

REMATE DE MALES

Campinas-SP, (33.1-2): pp. 169-190, Jan./Dez. 2013

O DRAMA DO POETA**Eduardo Sterzi**

sterzi@iel.unicamp.br

Em 1925, em entrevista a *O Jornal*, do Rio de Janeiro, Oswald de Andrade, que vinha de publicar o livro de poemas *Pau-Brasil*, caracterizou os modernistas, entre os quais se incluía, como aqueles que tinham “vomitado a Renascença como um mau xarope” (O. ANDRADE, 1925, p. 22)¹. Segundo Oswald, era preciso deixar de lado todo o refinamento artístico e intelectual que, no fundo, não é mais do que “preguiça colonial-estética helênica e renascentista” (*id.*, p. 25). As próprias ideias de saber e de pesquisa – que posteriormente, no momento da Antropofagia, iriam se revelar tão importantes para a configuração da poética oswaldiana, ainda que sob as formas de um *não-saber* irônico e de uma *antipesquisa* errática – são desprezadas nesse “momento [...] de repouso e de alegria”, isto é, nesse momento de aparente, ou propalada, *tabula rasa*: “Fatigados de cultura. Fatigados de sabença. Reagindo. Não nascemos para saber. Nascemos para acreditar. Sem pesquisa, a não ser a do nosso instinto que é excelente, quase maravilhoso” (*id.*, p. 21)². A nova poesia – a poesia Pau-Brasil – dependia, segundo a formulação vanguardista, de um “banho de estupidez”, isto é, de um mergulho em “tudo quanto representa a nossa realidade mental”, quer se encontre tal realidade nas notícias do dia, quer nas crônicas e casos do passado:

¹ Corrigi a grafia “mal xarope”.

² No “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, Oswald apresenta a nova poética como parte da “reação contra todas as indigestões de sabedoria” (1924, p. 45).

O estado de inocência que o espírito sorve nas notícias dos cronistas sobre ananases, rios e riquezas e nos casos de negros fugidos e assombrações trazidos a nós pela tradição oral e doméstica não é [...] privilégio do passado. A mesma inspiração de poesia anda aí nos jornais de hoje e nos fatos de nossa vida pessoal.

Para senti-la é necessário, porém, esquecer duma vez a infamíssima Florença e a Grécia pavorosa de Péricles (*id.*, p. 22-23).

*

“Esquecer duma vez”: é isto, porém, precisamente o que Oswald, ao longo de toda sua obra, não fez. Por muitas vezes, sob os mais variados pretextos, voltou a recordar a “Grécia pavorosa de Péricles” (isto é, a Grécia trágica), assim como a “infamíssima Florença”, sobretudo nas pessoas de seu mais ilustre cidadão, o exilado Dante (“florentinus natione non moribus”: *Epistole*, XIII, 1), e de sua amada, a defunta Beatriz. Será que o fez para sempre de novo “vomita[r] a Renascença” – e, antes, a Idade Média – “como um mau xarope”? Ou, como bom antropófago que, em certa medida, foi desde o início de sua trajetória, preferiu, a despeito da retórica da *tabula rasa*, devorá-las e redevorá-las continuamente, absorvendo-as e transformando-as – “Do valor oposto ao valor favorável” – como propõe, no manifesto de 1928, que se faça com o “inimigo sacro”? (O. ANDRADE, 1950, p. 101. *Id.*, 1928, p. 51)

Basta rastreamos algumas das alusões de Oswald a Dante, ao longo de sua obra, para vermos como a segunda opção, a de uma dialética histórica ativa desde os primeiros movimentos de sua obra, é a verídica. A oposição entre “poesia” e “cultura” – e não só entre “poesia” e “literatura” (Cf. PRADO, 1925, p. 59) –, que está na base já da produção poética inicial de Oswald, é menos expressão de um verdadeiro desejo de aniquilação do patrimônio cultural do que um tropo nietzschiano (antes do que marinettiano) para a urgência de se estabelecer uma relação renovada com tal patrimônio (Cf. DE MAN, 1969, p. 142-165). Num parágrafo de *A crise da filosofia messiânica* que começa por um exame da recuperação de Dante no chamado “primeiro Humanismo” (aliás, a tese constitui, ao lado da série de artigos *A marcha das utopias*, uma das mais intensas reinterpretações pós-ocidentais da ideia de Renascença), Oswald observa: “Seria preciso que aparecesse no século XIX o gênio de Nietzsche, acolitado por Erwin Rohde e Burckhardt, para que se restaurasse a Grécia dionisíaca e a Grécia órfica” (ANDRADE, 1950, p. 186).

É certo que as constantes referências a Dante na obra de Oswald podem ser vistas, por um lado, como um simples jogo com a tradição (se

é que há jogos simples quando se trata de criação artística e tradição). Por outro, porém, podem ser interpretadas como expressões da consciência de que, na obra de Dante, se entabulara uma partida decisiva para a configuração da literatura – e das artes em geral – dali por diante. Ou seja, algumas das questões propostas originalmente por Dante talvez continuassem a interrogar os modernistas brasileiros – como, de resto, interpelavam, à mesma época, escritores de outras paisagens, como Eliot e Mandelstam. O “mau xarope” talvez fosse antes um elixir secreto, uma poção mágica que nunca desceria de todo pela garganta antropófaga – e que também, por isso mesmo, nunca se expulsaria de todo. Raúl Antelo já chamou a atenção para a infinitude do “acontecimento canibal” enquanto “desejo de um desejo” (outro modo de dizer, com Oswald mas também com Lacan e Derrida, a conjugação de “pesquisa” e “instinto”), ao mesmo tempo em que constatava a “indissolúvel aliança entre a antropofagia e a antropeomia” – entre voragem e vômito (ANTELO, 1996, p. 275).

Na “Falação” que abre *Pau-Brasil*, Oswald cita a *selva selvaggia* do primeiro canto do *Inferno*, assim como nomeia Virgílio, o guia de Dante na maior parte de sua viagem pelo além-túmulo: “Contra a fatalidade do primeiro branco aportado e dominando diplomaticamente as selvas selvagens. Citando Virgílio para tupiniquins. O bacharel” (O. ANDRADE, 1925a, p. 65)³. A alusão dantesca não passou despercebida. Com base neste trecho, Mário de Andrade – que, por algum tempo, planejou escrever, segundo o exemplo de Dante, “uma espécie de *Vita nuova*” (M. ANDRADE, 1925, p. 162. Cf. *id.*, 1925b, p. 254 e 255n) – critica em Oswald a “raiva contra a sabença”: “Pueril. O. de A. desbarata com o que cita ‘Vergílio pros tupiniquins’ no mesmo período citando as ‘selvas selvagens’ de Dante pros tupinambás. Questão de preferência de tribo talvez” (*id.*, 1925c, p. 81). E completa: “Preconceitos pró ou contra erudição não valem um derréis. O difícil é saber saber” (*id.*, *ibid.*). À “alegria da ignorância que descobre” proposta por Oswald, Mário contrapõe a “alegria da sabença que descobre. E da sabença que verifica” (*id.*, *ibid.*). “Sabença” (e antes desejo de sabença ou instinto de pesquisa) que Mário, aliás, flagra na própria “Falação” oswaldiana, “escritura dum naufragado na erudição” (*id.*, *ibid.*).

