

O SOPRO SOB OS PULSOS: A MÚSICA, A MORTE E A VIAGEM DO EU EM UM POEMA DE PEDRO EIRAS

Patrícia Chanely Silva RICARTE
Universidade Federal de Santa Catarina
patcharicarte@yahoo.com.br

Resumo: Neste trabalho, proponho a leitura do poema *O sopro sob os pulsos*, de Pedro Eiras, poeta contemporâneo português, a partir da concepção de viagem enquanto experiência e procedimento artístico. Trata-se de um poema em prosa constituído por seis quadros em que são narradas vida e morte do compositor alemão Johann Sebastian Bach. Discutirei o modo como, na obra em questão, o tema da viagem apresenta variados sentidos, depreendidos em diversos níveis de leitura, numa consumação daquilo que Roland Barthes denominou a “exploração do Eros da linguagem”. Esses possíveis sentidos da viagem são problematizados pela fragmentação e dispersão do eu poético, que, no texto, ora é atribuído a Bach, narrador em primeira pessoa, ora é atribuído a um narrador-testemunha, que, misteriosamente, possui onisciência, podendo ver as cenas por cima e, ao mesmo tempo, por dentro das coisas e das pessoas. Nesse jogo, em que as vozes enunciativas (narrativas e/ou poéticas) se confundem e se difundem, o eu, em seu trajeto heterogêneo, segue por um verdadeiro “labirinto da significação”.

Palavras-chave: Poesia portuguesa contemporânea; Pedro Eiras; subjetividade; viagem; Barroco.

*Acontece-me muitas vezes escrever textos que eu desconheço.
[...] Quem escreve em mim? Esta é a questão problemática de fato.*

Pedro Eiras

Ato de transportar-se de um ponto a outro distante. Navegação. Travessia. Percurso. Eis alguns dos sentidos atribuídos pelo dicionário ao vocábulo “viagem”. A despeito de serem todos esses sentidos designadores de uma experiência sobretudo física – no aspecto mais natural que tal fisicidade possa assumir – no campo da práxis humana, ao qual pertencem a cultura, a linguagem, o conhecimento e a poesia, a viagem, na acepção que aqui quero destacar, vem a consistir no processo mesmo de significação que é realizado na e pela escritura.

Assim, é na perspectiva de uma escrita-viagem que proponho a leitura de *O sopro sob os pulsos*, poema em prosa publicado por Pedro Eiras, poeta contemporâneo português. Crítico literário e professor de literatura na Universidade do Porto, Eiras defende e cultiva uma concepção crítica de poesia, podendo, a meu ver, ser filiado ao grupo de poetas que, especialmente no Modernismo português, como Fernando Pessoa e Mário de Sá-Carneiro, e nos anos 60, como Jorge de Sena, Sophia de Mello Breyner Andersen, Herberto Helder, Ruy Belo e Eugénio de Andrade, “problematizam a escrita da poesia ao longo de seus percursos”, como afirma Ida Alves (2006, p. 218) em um estudo sobre as antologias de poesia publicadas no início do século XXI em Portugal. De acordo com esta autora (ALVES, 2006), o panorama da poesia portuguesa do século XX constituíra-se a partir da configuração do projeto modernista, caracterizado pela confiança na potência da palavra aliada à reflexão metafísica e pela quase obsessiva preocupação metapoética; projeto esse em que se fortaleceram práticas de escrita de interesse conceitual e de grande rigor estético, no sentido de uma defesa do trabalho sobre a linguagem e sobre o mundo. Tal situação, ainda conforme Alves (2006), pode ser sintetizada no trânsito entre dois pólos: a “estética do fingimento”, do mestre Fernando Pessoa, e a “estética do testemunho”, fundada por Jorge de Sena.

A meu ver, a poesia de Pedro Eiras bebe na mesma fonte da chamada “estética do fingimento”, defendida por Ruy Belo (*Apud* ALVES, 2006, p. 219), poeta-crítico que, em um de seus ensaios, delibera:

Se há poesia moderna é a poesia da surpresa, da aventura, do rigor. Porque não é lícita a aventura que não conduza ao rigor. [...]

Eu que seja dogmático, pronto: poesia é complicação, é doença da linguagem, é desvio da sua principal função, que será comunicar. Só o poeta se fica na linguagem. Os outros passam por ela, servem-se dela, embora possam ser sensíveis a ela.

Trata-se, portanto, de assentar a criação poética na experiência da linguagem, no conceito e na tensão da leitura, o que se dá a partir do desvio em relação ao que é estabelecido pelas normas da linguagem comum, a qual consiste em instrumento social de comunicação. Em entrevista à *Jornalismo Porto Rádio*, da Universidade do Porto, Eiras nos dá uma ideia de como esse tipo de experiência se verifica em um poeta como ele, cuja obra nasceu juntamente com o século XXI:

A língua não nos é dada. Nós não aprendemos a falar ao fim de dois anos ou três e depois passamos a vida junto da língua. Não. A língua torna-se mais complicada. E a literatura é um lugar de interrogação, precisamente. [...] A literatura usurpa a língua e devolve-nos a língua com minas, com perigos, com armadilhas. É um lugar em que perdemos controle da realidade. Por definição, a norma é pobre e é uma violência em relação ao mundo e à linguagem, que são complexos. Nesse sentido, acho que tudo é desvio. E o interessante é fazer os desvios dentro dos desvios. É não tomar nada por adquirido e conseguir inventar maneiras de ser infiel à regra. (Transcrição minha.)

