

## VIDA DE ENSINO

### Nomadismo e Utopia na escrita de José Lins do Rego, Jules Supervielle e Vital Corrêa de Araújo.

Sébastien Joachim<sup>1</sup>

**Resumo:** O ofício de escrever leva o escritor lá onde ele não pensa ir. Assim uma certa subjetividade literária impulsiona o trabalho de três escritores da América do Sul, empurrando um (Jules Supervielle) em direção das origens, um outro (José Lins do Rego) para a sua terra e a região que o viram nascer, e um terceiro (Vital Corrêa de Araújo) para nenhures, a exemplo de Fernando Pessoa que experimentava um exílio absoluto que Jean-François Lyotard pensa ser a marca do sublime pós-moderno.

Palavras-chave: Escritor. Lugar. Subjetividade

**Abstract:** The writing work leads the author to places he didn't mean to reach. Therefore, a certain literary subjectivity stimulates three writers from South America towards the origins (Jules Supervielle), to the homeland (José Lins do Rego) and to nowhere (Vital Corrêa de Araújo), like Fernando Pessoa, who experienced an absolute exilium considered by François Lyotard the sublime postmodern signature.

**Keywords:** Writer. Place. Subjectivity

#### 1. Introdução: O Ofício de Escrever

Iniciaremos as nossas indagações pela referência psicanalítica do americano Charles Hanly. Segundo esse estudioso, a Psicanálise apresenta uma dupla afinidade com a Literatura : priorizar a subjetividade, o imaginário e o sonho sem, porém, recusar-se em ver a infiltração da realidade em nós e nos produtos de nossa imaginação<sup>2</sup>. Antes de entrar a fundo no assunto da inevitável subjetividade em toda criação artística, vamos tecer algumas considerações a respeito do ofício de escrever, de pintar, de fazer arte, inspirado por esse Psicanalista, alguns de seus pares canadenses e também Melanie Klein. Com todos eles, teremos de voltar às origens da vida do artista. É um truísmo dizer que, com o nascimento de cada escritor, um novo mundo começa. Todavia, cada escritor, cada artista, logo que tiver consciência de sua vocação no mundo, sabe, sente o que é seu ofício? Em que consiste esse ofício?

---

<sup>1</sup> Doutor em Letras pela Université Laval, Québec/ Canadá, ex-professor titular de Teoria da Literatura na Universidade Federal de Pernambuco continuando a sua colaboração na Pós-Graduação em Letras daquela Instituição, Bolsista DCR (Fapesp/CNPq), Docente Permanente no quadro do Mestrado acadêmico em Literatura e Interculturalidade (MLI) da Pós-Graduação em Letras (Teoria Literária) da UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINA GRANDE, Campus de Campina Grande.

<sup>2</sup> Charles Hanly, Rio de Janeiro, Imago, 1995, p.138-141.

S. Joachim et al.

“O ofício do escritor é de criar, a partir da realidade, um mundo imaginário”(Hanly)<sup>3</sup>:criar personagens, ambientes natural e tecnológico, relações, etc, que parecem verdadeiros em virtude de seu alto grau de verossimilhança. A realidade artística, não somente compete com a realidade, mas dá ilusão de ser até mais real do que o real. Falamos de Capitu (criação de Machado de Assis), de Dona Emilia (criação de Monteiro Lobato), de Sherlock Holmes (criação de Conan Doyle), de Macondo (cenário de **Cem Anos de Solidão** de Gabriel Garcia Márquez) como se existissem. Objetos imaginados adquirem, portanto, autonomia: viajam, falam, agem, e também atravessam os séculos e têm maior longevidade do que todos nós juntos.

O espaço imaginário / imaginado tem seu paralelo no espaço do sonho<sup>4</sup>. Narramos nossos sonhos como se fossem realidades vivas, com a convicção de acontecimentos irrecusáveis. E os sonhos literários de Shakespeare são escritos com a melhor tinta. Nesse sentido, sonhos literários e realidades de ficção se equivalem enquanto produtos da atividade do Psiquismo humano. Assim, apesar de sua peculiaridade, eles nos emocionam e, segundo Bruno Bettelheim, podem nos ensinar algo sobre a compreensão da vida . Acho melhor pensar que somos nós que, a partir de protótipos fornecidos pela arte e pelo sonho, criamos realidades polivalentes suscetíveis de nos instruir sobre nos mesmos e sobre o mundo.

No entanto, ao falar de realidade, com toda franqueza, estamos discorrendo na abstração: não sabemos o que é a realidade. Ela é uma incógnita. Ignoramos ao certo onde começa a realidade, onde ela termina, e o que existe dentro. Melhor acreditar, com

Jacques Lacan, que ela é o incognoscível, o impossível, o inacessível. Todavia, artistas e cientistas, não querendo ficar de braços cruzados, efetuam recortes no magma que nos constitui e nos circunda, a partir das linguagens. Em suma, não existe A realidade O artista, o escritor constrói para seus leitores, graças à sua imaginação, versões desta hipotética realidade - visível ou invisível, passada / presente/ futura, sempre em movimento, instável - a partir de suas experiências pessoais ou de experiências vigárias, isto é, tomadas de empréstimo, mas que sempre apresentam interesse para a sua própria personalidade.

## **2. José Lins do Rego: Uma Utopia Subjetivo-Regional que Virou Universal.**

O caso de José Lins do Rego é exemplar, segundo o historiador Durval Muniz de Albuquerque<sup>5</sup>. Aliás, não apenas ele, mas também todos os romancistas e artistas da seca da década de 30, José Américo, Rachel de Queiroz, os pintores Manoel Bandeira (sic), Lula Cardoso Ayres, Cícero Dias, o cantor Luiz Gonzaga, o teatrólogo Ariano Suassuna trazem trigo ao moinho da tese que defendemos, a saber: Realidade e Imaginário se compenetraram e são inseparáveis. É veremos que a vida de um autor e de um artista é uma realidade em que tecem a sua subjetividade de tal modo que toda escrita artística é incontornavelmente autobiográfica. Não de modo especular. Paul Klee já advertiu: a arte não imita o real, ela o cria. Mas como? Certamente pela mixagem de tudo que vem ao seu alcance desde o tempo em que estava no estado fetal. A criação *ex nihilo* é pura loucura, puro mito, pura mentira. Por isso que o termo criação é um termo abusivo. Borges, ao desmontar os mecanismos da criação, foi chamado, com muita

<sup>3</sup> Ibidem

<sup>4</sup> Charles Hanly, op.cit., p.138 e cap.7

<sup>5</sup> Durval M.de Albuquerque. **A Invenção do Nordeste e outras artes**. Cortez/ Massangana, 1996

## Nomadismo e Utopia...

pertinência, um re-escritor. Joyce também é um re-escritor, quando se propôs de refazer Ulisses de Homero. Voltando ao assunto, o que chamamos habitualmente de criação é fundamentalmente impulsionada por um sujeito autobiográfico; toda escrita re-inventa a partir de si. Como, mais uma vez? Acrescentando, subtraindo, sempre cruzando / misturando arquivos.

