

**SOBRE POESIA E CINEMA:
GLÓRIA DE SANT'ANNA, CHARLES CHAPLIN E UMA PONTE POSSÍVEL¹**

**POETRY AND CINEMA:
GLÓRIA DE SANT'ANNA, CHARLES CHAPLIN AND A POSSIBLE BRIDGE**

Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves

Mestre, Prof. Substituto Lit. Africanas de L. Port.-
Universidade Federal do Rio de Janeiro- UFRJ

RESUMO:

Um passeio pela produção poética de Glória de Sant'Anna permite-nos estabelecer um diálogo com *Luzes da ribalta*, de Charles Chaplin. Pretendemos, portanto, estabelecer uma conexão entre as duas obras por intermédio da dança.

PALAVRAS-CHAVE: Glória de Sant'Anna, Charles Chaplin, diálogos

ABSTRACT:

An overview through Glória's de Sant'Anna poetry allows us to establish a dialogue with Limelight, by Charles Chaplin. We pretend, this way, to establish a connection between the two works through the dance image.

KEYWORDS: Glória de Sant'Anna, Charles Chaplin, dialogues

É só ter alma de ouvir,
E coração de escutar.

(Caetano Veloso)

“Pra começar, quem vai colar os tais caquinhos do velho mundo?”²

Por mais que se intente a dissolução de dicotomias e se tencione, com cada vez mais vontade, a afirmação e sagração de múltiplas realidades, de existências sempre plurais a aterrar a razão na percepção da solidão inequívoca, a relação polarizada entre o silêncio e a fala soa, por vezes, intransponível. Como não afrontar a possibilidade do tudo – inclusive, a de ser o deus de sua própria existência – que o silêncio representa a cada sílaba pronunciada, a cada suspiro emissor de sons, usualmente ininteligíveis e inaudíveis, mas repletos de significado? Em um mundo no qual as subjetividades já são comprometidas pela veiculação ininterrupta de informações e pela homogeneização da forma, da cultura, dos relacionamentos interpessoais, etc., o não dito surge como o abrigo para as noites frias:

potência do tudo, é o esperado acalanto aos desesperados – o tão desejado refúgio para os desterrados de si.

Se o silêncio comporta o infinito, sua natureza é plurissignificativa (ORLANDI, 2007). Por fugir da rigidez verbal e comunicativa, há nas múltiplas possibilidades expressivas do silenciar a possibilidade também do dizer. Por momentos, céu e terra se tocam, dissolvendo a inviabilidade em encontrar-se que os caracteriza: incorporada ao silêncio, a fala é uma de suas extensões categoriais e materiais – o visível e apreensível de um fantasma que nos rodeia, nos objetiva e nos escapa a cada momentâneo vislumbre. Inscrita em seu corpo, a linguagem verbal é a margem cognoscível e cristalizada de sua substância – a forma e a matéria, em intrincada relação geracional de significados. Traíçoeiro, no entanto, o verbo busca a estabilidade significativa em contraponto ao ir e vir de sentidos do que ficou por dizer. Ergue-se, novamente, a Babel que se supôs falaciosamente superada.

Reconhecido nos desvãos do que é dito, o silêncio se torna prene em significado: em um cruel jogo de infidelidade e desnudamento, dizer é abrir as portas de nossa casa, é expor nossa preservada intimidade. Quando falamos, submergimos do solo genesíaco que nos forma e nos ata a terra: somos árvore, não mais potência cingida pela seda da semente. Sujeitos aos olhos da alteridade, delimitamo-nos espacial e temporalmente: nossa existência torna-se contextualizada e sensorialmente reconhecível. Tornamo-nos passíveis de observação, catalogação e classificação por partes – galhos e frutos dizem a que grupo pertencemos; flores, o sexo ao qual fomos destinados.

Nessa vivência exposta, esquece-se, com certa frequência, o grão originário que enlaçava todo nosso futuro em um pouco de nada: a fala, esse “milagroso excesso” (STEINER, 1988, p. 55), tal qual um mergulho no Lete, oblitera a experiência primacial de ser-semente, do silêncio como força gerativa. Os significados do cotidiano se tornam dependentes apenas das variadas combinações verbais que a linguagem, em seus arranjos e rearranjos mais ou menos canonizados, faz existir. Na fenda aberta entre tão antagônicas e concêntricas forças, a experiência poética surge como vigoroso entrelaçar de corpos amantes; mar que se interpõe, no horizonte, entre o céu de um silencioso deus e a terra dos apartados herdeiros do éden.

Um poema é feito de palavras – mesmo que banal, a afirmativa se consagra em prerrogativa inabalável, mas por vezes esquecida. Na ânsia da transgressão cega, a poesia pode desaguar em um sem sentido que nada tem a ver com o processo de transmutação a que a palavra poética se empenha. Toda linguagem, já nos ensina Octavio Paz (1982), é referencial: o homem não é capaz de suportar o silêncio e suas incontáveis possibilidades de significação – é preciso ordená-lo, dar às coisas desconhecidas nomes, dominá-las e exercer, enfim, sua frágil soberania calcada na razão. Conhecer ou fazer conhecer por intermédio de recursos verbais é uma ação essencialmente poética, porque criadora, inventiva e baseada em associações (metonímia) e símiles (metáfora). O tempo, no entanto, é um velho inimigo da linguagem e de seu poderio fundador, amalgamando significados e significantes com extrema maestria, afastando as palavras do instante poético e instaurando-as no espaço da trivialidade cotidiana.

