



MOREIRA, Idmar Boaventura. **O homem e seus duplos: a poesia de Amálgama, de Roberval Pereyr.** *Revista Diadorim / Revista de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro*. Volume 15, Julho 2014. [http://www.revistadiadorim.letras.ufrj.br]

<https://doi.org/10.35520/diadorim.2014.v15n0a4020>

O HOMEM E SEUS DUPLOS: A POESIA DE AMÁLGAMA, DE ROBERVAL PEREYR

Idmar Boaventura Moreira¹

RESUMO

Em 2004, o poeta Roberval Pereyr publica o volume *Amálgama – Nas praias do avesso e poesia anterior*. O sujeito dessa poesia caminha, incansável, em busca de sua outridade. Não é o *mesmo* que o encanta: no breve poema “Eco” (PEREYR, 2004, p. 100), afirma que “a vida passa num espelho”, e pergunta: “estamos do lado de cá?”. Diante do espelho, dançam infinitas *personas*, muitas vezes dissonantes entre si, o que dá ao sujeito um sentimento de fragmentação: diante de tantos e tão díspares eus, como não se sentir dividido? Por outro lado, é perceptível também, em *Amálgama*, a consciência da necessidade da divisão na busca pela outridade.

PALAVRAS-CHAVE: poesia; outridade; Roberval Pereyr.

RESUMÉ

En 2004, el poeta Roberval Pereyr publica el libro *Amálgama – Nas praias do avesso e poesia anterior*. El tema de esta poesía camina, incansable, buscando su “outridad”. No es lo mismo que lo encanta: en el breve poema “Eco” (PEREYR, 2004, p 100), afirma que “*a vida passa em um espelho*”, y pregunta: “¿*estamos do lado de cá?*”. Ante el espejo, bailan infinitas *personas*, a veces disonantes entre sí, lo que le da al sujeto una sensación de fragmentación: ¿Delante de tantos y tan disparatados “yos” como no se sentir dividido? Por otro lado, también se nota en *Amálgama*, la consciencia de la necesidad de la división en la búsqueda de la “outridad”.

PALAVRAS-CHAVE: poesía; outridad; Roberval Pereyr.

1. Idmar Boaventura Moreira é professor de literatura na Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e aluno de doutorado do Programa de Pós-graduação em Letras Vernáculas da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). [idboaventura@gmail.com]

Vendo sua própria imagem diante do espelho das águas da lagoa de Eco, Narciso, encantado por sua beleza, apaixonou-se profundamente por si próprio, inclinou-se mais e mais para o seu reflexo, acabando por cair na lagoa e se afogar. É diante *do mesmo* que o egocêntrico Narciso se perde; o que aconteceria se, cada vez que olhasse no espelho, visse outra imagem? Como reagiria Narciso diante *do outro*?

Em 2004, o poeta baiano Roberval Pereyr publica o volume *Amálgama – Nas praias do avesso e poesia anterior*. O sujeito de *Amálgama* caminha, incansável, em busca de sua outridade. Não é o *mesmo* que o encanta: no breve poema “Eco” (PEREYR, 2004, p.100), afirma que “a vida passa num espelho”, e pergunta: “estamos do lado de cá?”. Diante do espelho, dançam infinitas *personas*, muitas vezes dissonantes entre si, o que dá ao sujeito um sentimento de fragmentação: diante de tantos e tão díspares eus, como não se sentir dividido? Por outro lado, é perceptível também, em *Amálgama*, a consciência da necessidade da divisão na busca pela outridade. Tentaremos perceber essa divisão e o que dela resulta a partir de um longo poema – o mais longo publicado até agora pelo autor – e que pode ser chamado de poema-síntese: “A mão no escuro” (PEREYR, 2004, p.149-155), que funcionará como eixo de nossa busca. O poema é dividido em sete seções. A primeira começa assim:

Amargo ser este meu nome
de outros nomes ferido,
amargo este meu ser
de corpo e dilemas.
Pois evadido de mim, fora de ti
nem aqui nem onde havia infância
desabitado
visito as ruínas mitológicas
eu que não passo de ruínas
e te asseguro:
nenhum passado conta minha história.