No último capítulo de *Memórias sentimentais de João Miramar*, publicadas pela mesma época de *Pau-Brasil*, o protagonista cita o verso inicial da *Commedia* – “Nel mezzo del cammin di nostra vita” – assim

³ No manifesto, um pouco diferente: “O lado doutor. Fatalidade do primeiro branco aportado e dominando politicamente as selvas selvagens. O bacharel” (O. ANDRADE, 1924a, p. 41).

como, na derradeira frase, também nomeia o poeta que conduz Dante pelo Inferno e pelo Purgatório: “O meu livro lembrou-lhe Virgílio, apenas um pouco mais nervoso no estilo” (O. ANDRADE, 1924b, p. 107). No *Serafim Ponte Grande*, “escrito de 1929 (era de Wall Street e Cristo) para trás” e publicado em 1933, “os porões da enfermaria que se abrem e se fecham com estrondo” são comparados com “o Inferno de Dante” (*id.*, 1933, p. 163 e 94). Em outro episódio do livro, Serafim, como argumento para que Dona Branca Clara aceite suas investidas sexuais, acena-lhe com “o orgulho de te[r] sido amada por um legítimo brasileiro. [...] E além disso por um poeta. Os poetas – já o disse Dante – são aspirinas de loucura e de ferro velho!” (*id.*, p. 110). (Frase enigmática que, diga-se de passagem, mereceria exegese. Haverá aqui uma alusão oblíqua, pela via do absurdo ou da analogia, a algum passo específico da obra dantesca?) Logo mais, há um fragmento do mesmo capítulo, “Cérebro, coração e pavio”, que se intitula, em italiano, “Vita Nuova”, retomando o título do primeiro livro de Dante (*id.*, p. 117).

No *Dicionário de bolso*, escrito e reescrito ao longo das décadas de 1930 e 1940 e só publicado postumamente, o verbete “Dante” consiste numa única frase: “Ator da Divina Comédia” (*id.*, ca. 1930-ca. 1940, p. 47). O sutil deslizamento do previsível *autor* para o inesperado *ator* é algo mais que um trocadilho. Veja-se como, com o simples cancelamento de uma letra, Oswald sugere que, na obra de Dante, talvez interesse menos a questão da *autoria* – e da *autoridade* – do que a questão da *atuação* – e da *ação*. Antecipou, assim, a definição crítica cunhada por Gianfranco Contini e que tanta ressonância teve e ainda tem nos estudos dantescos: “Dante como personagem-poeta da *Commedia*” (CONTINI, 1958, p. 33-62).

Oswald volta a falar de Dante na abertura de uma conferência, “Novas dimensões da poesia”, proferida no Museu de Arte Moderna de São Paulo, em 19 de maio de 1949. Este fragmento inicial foi publicado inicialmente em 7 de junho de 1949, na coluna “Telefonema” do *Correio da Manhã*. Nesse momento, o “banho de estupidez” já ficara há muito no passado. Note-se como, daqui por diante, Dante será um nome constantemente convocado ao teorizar-se a poesia:

O vocábulo oculta o ser e sobre o ser, trãnsfuga do conhecimento, a poesia joga um rendado manto de palavras. Com que fim? Diz William Blake que o conhecimento poético limpa as vidraças da percepção para tornar as coisas infinitas.

De modo que se apresenta logo essa função antitética da poesia – obscurecer esclarecendo.

É o Dante que nos fala da horribilidade das coisas.

“Perché nascosse
questi il vocabol di quella riviera
pur com’uom fa dell’orribili cose?”

Comentando esses versos diz Ortega y Gasset que se desenha aí toda uma poética: “Devem-se esconder os vocábulos porque assim se ocultam, se contornam as coisas, que como tais são horríveis” (O. ANDRADE, 1949b, p. 293-294. *Id.*, 1949a, p. 106⁴).

No mesmo texto, Oswald volta a Dante, como momento decisivo de um panorama do “compromisso [...] entre a poesia e a sociedade vigente que a produz”: “Saídas as línguas românicas do balbucio trovadoresco, Dante e Milton codificam o mundo medieval” (*id.*, 1949a, p. 108). Oswald, aí, apesar do interesse pelos nexos entre o poema e o seu tempo, parece ignorar deliberadamente o intervalo de quase trezentos anos que separa os dois autores. O “compromisso” entre poesia e sociedade é menos uma configuração do passado do que um projeto de futuro. Importam, para Oswald, menos os vínculos limitadores da poética medieval-renascentista com a época que a produziu do que suas ressonâncias, sua capacidade de continuar propondo questões aos pósteros; daí que, em seguida, frise a transitividade histórica deste modelo de poesia: “Entre Dante e Petrarca desenha-se uma métrica completa que é transladada para toda a Europa, vindo a dar os três mestres do Classicismo francês, Molière, Racine e Corneille” (*id.*, p. 111).

No primeiro volume de *Marco Zero*, intitulado *A revolução melancólica*, narra-se uma reunião de conspiradores paulistas de 1932 que é pontuada por duas vezes com uma fala paralela sobre Dante. Na primeira, diz-se: “Não, senhor. *A Divina Comédia* é outra coisa! Passa um sopro de Deus! É o espírito do Guia!”. Na segunda: “O Dante é insuperável, meu amigo!” (*id.*, 1943, p. 222 e 224). Em *Chão*, segundo volume da obra, conta-se de Nicolau Abramonte, imigrante italiano em São Paulo:

Estrugiu nele, de repente, a lembrança da imigração longínqua. Toda sua infância transbordou. Se Nicolauzinho conhecesse o Dante, diria que ele tinha errado. *Nessun maggior dolor...* Maior era a dor da injustiças sofridas, das dores recalçadas no momento magnético e inútil da fortuna (*id.*, 1945, p. 84).

⁴ Nesta edição, realizada a partir do manuscrito da conferência, a pequena citação dantesca está repleta de erros, resultando num italiano macarrônico com seu quê de Juó Bananère: “Perche nascesse / Questi, il vocabelo di quella riviera / Pur com’uom fá dell’orribili cose?”.

Há, porém, no início do mesmo volume, uma alusão mais consequente. O Major da Formosa conversa com Alberto de Saxe, expondo algo como uma teoria da poesia moderna como “fúria” e renúncia, em que “tudo gira em torno do ato frustrado”, ou seja, do desejo. No meio de sua fala, quase um monólogo, o personagem se compara a Dante:

– Há grande lutas no espaço e você não sabe Alberto! Há grandes lutas no interior do homem e você não sabe! Você vive? Não! Você escorrega, você permanece na superfície lisa da matéria! É por isso que você não entende os fracassados. Você não compreende os poetas iluminados pela dor da consciência. Como é que se adquire o estado poético? Não é pondo em foco as forças do ser inconsciente, libertadas da censura. Essas forças são neutras e portanto sem debate e sem drama. Ao contrário. Tudo gira em torno do ato frustrado. Tudo gira em torno da consciência roubada. No minuto humano em que a soma das esperanças, dos anseios e dos gestos dá zero, é que começa a funcionar a poesia. É que começa a funcionar a raiva. Poesia é fúria! É quando a consciência intervém. Não a consciência social, cristã, conspurcada pela ética interessada dos confesionários, sejam eles públicos ou privados. Não, Alberto de Saxe, é a consciência do primata, a única que cria direitos e suprime deveres! [...] Eu sou filho do ato frustrado. Foi em Londres que eu deixei o meu destino, no fundo de um ascensor. Quando eu era estudante com você em Oxford, tinha ido passar as férias em Londres, não me lembro mais o ano. O ano pouco importa, o que importa é o minuto. Todas as normalidades verticalizavam os meus vinte anos, você sabe. Eu era um imbecil inteiriço. Não tinha brecha, não conhecia o anjo interior da dúvida, não conhecia o purgatório. Cristalino como o Dante, não soube parar no purgatório, que é o clima conseqüente do homem, onde o homem vive e gera outro homem. Eu tinha minhas horas medidas como as minhas luvas. Fazia um grande inverno, eu madrugara. Como tinha em ordem as minhas lições, pensei no templo católico de Picadilly. Iria começar mais uma jornada perfeita, comungando. Deixei o meu quarto. Quando o elevador tocou o piso térreo, uma mulher entrou, não me deu tempo de sair. Estava enluvada sob uma grande peliça, com um véu que lhe deixava os olhos doces e tímidos. Vinha certamente de um baile, onde dançara a noite toda. Eu levava comigo a manhã, ela trazia a noite. Seu perfume embriagou-me. No minuto em que o ascensor nos conduziu até o último andar, os nossos olhos disseram toda a história da terra, a história social da terra. [...] Já se disse que onde há um homem e uma mulher, há toda a natureza, eu digo que há toda a história!