Poetizar é, dessa forma, um anseio de regresso; movimento calcado no desejo de retornar ao momento primacial em que uma palavra significa, potencialmente, todas as coisas: precedida ao ato verbal, está a superfície silenciosa do mar, a esconder a pluralidade de vida por sob uma enganosa tranquilidade. Há, nesse não dito, uma fluidez semântica, um espriar-se livre dos sentidos – linguagem construída, o poema significa no e a partir do silêncio: aquilo que a poesia nega submerge de um nível subjacente ao sintagmático, inscrevendo novos sentidos na roda viva da significação; encontrando, também no leitor, uma complementação do que ficou por dizer – “Poema: ouvido que escuta uma boca que diz o que não disse a exclamação” (*idem*, p. 57). O que as palavras obliteram é imagetivamente apreendido e transsubstanciado em sons e letras: da janela de sua casa, o poeta vê o azul do oceano, nunca os mistérios que ele esconde.

Tal retorno não é feito senão com violência, senão com o esforço laboral de reverter, estética e ideologicamente, seus versos em semente. A palavra poética embrenha-se no útero que a expeliu ao mundo, cavando com as mãos a passagem agora negada; temendo, em vista a crueldade que testemunha, desumanizar-se ou tornar-se artifício servil de ditaduras, fórmula não apenas de afirmação do horror, mas mecanismo que autoriza a prática de

atrocidades. Dizer, tal qual o viver para Virginia Woolf – não obstante a percepção de que ambas as ações só são possíveis porque unidas e complementares –, é sempre muito perigoso. Em comentário sobre a obra de Kafka, afirma Steiner que o romancista alemão retorna “várias vezes à impossibilidade da manifestação adequada, ao esforço infrutífero da tarefa do escritor que é encontrar linguagem ainda não enxovalhada, desgastada até tornar-se lugar-comum, esvaziada pelo desperdício irresponsável” (1988, p. 70).

Retorno. Palmilhar o solo; conhecê-lo. Estender o corpo por sobre o terreno, segundo um ritmo desconhecido: melodia inominada, vasta, livre, a fazer durar sensações e a fugir sequiosa da apreensão do verbo, seu algoz mais sedutor. Uma aproximação entre o ato poético e a dança no que tange o silêncio não é inesperada, nem constitui qualquer sacrilégio teórico. Toma-se como ponto de partida a máxima de que ambas as manifestações operam, na interação entre o banal e o sublime, movimentos semelhantes. Se a palavra, em contexto poético e subjugada ao crivo da modernidade, é atravessada pela latente vontade de silenciar – e, cabe ressaltar, o silêncio não é sinônimo de um sem sentido ou mesmo da inexistência de produção literária, mas sim um topos que se apresenta tão múltiplo quanto a realidade e, portanto, espaço privilegiado para um novo –, os movimentos da bailarina intentam a sagração do que o corpo possui de mais íntimo e habitual: sua capacidade primeira de deslocar-se, de deslizar e conhecer. A dança instaura a soberania da delicadeza³ e remonta, teatralmente, o tempo em que mesmo o tempo era inaugural – quando braços e pernas cortavam o espaço e preenchiavam os vazios existentes. Os passos tornaram-se maquinais e aleatórios, camuflados, em sua quase totalidade, pela demanda latente de tarefas, pelo próprio tempo que os pés ajudaram a criar: o filho repelindo o pai.

Dança-se e poetiza-se no contrafluxo de experiências empíricas, mas sempre impelidos por uma força maior: a música. A árvore impõe-se soberana; o vento, contudo, a puxa, repuxa, retorce, quebra seus galhos animosamente e espalha seus frutos pelo chão. Esse grande corpo, à mercê de uma energia que é indiferente a sua natureza, constrói, a cada fulgor de vida, a cada *frame* de uma máquina que não cessa em fotografar, uma nova realidade, uma nova

experiência para a frágil árvore que se quis impassível. A essa árvore, chamamos palavra; a esse vento, música; a esse movimento, dança e a essas fotografias, poemas. Orbitando nessa orquestra que rege o mundo, está o fantasma que nos escapa ao espírito e a quem nunca somos capazes de dar uma feição: o silêncio.

A interpenetração entre música e poesia é indivisível e mesmo difícil de deslindar. Um poema é, claramente, marcado por aspectos fonéticos, delimitando, dessa forma, uma diferenciação em relação a produções romanescas⁴. Essas particularidades – repetições lexicais, fônicas, etc. – além de dotadas de significação e importantíssimas para a economia poemática, enraízam o poema em um plano segmental que não necessariamente o das palavras: o código organizacional da música subage na construção do todo. Não raras vezes, escolhas lexicais e formais sofrem influência direta do encaminhamento melódico e rítmico que os versos paulatinamente constroem. Essa predileção pelo suprasegmental em detrimento da sintaxe intui, fundamentalmente, a aspiração do poema em ser música:

(...) o poema esforça-se por escapar das amarras lineares denotativas e determinadas pela lógica da sintaxe linguística, procurando alcançar o que o poeta pensa ser a simultaneidade, imediatividade e liberdade da forma musical. É na música que o poeta espera encontrar resolvido o paradoxo de um ato de criação próprio ao criador, trazendo a forma de seu espírito, mas infinitamente renovado em cada ouvinte (*idem*, p. 63)

A linguagem tem, em suas bordas, o não dito e a música como limites; e é em sua veiculação poética que essas fronteiras se esboroam, que os três vértices se irmanam e, coadunados, dão à luz um embrião – gérmen que se desenvolve aos olhos do leitor, que se desobriga dos limites da pele em sua gestação. A opção pelo silêncio na modernidade é, dessa forma, sempre um empreendimento ético: na medida em que se dobram os joelhos aos mistérios da semente, do porvir em latência, novas formas se edificam por intermédio da palavra, ponto fecundo em que som e silêncio se entrecruzam na aventura da descoberta. Tais estruturas, marcadas pelo signo da ausência e da incompletude, vão dar a conhecer a partir de um novo prisma; vão recuperar o teor humanista do verbo, em contínua degradação desde o delito de Eva.