Voltando ainda ao caso José Lins. O autor de **O Menino de Engenho, Bangüê, O moleque Ricardo, Fogo morto** evidencia a cumplicidade do Eu produtor de texto com o Eu contador de sonhos. O historiador Durval Muniz de Albuquerque mostra muito bem como o escritor paraibano fabricou um Nordeste tributário de sua infância, de seu contato íntimo com o pensamento regionalista de Gilberto Freyre. Um belo estudo literário demonstrará como a sua memória cultural seleciona os elementos mais correspondentes a sua personalidade e a utopia da classe de fazendeiros a que ele pertencia. O que não lhe impede estilizar quase todas as calamidades naturais, todas as misérias que atingem a imensa família dos pobres do mundo inteiro. Ele conseguiu, assim, criar uma humanidade *sui generis*. É, por cavar profundo no espaço onde o destino o colocou, que ele soube abrir-se à universalidade, ultrapassando o seu eu singular, enriquecendo este com todas as alteridades (humanas e não humanas) que se depararam no seu horizonte ou que vieram ao seu conhecimento.

Tal é, de fato, a singularidade e a plasticidade do eu autobiográfico, que todos os possíveis do ser e do mundo colaboram a sua paradoxal especificidade. O autobiógrafo diz e faz sempre mais do que o EU pensa dizer e fazer. O Escritor ou o Artista não se pertence na íntegra. Ele ocupa a margem onde certos exegetas, e ele próprio, qualificam de centro des-centrado.

Falar adequadamente desses Inventores do Nordeste conduz a apresentações diversas, sucessivas e contraditórias. O objeto que sua arte recria é pelo menos duplo: de um lado, uma utopia assaz narcisista, que não poderia compensar a poesia da saudade que a acompanha; de outro lado, uma distopia imensa, feita de catástrofes naturais, de decisões malogradas, de frustrações, de violência, de desencontros com a existência, de estruturas perversas, de efeitos revoltantes. Durval acha que O Nordeste nasceu como formação reativa e como respostas às agressões de jornalistas paulistas ou paulistanos. Ele acrescenta que os textos pelos quais a *intelligentsia* de Pernambuco instituiu O Nordeste acabaram, num primeiro momento, por reforçar o que se queria evitar e, num segundo momento, evidenciaram uma bela acomodação à imagem antes propalada: resultou uma lucrativa indústria da seca, a seca como política por parte dos bem nascidos e dos aproveitadores; resultou, contudo, um êxito artístico baseado na tipicidade e poderosamente apoiado pelas grandes fabricantes de imagens que são as faces múltiplas da Mídia -imprensa, telenovela, cinema.

Apesar desses efeitos perversos e desses bumerangues, a construção do Nordeste pelo romance, pelo teatro, pela arte pictural e musical chegou a irradiar-se numa aura humanitarista que transcende de longe certos objetivos conscientes dos inventores e preenchem talvez os seus desejos mais profundos justamente porque desconhecidos. Por exemplo, as imagens que projetaram alcançaram não apenas a nação inteira mas terras ultramarinas. Não há prova mais eloqüente de que a subjetividade particular e o regionalismo podem se tornar universais: Senhores e Escravos, Casa Grande e Senzala, Coronéis e seus coitados Capangas, todo um universo

S. Joachim et al.

interiorano povoado de árvores e bichos estranhos virados lendas e mitos, de uma fauna e de uma flora alhures ignoradas - mundo de fé e de clima rude, de água invasora e de seca vingadora, animado de retiradas do Sertão para a Mata, aflito pela carestia, pela doença e pela violência, mundo insólito pelas suas práticas sociais, familiares, religiosas, sexuais arraigadas no passado colonial: todos esses elementos orgânicos que configuram um imaginário regional atravessam as fronteiras do Nordeste e do Brasil e imprimem alhures uma visão de americanidade que, em sintonia com o quadro de vida das nações periféricas e desfavorecidos do Oriente e do Ocidente, testemunha esta *residência en la tierra* poetizada, na escala do Chile tornado planeta por Pablo Neruda.

Seja qual for o produtor de arte que se escolher no regionalismo nordestino, sempre se deparará com uma construção de realidade do tamanho da imaginação do sujeito artista, da grandeza de sua utopia e das aspirações do seu inconsciente, em outros termos, da potência de seu sonho. A vantagem e a superioridade do grande escritor e do grande artista é de realizar o paradoxo de ser, ao mesmo tempo, sumamente subjetivo e sumamente universal, de poder dizer a miséria e o estranho e mediante as aparências atingir o sagrado da vida e do destino humano.

Convido vocês agora a olhar mais diretamente o firmamento da poesia. Ali, damos de cara com a super viola de Jules Supervielle<sup>6</sup>, e com a vitalidade poética de Vital Corrêa de Araújo<sup>7</sup>. No âmbito desta

nossa intervenção, serão frisados dois aspectos definidores da poesia de Vital Correia de Araújo: em primeiro lugar, a sua relação às origens - uma relação que partilha com a poesia de Jules Supervielle, e que de, certa maneira, trabalha aliás todo texto artístico, indubitavelmente os textos de José Lins do Rego e dos inventores do Nordeste que propositadamente temos convocado no início de nosso discurso; em segundo lugar, (apontaremos) uma relação ao sublime da morte e do silêncio, um sublime autenticamente pós-moderno, desta vez um apanágio do poeta pernambucano. Por sua parte, Jules Supervielle possui uma maneira sem igual de se relacionar com as fontes de sua criação: seu texto acusa uma falta ontológica que contrapõe incessantemente com um esforço extenuante de reparar pela arte de escrever aquela carência essencial. A fim de bem focalizar a poética vitalina, permitam-nos efetuar um pequeno desvio teórico, pela ontogênese que lastra justamente a poesia do uruguaio francês Jules Supervielle.