Alberto interrompe o relato: “Você nos escondeu essa aventura, Major”. Ao que este responde:

– Não foi aventura nenhuma, e por isso mesmo foi a maior de todas, a única que valeu, a que hoje outra mulher está desenvolvendo em dó maior! Quando o elevador bateu, se fechando sobre mim e vi que estava de novo só, gritei! Eu não ousara nada, nem ela, mas tínhamos desejado tudo e temido tudo e sofrido tudo. Você compreende? Seus olhos ficaram no elevador que descia de

novo, me acompanham até hoje. E fiquei só! E ela povoou as minhas solidões...
(*id.*, p. 55-57)

Retenha-se aí sobretudo essa noção final de que a mulher ausente – a mulher da qual só resta a lembrança, a imagem na memória e na fala – tem a capacidade de *povoar as solidões* do poeta.

*

De todas, a mais demorada e consistente alusão de Oswald a Dante encontra-se na peça *A morta*, de 1937. Suas peças anteriores, *O rei da vela* e *O homem e o cavalo* (ambas publicadas em 1934, num único volume), já continham referências à cultura medieval – nos nomes dos personagens (Abelardo e Heloísa, na primeira), mas também na forma das peças (que tendem à alegoria e à estaticidade dos autos). Em *A morta*, Oswald reescreve a viagem de Dante – aqui, apenas “o poeta” – pelo mundo dos mortos rumo ao reencontro com Beatriz; mas o drama da volta à superfície dos vivos, com a perda da amada, vem antes de uma das fontes secretas da *Commedia*, o mito de Orfeu e Eurídice⁵. É como se Oswald aprofundasse a negatividade de Dante ao encaminhar o seu enredo de volta a um tempo mais distante, Antiguidade profunda ou mesmo Pré-História. Sabe-se que, no reencontro entre Orfeu e sua amada – que é, desde o princípio, desencontro (nos termos de Oswald, “ato frustrado”) –, Maurice Blanchot entreviu aquela que talvez seja a figura por excelência da “inspiração” poética em sua relação dialética com a “obra”:

Quando Orfeu desce em busca de Eurídice, a arte é a potência pela qual a noite se abre. A noite, pela força da arte, acolhe-o, torna-se a intimidade acolhedora, o entendimento e o acordo da primeira noite. Mas é para Eurídice que Orfeu desce: Eurídice é, para ele, o extremo que a arte pode atingir, ela é, sob um nome que a dissimula e sob um véu que a cobre, o ponto profundamente obscuro para o qual parecem tender a arte, o desejo, a morte, a noite. Ela é o instante em que a essência da noite se aproxima como a *outra* noite.

Esse “ponto”, a obra de Orfeu não consiste em assegurar-lhe a aproximação ao descer em direção às profundezas. Sua obra é trazê-lo de volta ao dia e dar-lhe, no dia, forma, rosto e realidade. Orfeu pode tudo, exceto olhar esse “ponto” de frente, salvo olhar o centro da noite na noite. Pode descer em direção a

⁵ Vale lembrar que Dante encontra Orfeu entre os habitantes do Limbo (cf. *Inf.* IV 140). E, no *Convívio*, cita o relato de Ovídio sobre os poderes da música de Orfeu: poder anestésico frente às feras, poder mobilizador frente às árvores e pedras (cf. II i 3). No entanto, a própria descida ao Inferno para posterior ascensão pelo Purgatório em busca de Beatriz é, em certa medida, uma retomada da catábase órfica (cf. BARAÑSKI, 1997, p. 133-154. PICONE, 1999, p. 39-52. WILHELM, 1963, p. 397-406).

ele, pode, poder ainda mais forte, atraí-lo a si e, consigo, atraí-lo para o alto, mas desviando-se dele. Esse desvio é o único meio de se acercar a ele: tal é o sentido da dissimulação que se revela na noite. Mas Orfeu, no movimento da sua migração, esquece a obra que deve cumprir, e esquece-a necessariamente, porque a exigência última do seu movimento não é que haja obra, mas que alguém se coloque em face desse “ponto”, lhe capte a essência, onde essa essência aparece, onde é essencial e essencialmente aparência: no coração da noite.

[...] ao voltar-se para Eurídice, Orfeu arruína a obra, a obra desfaz-se imediatamente, e Eurídice retorna à sombra; a essência da noite, sob o seu olhar, revela-se como inessencial. Assim traiu ele a obra, Eurídice e a noite. Mas não se voltar para Eurídice não seria menor traição, infidelidade à força sem medida e sem prudência do seu movimento, que não quer Eurídice em sua verdade diurna e em seu acordo cotidiano, que a quer em sua obscuridade noturna, em seu distanciamento, com seu corpo fechado e seu rosto velado, que quer vê-la, não quando ela está visível mas quando está invisível, e não como intimidade de uma vida familiar mas como a estranheza do que exclui toda a intimidade, não para fazê-la viver mas para ter viva nela a plenitude de sua morte.

Foi somente isso o que Orfeu foi procurar no inferno. Toda a glória de sua obra, toda a potência de sua arte e o próprio desejo de uma vida feliz sob a bela claridade do dia são sacrificados a essa única preocupação: olhar na noite o que a noite dissimula, a *outra* noite, a dissimulação que aparece. [...] É inevitável que Orfeu desobedeça à lei que lhe interdita “voltar-se para trás”, pois ele violou-a desde os seus primeiros passos em direção às sombras. [...] na realidade, Orfeu nunca deixou de estar voltado para Eurídice: ele viu-a invisível, tocou-lhe intacta, em sua ausência de sombra, nessa presença velada que não dissimulava a sua ausência, que era a presença de sua ausência infinita. Se ele não a tivesse olhado, não a teria traído e, sem dúvida, ela não está lá, mas ele mesmo, nesse olhar, está ausente, não está menos morto do que ela, não a morte dessa tranquila morte do mundo que é repouso, silêncio e fim, mas dessa outra morte que é morte sem fim, prova da ausência de fim.

A poesia, como já sugeria o personagem de *Chão*, só existe como persistência do “ato frustrado”, como forma de “consciência roubada”. Só “começa a funcionar”, quando “a soma das esperanças, dos anseios e dos gestos dá zero”. Nenhuma totalidade, nenhuma plenitude, nenhuma integração ou posse final têm aí lugar. A “obra” – o poema – só parece estar à altura de sua “inspiração” quando preserva em si algo dessa perda originária: dessa perda que se fez origem. Nas palavras, ainda, de Blanchot:

O erro de Orfeu parece estar [...] no desejo que o leva a ver e a possuir Eurídice, ele, cujo único destino é o de cantá-la. Ele só é Orfeu no canto, só pode ter relações com Eurídice no seio do hino, só tem vida e verdade após o poema e por este, e Eurídice não representa outra coisa senão essa dependência mágica que, fora do canto, faz de Orfeu uma sombra e não o liberta, vivo e soberano, senão no espaço da medida órfica. [...] somente no canto Orfeu tem poder

sobre Eurídice, mas, também no canto, Eurídice já está perdida e o próprio Orfeu é o Orfeu disperso, o “infinitamente morto” que a força do canto faz dele, desde agora. Ele perde Eurídice e perde-se a si mesmo, mas esse desejo e Eurídice perdida e Orfeu disperso são necessários ao canto, tal como é necessária à obra a prova da ociosidade eterna. [...] Se o mundo julga Orfeu, a obra não o julga, não elucida as suas faltas. A obra nada diz. E tudo se passa como se, ao desobedecer à lei, ao olhar Eurídice, Orfeu não tivesse feito mais do que obedecer à exigência profunda da obra, como se, por esse movimento inspirado, tivesse realmente roubado ao Inferno a sombra obscura, a tivesse, sem o saber, trazido para a luz clara da obra.