Viver e dizer, encenações a que estamos agrilhoados, são ações transgredidas tanto pela poesia quanto pela dança, inevitavelmente enlaçadas sob a batuta de uma música cósmica a reordenar astros e a reorganizar os signos. A busca que faz o texto resvala, sempre, na impossibilidade de se alcançar as estrelas e, enfim, reestruturar o zodíaco. O fantasma se afirma, novamente, sobre o nada.

“Pra guardar-se assim tão firme no coração”⁵

Venta, ali se vê/ Aonde o arvoredado inventa um balé/ E eu invento aqui
pra mim/ Um silêncio sem fim/ Deixando a rima assim,/ Sem mágoa,
sem nada.

(Nei Lisboa, *Telhados de Paris*)

Determinar as marcas do silêncio – e da música, conseqüentemente – na poética de Glória de Sant’Anna não é das tarefas mais simples. Desde a publicação de *Distância*, em 1951, até os poemas que constituem *Cantares de interpretação*, o último dos livros de poesia integrado ao *corpus* do nosso trabalho, a tensão entre o dito (a palavra poética, em última instância) e o não dito (as possibilidades de desdobramento semântico que um mesmo signo apresenta) é latente. Esse ponto de atrito impõe-se, majoritariamente, de duas formas: através de uma preocupação rigorosíssima com marcas formais – fônicas, no caso; e, também, por intermédio de uma exigência exegética: os poemas de Sant’Anna exigem um modo de lê-los a que o itinerário interpretativo agora iniciado não pode renunciar, afinal “a estrada é longa/ e densa” (SANT’ANNA, 1988, p. 120).

Um olhar próprio parece-nos imprescindível: justamente pelos vãos e pelas falhas lacunares (e silenciosas) que a poesia de Glória propositalmente deixa para trás, torna-se impossível não tomarmos como prerrogativa quase religiosa a ideia de que os textos da moçambicana demandam a interferência objetiva de um leitor. Essa proposição, para além de enaltecer o papel do público na composição da obra – cujas veias estão abertas e a sangrar descaradamente na face de quem lê mesmo qualquer verso disperso –, insere a poética reunida em *Amaranto* no rol de produções literárias fundadas tanto por uma preocupação imagística quanto por uma contextualização social. Se,

por um lado, não há a conversão da literatura em mero panfleto ditado por ideologias gaguejantes – transformadoras do texto em junção vulgar de palavras –, por outro, os poemas de Sant’Anna não existem como simples realidade imaginada, frutos únicos de uma sucessão de figuras de linguagem e recorrência a estratégias verbais. Em um texto não gratuitamente chamado “*Engagement*”, Adorno afirma não haver

um conteúdo objetivo, nem uma categoria formal da poesia, por mais irreconhecivelmente transformado e às escondidas de si mesmo, que não proceda da realidade empírica a que se furta. Com isso e com o reagrupamento dos diferentes aspectos graças a suas leis formais, a poesia condiciona seu comportamento para com a realidade.

(ADORNO, 1973, p. 66)

O silêncio – a abertura ao leitor, sempre presente – embebe toda a obra de Glória de Sant’Anna em “um mar”, por vezes, “sem sentido” (SANT’ANNA, 1988, p. 53). Busca-se, com essas reentrâncias falsamente ocas, não a delimitação de uma realidade – ação que inequivocamente perpetraria uma única e objetiva perspectiva –, mas sim o desnudamento da impossibilidade de fazê-la: não há “sentido” unívoco passível de apreensão em vivências fragmentárias, nunca totalizantes; há apenas um signo – o “mar” – supostamente esvaído de novas possibilidades de significar. A linguagem, contudo, sorrateiramente, trai a si mesma: em conhecimento que se exprime através de uma negação, se não existem significados para um significante, todos os sentidos lhe são cabíveis, imputáveis⁶.

O “comportamento para com a realidade” ventilado pela poesia por nós estudada jamais poderia ser obscurecido. Grande parte da produção de Glória foi escrita não somente em Moçambique, mas durante o período em que o país era colônia portuguesa e sofria o jugo de um processo de colonização que, já fadado a um fim, potencializava os atos de violência como a afirmar uma soberania em total decadência. Sant’Anna viveu a experiência da maternidade junto às moçambicanas; viu “a negra que passa pela beira do mar” (*idem*, p. 122) e também “a negra” que se curva sobre as águas, em reverência simbólica aos mistérios que ali se escondem, colhendo “conchas (e mágoas)” (*idem*, p. 124).