### 3. Ontogênese e Escritura em Jules Supervielle

Sempre há, sempre haverá uma fonte de onde jorra o resto, um antes do depois, um pai /uma mãe de que somos devedores, uma família, um micro-contexto natural de onde se originou aquilo que se tornará a nossa subjetividade e identidade. Não há auto-engendramento quando deixamos o terreno da Mitologia. Auto-engendramento, criação *ex nihilo* constituem um ideal prometéuico, uma posição sedutora, porém um tanto irrealista perante o *basic fault*, apontado desde 1968 na origem de nosso ego por Michael Balint. É evidente que

<sup>6</sup> Jules Supervielle. **Oeuvre Poétique**. Paris, Gallimard, Coll. La Pléiade.

<sup>7</sup> Vital Corrêa de Araújo. **Simulacro, Escuras, Poemas escolhidos pelo Autor**. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2004.

(7) Michael Balint. **A falta Básica**, Porto Alegre, Artes médicas, 1993

## Nomadismo e Utopia...

nascemos numa situação de carência afetiva e psicomotora, e que temos dificuldade em evoluir sem as muletas do amor de uma mãe e de um ambiente caloroso:

“O ego se desenvolve a partir da dificuldade de aceitar certas frustrações, em particular a separação com a mãe...A terminologia freudiana diz que uma parte do *id*, as pulsões, torna-se o ego depois de uma sorte de *sublimação*. A formação do ego provém assim da perda não aceita do objeto de amor: ele é o produto da alienação de um objeto necessário, a mãe.”<sup>8</sup>

Simon Harel (1994)<sup>9</sup> pensa que a obra literária jorra de uma falta que o escritor quer reparar ou a qual quer suprir, daí o título de seu ensaio: *L'écriture réparatrice* (A Escritura Reparadora). Essa carência corresponde àquilo que Balint chama *the basic fault*, cujo equivalente seria, em nossa perspectiva “*Le défaut autobiographique*”, que traduzimos por “a falha autobiográfica”. Houve uma falha. Dessa falha decorre uma situação de luto. A escritura, ou a produção penosa, encarniçada da obra artística visa cumprir esse luto. Antecipamos desde já que, em Vital Corrêa de Araújo, o trabalho literário passa por um ritual de morte, de suicídio. Esse ritual transita pelo processo clássico do luto: dor, regressão, rememoração, elaboração, des-investimento progressivo das coisas do mundo inclusive de seu próprio corpo, e re-investimento na poesia.

Michel Collot (1997) e Pierre Bayard<sup>10</sup> estão de acordo que a origem é

algo ambivalente: a origem ( a mãe , a terra no caso do regionalismo) nos prende, e quando nos afastamos dela, ela nos persegue onde estivermos ( Ex., *A canção do exílio*, de Gonçalves Dias). Contudo, a origem é também um remanso incomparável onde faz bom viver, é uma fonte revitalizante que é preciso revisitar. No entanto, a tendência dramática prevalece, inclusive no belo romance autobiográfico, **A Luz do Abismo**, de Maria Cristina Cavalcanti de Albuquerque ( Recife, Bagaço, 1996). Maria Cristina começa por registrar catástrofes mentais, mortes na origem da trajetória do herói.

Chegamos à análise propriamente dita de Jules Supervielle. Nascido no país de Lautréamont, no Uruguai, Jules Supervielle teve muitas mortes na sua infância. Tornou-se órfão. Pior, em lugar de ter, como Molière o dramaturgo francês do século 17, a compensação de um tio materno na terra onde nasceu, Supervielle sofreu de uma dupla orfandade: nasceu em Montevideo, foi levado para França onde foi criado por seus pais adotivos franceses. Foi um *êxodo* total. Segundo Michel Collot<sup>11</sup>, sua poesia se ressent de este exílio

<sup>8</sup> bis Michel Dansereau, **A la recherche de l'objet d'amour perdu**. Montréal, Editions du Méridien, 1999:34. Tradução nossa

<sup>9</sup> Simon Harel. **L'écriture réparatrice**. Montreal, XYZ, 1994.

<sup>10</sup> Pierre Bayard. **Il était deux fois Romain Gary**. Paris, PUF, 1990

<sup>11</sup> Michel Collot. **Matière et émotion**. Paris, PUF, 1997

S. Joachim et al.

múltiplo, exterior e interior. Entretanto, em vez de variações miméticas sobre as dores da origem perdida, sua criação, de preferência o eu lírico, demonstra uma importante transposição/deslocamento dessas tribulações psíquicas. E é bem isso que cabe analisar, até descobrir a peculiaridade e a originalidade desses determinantes do início da vida. Supervielle incorpora a dor psíquica na poesia e aí a matou soberbamente.

Essa vitória da arte sobre as carências da vida foi bem explicada por um dos discípulos mais autênticos e mais famosos de Melanie Klein,:

“a dor do luto vivido na posição depressiva e as pulsões reparadoras desenvolvidas para reconstituir os objetos amados internos e externos são o fundamento da criatividade e da sublimação(,,).

Resultam primeiramente da preocupação com o objeto do desejo do amor e da culpabilidade para com este desejo, e, em seguida, da vontade consciente /inconsciente de reconstituir esse objeto, de preservá-lo e torná-lo imperdível (...). O ardente desejo da criança-de-mamar, de recriar seus objetos perdidos o incita a pôr junto aquilo que foi rasgado dois pedaços, a reconstruir aquilo que foi destruído, a recriar e a criar..”

Para Michel Collot, o trabalho interpretativo consiste em desvelar aquilo que foi perdido e em acompanhar o seu processamento temático e formal com uma intuição de poeticista, é preciso ir às fontes, à experiência original a fim de tornar sensível o objeto que inspirou a fala, o discurso literário, sem esquecer esse fato importante: a emoção reencontrada no

poema não é mais aquela que foi vivida, esta foi metamorfoseada<sup>12</sup>.

Estamos, porém, com Michel Collot, muito longe de toda suspeita de biografismo vulgar. A autobiografia não reproduz o passado dos primórdios da vida. E um grande número de realizações autobiográficas ou pseudo auto-biográficas, entre as quais contam-se poemas e ficções narrativas, problematizam esse retorno às origens. O título de Manoel de Barros, **Memórias inventadas**, traduz a posição atual da Teoria literária nesta questão. É neste espírito que vamos prosseguir nossas investigações.