Olhar Eurídice, sem se preocupar com o canto, na impaciência e na imprudência do desejo que esquece a lei, é isso mesmo a *inspiração*. [...] A inspiração seria [...] esse momento problemático em que a essência da noite converte-se no inessencial, e a intimidade acolhedora da primeira noite, a armadilha enganadora da *outra* noite? Não pode ser de outro modo. Da inspiração, só pressentimos o fracasso, apenas reconhecemos a violência extraviada. [...] A inspiração dita a ruína de Orfeu e a certeza de sua ruína, e não promete, em compensação, o êxito da obra, tal como não afirma na obra o triunfo ideal de Orfeu nem a sobrevivência de Eurídice. [...] A obra é tudo para Orfeu, com exceção desse olhar desejado onde ela se perde, de modo que também é somente nesse olhar que ela pode superar-se, unir-se à sua origem e consagrar-se na impossibilidade. [...] Diante da obra-prima mais segura, onde brilham o fulgor e a decisão do começo, acontece-nos estar também diante do que se extingue, obra de súbito tornada invisível, que não está mais onde estava, jamais aí esteve. Esse súbito eclipse é a longínqua lembrança do olhar de Orfeu, é o regresso nostálgico à incerteza da origem (BLANCHOT, 1955, p. 171-175, tradução ligeiramente modificada).

Não por acaso, Blanchot veria também, no mesmo mito de Orfeu e Eurídice, algo como um paradigma secreto da “comunidade dos amantes”, que, justamente na sua “dissimetria” constitutiva – no limite, dissimetria entre vivos e mortos –, estaria na base de qualquer ideia complexa de comunidade. Eurídice (referida por Blanchot mediante dois versos de um poema de Marina Tsvetáieva, “Eurídice a Orfeu”) – é aqui reinterpretada como “a Afrodite ctoniana ou subterrânea”, que se esconde atrás da “Afrodite celeste ou uraniana” e da “Afrodite terrestre ou popular” e que “delas não é separável”: Afrodite sombria, noturna, “a mais temida e, por isso, a mais amada”, “que pertence à morte e a esta conduz aqueles que ela escolhe ou que se deixam escolher, unindo [...] o mar do qual nasce (e não para de nascer), a noite que designa o sono perpétuo e a injunção silenciosa endereçada à “comunidade dos amantes”, para que estes, respondendo à exigência impossível, se exponham, um no lugar do outro, à dispersão da morte”. Não por coincidência, como frisei: porque se trata de “uma morte, por definição, sem glória, sem consolação, sem recurso, à qual nenhuma outra desapareição poderia igualar-se, com a exceção talvez daquela que se inscreve na escrita, quando a obra que

é sua deriva é de antemão renúncia a *fazer obra*, indicando somente o espaço onde ressoa, para todos e para cada um, e portanto para ninguém, a fala sempre por vir do *désœuvrement*” (BLANCHOT, 1983, p. 67 [dissimetria] e p. 76-77 [Orfeu e Eurídice, aqui reinterpretada como “Afrodite ctoniana ou subterrânea”]) – isto é, da *inoperância* ou mesmo da *desobra* (arrisquemo-nos a traduzir assim o termo de Georges Bataille recuperado por Jean-Luc Nancy e por Blanchot em seus discursos sobre a comunidade; *desobra*: aquela operação negativa, aquela desativação ou ociosidade, que pulsa, subterraneamente ou subcutaneamente, em toda obra).

Orfeu – ou seja, a voz poética – vive somente no intervalo entre “inspiração” e “obra”, entre aquilo que se perde (e se torna imagem) e aquilo que se constitui precariamente a partir dos restos do perdido (e se faz canto). Esta voz é sempre fruto de uma relação com algo que lhe aparece como *outro*: toma a forma mesma dessa relação e, por isso, não pode ser senão no mínimo dúplice, desejavelmente múltipla, idealmente infinita. Trata-se, vale frisar, de uma relação de mão dupla, e sobretudo dialética, na qual todo *êxtase* (toda saída de si: e o que é a escrita poética senão um exercício extático mais ou menos controlado?) depende de uma prévia ou simultânea (e aqui o léxico psicanalítico é apenas aproximativo) *incorporação, introyção* ou *interiorização* (cf. LAPLANCHE; PONTALIS, 1967, p. 238-239, 248-249, 245). E vice-versa. Daí que, na origem da lírica vernacular europeia, precisamente aquele momento que Dante absorveu e teorizou na *Vita Nova*, não só o amor mas também a amizade tenham desempenhado papel fundamental.

*

Em *A morta*, como nas peças anteriores, Oswald, comunista desde o início da década, vale-se do teatro como forma de intervenção na vida pública. Trata-se de um teatro que se mostra o tempo todo como teatro, desmontando qualquer ilusão de realidade, convocando o espectador a participar da cena, introduzindo na ficção algo como um esboço de teoria política do drama – e da poesia. Já na abertura da peça, o hierofante, espécie de antagonista do poeta (mas também, em certa medida, seu duplo), adverte: “Senhoras, senhores, eu sou um *pedaço de personagem*, perdido no teatro” (O. ANDRADE, 1937, p. 181, grifo meu). No processo de desmistificação do dispositivo teatral, o próprio estatuto ontológico do personagem, seu costumeiro paralelo com a pessoa, é posto em questão, pela emergência de sujeitos coletivos sobre sujeitos individuais, porém, com o complicador de que a ação está centrada nas

falas relativamente incomunicáveis – não propriamente diálogos – e nas ações de dois personagens, ao menos aparentemente, individuais: o poeta e Beatriz. Diz ainda o hierofante: “Estamos nas ruínas misturadas de um mundo. Os personagens não são unidos quando isolados. Em ação são coletivos. Como nos terremotos de vosso próprio domicílio ou em mais vastas penitenciárias, *assistireis o indivíduo em fatias e vê-lo-eis social ou telúrico*” (*id.*, p. 181, grifo meu).

Uma das grandes inovações de *A morta* está no fato de os atores, na abertura da peça, delegarem a ação – que é, antes, inação – a marionetes. Veja-se a rubrica inicial do primeiro quadro:

A cena se desenvolve também na platéia. O único ser em ação viva é *A enfermeira*, sentada no centro do palco em um banco metálico, demonstrando a extrema fadiga de um fim de vigília noturna. Ao fundo, arde uma lareira solitária. Está-se num cenáculo de marfim, unido, sem janelas, recebendo a luz inquieta do fogo. Em torno da *Enfermeira*, acham-se colocadas sobre quatro tronos altos, sem tocar o solo, quatro marionetes, fantasmais e mudas, que gesticulam exorbitantemente as suas aflições, indicadas pelas falas. Estas partem de microfones [*i.e.* alto-falantes], colocados em dois camarotes opostos no meio da platéia. No camarote da *Direita*, estão *Beatriz*, despida, e *A outra*, num manto de negra castidade que a recobre da cabeça aos pés. No da *Esquerda*, *O poeta* e *O hierofante*, caracterizados com extrema vulgaridade. Expressam-se todos estáticos, sem um gesto e em câmara lenta, esperando que as marionetes a eles correspondentes executem a mímica de suas vozes. Sobre os quatro personagens da platéia, joram refletores no teatro escuro. É um panorama de análise (*Id.*, p. 187).