Se como presença imagética o silêncio funda a poética de Glória, ele também é um fantasma a rodeá-la. As investidas críticas a seus poemas são mínimas, restringindo-se a artigos ou a investigações cujo mote central é o cotejamento com outras produções literárias. Talvez seja o próprio silêncio o ponto originário de todo esse farto não dito ansioso por dizer: a quase nulidade da crítica existente em torno de sua obra pode, eventualmente, estar atrelada a dois motivos básicos. O primeiro deles – não o de maior relevância, cremos – é a discussão acerca da nacionalidade da poética em análise: Glória de Sant’Anna, a cidadã, é portuguesa; e a poetisa? Deve-se recorrer a que parâmetros para identificar poemas a pátrias? Em que solo estão fincadas essas raízes, essas palavras?⁷ Tensionada entre Portugal e Moçambique, Glória está à deriva.

O outro fator – este talvez de maior proeminência – é a construção dos poemas. No contexto político-social em que foram produzidos, é de se surpreender que haja literatura capaz de um rico trabalho estético irmanado a uma preocupação igualmente ética: dar a conhecer o horror, o medo, a beleza sob o cárcere, a luz, etc., por intermédio da palavra poética⁸. A elaboração dos estratos linguísticos – característica primordial da poesia, aliás: transgredir normas impositivas de uma língua gramaticalmente definida –, no entanto, oblitera o percurso da leitura, tornando mais trabalhosa a apreensão de todas as cores e sentidos que os versos concentram em seu corpo. Essa dificuldade em entrar no texto supõe uma intrincada relação entre poesia e sociedade. Para Octavio Paz (1982),

a poesia não é um reflexo mecânico da história. As relações entre ambas são mais sutis e complexas. A poesia muda; não progride nem decai. Decaem, sim, as sociedades. (...) O poema hermético proclama a grandeza da poesia e a miséria da história. (...) Daí que às vezes nos parecem mais elevados os poetas difíceis. Trata-se de um erro de perspectiva. Não são mais elevados; simplesmente o mundo que os cerca é mais baixo. (pp. 53-54)

Não há respostas ouvidas na poética de Glória de Sant’Anna. Há perguntas caladas e cicatrizes que deliberadamente se querem acentuadas, nunca cicatrizadas, respondidas ou dadas por finalizadas. Glória faz da palavra sua arma, seu porto vital, sem deturpar a natureza primacial do material verbal

com o qual trabalha; sem negligenciar o espaço em que, com delicadeza, pisa. Como que fugitiva, ela ouve, em surdina, a respiração do mundo e dá a essa existência imaterial o peso de um corpo; um corpo bailarino que, inserido no palco dos acontecimentos cotidianos e enlaçado a outras matérias a flutuar, compõe o balé do mundo. O balé de Glória tem a música como maestro – seus direcionamentos, sempre almejando a perfeição harmônica, têm em *Música ausente* (1954) e em *Um denso azul silêncio* (1965) seus momentos de maior expressão.

Ambos os títulos já constituem um pórtico para o conjunto de poemas que os formam. Considerações iniciais podem de imediato ser feitas: uma música notabilizada por sua ausência não é sinônima de silêncio. Como um alguém estimado, cuja sobrevida existe apenas em rastros, restos e lembranças dispersos no caos do cotidiano – memória sempre fragilizada e suscetível a interferências cruéis do tempo – a nos esfregar na cara a dor de sua inexistência física, a música, quando ausente, simplesmente não mais está. Notamo-la apenas pelos resquícios de sua passagem: murmúrios, ecos, vozerios indefinidos. O silêncio, de sua parte, é denso e azul – a referenciação ao mar (“sem sentido”, lembremo-nos) é explícita. Nessa plenitude que se abre luminosa, cabe-nos a rigorosa análise do processo de adjetivação que compõe o título da obra.

Ao tomarmos o vocábulo “silêncio” como ponto concêntrico em volta do qual os outros termos orbitam, é possível notar uma clara preocupação com a delimitação tanto subjetiva quanto objetiva do termo referente. “Denso” e “azul” são, em contrapartida ao uso do artigo indefinido “um”, processos de adjetivação visuais – o primeiro denota uma existência física, um corpo que ocupa na geografia das coisas um espaço: organismo vivo cujo volume, massa e espessura dificultam a percepção de seu interior e impedem a entrada da luz; cerra-se em seus próprios limites. A caracterização cromática já é, por sua natureza, obviamente assimilada pelos sentidos – cabe apenas ressaltar ser o “azul” (para além da alusão ao meio aquático) uma das cores primárias, elemento, portanto, necessário para a criação de novas modalidades tonais.

Destoante dessa aparição fantasmagórica que se busca afigurar está a indefinição por intermédio do artigo: indistinção que mergulha o “denso azul

silêncio” no campo da subjetividade – corpo que se torna alga marinha quando submerso na e pela experiência poética. Por sua posição iniciática, a reger o domínio semântico dos vocábulos subsequentes, o uso do “um” obriga uma gradação transgressiva quase rítmica – semente da expressão que se vai erguer, ele impõe à densidade e ao “azul” características que não as suas: a fluidez, a vagueza, a indissociabilidade ao meio. Desfazem-se os nós: “um denso azul silêncio” é a apreensão singular de um sujeito, inscrito como bailarino de acontecimentos governados por um impulso vital que lhe é indiferente (contudo, essencial), em que quanto menos dele – “silêncio” – se vê, mais há espaço para o espraiamento dessa subjetividade que se afirma pelo artigo; mais a imaginação encontra *estrada* para se proliferar.