#### 4. O Problema da Subjetividade e do Sublime em Vital Corrêa de Araújo

Essa quarta parte de nossa intervenção retoma, de forma simplificada, um trabalho mais amplo que tivemos o prazer de redigir para prefaciar **Simulacro-Escuras: Sublime e não-lugar do poeta & da poesia em Vital Corrêa de Araújo**.

Nossa pretensão era descrever os impulsos contraditórios e as tensões dessa poesia. De um lado, ela proclama e encena a morte do poeta e da poesia em um mundo dominado pela tecnologia amiúde destruidora, a produtividade desenfreada, a competitividade sem limite, o lucro, o consumismo, a poluição e a decadência dos valores; deste ponto de vista, a voz e a escrita poética assumem, respectivamente, uma postura ética e uma configuração estética correspondentes à tradição do sublime, do Longino até J.-F. Lyotard. De outro lado, essa obra elabora, pela mediação de rituais sistemáticos, uma volta do exílio da poesia tal como inaugurada na modernidade pelos poetas Baudelaire,

<sup>12</sup> Michel Collot, *Matière émotion*, Paris, PUF, 1997: p.24-28, passim.

## Nomadismo e Utopia...

Rimbaud e Mallarmé, pela poética dos filósofos Nietzsche, Heidegger, Walter Benjamin e seguidores mais recentes. Notava que, a esse retorno, colaboram duas estratégias convergentes: tentativas repetidas de redefinir a poesia pelo trabalho metalingüístico e a instalação dentro da obra dum laboratório da metáfora.

Relendo esse trabalho recentemente, me deu conta de que havia nele considerações que poderiam ser repensadas na altura de uma reflexão sobre a subjetividade literária, tal como falamos desde o princípio. Vamos ver de que maneira.

Vital Corrêa de Araújo ( sigla: VCA), no auge de sua carreira de poeta, lança **Simulacro** seguido de **Escuras** (em CD-Rom, e depois, em parte nos **50 Poemas Escolhidos** de 2004. A mina aqui explorada é a de uma crítica da poesia<sup>13</sup> em nossos tempos. Ora, é paradoxalmente no coração desta operação de distanciamento que a voz poética vai se deixar levar para as origens de sua produção: o corpo, a materialidade das letras, a pré-linguagem, o período do que Lacan chama o *infans*, aquele que ainda não fala, não entrou no simbólico, que é a característica da vida dos homens em sociedade. Segundo João Cabral de Melo Neto, “Poesia crítica” é aquela que questiona o fazer ou a experiência poética, em sua forma como em seu conteúdo. Este questionamento, verdadeira dominante em Vital Corrêa de Araújo, revela um sentimento trágico da existência. O momento crucial da produção do simulacro se coloca numa lugar de negação radical, que pode se traduzir ora por um abolição total do mundo como ele é, ou opor uma recusa enérgica de entrar no jogo da vida como ela é. Num caso como noutro,

escrever poesia é um gesto acuado a autodestruição. Daí a insistência e recorrência do tema do suicídio nessa obra.

Um *leit-motiv* de “Simulacro” é : a poesia morreu e com ele o poeta. Leia-se a este respeito, os “Poemas Escolhidos” de 2004: “Enterrem meus Olhos” (p.11), que logo remete a “Diário do acaso” (p.15) , o qual logo remete a “Noite interior” (p.17), que, por sua vez, estoura no poema “Morrer” (p.62) que, por sua vez, arrasta os raios de sua explosão “A fuga do rosto”, da página 83. A Antologia “50 Poemas escolhidos”<sup>14</sup> é uma verdadeira câmara de ecos onde ressoa a dupla morte da poesia e do poeta. Mas todas essas vozes atingem o pico de um Himalaia que se corporifica na página 35 ,no poema **V**.

Tomamos a liberdade de transcrevê-lo *in extenso* aqui mesmo:

## V

V. não é poeta , falo de V., o de único-  
conto que morreu ontem  
E do seu oco-cântico, do seu canto estreita  
via  
Pela qual lançou-lhe o mundo bastas ilusões  
perdidas  
Crenças assimétricas visões rebuscadas em  
uísques  
Minérios desbotados da memória, cinzas  
sem ressurreição  
Miragens vindas do íntimo de olhos cegos  
de nascença  
Sonhos inacessíveis brotados do seio  
inóspito da noite  
Indormidas do Pátio de São Pedro onde  
intrusos delírios  
Habitarão seu sangue , contaminaram o  
coração louco,

<sup>13</sup> João Cabral de Melo Neto. **Poesia Crítica**, Rio de Janeiro, José Olympio, 1982, p.V

<sup>14</sup> Vital Corrêa de Araújo. **59 Poemas Escolhidos pelo autor**. Rio de Janeiro: Galo Branco, 2004

S. Joachim et al.

Hölderliniano, powelliano, marioheliano, cansado de náusea.  
 Influências apocalípticas o destruíram  
 Levando sua alma ara longe do porto real da poesia.  
 V. é uma fraude que fracassou, um outsider  
 Mancha incrédula , nojo que o opróbrio abomina  
 Um sempre exilado dos templos da poesia,  
 um trânsfuga  
 Perdido em assimetrias deletérias  
 Na busca de significados impossíveis ou postergáveis.  
 V. morreu – deixou o legado de um conto-único  
 Cântico-cínico- ( que Deus o tenha) mas  
 Não foi poeta- e, se o foi um pouquinho, nunca  
 Ombreou-se com a plêiade de poetas pernambucanos  
 De ontem, de hoje e de amanhã – e dele restou  
 Uns livros simplórios, incommunicantes, estanhos  
 Sem a entranha de um poeta, sem a marca  
 Da verdadeira poesia- não só brasileira-  
 mas de todos os tempos,

Amém. Amem, mas não mamem.

A pergunta que fulgura o tempo tudo em nossa mente é: Se o poeta morreu, quem foi que o matou? Outros textos parecem comprovar que foi um consumismo desumanizante, esquecedor dos fundamentos da existência. Foi às vezes evocado Auschwitz, diversas matanças, a intolerância ideológica que se exerceram sobre Garcia Lorca na Espanha (p.60) e Lídia Maradiagano na Venezuela (p.75). Sobre toda essa onda totalitária paira a sombra assombrosa de Auschwitz, a catástrofe por excelência do século vinte.