Esse estranho hieratismo – o fogo, a ação transferida, os gestos mudos das marionetes, a ausência de gestos dos atores, as vozes descoladas dos corpos, a lentidão – parece sugerir menos uma representação do quadro social sob crítica (por que cifrá-lo de tal modo?) do que uma figuração da paisagem mental do poeta. Mas podemos nos perguntar se, de fato, uma coisa se distingue, aqui, da outra. É interessante, quanto a isto, observarmos os termos com que o próprio Oswald descrevia seu trabalho na peça, na “Carta-prefácio do autor”, testemunho veemente das contradições profundas daquele momento histórico (mas que são, em alguma medida, contradições inerentes a toda criação poética na modernidade):

Dou a maior importância à *Morta* em meio da minha obra literária. É o *drama do poeta*, do coordenador de toda ação humana, a quem a hostilidade de um século reacionário afastou pouco a pouco da linguagem útil e corrente. Do romantismo ao simbolismo, ao surrealismo, a justificativa da poesia perdeu-se em sons e protestos ininteligíveis e parou no balbucio e na telepatia. Bem longe dos chamados populares. Agora, os soterrados, através

da análise, voltam à luz, e através da ação, chegam às barricadas. São os que têm a coragem incendiária de destruir a própria alma desvairada, que neles nasceu dos céus subterrâneos a que se acoitaram. As catacumbas líricas ou se esgotam ou desembocam nas catacumbas políticas (*Id.*, p. 177, grifo meu).

É revelador dessas contradições que o próprio texto de *A morta*, que nisso não trai o restante da obra de Oswald, tenha muito de “sons e protestos ininteligíveis”, muito de “balbucimento” e “telepatia”. O “drama do poeta” – o desejo de voltar a ser o “coordenador de toda ação humana” – não se resolve apenas com a vontade do autor de passar das “catacumbas líricas” às “catacumbas políticas”. Até porque, se lemos o Oswald de 1937 à luz daquele dos manifestos de 1924 e, especialmente, de 1928, perceberemos que as “catacumbas líricas” já eram, desde o princípio, imediatamente “políticas”. Essa imediatez é que se encontra inscrita em proposições célebres como “A Poesia existe nos fatos” ou “A Poesia para os poetas”, na equação entre “Como falamos” e “Como somos” (curioso ensaio de ontologia política vocal-linguística), na noção de “democratização estética”, todas do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, e, a rigor, em toda e qualquer frase do “Manifesto antropófago”, em que a arte só é pensada em termos de prática política, a ponto de praticamente desaparecer do discurso, pelo menos nominalmente, com a única exceção de uma menção ao “cinema americano” (que, diz Oswald, “informará”) (*id.*, 1924a, p. 41-45; 1928, p. 47-52). Mas recordemos aqui também o que Agamben, que retomou o *désœuvrement* batailliano sob a designação de *inoperosità*, propõe, tendo em vista especialmente o poema: “A arte não é uma atividade humana de ordem estética, que pode, eventualmente e em determinadas circunstâncias, adquirir também um significado político. A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativos e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso” (AGAMBEN, 2007, p. 49). Não seria legítimo reconhecermos na configuração dos personagens de *A morta*, que se expressam “todos estáticos, sem um gesto e em câmara lenta, esperando que as marionetes a eles correspondentes executem a mímica de suas vozes”, um exercício de desativação dos “gestos habituais dos homens”? E, antes, não estaria essa desativação já em curso nas obras literárias anteriores de Oswald, tanto nos outros textos para teatro quanto nos livros de poemas e nos romances experimentais? Veja-se, por exemplo, exemplo inaugural e marcante, o modo como Oswald, a partir da seção “História do Brasil” de seu primeiro volume de poesia, desativa o grandioso e falso gesto da *Descoberta*, transformando-o no pequeno e autêntico gesto da poesia:

“Aprendi com meu filho de dez anos / Que a poesia é a *descoberta* / Das coisas que eu nunca vi” (O. ANDRADE, “3 de maio”, 1925a, p. 99, grifo meu)⁶.

Naquelas que são as duas grandes suítes líricas com que se encerra a trajetória de Oswald como poeta, o “Cântico dos cânticos para flauta e violão”, de 1942, e o “O escaravelho de ouro”, de 1946, assistiríamos, outra vez, à encenação do desejo de, “através da análise, volta[r] à luz, e através da ação, chega[r] às barricadas”, mas também à constatação de que talvez só reste ao poeta – e isto talvez fique mais claro no segundo texto – um *canto soterrado*, que não tem como dissolver sua quota de enigma e de inoperância:

Criarás o mundo
Dos risos alvares
Das colas infecundas
Dos fartos tigres
Semearás ódios insubmissos lado a lado
De ódios frustrados
Evocarás a humanidade, o orvalho e a rima
Nas lianas construirás o palácio termita
E da terra cercada de cerros
Balida de sinceros cincerros
Na lua subirás
Como a tua esperança

O espaço é um cativo (O. ANDRADE, “Buena dicha”, 1946, p. 90)

“O hierofante”, que era personagem em *A morta*, reaparece no título de outro poema desta magistral obra de reavaliação da trajetória de Oswald, escrita em 1946:

Não há possibilidade de viver
Com essa gente
Nem com nenhuma gente
A desconfiança te cercará como um escudo
Pinta o escaravelho
De vermelho
E tinge os rumos da madrugada
Virão de longe as multidões suspirosas
Escutar o bezerro plangente (*id.*, “O hierofante”, *ibid.*, p. 89)

Entre “solidões” e “multidões”, constrói-se – construiu-se – a voz do

⁶ No manifesto correspondente, define-se a poesia como “Alegria dos que não sabem e *descobrem*” (1924a, p. 41, grifo meu).

poeta.

Se voltamos a *A morta*, percebemos que, ao combinar sua discussão sobre o “drama do poeta” a uma crítica social traduzida nos termos de uma oposição entre vivos e mortos, com a qual buscava figurar alegoricamente a oposição entre proletariado revolucionário e burguesia acomodaticia, Oswald criou um impasse para si mesmo, uma espécie de entrave à – ou na – imaginação. A isto se acrescenta, como mais um fator problemático, que os mortos aparecem na peça como símbolos da cultura, como se esta tivesse sido integralmente capturada pela classe a ser apeada pela revolução: como diz um personagem, sem os mortos “não haveria mais os céus da literatura, as águas paradas da poesia, os lagos imóveis do sonho. Tudo que é clássico, isto é, o que se ensina nas classes...” (*id.*, 1937, p. 205-206). A própria Beatriz é, na peça, um signo controverso. Trata-se de uma morta singularmente viva, porque marcada por eros – e sua força erótica teria o poder de atrasar a revolução: “Sou a raiz da vida onde toda revolução desemboca, se espraia e para” (*id.*, p. 194). (É interessante notar, entre parênteses, o quão moralista é a oposição entre “social” e “sexual”, que é decisiva em vários pontos de *A morta*, não só aqui.)