Primordialmente, nos deteremos na análise de *Um denso azul silêncio*, mas cremos ser de fundamental relevância um brevíssimo comentário acerca de *Música ausente*, mesmo porque muito do que encontraremos futuramente é devedor de anseios já registrados aqui. Com quinze poemas, o livro reúne versos que concebem uma ideia fragmentada de mundo por intermédio de imagens usualmente marcadas pela ausência – “E meu coração está morto/ dentro das tuas palavras” (SANT’ANNA, 1988, p. 56); “Quem era/ por sob/ o cílio suspenso/ e o rosto sem nome?” (*idem*, p. 54) – e formas límpidas e claras a cegar os olhos de quem, por um relance, se depara com palavras minuciosamente pensadas e empregadas.

De forma geral, há em *Música ausente* um grande segredo que se tenta constantemente pôr a lume: esse mistério escondido que o verbo quer desnudar se aproxima, como existência, do silêncio formalmente trabalhado – grande parte dos poemas é composta por poucos e concisos versos, como que a corroborar a impossibilidade (ou a inabilidade) em expor a crueza da condição humana, um contínuo e gerúndio “rosto transparecendo”, “trazido” “do fundo da noite e do vento”, “inacabado e branco/ por sobre o azul vogando:/ vago e cansado/ esperando”. (*idem*, p. 47). O sujeito-poético se volta para suas próprias feridas, investigando com violência suas entranhas, expondo-as não sob o signo do grotesco, mas sob o jugo de uma humanidade silenciada que se quer restaurada, mas esbarra em “meu lábio/ por seu segredo” (*idem*, p. 55). Não gratuitamente, o advérbio “eis” ocorra em alguns dos poemas, como

que a referenciar uma oculta obviedade e a direcionar a atenção do leitor para verdades ignoradas – “Eis a tua alma/ horizontal”, em “Riquexó”; “Eis meu doce momento apresentado/ humano sob a névoa que o demora”, em “Soneto”.

Tal preocupação em insinuar sem revelar manifesta, já em seu segundo livro, o teor altamente metapoético da produção de Sant’Anna. Em “Gravura”, diz-nos Glória:

Gravura

Aqui estou inteira:
de memória ausente,
sem fisionomia
– como uma medalha.

Aqui estou inteira
para ser guardada
no fundo do tempo
onde não há nada.
(*idem*, p. 51)

Um poema nunca é nomeado de forma gratuita. Se as palavras que o compõem, nesse caso, são tais como uma “gravura”, supõe-se uma existência visual restrita aos limites impostos do papel. Apenas olhar, portanto, permite que considerações iniciais sejam feitas acerca do poema: ele é verbalmente conciso (tanto quanto ao número de versos quanto ao tamanho das palavras escolhidas); majoritariamente composto por signos cuja totalidade significativa depende inteiramente das ligações sintáticas estabelecidas com outros elementos lexicais (preposições, pronomes, advérbios, adjetivos); regido apenas pelos verbos estar, ser e haver e claramente repetitivo. Cabe ressaltar ainda, de aspectos mais formais, que “Gravura” é composto de oito versos dispostos em dois quartetos que seguem, rigorosamente, uma estrutura métrica de cinco sílabas.

Esse chamamento, esse apelo aos sentidos de um leitor/observador, se dá também pela necessidade de se afirmar outra existência: o ato de gravar, por seu matiz extremamente laboral, impõe a presença do artista. Materialmente, essa sugestão é igualmente entrevista pelo uso da primeira pessoa do singular e pela clara delimitação espacial por intermédio do advérbio “aqui”. Em paradoxo latente, é sobre a anulação dessa mesma presença de que fala o texto: ao estar “inteira”, “de memória ausente”, “sem fisionomia” que

a caracterize nesse “aqui” poético, a poetisa quer morrer de si o que, individualmente, a abalou a ponto de propulsioná-la para a criação, de impeli-la ao poema. Esse estratagema intenta a totalidade pela negação da individualidade: quando “guardada/ no fundo do tempo/ onde não há nada”, restarão apenas palavras ausentes de significados pessoais, mas prenes de possibilidades de significação. Um grande pequeno poema a reiterar o nada e a querer o tudo. Diz Blanchot (2011) que, na poesia,

Elas [as palavras] nos mostram a coisa e, no entanto, desapareceram; não mais existem, mas existem sempre por trás da coisa que nos fazem ver e que não é a coisa em si, mas unicamente a coisa a partir das palavras. Portanto, é preciso que, por mais apagadas que sejam, elas permaneçam ainda muito presentes, que as sintamos como o que desaparece por trás da coisa, como o que a faz aparecer, desaparecendo. As palavras do escritor têm uma tripla existência: existem para desaparecer, existem para fazer aparecer a coisa e, uma vez desaparecidas, continuam sendo e desaparecendo para manter a coisa como aparição e impedir que tudo naufrague no vácuo.

(BLANCHOT, 2011, p. 56)

Este intrincado bordado quer fazer ver o grande mistério silenciado pelas palavras, sem deixar, contudo, soltos os nós e aparadas as arestas da linha. Como se almejasse destruir as barreiras dessa “gravura”, o material verbal imprime-se fantasmagoricamente por meio de um nada – “de”, “sem”, “como”, “para”, “no”, “onde”, “não” – que se costura para a manifestação de um tudo.⁹ O jogo ausente/presente é metamorfoseado no contexto formal: ao passo em que o primeiro de todos os versos termina com uma pontuação gráfica que premedita uma continuação (uma significação estilhaçada que encontra o branco silencioso do papel), sua posterior aparição não mais é marcada por qualquer tipo de sinalização. Enquanto em um primeiro momento os dois pontos (“Aqui estou inteira:”) são uma estratégia explícita de construção poemática que se aproxima do recurso da iluminação – já por nós apontado quando mencionada a recorrência do advérbio “eis” –, na segunda estrofe há uma incômoda falta, uma lacuna, uma ausência a se afirmar sobre o que anteriormente estava expresso.

