírica encontra-se em mundo moderno e contemporâneo. A paisagem que se identifica como urbana é o elemento principal para diferenciar os estados de espíritos dos dois Hamlets. A experiência foi o fator determinante para o processo compositivo, pois dela decorreu a escolha do intertexto, num jogo plural de sentidos, em que o eu-poético se encontrou em semelhante situação do personagem da tragédia; sua experiência durante a viagem revelou uma necessidade de expressão gerada por incômodos, tensões e tédios causados pelo tempo longo no transporte e a vista da paisagem urbana.

Neste poema, é perceptível uma complexidade na poética de Eucanaã Ferraz que confirma a variedade temática citada por Viviana Bosi. O autor não só apresenta vestígios da linguagem teatral, mas também mergulha dentro do enredo e apresenta um eu poético que se identifica com o próprio Hamlet. Tudo que é perceptível pelo poema gira em torno de um sujeito lírico que se movimenta entre situações de diferentes naturezas e que refletem também o vasto horizonte de possibilidades da linguagem poética contemporânea.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo?* E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-73.
- BOSI, Viviana. Poesia brasileira contemporânea: um panorama. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 22, n. 41, p. 46-57, set./dez. 2020. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/2596-304X20202241vb>>. Acesso em: 20 jan. 2022.
- FERRAZ, Eucanaã. *Escuta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- HELIODORA, Bárbara. Introdução à 1ª edição de Hamlet. In: SHAKESPEARE, William. *Grandes obras de Shakespeare: volumes 1, 2 e 3*. Organização Liana Camargo Leão. Tradução Barbara Heliadora. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018a. p. 173-184. (Volume I Tragédias)
- HELIODORA, Bárbara. Introdução à 2ª edição de Hamlet. In: SHAKESPEARE, William. *Grandes obras de Shakespeare: volumes 1, 2 e 3*. Organização Liana Camargo Leão. Tradução Barbara Heliadora. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018b. p. 185-189. (Volume I Tragédias)
- PALLOTTINI, Renata. O personagem no teatro, o que é? In: PALLOTTINI, Renata. *Dramaturgia: a construção do personagem*. São Paulo: Editora Ática, 1989. p 9-15.
- PAZ, Octavio. A imagem. In: PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. p. 119-138.
- PRADO, Décio de Almeida A Personagem no teatro. In: CANDIDO, Antonio; ROSENFELD, Anatol; PRADO, Décio de Almeida; GOMES, Paulo Emílio Salles. *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1976. p. 81-102.
- ROSENFELD, Anatol. Parte I – A teoria dos gêneros. In: ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985. p. 13-36.
- ROSENFELD, Anatol. Shakespeare e o pensamento renascentista. In: ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto: ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 123-145.
- SHAKESPEARE, William. Hamlet. In: *Grandes obras de Shakespeare: volumes 1, 2 e 3*. Organização Liana Camargo Leão. Tradução Barbara Heliadora. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018. p. 148-332. (Volume I Tragédias)
- UBERSFELD, Anne. Texto-Representação. In: UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 1-27.