O sujeito fala a um interlocutor hipotético, artifício muito utilizado na obra. O sofrimento da divisão, de que falamos acima, fica evidente nos primeiros versos. “Amargo” é o adjetivo com o qual o sujeito se qualifica, e explica: evadido de si e do outro, sem presente ou passado (“nem aqui nem onde havia infância”), desabitado, ele “não passa de ruínas” e “nenhum passado” conta sua história. Por que não? A resposta está na próxima estrofe:

Do que fui ao que deixei de ser
há mil substitutos provisórios
que me negam
qualquer lugar nos mapas ou no tempo.

Parece que o sujeito carece, aqui, de um sentido de continuidade histórica; sente-se também desterritorializado (conforme sugerido, na primeira estrofe, pelo adjetivo “desabitado”). Não seria isso uma característica do sujeito pós-moderno? Não é prudente concluir isso, apressadamente. O que acontece aqui é que, tendo assumidos várias *personas* no decorrer do tempo, o sujeito – ou a *persona* que o sujeito agora assume – não reconhece o passado como o *seu* passado – mas o reconhece como passado dos “eus” que assumiu no decorrer do tempo, o que não acontece com o sujeito pós-moderno, cuja esquizofrenia impede uma visão reflexiva do passado. (Na terceira seção do poema, o sujeito afirma que tem o rosto “pigmentado de História”, o que corrobora a afirmação acima de que ele não deve ser confundido com o sujeito pós-moderno.) O que, implicitamente, o sujeito de *Amálgama* nega é uma noção linear da história. Sua história é feita de descontinuidades. Nenhum passado “conta sua história” porque contar – narrar – é pôr os fatos numa ordenação causal que apenas seria um simulacro da história. Por isso o sujeito afirma, em outro lugar:

Alguém me reconhece num retrato de menino.
Não sou eu: é minha antiga paz.
A história de um homem é sua pista falsa:
estudam meus sonhos, meus passos, meus mapas
e dizem quem sou inutilmente.
Inutilmente.
Porque sou sempre o que vem pelo atalho.

(“Desmentido”, PEREYR, 2004, p.201)

E “aquele que vem pelo atalho” é aquele que não desiste. Depois de afirmar que “desabitado” não passa “de ruínas”, ele continua:

[...]

E me retomo.

De onde jamais fui me retomo:
um rosto composto de migalhas,
retalhos de verdade e sentimento,
tédio no escuro: aqui recomeço.

Assim conclui a primeira seção do poema: afirmando o recomeço, reconhecendo que é de “migalhas”, de fragmentos que compõem seu rosto. A necessidade da fragmentação, sugerida aqui, é afirmada com mais veemência no decorrer do poema. Assim na quarta seção,

No contorno de sombra do meu tempo
injeta palavra e silêncio
mergulho com todo o meu veneno
e me deixo à decomposição

[...]

E na sexta:

Eis o que de mim ainda me resta:
fragmentos de mitos e ferros velhos,
cacos de palavras, rosto enferrujado.

[...]

De que se compõem estes fragmentos, estas “ruínas” e “migalhas” de onde o sujeito se retoma? “De mitos e ferros velhos,/ cacos de palavras, rosto enferrujado”, responde o eu lírico, e assim sobrepõe à imagem outras imagens, que, se multiplicam as possibilidades de leitura, também compõem um labirinto onde é possível que o leitor se perca. Mas dois vocábulos, de sentido quase antitético, aparecem repetidas vezes no poema: “verdade(s)” e “dúvida(s)”. Um outro chama também a atenção: “História”, assim mesmo, com letra maiúscula, e que aparece duas vezes. A primeira menção de “verdade” é a que reproduzimos acima, e está diretamente referida às “migalhas” que compõem o rosto do sujeito: “um rosto composto de migalhas,/ retalhos de *verdade* e sentimento” (grifo nosso). Conforme lemos na estrofe acima, “enferrujado” é outro qualificativo para “rosto”. “Verdade” estabelece uma relação direta com “História”, quando comparamos os versos acima com aquele da terceira seção que já reproduzimos aqui: “meu rosto pigmentado de História”. Então, “o rosto” corroído pela ferrugem, a identidade do sujeito, é composta de “retalhos de verdade” e pigmentos “de História”. Talvez pudéssemos dizer,

jogando com as imagens que o poema nos oferece, que a “História”, que dá tom – ou corrói, como ferrugem – ao “rostro” do sujeito, é feita de “migalhas”, “retalhos de verdade”. Mas ouçamos ainda a voz do poema; a relação entre “verdade” e “História” (e “dúvida”) há de ficar mais clara. Releiamos o último verso citado, agora dentro de seu contexto. Está na segunda estrofe da seção terceira do poema:

Pelas duras cidades do meu tempo
 meu coração viaja, viaja
 avesso a qualquer crosta de verdades.
 Meu rosto pigmentado de História
 antecipa a estação ignorada
 a que todos resistem.
 [...]

Diferente do que poderia fazer qualquer de suas traduções pós-modernas, o sujeito do poema não é, de forma alguma, incapaz de referência histórica. Ele demonstra uma postura crítica quando afirma que são “duras” as cidades do seu tempo. A relação conflituosa entre poesia e modernidade, bem nítida no conjunto do poema, é anunciada aqui. A “dureza” da cidade moderna é denunciada na poesia desde Baudelaire. Mas a postura crítica que o sujeito demonstra não está relacionada unicamente à geografia da modernidade, mas também aos seus postulados teóricos. Seu coração “viaja” “avesso a qualquer crosta de verdades”. Fernando Pessoa, aquele mesmo que se dizia “guiado pela só razão” também desconfiava da verdade, tanto que afirma, num poema que já citamos, que “Verdade/ Nem veio nem se foi” e aconselha: “Não procures nem creias: tudo é oculto” (1998, p.68). Mas a desconfiança nas verdades, do sujeito de *Amálgama*, é diferente daquela do poeta português. A rejeição da religião do progresso, que caracterizava a modernidade dos dias de Pessoa, tinha, nele, um caráter profético. Uma das características da alta modernidade, porém, é a falência desse credo. Talvez simplificando demasiado a questão, pudéssemos dizer: a desconfiança, em Pessoa, converte-se em descrença na poesia de Roberval Pereyr, pois, enquanto no início do século XX se experimentava até com certo otimismo o mundo moderno que se gestava, no final do século, a modernidade é posta na balança – e é achada fal-tosa. O sujeito de *Amálgama* não se deixa mais enganar. Ele sabe que é de uma “crosta” (aparência) “de verdades” que se faz a “História”, pois, como afirma na seção quarta do poema, ele e seus “fantasmas” já consumiram “adocicados erros da História”. Sua descrença nessas “verdades” é novamente confirmada na sétima seção do poema: “No cruzamento de todas as verdades,/ escreve-se um nome: ilusão.”

Diante de uma realidade feita de verdades ilusórias, de uma História feita de “fragmentos de mitos e ferros velhos”, duvidar é a alternativa escolhida pelo sujeito – pois duvidar significa adotar uma postura crítica diante dessa “História”, e não se deixar engolfar pelas aparências. Por isso o sujeito afirma, na seção sexta:

Dúvida, dúvida é o meu transporte
 neste mundo movediço
 em que os deuses foram triturados
 a verdade queimou suas dinamites
 – e de sua explosão fomos feridos.

Sou a doença de meu próprio mito.

O mundo da alta modernidade é movediço, líquido, onde a mudança é o imperativo e a crítica põe todas as certezas em suspensão; é marcado, pois, pela descrença, seja nos “deuses” tradicionais seja naqueles criados pelo próprio mundo moderno (como a religião do progresso, a que já nos referimos). Feridos pela explosão das verdades, o que nos resta é duvidar. É o “princípio metodológico da dúvida”, instaurado pela própria modernidade, que solapa a certeza de todo e qualquer conhecimento; e como salientado por Giddens (2002, p.26), esta dúvida se estende ao núcleo do eu: “a dúvida radical é uma questão que, uma vez exposta, não é inquietante apenas para os filósofos, mas é existencialmente perturbadora para os indivíduos comuns”. A poesia, desde o início da crise da modernidade, incorpora o “princípio metodológico da dúvida” e, a partir dele, dramatiza o fragmentarismo em que o homem moderno foi lançado. “A poesia moderna traz em seu bojo exatamente aquilo que nega: o espírito crítico. É uma linguagem em conflito consigo mesma e, como tal, torna-se a expressão mais completa do mundo e do homem modernos”, afirma Pereyr, o crítico (2000, p.40), assim como o faz o sujeito de sua poesia, quando afirma “sou a doença de meu próprio mito”.