Já nos anos 40, Theodor Adorno se perguntava: é possível fazer arte depois de

Auschwitz ? Respondeu Paul Celan, filho das vítimas do Holocausto: sim, e mais do que nunca. A resposta de VCA retoma a interrogação adorniana e rejeita qualquer resposta. Ou melhor: sua resposta é que devemos voltar às fontes prístinas, ao momento de eterno silêncio que antecedia o *Fiat* da criação. **Simulacro e Escuras** não para de aprontar silêncio, ou zeração de tudo, para começar do sentido, do querer dizer alguma coisa. Toda tentativa de quebrar o silêncio seria como uma ofensa ao sagrado da vida verdadeira que se perdeu. Para restaurar o silêncio, um novo advento da vida, o poeta constrói uma oficina metafórica simbolizada pelo poema “Só Às Paredes Confesso”. Ele ensina como neutralizar qualquer comunicação, qualquer mensagem, qualquer veleidade de sentido, ao construir metáforas do inaudível e do invisível. Ele recorre também a todas as partículas sintáticas capazes de ultrapassar, de nos levar para querer a negação, querer o ultrapassamento de qualquer realidade. Fazendo isto, ele se estabelece num imaginário do sublime e da sideração, e portanto, do silêncio absoluto. Qual é o nome desse silêncio, dessa morte de tudo, dessa erradicação de tudo que já foi, senão a PO-E-SI-A ? O fracasso do poeta, a sua inadequação a todo existencial , mesmo estético, seria a expressão suprema da poesia.

Vejam como opera esse processo ritualístico e sacrificial no poema antológico “V” . Vejam como “V” proclama: Morto o poeta, Nasce a poesia! Poesia é o nome do mundo porvir, no silêncio das metáforas paradoxais do sublime. Leiamos “V”, verdadeira poética à revelia.

Aquele poema começa assim pela negação: “V. não é poeta ..?”. Veio em seguida um rosário de simulacros ou pseudo-realidades colocadas no lugar da esperança poética. Vem sintetizar essa

## Nomadismo e Utopia...

carga negativa esses 3 versos acusadores de toda uma sociedade factícia e fictícia:

Influências apocalípticas o destruíram  
Levando sua alma para longe do porto real da poesia.

V. é uma fraude que fracassou, um outsider.

Antes de deixar o palco de encenação, a voz poética reitera no começo de dois versos:

V. Morreu.....

Não foi poeta.....

O último verso reforça a impressão de denegação freudiana, afirmando muito poeticamente todo o contrário daquilo que o sujeito de enunciação proclamou e pontuou finalmente: a saber, somente um poeta verdadeiro poderia estabelecer tal jogo irônico e simultaneamente simbólico sobre os significantes gráficos e sonoros e sobre as posições iniciais e finais da letra V. Assim, se configura uma circularidade, de V a VP (com P. de poeta, e também de ponto final) que dá a entender que a aventura do poema e do poeta é mítica, que o fim é um começo, que a recusa do amor se superpõe ao desejo de ser amado, que o tempo e a eternidade são inseparáveis. Para se ter uma idéia do paradoxo que veicula constantemente esse poema, exemplar do mundo de Vital, citamos os últimos versos :

Não foi poeta.....

.....dele restou  
uns livros simplórios, comunicantes,  
estranhos.....sem a  
marca da verdadeira poesia- não só  
brasileira – mas de todos os tempos, amém.  
Amem, mas não mamem ! V.P.

Não, os poetas “não morrem”. Eles “moram” para sempre dentro de nós. Porque eles não são cidadãos de nosso mundo de

simulacro, de máscaras e falseamentos, indícios da efemeridade ( e.g. **Credo civil**). A vida, no seu permanente renascer, O imaginário da Vida em todo seu esplendor é a sua pátria. Por isso é que diversos poemas testemunham a dialética de um “Morrer” logo superado por um “Renascer”, de uma “Noite” logo vencida pela claridade. É nesta perspectiva que deveríamos ler :o poema “Vir” (p.33-34) que logo reenvia ao poema “Rumor a máscaras” (p.19) que ele ecoa, ao passo que o poema “Para claridade da fuga” (p.85), já citada, põe à mostra a dialética poética que rege a composição de todos eles, nesses termos:

Para claridade da  
fuga

É preciso que rostos  
se extingam  
E tochas emudeçam  
Para claridade da  
fuga.

Este poema (de que citei apenas a primeira estrofe) segue dois poemas que congregaram singularmente beleza, juventude e morte: “A fuga do rosto” sobre o mito de Narciso, “Núpcias escuras” sobre a morte de Adonis . “Para claridade da fuga” encerra o livro, sintetizando o projeto poético do Autor. Este mesmo poema dialoga não apenas com quase todos os outros, quer pelo mito, quer pela metáfora, mas o poeta esperto o põe em diálogo com o primeiro da coletânea, cujo título é À. : /A /, primeira letra do alfabeto, o Alfa do que “Para claridade da fuga” é o Omega. Afivelando o texto no mito do ouroborus, o primeiro poema fala de “geometria da morte”, de “precipícios do sono” (versos 4 e 5) e de “escombros de mim mesmo” ( verso 15), isto é, da saída de cena desta vida de máscara e de estridências mercantis, e

S. Joachim et al.

assim prepara a nova interrogação mais profunda sobre o destino humano que lemos na “Clareza da fuga”, poema onde a vida e a morte se dão as mãos.

Pelo ofício do poeta, força nos é reconhecer que a imaginação humana trafega por dimensões afetivas e espacio-temporais que, ao pé da letra, ostentam limites. Todavia, esses limites do material lingüístico utilizado, na maioria das vezes, balouçam no sublime, transmutam-se no ilimitado. A retórica paradoxal de VCA no poema “V” achou o caminho de colocar a fala poética fora do tempo e fora do espaço cotidiano e mundano de toda uma categoria de poetas : ela toma o recuo da morte para melhor observar as manobras de um campo literário em crise; pela morte, ela se coloca num universo alheio às contingências ideológicas, pragmáticas, espaciais e temporais. Veremos que uma tal posição é essencialmente metalingüística e fundadora de uma outra poética. Tais passagens de limite foram identificadas por Freud, em sua teoria binária dos afetos: Alegria e Angústia, Prazer e Dor, pelo turbilhão do imaginário pulsional nos levam ao delírio e ao indizível da Psicose, verdadeira terra de ninguém ou de uma viagem sem volta. Se Alice do conto voltou da travessia do espelho, provavelmente é porque parou aquém do limiar do sonho.