Mas por que, podemos nos indagar, Oswald elegeu Dante e sua amada como figuras a partir das quais abordar o “drama do poeta”? E, antes, a que se deve a constância da referência dantesca ao longo da obra oswaldiana? Em Dante, Oswald – o Oswald que, mesmo se submetendo à rigidez da doutrina partidária, jamais deixou de ser de todo o antropófago que era – parece ter encontrado algo como um inesperado precursor. Precursor não apenas na convergência de catacumbas poéticas e catacumbas políticas (não esqueçamos que a *Commedia* é também o grande poema político do Ocidente, ao transferir para os reinos da morte questões decisivas da vida pública florentina, italiana e europeia), mas também, mais especificamente, na proposição de um nexos essencial entre os temas da poesia e da antropofagia.

Sempre que se fala de antropofagia e Dante, pensa-se logo no episódio de Ugolino, que ocupa os cantos XXXII e XXXIII do *Inferno* – ou seja, na tragédia do conde pisano que, acusado de trair sua cidade, foi trancado numa torre com os filhos, para que morressem de fome, e que se viu, assim, forçado ao canibalismo (e, por isso, também passará toda a eternidade a comer o cérebro de quem o condenou a tal pena). No entanto, a passagem dantesca que nos permite aproximar Oswald a Dante pelo ângulo da antropofagia não se encontra na *Commedia*, mas na *Vita Nova*, o primeiro livro escrito pelo poeta, do qual, como já vimos, Oswald extraiu o título para um capítulo das *Memórias sentimentais de João Miramar*. Precisamente, portanto, naquele livro em que Dante elaborou

uma espécie de história e teoria da lírica (a ser lida em conexão com o que escreveria em sede propriamente teórica, o *De vulgari eloquentia*) a partir da recuperação de seus poemas de juventude e de sua montagem numa narrativa, na qual a prosa tem a função de expor as circunstâncias de composição de cada texto poético, reafirmando-se obsessivamente, a cada passagem, os vínculos entre vida e poesia. É o “drama do poeta” que, já aqui, nos instantes inaugurais de sua obra, Dante tem em vista, e tal drama se revela, por vezes, singularmente trágico. Por exemplo, quando Dante narra a escrita do seu primeiro poema.

Sob a máscara do relato de um enamoramento, é com um episódio de canibalismo – envolvendo mutilação e também necrofilia – que aí vamos deparar. Que se trate, à primeira vista, de uma alegoria não anula a concretude das cenas, tampouco a presença – a vida e a morte – dos personagens. “O espírito”, diria Oswald no “Manifesto”, “recusa-se a conceber o espírito sem o corpo” (*id.*, 1928, p. 48), e aqui temos uma perfeita ilustração desse princípio antropofágico. A antropofagia, como deixa claro o mesmo Oswald, é, antes de tudo, um “antropomorfismo” (o que é diferente de antropocentrismo [Cf. VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 375-6]): um jogo sempre inconcluso com as formas humanas, uma formação incessante do humano, um amor pela metamorfose que não recua mesmo diante do que pode parecer corpóreo demais, baixo demais, até mesmo asqueroso ou abjeto. Podemos lembrar, a propósito, a aguda formulação de Raúl Antelo: “A antropofagia não devora corpos; ela produz corpos” (ANTELO, 1996, p. 273).

Dante nos conta que, depois de seu segundo encontro com a amada (na verdade, o vocabulário da prosa dantesca é teologicamente e esteticamente mais preciso: menos que encontros, temos *aparições* de Beatriz⁷), quando ambos já tinham dezoito anos (a primeira aparição fora aos nove), sentiu-se dominado pela “doçura” (*dolcezza*: vocábulo, frise-se, gustativo) proveniente da dama, a tal ponto que, “como inebriado”, separou-se das pessoas e recolheu-se à solidão de seu quarto (“al solingo luogo d’una mia camera”), no qual se pôs a pensar na amada.

E pensando nela [- conta -] me sobreveio um suave sono, no qual me apareceu uma maravilhosa visão. Que me parecia ver no meu quarto uma névoa cor de fogo, dentro da qual eu discernia uma figura de um senhor, de pavoroso

⁷ Dante Alighieri, *Vita Nova*, a cura di Guglielmo Gorni, Torino: Einaudi, 1996. Daqui por diante: VN, p. 14-15: “Poi che fuoro passati tanti dì che apuncto erano compiuti li nove anni apresso l’*apparimento* soprascrito di questa gentilissima, nell’ultimo di questi dì avvenne che questa mirabile donna *apparve* a me vestita di colore bianchissimo [...]” (grifos meus).

aspecto para quem a olhasse; e parecia-me com tanta alegria quanto a si, que admirável coisa era; e nas suas palavras dizia muitas coisas, as quais eu não entendia, a não ser poucas, entre as quais eu entendia estas: “Ego Dominus tuus” [“Eu sou o teu Senhor”]: como logo depois saberemos, trata-se do deus Amor]. Nos seus braços me parecia ver uma pessoa dormir nua, salvo que me parecia ligeiramente envolta num pano sangüíneo; a qual eu, olhando muito intensamente, percebi que era a dama da saudação [“la donna della salute”: também dama da saúde e da salvação], a qual no dia anterior tinha se dignado a me saudar. E numa das mãos me parecia que este tivesse um coisa que ardesse toda; e parecia-me que me dissesse estas palavras: “Vide cor tuum!” [“Vê aqui teu coração!”]. E depois de um tempo neste gesto [“E quando elli era stato alquanto”], parecia-me que despertasse esta que dormia; e tanto se esforçava por seu engenho, que a fazia comer esta coisa que na mão lhe ardia, a qual ela comia duvidosamente. Depois disso pouco demorava para que a sua alegria se convertesse em amaríssimo pranto; e assim chorando se recolhia esta dama nos seus braços, e com ela me parecia que se dirigisse ao céu (VN, p. 17-21).

A “angústia” (*angoscia*) decorrente da visão é “tão grande” que o poeta acorda. Dante resolve então, com uma intenção em alguma medida terapêutica, escrever um soneto sobre o que vira, para enviá-lo em seguida a alguns dos mais “famosos trovadores daquele tempo”, ou seja, aqueles que ele chama de “fedeli d’Amore”, seus futuros companheiros de *dolce stil novo* (a denominação foi dada por ele mesmo): em suma, à comunidade de poetas à qual buscava se integrar (VN, p. 21-22). O soneto deveria chegar-lhes como uma *saudação* (“uno sonetto, nel quale io salutasse tutti i fedeli d’Amore”), mas também como uma *solicitação* de exegese (“e pregandoli che giudicassero la mia visione”): ou seja, Dante queria que os membros daquela comunidade de poetas esclarecessem para ele mesmo o significado de seu misterioso poema – e de sua visão (desse pedido nasceria a amizade entre Dante e Guido Cavalcanti). Este soneto é o primeiro poema de Dante, ou pelo menos o primeiro que ele considerou digno de registro; podemos, portanto, ler a narrativa do seu processo de escrita, nessa passagem da *Vita Nova*, como uma espécie de narrativa da origem da poesia, e mais precisamente da origem da lírica – da lírica moderna (aquela caracterizada linguisticamente pelo uso do vernáculo, em vez do latim, e caracterizada, digamos, psicologicamente e sobretudo eticamente pela postulação de uma coincidência entre voz lírica e subjetividade empírica).

Na interpretação costumeira do poema, diz-se que nele Dante antecipa a morte de Beatriz, que será o ponto de virada de seu livro – e de toda sua trajetória poética. A antecipação não depende de verdadeira profecia: alguns dantistas supõem que o poema foi escrito depois da

morte da “Beatriz histórica” (seja ela Bice Portinari, como quis Boccaccio, ou qualquer outra) e depois inserido por Dante na posição inicial de seu livro.