A espera, a “condição”, a busca por motivos (“Motivo”, “Segundo Motivo” e “Recado” compõem uma tríade interessantíssima e eroticamente interseccionada) e a densidade reinante das coisas são contundentemente reiteradas. Não há uma esfera de dúvida e incerteza, apesar das constantes

referências ao vago e ao inexato – as palavras, as rimas, os versos e as imagens convergem para a certeza de que o tudo e a inteireza são possíveis apenas na ausência, quando nos desatamos das amarras que nos cingem e alcançamos, na negação da vida, uma suposta totalidade do ser. O grande fado, contudo, é a ciência de que viver é um entre incorruptível: um labirinto insolúvel que nos atíça o desejo do conhecer; de que nossa sobrevivência depende de um conjunto de forças que confundidas constroem nossas arenosas bases, nossas insólitas certezas: “Eis minha condição de ser tombado/ entre o que se esqueceu e o que se ignora” (*idem*, p. 46).

O último passo da bailarina?

O advento do som na sétima arte trouxe, sem qualquer tipo de objeção técnica ou artística, uma maior capacidade de realização de grandes obras fílmicas que correspondessem, com mais fidelidade e verossimilhança, aos anseios de roteiristas e diretores. Além da possibilidade de recorrer a grandiloquentes diálogos, a recriação de pequenos sons também contribuiu, desde então, para o aprimoramento de enquadramentos, interpretações, fotografias e imagens. Não há como desvincular da atual produção cinematográfica um rigoroso e evoluído trabalho de captação sonora: *Casablanca*¹⁰ (1942) não seria o que é sem o pedido musical de Ilsa: “*Play it once, Sam. For old times’ sake. (...) Play it, Sam. Play ‘As time goes by’*”¹¹.

Se a fala potencializou e permitiu o surgimento ou o renascimento de muitos artistas a partir da década de 30 do século XX, outros tantos assistiram, de camarote, ao declínio de suas carreiras: Buster Keaton, por exemplo, o direto concorrente de Charles Chaplin, não se adequou tecnicamente ao novo modo de se produzir e fazer cinema, bem como não correspondeu às expectativas geradas, pelo público, em torno de sua figura. As palavras ditas revelam mais do que apenas significados. Comparando-as ao silêncio que as precedeu, uma falta imediatamente se impõe – a orquestra, antes imprescindível para as projeções, vai aos poucos perdendo seu papel. A expressividade do corpo é paulatinamente burilada e as atuações se aproximam da organicidade do teatro – não é gratuito, dessa forma, que grandes atrizes, como Greta Garbo, pareçam a nós, espectadores de um novo

milênio, com um novo olhar, exageradas e fora do tom. Como diria a célebre personagem de Billy Wilder – a ensandecida Norma Desmond, atriz saudosista do cinema mudo e espécie de Keaton de saias: “*We didn't need dialogue. We had faces!*”¹².

De todos os ciclos e acontecimentos a que estamos sujeitos, o destino talvez seja o mais irônico: foi o famoso intérprete do vagabundo quem deu a Keaton uma de suas raras oportunidades no cinema falado – a do mambembe falido, companheiro de palco de Calvero (Chaplin) em *Luzes da ribalta*¹³ (1952). O filme retrata o encontro de um velho e arruinado palhaço, marcado mais pelas cicatrizes físicas do tempo do que por alguma sabedoria que com os anos possa ter aprendido, e de uma bailarina supostamente reumática, Thereza (Claire Bloom), consideravelmente mais jovem, mas tão instável quanto o personagem chapliniano.

Ao resgatá-la, trôpego, de uma tentativa de suicídio, Calvero – por uma espécie de responsabilidade adquirida em nome da dignidade que lhe resta – passa a tomar conta de Terry, até então sua desconhecida vizinha. Fragilizada, a bailarina – “calma demais”, que “vive doente” – estabelece com o palhaço um pacto de amizade que se desenrolará, com a mínima ação da trama, em uma intrincada e complexa relação amorosa. Há, entre os dois, uma mútua identificação centrada no disfarçado desejo de ambos em retornar aos palcos, aos aplausos do público: entre eles e esta estimada condição, muitos obstáculos, em sua maioria autoimpostos, foram construídos.

Ele, um alcoólatra que credita na bebida toda a graça que, aparentemente, não mais possui – seu nome e sua presença no meio teatral londrino são sinônimos de “veneno” –; ela, uma dançarina solitária, recém-saída de uma internação hospitalar de cinco meses e condenada a constantes crises histéricas que a impedem de se locomover, de voltar a dançar. É no afetivo embate entre estas duas figuras (imagens) artísticas, circundadas por seus próprios e repressivos fantasmas, que se dá grande parte do filme: enquanto se conhecem e o até então inexistente vínculo entre eles é criado, expurgam, um no outro, seus demônios.

Calvero, o desajustado circense, a ensina novamente a andar como se o apartamento que dividiam fosse um grandioso palco – “A vida é desejo”, diz.

Recuperada pela inegável dedicação que lhe fora devotada pelo companheiro, Thereza, agora já uma das principais bailarinas do *Empire Theatre*, lhe consegue um pequeno papel na próxima produção da casa, uma releitura, em forma de balé, da paixão entre Colombina e Arlequim. Mostrando-se novamente infrutífera a empreitada artística do personagem de Chaplin, ele – por vaidade e insegurança – se afasta, deixando-a, pela primeira vez, sozinha.