Assim como em Freud, as viagens oníricas dos poemas de VCA - por exemplo no poema intitulado “Sonho Real” - , confessam um radicalismo de que abole toda fronteira; mais do que no poema V. que acabamos de ler, “Sonho Real” nos envolve em um movimento circular de questionamento. Contudo, devemos admitir, como já notamos, que o imaginário lança mão aparentemente do enquadramento espacio-temporal. A ler um título de poema de VCA como “Dia e Noite em Nova Iorque”, a impressão imediata é que estamos

obviamente diante de uma contradição, se aceitamos a hipótese inicial de que o movimento geral do empreendimento poético de VCA vai em direção do sublime. No entanto, a contradição oferece a pista de um questionamento. Neste sentido, o enquadramento espacio-temporal acentua esse modo de questionamento. Nada mais contrário à definição do sublime que esse enquadramento: o sublime é aquilo que não cabe em quadro algum; daí o susto e o fascínio da razão face a ele. Há, no sublime, algo desse *tremendum et fascinans* pelo qual se define o sagrado.

Ampliando o debate: parece-nos que o quadro aparente de VCA se assemelha aos esquemas espacio-temporais de Gilbert Durand, o grande teorizador do imaginário. Consoante o modo como *As estruturas antropológicas do Imaginário*<sup>15</sup> de Gilbert Durand descreve a angústia do homem perante o espaço-tempo, a dialética de “Dia e Noite em Nova Iorque” se apóia em pares opostos Alto/Baixo, Dia/ Noite, Claro/ Obscuro, Aberto/Fechado, como meio de fazer intuir, pela finitude, a incógnita da morte e de seu mistério. Além disto, as paisagens apocalípticas deste poema ambicionam ser o contraponto das factícias imagens turísticas que povoam o nosso universo; lendo “Dia e Noite em Nova Iorque”, nos deparamos com o estranhamento freudiano, à guisa de antídoto para as imagens do mundo representado e denegrido no gesto irônico de sua representação. Quando não radicalmente negado, a rigor, o que parece ser literalmente dito no modo finito e descritível, constituiria uma base de lançamento de naves voando para o desconhecido. E para o sagrado.

<sup>15</sup> Gilbert Durand. *As estruturas antropológicas do imaginário*. São Paulo, Martins Fontes, 1997.

## Nomadismo e Utopia...

Sob a sua forma mais branda, o rigor dessa retórica do dizer pela rasura, concede uma via ao transcendente que se aproximaria do uso das realidades do mundo dentro de um esquema dinâmico “inventado” por Gaston Bachelard, chamado “gulliverização”. Trata-se de encontrar, numa gota d’água, a imensidão de um oceano. Os escritores têm usado esse processo antes da conceituação de Bachelard: Borges na ficção **Aleph** e Jonathan Swift nas **Viagens de Gulliver**. Giovanna Bartucci<sup>16</sup> expõe do modo seguinte, “o tempo, como soma total do espaço cósmico, é encontrado numa pequena esfera brilhante de 2 ou 3 centímetros de diâmetro, existindo na eternidade.”.

VCA produz iguais artefatos imaginários. Sua oficina de metáforas, seus poemas gnômicos ou elípticos, sua busca de “significados impossíveis ou postergáveis” (poema “V”), sua complacência no delírio (e.g. os poemas “O Delírio tem a palavra”, “Bêbados anônimos”) são outras tantas maneiras de realizar o paradoxo da gulliverização: a saber, sugerir o máximo pelo viés do mínimo. É um empreendimento correspondente àquilo que Catherine Bernard denomina “sublime paradoxal”.

Na ordem afetiva, olhamos novamente o poema “V”. Ele propõe o seguinte esquema dialético: proclamar em voz alta o desapego à poesia, para confessar *mezzo voce* o seu louco amor por ela; dizer-se medíocre, numa linguagem requintadíssima. É um efeito de *double bind*, diria Gregory Bateson. O poeta se humilha, lamenta sua exclusão do clubinho dos academicizados, aceita de bom grado ser marginalizado e descreditado por uma

certa comunidade de poetazinhos. Mas no momento mesmo de sua queda alegórica, ele constrói simultaneamente sua ascensão simbólica, e conquista legitimação em uma outra esfera situada fora do tempo e fora do espaço vulgar.

O que, de saída, chama atenção nesses poemas é o espírito paradoxal do eu poético na contextualização de sua produção. No momento em que os discursos dos cientistas sociais e dos moralistas rivalizam em apontamentos sobre o exibicionismo, a tolerância e a permissividade de nossa sociedade, no momento em que diplomatas, políticos falam falaciosas proposições de paz, o poeta de “Simulacro” e de “Escuras” constrói uma entidade que insiste na presença entre nós da violência, da repressão sexual, da intolerância e da confiscação hipócrita das liberdades. Esta instância discursiva reage, ora modestamente ora soberbamente, promovendo em compensação um corpo de desejo por vezes tão escandaloso quanto a covardia e desumanização das forças repressoras (e.g. *Homo eroticus*, *Poética da almôndega*, *Três poemas a Eros*, *Poema erótico*, *Serpentes*, *Seios*). Pois o corpo de desejo é o motor de várias outras formas de corporeidade. Por exemplo, o corpo de trabalho deve passar por ele, senão trabalhar vira um rolar do rochedo de Sísifo. A voz poética de VCA coincide com a exuberância desse corpo de prazer e de gozo (no sentido lacaniano). Em contraponto, a voz que nos orienta naquele caos organizado pelo engenho do artista, evoca regularmente as máscaras dos responsáveis pelos corpos atormentados e torturados (“Falo”, “Rumor à máscara”). Estão ali todos eles: guerras fratricidas, totalitarismo, terrorismo, pauperismo, proxenetismo de diversas ordens. Por que VCA faz isso? Porque o mundo de sua poesia é

16

Giovanna Bartucci, **Borges: a Realidade da Construção**. Rio de Janeiro, Imago, 1996, p54

S. Joachim et al.

incontestavelmente um mundo de liberdade, um mundo de sonho onde vibra ainda o erotismo das sensações corporais, a palavra ainda toda impregnada de corpo, de semiótico dizia outrora Kristeva. A palavra comum, a palavra não poética, nos chega demasiadamente des-incorporada, abstratizada, distanciada da realidade profunda, dessublimada.