A dramatização do fragmentarismo do homem moderno, tema central em *Amálgama*, é também encenada na seção quinta do poema:

[...]
 Há uma face que me vê do escuro
 de mim (a pressentida catástrofe?): fonte do riso e da ira,
 selva de todos os demônios de que um homem se nutre, abutre

voraz.

[...]

(Mas quem sou eu? O teu
lado esquecido? O grito
do teu eco? O medo que te assola?

Não).

Este silêncio rude, pedra
no sonho, urso no rosto.
Este silêncio exposto,
fratura sutil da consciência.

Entre os que contribuíram para derrubar o mito do sujeito atomístico, Freud ocupa lugar especial. Sua teoria do inconsciente revela a existência de camadas desconhecidas da natureza humana, que nossa consciência insiste em esconder, mas que se manifestam, de forma metafórica, nos sonhos e atos falhos. O homem é um e muitos. É da existência dessas diversas instâncias, do consciente e do inconsciente, que o poema fala aqui, quando o sujeito afirma a existência de “uma face que me vê do escuro/ de mim”, “selva de todos os demônios de que um homem se nutre”. *Uma face*, a do Outro, retrato dissonante do sujeito que se olha dentro de si mesmo, Narciso às avessas. E se espanta: diante do outro que se revela, pergunta: “quem sou eu?”. As imagens com as quais ele confronta o “eu” e o “outro”, naquilo que chamamos reflexividade do sujeito, são tão dissonantes que chegam a ser antitéticas. Como no poema “Saltos” (2004, p.70):

Mirei um lado da vida
e nada vi.

Mirei depois o outro lado.
E vi a Face Esquecida.

Mirei-me, por fim, de longe;
o eu mirado era um fardo;
o outro, mirando, um monge.

De um lado da vida” (seria o futuro, na perspectiva individual do sujeito?), nada; do “outro lado” (seria o passado, a história escrita pelo sujeito?), a “Face Esquecida”; então, o exercício da reflexividade: “mirei-me, por fim, de longe”. E o que vê? Vê-se a si mesmo se mirando: o “mirado”, “um fardo”; “o outro, mirando, um monge”. A adjetivação de um e outro – “fardo” e “monge”, respectivamente – assume um caráter antitético. A imagem ganha mais clareza no poema “Duo” (2004, p.127), onde é retomada:

Vago à deriva sob denso tédio.

Mas ergo-me. Ergo-me acima
do difícil ego.
E do ar, onde paio,
avisto no prado
um cavalo cego.

O poema é outro, mas a imagem que suscita é em muitos pontos semelhante. “Mirar de um” e “de outro lado” da vida equivale, no poema “Duo”, a “vagar à deriva”; “mirar-se, por fim, de longe” equivale a “erguer-se acima/ do difícil ego”. O que avista de longe (ou do alto)? “Um fardo”, “um cavalo cego”. É do “ego”, que vaga à deriva (por isso *cego*) que o sujeito fala. O “monge” representa, pois, a postura reflexiva do sujeito, enquanto o “ego” faz referência às *personas*, aos papéis sociais que o indivíduo assume. Conforme explica Touraine, “o Eu se distingue do Ego por sua liberdade de reagir positivamente ou negativamente às normas sociais interiorizadas pelo Ego” (TOURAINÉ, 2002, p.282). A poesia de *Amálgama* evidencia claramente a distância entre o sujeito e o indivíduo social. Há o testemunho de outros poemas a confirmar isso. No poema “Outro: o retrato”:

meu ego é um Cérbero
decapitado, um Sísifo
bêbado, um
falso enigma.
(e quando entro em cena
ei-lo em contracena
comigo)
[...]

(2004, p.90)

E, novamente, no poema “Ofício”:

A minha luta é banir-me
a partir mesmo dos ossos
da ossatura dos sonhos
com seus remorsos, rebanhos
de feras subtonadas.