Os ciclos nos levam sempre ao ponto em que deveríamos estar – rumamos, inclusive contra nossa vontade, em direção a este lugar “onde a dor não tem razão”¹⁴. O palhaço e a bailarina se reencontram: depois de retornar de uma turnê pela Europa, ela incessantemente o procura, achando-o na rua junto a alguns músicos com os quais ele agora se apresenta. A trama toma um fôlego repentino: um espetáculo está sendo organizado em homenagem a Calvero: não apenas figura central de todas as honrarias, Chaplin – e os limites entre ator e personagem se confundem pelo forte teor autobiográfico do filme – seria também uma das diversas atrações da noite.



O palco pela última vez: a plateia que o rejeitava repentinamente o aplaude e venera – “sem clagues!”. Insistem, em coro, que ele continue a se apresentar: são muitos os números meticulosamente pensados e ensaiados durante o ostracismo. Há um mundo por mostrar. Ironias: o coração sucumbe quando o reconhecimento novamente o acaricia. Seu último desejo é ver Thereza novamente no estrado¹⁵. É testemunhando o infundável rodopiar da bailarina que o palhaço fecha pela última vez os olhos, na certeza de que a arte sobrevive à transitoriedade do corpo e do tempo.

Parte sem razão para dor.

Resposta: a bailarina não para

A poética de Glória de Sant'Anna e o cinema de Chaplin. Não nos parece que pô-los em diálogo traga a nosso texto algum tipo de incoerência ou discrepância –tratamos, em ambos os casos, de um corpo tensionado entre o silêncio e a fala, marcado por uma permanente impossibilidade que o faz deslocar-se sempre além, procurando um espaço tantas vezes habitado por meio da imaginação. Tratamos, enfim, de arte, uma tão múltipla quanto transpassada verdade que nos apossa os sentidos.

O corpo poético de Glória de Sant'Anna é uma existência repleta de fissuras poeticamente mascaradas. Se Glória dança para nós, o faz também à maneira da bailarina chapliniana: uma potência vulcânica que precisa, antagonicamente, lidar com a matéria verbal para retornar a um estágio anterior de silêncio, a um tão desejado espaço que nos é intransitável. Para que ao menos uma tentativa de pisar no tablado possa ser feita, é preciso mover-se – deslocar o corpo é chamar a atenção para falhas carnavais, para discontinuidades; é estar sujeito a todos os males e bens que nos cercam. É também deslocar o pensamento, pô-lo a rodopiar, abortando os lugares-comuns inconcebíveis quando lidamos com a arte.

Todos estes movimentos centram-se na relação entre o silêncio e a música; no devassado corpo dos versos, nas dialógicas influências poéticas (como a portuguesa Sophia ou o francês Mallarmé, por exemplo) – manifestações estético-filosóficas também presentes em *Luzes da ribalta*, evidenciados pelo influente poderio da imagem e da fala. Revisitar o filme e cerzir uma nova costura apenas atesta a transtemporalidade da poética de Sant'Anna. Mesmo em um contexto de guerras e opressão, a arte por ela produzida não se dobrou a demandas panfletárias e objetivas. Glória nunca privilegiou o fácil entendimento de versos ou a direta apreensão de sentidos – consciente, toda a sua obra converge para questionamentos de ordem humana, não notadamente político-partidária: sua produção poética opera com uma política de cunho existencial e interartístico.

Não nos cabe julgar, vale ressaltar, aqueles que, porventura, transformaram a “literatura” em arma de combate. Tal escolha sempre foi

possível e não apenas em África. Glória, por sua vez, legou a muitos dos atuais poetas moçambicanos uma vertente universalista, preocupada com a problematização da existência – Virgílio de Lemos é um dos que reconhece sua imensa importância para a literatura moçambicana, enquanto Eduardo White é, confessadamente, seu herdeiro¹⁶. Diante de tais declarações, reiteramos nossa surpresa com os poucos estudos dedicados à obra de Sant’Anna nos meios acadêmicos. Apontar as raízes desta ausência seria uma tarefa vã. Se a poesia – a arte – é, claramente, um agente transformador, lê-la de forma crítica pode, quem sabe, reverter tal situação.

Dessa forma, para saber que a bailarina não para, não precisamos, como Chaplin, morrer. O ideal talvez seja apenas nos despedir.

Portanto, “no mais, est[amos] indo embora”¹⁷.

NOTAS:

¹ Este texto é uma adaptação da dissertação "Para inventar um balé marinho: Glória de Sant’Anna", defendida em fevereiro de 2013 e orientada pela Professora Doutora Carmen Lucia Tindó Ribeiro Secco.

² Verso de “Pra começar”, de Marina Lima e Antonio Cícero.

³ Apesar da inexistência de referências objetivas, pensamos “delicadeza” a partir de Denilson Lopes (2007): “A leveza é o antídoto para a melancolia. Frente à dor suave, do passado que não passa, a modesta alegria simplesmente por viver, não por ter ganho algo. Não resistir ao apequenamento das coisas e pessoas. O retrato embaçado. A água saindo pelo ralo. A poça onde antes era um mar. Um momento onde antes era toda a vida, o que importava. A leveza da deriva, a liberdade frente ao pesa da orfandade. Vestígios de desejos tardiamente percebidos. Encanto ao conseguir lembrar feliz as perdas. Suave delicadeza de um acaso” (p. 78)

⁴ Afirmamos apenas que a poesia é, em comparação com a prosa, a manifestação linguística privilegiada para um maior trabalho do estrato fônico. Octavio Paz (1982) afirma que “o ritmo não é apenas o elemento mais antigo e permanente da linguagem, como também não é difícil que seja anterior à própria fala. Em certo sentido, pode-se dizer que a linguagem nasce do ritmo ou, pelo menos, que todo ritmo implica ou prefigura uma linguagem. Assim, **todas as expressões verbais são ritmo, sem exclusão das formas mais abstratas ou didáticas da prosa**” (p. 82, grifo nosso).