No entanto, Robert Pogue Harrison propõe uma outra interpretação para o poema. Ele figuraria antes a morte do próprio Dante, e não de Beatriz:

[...] a “maravilhosa visão” é um sonho sobre a finitude do protagonista mais do que sobre a de Beatriz, condensando a futuridade temporal que permite a Dante perceber Beatriz em termos de alguma finalidade transcendente. A qualidade profética da visão deve ser reconduzida a esta futuridade dinâmica que caracteriza a tensão que propõe Dante rumo a Beatrice e o leva a suspender o *libello* num contrato com o futuro (POGUE HARRISON, 1988, p. 26).

Gostaria de propor um terceira possibilidade de interpretação, que absorve as outras duas: ao propor tal cena como mito de origem de sua poesia e, em alguma medida, como mito de origem da poesia lírica moderna em geral, ou seja, daquele tipo de poesia em que a coincidência entre palavra e subjetividade é fundamental (ainda que seja uma coincidência em larga medida fictícia, o que, a rigor, não importa), Dante talvez esteja nos alertando para o fato de que esta instância subjetiva de que provém o poema jamais é uma subjetividade fechada em si mesma, jamais é uma subjetividade rigorosamente individual, mas é antes uma subjetividade aberta, que tem na relação amorosa sua figura exemplar. É, afinal, descoberta de Dante, na *Vita Nova*, que a voz lírica devém de uma espécie de teatro (teatro psíquico? Mas também teatro retórico: veja-se a “batalha de diversos pensamentos”, veja-se toda a dramaticidade dos espíritos que falam em latim, veja-se o Amor figurado como um deus que também se expressa somente na “*lingua grammatica*”) Há, em suma, uma comunidade no interior da própria subjetividade poética e, portanto, no interior de cada poema. Daí, podemos supor que Oswald escolha a forma do teatro para sua reflexão sobre o “drama do poeta”, isto é, para sua discussão sobre a lírica. E daí também que sua peça tome uma configuração em alguma medida paradoxal: “ato lírico”, é como ele a designa (O. ANDRADE, 1937, p. 175).

A lírica, em suma, nos fornece uma figuração modelar da comunidade na medida em que o essencial aí é que a relação entre sujeito e objeto (poeta e amada) se dialetize numa relação entre dois sujeitos, ainda que esta, mais do que uma relação externa a esses sujeitos, se revele antes de tudo interna ao sujeito da voz. É assim que o princípio da comunidade – o *comum* – aparece no seio mesmo do que seria apenas

individualidade. O amor de que fala a lírica – o amor que é antes de tudo fala ou, mais exatamente, canto, amor que é sempre amor pelo fantasma, pela imagem – é exemplar desse desdobramento. A relação simples entre sujeito e objeto logo se desdobra numa relação entre sujeito da voz (o poeta) e sujeito da imagem (sua amada: “la gloriosa donna della mia mente”) (VN, p. 5-6)⁸. Mas a lírica moderna só se constitui mesmo, em sua complexidade, quando cada uma dessas posições se desdobra internamente, e o sujeito da voz se descobre também como imagem, e o sujeito da imagem ganha voz. Veja-se a Beatriz de Oswald, que se faz acompanhar da Outra, “imagem frustrada” da primeira, “imagem silenciosa”, “imagem impassível” na qual, no entanto, transparece ainda a “ondula[ção]” de uma vida insuspeitada (O. ANDRADE, 1937, p. 188 e 198). Mas também podemos nos perguntar se não é precisamente esse desdobramento de vozes e imagens que se figura na duplicação da ação entre atores, marionetes e vozes microfonadas no início de *A morta*. Grande realização desse desdobramento está na passagem da *Vita Nova* – onde Beatriz, sujeito da imagem, não tinha voz – à *Commedia* – onde ela ganha voz e interpela o antes aparentemente exclusivo sujeito da voz, Dante (é o mesmo tipo de interpelação que fundamenta a contraposição de vozes de *A morta*). Aquilo – aquela – que parecia pura imagem, quase uma estátua, “figura morta”, devolve o olhar – e fala. Essa comunidade interna ao sujeito poético é figurada na *Commedia* na forma de uma inspiração impessoal, ou extrapessoal, que se confunde com a figura mesma do Amor (que não é mais o deus pagão da *Vita Nova*, mas uma força que perpassa e move o universo):

[...] “I’ mi son un che, quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
ch’e’ ditta dentro vo significando” (*Purg.* XXIV 52-54).

O poeta, pois, como um “escrivão, que escreve fielmente sob ditado”. Se o poema nasce de uma “experiência interior”, esta, porém, não se confunde com nenhuma expressão de “sentimento pessoal”; para ser poeta, é preciso colocar de lado a própria “individualidade” (LEONARDI,

⁸ E note-se que, na *Vita Nova*, o sujeito da voz encontra-se marcado por uma fundamental incoincidência, devida ao *páthos*, com sua própria imagem, como fica claro na primeira estrofe de um soneto transcrito no livro, soneto que Dante escreve, aliás, em voz alheia, mais precisamente como fossem as mulheres que, no velório do pai de Beatriz, vieram falar com ele: “Se’ tu colui ch’ài tractato sovente / di nostra donna, sol parlando a noi? / Tu risomigli alla voce bem lui, / ma la figura ne par d’altra gente” (VN, p. 121-122 – grifos meus).

1994, v. 2, p. 710 e 726). “Aqui”, diz Agamben, “o eu do poeta é desde o início dessubjetivado num genérico *um*, e é este *um* (algo a mais – ou a menos – que o “exemplar universal” de que fala Contini) que, no ditado de amor, faz a experiência da indissolúvel unidade de vivido e poetado”. Acrescenta ainda Agamben:

A unidade de poesia e vida não tem, neste nível, caráter metafórico: pelo contrário, a poesia nos importa porque o indivíduo [“il singolo”] que, no *medium* da língua, experimenta esta unidade leva a cabo, no âmbito da sua história natural, uma mutação antropológica a seu modo tão decisiva quanto foi, para o primata, a liberação da mão quando se pôs ereto, ou, para o réptil, a transformação dos membros que o transformou em pássaro (AGAMBEN, 1991, p. 88-89).

Não existe comunidade sem algo de impessoalidade e não existe comunidade politicamente relevante que esteja já constituída, de uma vez por todas. Daí que o sujeito da comunidade, a começar, pode-se dizer, pela comunidade implícita em toda criação poética e, mais especificamente, em todo poema, seja sempre um avatar ou uma prefiguração daquele “ser qualquer” que Agamben descobre no centro da “comunidade que vem” (AGAMBEN, 2001). “Ser qualquer”, isto é: sujeito sem identidade fixa, sujeito aberto, sujeito cindido, sujeito dinamicamente e incessantemente dialetizado, sujeito, em suma, dessubjetivado, voz-imagem sempre passível de transformação. Poucas figurações são mais ilustrativas dessa constituição complexa do sujeito da lírica como uma forma de comunidade do que o ato antropofágico que Dante colocou na origem de sua poesia, ainda que na forma de *visão*: diríamos hoje, de *ficção*. Oswald de Andrade demonstra uma profunda compreensão do que estava em jogo na passagem citada da *Vita Nova* – assim como na obra toda de Dante, que nasce do momento aí narrado – quando faz o seu “poeta”, em *A morta*, definir-se como “o oposto de Beatriz... a raiz dialética de seu ser” (O. ANDRADE, 1937, p. 193).