Banir-me a partir do corpo
onde o ego se ampara
com o porte de um porco
obeso, de banha farta.

Pois havia o destino cego
e uma carta lacrada: o ego
com que me fiz e me nego
porque não rasguei a carta.

Rasgo-a. E quanto mais rasgo
mais ela mesma se escreve.

(2004, p.119)

Nos dois poemas, o ego é negativamente qualificado; no primeiro, a partir de referências a figuras mitológicas; é genial a referência a Cérbero, o cão monstruoso que tem a função de guardar os infernos para que os mortos não saiam nem entrem os vivos; o Ego também é guardião dos infernos interiores, já que uma de suas funções é controlar o que escapa do inconsciente. “Decapitado”, porém, como impedir que escapem “íntimos demônios” (2004, p.124)? A segunda referência mitológica é a Sísifo, aquele que, por ter desafiado os deuses, foi condenado empurrar, nos infernos, uma pedra ao cimo de uma montanha, só para vê-la rolar lá de cima e começar tudo de novo, incessantemente. Camus (2005, p.139-141) vê nele o herói absurdo, pois, consciente da miséria de sua condição, “é superior ao seu destino. É mais forte que sua rocha”. Por isso o considera feliz (“a felicidade e o absurdo são dois filhos da mesma terra”), e o toma como símbolo do “homem absurdo”, aquele que “sabe que é dono de

seus dias”: “no instante sutil em que o homem se volta para a sua vida, Sísifo, regressando para a sua rocha, contempla essa seqüência de ações desvinculadas que se tornou seu destino, criado por ele, unido sob o olhar de sua memória e em breve selado por sua morte”. Mas o Sísifo do poema de Roberval Pereyr é ego e está bêbado; como pode rolar a pedra ao cimo da montanha? O ego é “falso enigma”, e “contracena” com o sujeito. O embate entre ambos é dramatizado em “Ofício”. Aí, o sujeito afirma: “minha luta é banir-me”. Ele o faz a partir “da ossatura dos sonhos” – do domínio do inconsciente – e “do corpo”, onde o ego – agora “porco obeso” se ampara. O ego é também “destino cego” e “carta lacrada”. É preciso “rasgá-la”, a este ego de que se fez e que é, ao mesmo tempo, negação de si mesmo. “Rasgo-a”, afirma o sujeito. Ainda assim, quanto mais rasga, “mais ela mesma se escreve”: cada *persona* que o sujeito abandona dá lugar a outra que assume. É o perpétuo jogo entre identidade e outridade que o poema dramatiza.

No conjunto da obra, predomina a antítese como forma de representação desse jogo. Vimos a oposição entre “fardo” e “monge”; vejamos agora a imagem que nos oferece o poema “O encontro”:

Nos enredos do meu destino
descortino saber quem sou:

um deserto e uma selva unidos
abraçando-se com lento horror.

Sob o solo, oceano em fogo;
lá se move meu ser antigo:

minha história sou eu num jogo
em que morro de estar comigo.

(2004, p.135)

No primeiro dístico o eu lírico anuncia a busca por sua identidade (“descortino saber quem sou”); no segundo, se define a partir de uma imagem antitética: “deserto” e “selva”; no terceiro, uma referência às regiões abissais de sua psique (“oceano em fogo”, uma referência ao magma terrestre, aqui talvez uma representação do inconsciente); na última, a conclusão: o que o caracteriza é a constante mudança, seu eterno morrer e renascer como outro. Outra imagem que dramatiza a experiência do

sujeito nos é oferecida no poema “Cantiga de mal saber”: “[...]/ Meu anjo sou eu; meu urso,/ meu urso sou eu também./ [...]” (2004, p.139).

As imagens de “anjo” e “urso” encontram paralelo com “deus” e “fera” no poema “Tao”:

Na diferença que há
entre o que sou e o que quero,
ali, tomo assento, ali
me espero.

Na tensão que a vida gera
entre meu corpo e meu sonho,
ali, deus e fera, ali
me componho.