⁵ Verso de “Clarice”, de Caetano Veloso e Capinam.

⁶ Quando mencionamos a possibilidade de que o “sem sentido” abre as portas para *todos* os significados, pensamentos necessariamente que a abertura dada restringe-se ao espaço da subjetividade: dada a maior dificuldade em se verbalizar sensações, por exemplo, um signo esvaziado torna-se o porto ideal para a chegada de uma embarcação à deriva. Não aludimos, portanto, a viabilidade de se referenciar existências materiais, facilmente identificadas a objetos, a esses signos.

⁷ Propositamente, nos desobrigamos a responder as inquietações que nós mesmos lançamos. Não nos cabe, no pequeno e doloroso espaço que constitui uma dissertação, a discussão sobre **a que país** pertence a poesia de Glória de Sant’Anna – nosso trabalho intenta a

investigação de seus poemas tomando como preceito que a *poetisa* é de Moçambique. Não raramente, nos referiremos a Glória – caso já não o tenhamos feito –, quando da sua poesia, como **moçambicana**.

⁸ Em Moçambique, Glória não é a única que estende os braços para a subjetividade poética em detrimento de uma objetividade combativa, aliando a isso uma preocupação política. De seus contemporâneos, podemos citar Virgílio de Lemos (e seus heterônimos), Fernando Couto, Reinaldo Ferreira, Alberto de Lacerda, etc.

⁹ Talvez essa ideia possa ser mais bem explicada tomando como exemplo um poema da própria Glória – intitulado “Poema agreste” – em *Poemas do tempo agreste* (1961), livro que precede a publicação de *Um denso azul silêncio*: “Não sei por que buscas palavras longas/ para as coisas beves* que nos assombam.// Não sei por que teces teias enormes/ para as incertezas que nos envolvem// Não sei por que insistes. Não sei porque insistes/ em prender meus passos nesse limite” (Sant’Anna, 1988, p. 111).

*Cremos haver, aqui, um erro editorial. Supomos – pela óbvia ligação entre o verso anterior – que o vocábulo “beves” seja, na verdade, “breves”.

¹⁰ Casablanca (*Casablanca*), 1942. Direção: Michael Curtiz. Com Ingrid Bergman e Humphrey Bogart.

¹¹ “Toque-a novamente, Sam. Pelos velhos tempos. Toque-a, Sam. Toque ‘As time goes by’” (Tradução nossa).

¹² “Não precisávamos de diálogos. Tínhamos rostos” (Tradução nossa). Personagem de Gloria Swanson. Crepúsculo dos deuses (*Sunset Boulevard*). Direção: Billy Wilder. Com William Holden. Cabe ressaltar que Swanson foi escolhida por Wilder devido às semelhanças existentes entre ela e Norma: para as duas, o cinema falado correspondeu ao fim de suas pretensões cinematográficas.

¹³ *Luzes da ribalta (Limelight)*, 1952. Direção: Charles Chaplin. Com Charles Chaplin, Claire Bloom, Nigel Bruce e Buster Keaton.

¹⁴ Verso de “Onde a dor não tem razão”, de Paulinho da Viola

¹⁵ Imagem acima. Retirada da internet:

<http://media1.break.com/breakstudios/2012/2/23/limelight-1952--645-75.jpg>

(Acesso em 21/12/2012)

¹⁶ Laban, 1998, p. 1199.

¹⁷ Verso de “Chão de Giz”, de Zé Ramalho.

REFERÊNCIAS:

ADORNO, Theodor W. “Engagement”. In: *Notas de literatura*. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Trad. Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

LOPES, Denilson. *A delicadeza: estética, experiência e paisagens*. Brasília: Editora Universidade de Brasília; Finatec, 2007.

PITTA, Eduardo. Resenha crítica a 'Amaranto', de Glória de Sant'Anna. In: *Revista Colóquio/Letras*, n.º 108. Lisboa, março de 1989, pp. 99-100.

RIBEIRO, Margarida Calafate e MENESES, Maria Paula. *Moçambique: das palavras escritas*. Porto: Afrontamento, 2008.

SANT'ANNA, Glória de. *Amaranto* (Poesia 1951-1983). Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1988.

SECCO, Carmen Lucia Tindó. "Uma poética de mar e silêncio". In: *A magia das letras africanas*. Rio de Janeiro: Quartet, 2008.

STEINER, George. *Linguagem e silêncio: ensaio sobre a crise da palavra*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rojabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

VALÉRY, Paul. *Degas dança desenho*. Trad. Christina Murachco e Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

_____. *A alma e a dança*. Trad. Marcelo Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 2006.

FILME:

Luzes da ribalta (*Limelight*). 1952. Preto e branco. Dirigido por Charles Chaplin. Roteiro de Charles Chaplin. Música de Charles Chaplin. Com Charles Chaplin, Claire Bloom, Buster Keaton e Nigel Bruce.

Texto recebido em 22 de setembro de 2013 e aprovado em 08 de outubro de 2013.