**In princípio**, era a poesia verdadeira e o mundo era essa poesia. E não aquela quinquilharia inventada *a posteriori*: textos costurados a partir de normas e prescrições; preceituários e preceptores de uma prática obsoleta. O problema da linguagem artística é análogo ao problema dos corpos eróticos: apesar do formalismo de um lado, de um não total desentranhamento da natureza, do outro, em ambos domina uma materialidade, uma carnalidade prazerosa indissociável de sonhos alados. Juntem isso às investidas repetidas sobre a indústria cultural e seu mercantilismo inerente, e você, caro leitor, já está por dentro do que está atuando nas linhas e entrelinhas de **Simulacro** e **Escuras**. No plano intertextual, **Simulacro** acena para o verso de Fernando Pessoa: “o poeta é um fingidor”. **Escuras** pisca para **A noite obscura** de Juan de la Cruz, e talvez à lírica política, ou melhor à política da lírica de Thiago de Melo em **Faz escuro mas eu canto**. Prova que todos os poetas são irmãos além de serem irmãos da humanidade inteira.

Mas o poeta que estudamos apresenta uma idiosincrasia que se denuncia pelo número relativamente pequeno de páginas de sua obra se se compara com a obra um tanto prolixa de Thiago de Melo e de muitos outros brasileiros. Conheço pessoalmente o poeta Vital para saber de sua regular desistência de produzir afora do silêncio. É como se para ele o gesto de dizer fosse uma falcatrua, sendo a descrição de qualquer

coisa condenada de antemão a ser inautêntica, a ser um pseudo. Daí, aliás, o título **Simulacro**. E também **Escuras**. Em um segundo nível de sentido, **Simulacro** se identificaria como uma poética de intenção revisionista. O projeto de escritura de VCA intentaria então des-banalizar certa poesia. Mas esse significado é pouco provável por parte de alguém que alimenta uma tão grande negatividade contra a fidedignidade da linguagem.

Por isso que, se tivermos de colocar o seu empreendimento entre outros empreendimentos da História literária da modernidade recente, nós o aproximaríamos na categoria do sublime.

O estudioso francês Max Duperray editou, com a colaboração de alguns anglicistas, um livro que sintetiza admiravelmente a questão: **Postérité du Sublime en Littérature**<sup>17</sup> (Paris, Mallard, 2000). O sublime pós-moderno apresenta indubitavelmente os elementos motores da poesia de VC A.A reunir os traços diferenciais de várias definições, sob a forma de termos ou palavras-chaves, teremos o campo semântico a seguir:

- “paradoxo”, “alienação”, “inadequação”, “ir-representável” ou “não apresentável” (Burke-Kant ratificados);
- “vertigem”, “despreendimento”, “ir-referencialidade”, “subjetividade clivada”, “impotência da razão”, “excesso de emoção”, “desmedida”, “excesso”, “paroxismo”, “oxímoro”, “aporia” (Longino-Lyotard);
- “desfamiliarização”, “ereignis”, “advento”, “desvelamento/ fulgor de sentido”, “inquietante estranheza” (Heidegger, Freud);
- “êxtase neo-mística”, “imperativo de inovar” (Terry Eagleton, Fredric Jameson);

<sup>17</sup> Max Duperray **Postérité du Sublime en Littérature**. Paris, Maillard, 2000.

## Nomadismo e Utopia...

“fuga diante do simulacro” (Jean Baudrillard).

Apesar dessa longa nomenclatura, a precisão da noção de sublime deixa a desejar. Melhor simplificá-la, adotando a definição da estudiosa francesa Catherine Bernard :

uma experiência estética , mas desta vez estreitamente associada a uma desestabilização lingüística e hermenêutica: ele exalta a experiência estética enquanto evento, fratura, algo que se quebrou, instância de desestabilização que funda o sentido ao mesmo tempo que o desautoriza, que procede tanto à invalidação do signo quanto à sua reinvenção...” (cf. Bernard, tradução nossa “**Sublime et Postmodernité : captation d’héritage ou filiation retrouvée**”. in Max Duperray, supracitado, p.27-58) .

Constatamos que a poética de VCA se assinala por esse traço global. O teórico e o poeta juntam os pólos de disjunção e de contrariedade, avizinham arrebatamento e desespero. Essa negatividade, como já temos afirmado, indicia a recusa de um certo mundo, “a civilização do simulacro, a civilização massificada... da hegemonia televisual”( Italo Moriconi). Do Simulacro ao inconsciente ótico essa negatividade pós-moderna recebe seu aval pelos textos literários de invenção, como **Simulacro** e **Escuras**. Em outras palavras, a prática criativa antecede a teoria, mesmo se convocamos esta.

Com efeito, já declaramos, guiados pela leitura dos textos de criação, que VCA elabora uma poética da negatividade que derruba todos os sentidos até então consagrados, e põe em marcha uma nova máquina do mundo, como uma criança que

nasce<sup>18</sup>. Ele pretende autobiografar a poesia ao religar-se com os primórdios da existência, e com a impotência que os caracteriza. Vem agora a prova dessa negatividade .

Primeiramente, a frequência dos torneios e dos prefixos negativos como Não, Des- (colocados diante de verbos e adjetivos), dos prefixos IN , IM (e.g. “inominável”, “impensável”; os títulos de poemas: “In-definições”, “In-decisão”. Em seguida, as freqüentes justaposições de substantivos, verbos e adjetivos semanticamente inconciliáveis, impossibilitando toda representação. Ao romper os fios de Ariadne da coerência, esse último procedimento produz no leitor um efeito siderante, uma espécie de vazio mental, uma impressão de tontura.