(2004, p. 181)

É do sofrimento da divisão que o sujeito se nutre: entre o que é (“fera”, “urso”, “meu corpo”) e aquilo que espera ser (“deus”, “anjo”, “meu sonho”), há um fosso; a fragmentação gera tensão, mas é nela que está a força motora que impulsiona, é a partir dela que ele “se compõe”. Bem significativo também é o título do poema. O *Tao*, termo oriental difícil de explicar nas línguas ocidentais, é o fundamento de várias filosofias. Significa, basicamente, caminho, via. Conforme explicam Chevalier e Gheerbrant, não é possível explicá-lo sem nos referirmos ao *Yin* e ao *Yang*. Ele não é a soma dos dois, uma vez que o *Yin* e o *Yang* substituem-se alternadamente ou subsistem simultaneamente, mas numa relação de oposição. Poder-se-ia considerar o *Tao* – embora qualquer resumo seja por demais simples – como o *regulador de sua alternância*. Assim ele explicaria a regra essencial que se encontra no fundo de todas as mutações, reais ou simbólicas; o que permite vê-lo como um *princípio de ordem*, regendo indistintamente a atividade mental e o cosmo. [...] Na perspectiva da física moderna, ele simbolizaria também a nova ordem surgida da desordem, a emergência das “estruturas dissipativas”. (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1989, p.863; grifo dos autores)

Yin e *Yang* (“expressão do dualismo e do complementarismo universal”; “só existem em relação um ao outro” CHEVALIER e GHEERBRANT, 1989, p.968), duas metades opostas mas complementares, são a imagem perfeita para deserto e selva, anjo e urso, deus e fera, *eu e outro*. O sujeito de *Amálgama* o sabe, e por isso evoca o *Tao* para representar a dualidade inerente a si mesmo; ela é seu

caminho; é de sua tensão que ele encontra o ponto de equilíbrio, o *Tao*. *Yin-yang* são ainda representados iconograficamente por um círculo dividido em duas metades – uma escura e uma clara – por uma linha sinuosa; em cada uma das metades, um pequeno círculo na cor da metade oposta. A figura destaca tanto a oposição e a complementaridade entre os dois princípios quanto seu dinamismo. Parece que é essa imagem que inspirou a escrita da última parte do poema “A mão no escuro”, para o qual nos voltamos agora:

Primeira voz (a face esquecida)

Parei diante de ti e me esqueci.
E mergulhaste em mim, adormecida.
(Há um mundo prestes a nascer?)
A praça (imensa, a praça) está vazia
e nela não cabe, sequer, um sonho.

Segunda voz (a grande festa)

Eis o século dos trânsitos, das frívolas
vozes. E todas no ar.
Mil linguagens e nenhuma.
No cruzamento de todas as verdades,
escreve-se um nome: ilusão.

E é aí que fico, sem mim: espelho
esférico girando girando girando

(2004, p. 155)

O poema é fortemente marcado pela presença de oposições: a primeira e a segunda vozes; a praça “imensa” e pequenina (“não cabe sequer um sonho”); “mil linguagens e nenhuma”; “verdades” e “ilusão”. Não é uma oposição que se resolve. As coisas estão aí postas, simplesmente, em um mundo hipermoderno que o poema denuncia (“século de trânsitos, frívolas vozes”) como vazio e ilusório. É em meio a tudo isso que o sujeito se situa, ele mesmo marcado pela dualidade (“é aí que fico, sem mim”); e

a imagem do espelho, não daquele em que Narciso se mirou, egocêntrico, e viu o mesmo, mas espelho “esférico girando”, espelho dissonante onde o eu e o outro, *Yin-yang*, se refletem, se complementam, se alternam e se opõe, no inelutável movimento rítmico do mundo.

Artigo recebido: 20/01/2014

Artigo aceito: 10/05/2014

Referências

CAMUS, Albert. *O mito de Sísifo*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Watch. 2ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2005.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e identidade*. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

PEREYR, Roberval. *Amálgama: Nas praias do avesso e poesia anterior*. Salvador: STC, FUNCEB, 2004.

_____. *A unidade primordial da lírica moderna*. Feira de Santana: UEFS, 2000.

PESSOA, Fernando. *Ficções do interlúdio*. Organização de Fernando Cabral Martins. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TOURAINÉ, Alain. *Crítica da modernidade*. Tradução de Elia Ferreira Edel. 7ª edição. Petrópolis: Vozes, 2002.