Mas há mais um fato a ser considerado: na visão da *Vita Nova*, temos dois vivos figurados como mortos, numa espécie de jogo sério, porém, em que a posição do morto e a posição do vivo continuamente se alternam. Lembremos que Blanchot localiza a origem da comunidade na presença perante o outro que morre. Se a comunidade, afinal, existe precisamente para que um ser possa se colocar em questão (ou melhor dito: na forma de um ser que se coloca em questão), Blanchot pergunta-se:

O que é [...] que me põe mais radicalmente em causa? Não minha relação comigo mesmo como finito ou como consciência de estar para morrer ou de ser para a morte [“conscience d’être à la mort ou pour la mort”], mas minha

presença perante o outro quando este se ausenta ao morrer. Manter-me presente na proximidade do outro que se distancia definitivamente ao morrer, tomar para mim a morte do outro como a única morte que me concerne, eis o que me põe fora de mim e é a única separação que pode me abrir, na sua impossibilidade, ao Aberto de uma comunidade (BLANCHOT, 1983, p. 21).

Blanchot cita, então, uma frase de Bataille: “Se vê seu semelhante morrer, um vivente [“un vivant”] não pode mais subsistir senão *fora de si*”. E continua:

A conversa muda [“entretien muet”] que, segurando a mão “do outro que morre”, “eu” prossigo com ele, não a prossigo simplesmente para ajudá-lo a morrer, mas para *partilhar* a solidão do acontecimento que parece sua possibilidade mais própria e sua posse impartilhável na medida em que ela o desapossa [“dépossède”] radicalmente (*id., ibid.*).

A grande contradição irresolvida – irresolúvel – de Oswald em *A morta* talvez tenha sido opor uma comunidade de vivos a uma comunidade de mortos, quando o que está em questão na poesia – especialmente na lírica pós-dantesca (isto é, em alguma medida, em toda a lírica moderna) – é o modo de incidência da subjetividade na *comunidade de vivos e mortos*, e vice-versa, até o ponto em que não reste mais também a distinção entre subjetividade e comunidade. Que é a antropofagia em geral – mas sobretudo nas versões dantesca e oswaldiana – senão um modo de romper esse dualismo? É precisamente na conexão entre vivos e mortos – essa comunidade extrema: primeira e última a um só tempo – que se funda a poesia lírica e, através dela, toda a literatura moderna, pelo menos desde Dante. A Antropofagia permite a Oswald continuar poeta, na medida em que renova a forma desse vínculo: não há mais submissão dos vivos aos mortos, mas o estabelecimento de uma verdadeira comunidade, uma comunidade ao mesmo tempo *radical* e *extrema*, em que todo fim sempre pode converter-se numa nova origem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGAMBEN, Giorgio. Arte, inoperatividade, política. Trad. Simoneta Neto. In: *Id.*, Giacomo Marramao, Jacques Rancière e Peter Sloterdijk. *Política. Politics*. Porto: Fundação Serralves, 2007.
- _____. Disappropriata maniera (1991). In: *Categorie italiane*. Studi di poetica e di letteratura. 2ª ed. aum. Roma e Bari: Laterza, 2010.
- _____. *La comunità che viene*. Turim: Bollati Boringhieri, 2001.

- ALIGHIERI, Dante. *Epistole*. Org. Arsenio Frugoni e Giorgio Brugnoli. In: *Opere minori*. t. 2. Milano e Napoli: Ricciardi, 1979.
- _____. *La Commedia secondo l'antica vulgata*. 4 v. A cura di Giorgio Petrocchi. 2ª ed. riveduta. Firenze: Le Lettere, 1994.
- _____. *Vita Nova*. Org. Guglielmo Gorni. Torino: Einaudi, 1996.
- ANDRADE, Mário de. [Carta a Carlos Drummond de Andrade de 29 de novembro de 1925.] (1925a) In: *Carlos & Mário. Correspondência de Carlos Drummond de Andrade e Mário de Andrade*. Org. Silvano Santiago. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2002.
- _____. [Carta a Manuel Bandeira de 15 de novembro de 1925.] (1925b) In: ANDRADE, Mário de; BANDEIRA, Manuel. *Correspondência* (2000). Org. Marcos Antonio de Moraes. São Paulo: Edusp e Instituto de Estudos Brasileiros, 2001.
- _____. Oswald de Andrade: Pau Brasil, Sans Pareil, Paris, 1925 (1925c). In: ANDRADE, Oswald de. *Pau-Brasil* (1925). São Paulo: Globo, 2006.
- ANDRADE, Oswald de. A crise da filosofia messiânica (1950). In: _____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo e Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- _____. A morta (1937). In: _____. *Panorama do fascismo. O homem e o cavalo. A morta*. São Paulo: Globo, 2005.
- _____. *Dicionário de bolso (ca. 1930-ca. 1940)*. Org. Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo e Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990.
- _____. Manifesto antropófago (1928). In: _____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo e Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- _____. Manifesto da Poesia Pau-Brasil (1924a). In: _____. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo e Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- _____. *Marco Zero I. A revolução melancólica* (1943). São Paulo: Globo, 2008.
- _____. *Marco Zero II. Chão* (1945). São Paulo: Globo, 2008.
- _____. *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924b). São Paulo: Globo, 1996.
- _____. Novas dimensões da poesia (1949a). In: _____. *Estética e política*. Org. Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo, 1992.
- _____. *O escaravelho de ouro* (1946). In: _____. *O santeiro do mangue e outros poemas*. São Paulo: Globo e Secretaria de Estado da Cultura, 1991.
- _____. *Pau-Brasil* (1925a). São Paulo: Globo, 1991.
- _____. *Pau-Brasil* (1925b). In: _____. *Os dentes do dragão*. Entrevistas. Org. Maria Eugenia Boaventura. São Paulo: Globo e Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990.
- _____. *Serafim Ponte Grande* (1933). São Paulo: Globo, 1992.
- _____. Sobre poesia (1949b). In: _____. *Telefonema*. Org. Vera Maria Chalmers. São Paulo: Globo, 1996.
- ANTELO, Raúl. Políticas canibais: do antropofágico ao antropeomético (1996). In: *Transgressão & modernidade*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2001.
- BARAŃSKI, Zygmunt G. Notes on Dante and the Myth of Orpheus. In: *Dante. Mito e poesia*. Org. Michelangelo Picone e Tatiana Crivelli. Florença: Franco Cesati, 1997.
- BLANCHOT, Maurice. *La communauté inavouable* (1983). Paris: Minuit, 2005.
- _____. O olhar de Orfeu. In: *O espaço literário* (1955). Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

- CONTINI, Gianfranco. Dante come personaggio-poeta della *Commedia* (1958). In: *Un'idea di Dante*. Saggi danteschi (1970). Turim: Einaudi, 2001.
- DE MAN, Paul. Literary History and Literary Modernity (1969). In: *Blindness and Insight*. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. 2ª ed. rev. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da psicanálise* (1967). Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- LEONARDI, Anna Maria Chiavacci. Comentário (1994) a *La Divina Commedia*. Milão: Mondadori, 2009. v. 2.
- PICONE, Michelangelo. Il canto V del *Purgatorio* fra Orfeo e Palinuro. *L'Alighieri*, [Ravenna], a. 40, n. 13, p. 39-52, gen.-giug. 1999.
- POGUE HARRISON, Robert. *The Body of Beatrice*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1988.
- PRADO, Paulo. Poesia Pau-Brasil (1925). In: ANDRADE, Oswald. *Pau-Brasil* (1925). São Paulo: Globo, 1991.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena (1996). In: *A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia* (2002). São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- WILHELM, Julius. Orpheus bei Dante. In: *Medium Aevum Romanicum. Festschrift für Hans Rheinfelder*. Org. Heinrich Bihler e Alfred Noyer-Weidner. Munique: Hüber, 1963.