Um outro modo de negar o real, de praticar a anti-mimesis que se observa no emprego do prefixo TRANS- , morfema de transgressão, de passagem de limites, quer de ordem perceptiva, física e geográfica, quer de ordem ética ou racional. O valor desse morfema às vezes o aproxima de dois outros igualmente voltados para “o excesso” , “o desregramento” , “o desmedível”: ULTRA, HIPER . O que se busca com esses elementos gramaticais pode ser uma “mais-valia” de sentido, pela renúncia táctica às imagens do mundo habitual, pela des-automatização de significados pré-estabelecidos pelas ideologias seculares ou religiosas . Na fábrica metafórica de VCA, não se espanta de ver lado a lado palavras designando

<sup>18</sup> □...In Ivo Barbieri e João Cezar de Castro Rocha, coords, *Interseções: A Materialidade da Comunicação*. Rio de Janeiro, Imago, 1998:49.

S. Joachim et al.

objetos reputados neutros ou banais. Porque, se separadas não significam algo semanticamente novo ( “horas em ponto”, “horas em pranto”, “canteiro de mênstruo”, “clavícula da noite”, “surdez dos olhos”, etc), se juntas elas se convertem em expressões do “infinito”, do “incomensurável”, do “impossível”, do “transcendental”. De toda maneira, no sublime que lastra o empreendimento de VCA, os lexemas, os neologismos e as palavras associadas funcionam como uma máquina de guerra contra uma poética da expressão.

A ideologia da expressão se traduz caricaturalmente assim:

\*primeiro, tenho uma idéia ou um sentimento,

\*depois, busco como expressá-lo ou dizê-la.

À uma poética que obedece a um tal esquema realista e “expressivista”, contrapõe-se a poética do sublime, uma poética monista na qual a forma é o conteúdo. A questão: “o que quer dizer isto?” é uma questão hermenêutica irrelevante. Veremos que VCA é decididamente aclimatado na esfera anti-expressivista. Sua escritura evolui na paisagem de uma “torção teórica” que culmina em uma poética do “impensável”, do “inominável”, do “indizível”. Seu discurso tece uma ecologia da Negatividade, no ambiente do Silêncio. Dissemos que esse silêncio era precursor de um advento. Mas ele é também um silêncio protetor tramado por essa poesia para nos proteger do ensurdecimento programado pela mídia, pela fúria publicitária, ou contra a mania interpretante .

Diversas são as formas de silêncio tematizadas nessa obra: silêncio pela aporia de sentido e pelas figuras metafóricas que a lastram, silêncio pelo branco no meio do verso ou nos entre-versos, ou nos entre-

palavras; silêncios protocolados pela escritura do fragmento, silêncio que irradia dos poemas de apenas um ou dois versos; silêncio resultante do colapso semântico provocado pelo choque entre duas ou mais palavras que se anulam reciprocamente; silêncio decorrente da morte do sujeito enunciador, uma morte que VCA encena repetidamente, ao utilizar-se de um eu poético em perda de si e desejoso de pôr fim a uma obra tida por fracassada; enfim, silêncio do mundo pelo apocalipse desencadeado pelo poeta, como numa contagem regressiva.(e.g. **Legado de uma tarde de Recife, Enterrem meus olhos, Maio de mim , V. ).**

Acabamos de ver que o sublime de **Simulacro** e **Escuras** se condensa nas figuras do oxímoro, do paradoxo, do excesso, da metáfora, do silêncio. Lembramos um outro argumento já encontrado e que frisa o negativo: o paratexto, ou seja, o título (aqui, **Simulacro** escoltado de **Escuras**) . Com efeito, o termo “simulacro” no sentido Deleuziano é uma negação da mimêsis platônica (**Lógica do Sentido**, Perspectiva, 1989).VCA explora essa negatividade na morte supra-anunciada do poeta. Similarmente, o termo “escuras” se auto denuncia: é obvio a sua cumplicidade com a morte, a noite, o dia invertido da vida. Portanto, os dois títulos conotam esse imaginário de negatividade - da negatividade ontológica encontrado em Jules Supervielle e presente principalmente em **Simulacro**, da negatividade espaciotemporal que predomina em **Escuras**.

Retomamos o tema da morte do poeta. Ela é a morte por excelência. E o Cristo dos Evangelhos é poeta, pois com a sua morte tremeu a natureza inteira, céus e terra; vacilaram sobre suas fundações templos e edifícios profanos. A morte do poeta se acompanha portanto de um

### Nomadismo e Utopia...

apocalipse cósmico. Esta faceta do sublime é consubstancial aos textos que apresentamos. Só a partir de uma tal postura de escritura, emblematizada no poema intitulado “V” (**Simulacro**), que é possível conceber a idéia barthesiana da morte do Autor.

A constelação de artifícios do simulacro visam a uma epifania em um mundo sem transparência. Talvez seja isso a intenção secreta e derradeira do poeta de VCA, o poeta fictício chamado “V”, principalmente quando faz alusão a Heráclito (**Lágrimas de Heráclito**). Neste caso, o poeta-filósofo de Vital Corrêa de Araujo preconizaria uma ação poética fundada na “ aquisição da incerteza como conquista da consciência “<sup>19</sup>E também, mobilizando os esforços conjugados de Apolo e de Dionisos, isto é, de uma idéia-força dionisíaca, empregará o de-lírio, como desacato a toda pretensão excessiva da razão. Pois, nos diz Edgar Morin (p.35 da referência anterior):

“Homo sapiens é demens. Vivemos entre duas polaridades que não tem fronteiras nítidas :o delírio , a razão”.É, certamente, completa Morin, “um pensamento viral, deletério, corruptor do sentido, cúmplice de uma percepção erótica perturbadora da realidade”(Baudrillard, **La Pensée Radicale**, p.35).

É mister recriar incessantemente esse universo de pensamento e de vivência, no caminho aberto por VCA com o poeta “V” . Morreu o rei, Viva o rei. Morreu o poeta, viva a poesia.

### Conclusão

Ao propor uma reflexão sobre a Utopia e Nomadismo a nossa equipe de pesquisa, os estudantes que a compõem assim como os ex-alunos agora doutores e professores em diversas universidades do Nordeste, suspeitamos que a poesia, quer em prosa quer em poemas, irá quebrar todas as fronteiras: pelas artimanhas da poiêsis que guiara o seu imaginário, Jules Supervielle não é mais de Montevideo, José Lins do Rego ultrapassa a região e o nacional, Vital Corrêa de Araújo tomou a dimensão de um ambiente pós-moderno planetário. É preciso acreditar no ecumenismo do poético para aproximar os homens de todas as raças e de todas as línguas.

---

<sup>19</sup> Edgard Morin , **À propos des sept savoirs**.Nantes, Pleins Feux, 2000p. 48.