Desvio... Eis o sentido da viagem realizada por Eiras em sua escritura. Em sua obra de dramaturgo, contista, poeta e ensaísta, a prática do desvio diz respeito a uma certa ética da invenção. Segundo o referido poeta, é necessário desviar-se da língua comum e comunicacional para criar o mundo surpreendente e irreconhecível da literatura; esse mundo em que os leitores não sabem muito bem o que fazer com as palavras e, à medida que sabem cada vez menos, têm de criar suas próprias soluções: “O que vou fazer com este texto?”, “Como vou ler a partir daqui?”. São questões como estas que me provoca a leitura de *O sopro sob os pulsos*. Por esta razão, tomo por base a concepção de poesia como exploração da linguagem, ou melhor, do significante, e procuro percorrer, neste ensaio, o processo gerador dos variados sentidos da viagem no texto em questão. De acordo com Michael Hamburger (2007, p. 61), “a verdade da poesia [...] deve ser encontrada não apenas em suas afirmações diretas mas em suas dificuldades peculiares, atalhos, silêncios, hiatos e fusões”. Um mergulho no mar de significantes: esta é a viagem que nos cabe desenvolver na leitura do poema.

O sopro sob os pulsos é um texto narrativo constituído por seis quadros em que são descritas a vida e a morte do compositor alemão Johann Sebastian Bach (1685-1750). Nele, Eiras desenvolve uma construção de verdadeiro caráter barroco, na medida em que coloca em primeiro plano aquilo que Roland Barthes assinalou como a “exploração do Eros da linguagem”. O poema apresenta imagens sonoras e visuais de rara beleza, sustentadas por uma linguagem densa, cujos possíveis sentidos não se entregam senão ao cabo de várias leituras e meditações. O principal fator responsável pela tensão na leitura de *O sopro sob os pulsos* é a (con) fusão de vozes narrativas.

No primeiro quadro do poema, há um narrador em primeira pessoa que só posteriormente, com a leitura dos quadros seguintes, vamos identificar como sendo Bach, o grande mestre da música barroca. Esse primeiro quadro é marcado pelo ritmo lento e sutil do cair da neve em um dia de inverno – “o tempo sozinho de uma fálha” – e pela leve ressonância dos passos de Anna, esposa de Bach, e de sua filha sobre a madeira com a qual é construída a casa em que vive a família do músico no interior da Alemanha. Essas percepções são fruto de um estado de inconsciência do narrador, que se diz mergulhado em um “sono espesso”: “Dessa madeira descia Anna, na mão voraz de uma criança suja, minha filha. Mas o meu lençol não é mortalha, só sono espesso, inconsciências; para acordar, há um rumor a tremer na casa como uma fome”. A neve e o sono,

mencionados nesse primeiro quadro, estabelecem a atmosfera onírica que dominará todo o texto e que será, nos demais quadros, garantida por outro elemento: a música, tão cara ao nosso protagonista.

No segundo quadro, a narração passa repentinamente a ser proferida por um “eu” como testemunha, o qual se identifica como alguém que teria visitado ao longo de anos a casa do compositor: “Eu visitei a família Bach em Leipzig, depois em Weimar, depois em Eisenach”. Este narrador testemunha do texto de Eiras apresenta a singular característica de possuir onisciência: “Como era Anna que o alimentava, só os olhos precisavam. De estar abertos por dentro”. Ou: “[...] com o coração sob as partituras, Johann não ouve senão Deus”.

A teoria literária define o “eu” como testemunha como um narrador cujo ângulo de visão é limitado, visto que ele não conseguiria saber o que se passa na cabeça dos outros. Com esse procedimento no sentido de dotar de onisciência o narrador testemunha que aparece em *O sopro sob os pulsos* – procedimento que por si só é responsável por promover um forte efeito de mistério na leitura do texto, pois se trata de uma narração compartilhada com outro narrador em primeira pessoa – Eiras empreende aquele desvio da língua que ele tanto defende, na medida em que problematiza o próprio sistema discursivo da literatura, o qual, conforme Barthes (2004, p. 20), caracteriza-se pela duplicidade da pessoa e da não-pessoa.

Após sabermos que Bach está sendo visto por outrem, por essa visita que ainda nos é desconhecida e que também possui voz narrativa, nos encontramos em um verdadeiro campo minado, pois não podemos mais saber em nome de quem fala o *eu*, essa pessoa que já não é apenas uma – não é mais una e nem unívoca – em cada parte do texto. No terceiro quadro do poema, mesmo que se queira atribuir unicamente a Bach tudo o que é dito na cena aí narrada, podemos observar como o sentido da pessoa *eu* se confunde e se difunde, transformando-se a escritura em uma espécie de labirinto:

Com a flecha no peito sangrava, fitava-me refulgente, só nós na igreja; a música apontava: pouco saí destas terras e não sei ver. Mas a neblina nos olhos não magoa a ternura: Anna, vem. Para que as mãos se respondam, o cravo na sombra, as flechas do recitativo. Não estou surdo: sou cego. E os cães de Leipzig com o vento, e a noite a gritar entre paredes. Para que levantaram estas muralhas? Deixai-me. Ninguém me assaltará, ao ver-me prostrado, igual a uma macieira velha. Se não tivesse copiado tantas partituras à luz de fracas velas, quando beber esta cerveja é triste como as fortalezas cobertas de humidade. E cubro os olhos, talvez ninguém adivinhe Deus no meu peito; como quem mendiga o que tem, e arde disso. Posso despir-me, que sempre me encontrarei, numa rua do mundo. Posso tactear as sombras, descobrir sem ajuda o caminho para casa. (Grifos meus.)

Na referida entrevista, Eiras nos diz: “[...] acho que tudo é desvio. E o interessante é fazer os desvios dentro dos desvios”. Ora, o desvio, nos diz o dicionário, é descaminho. É necessário, com Barthes (2004, p. 16), conceber a literatura como exploração da língua e procurar ressaltar o plano poético, que é o da mensagem, e não o do seu referente, para que se possa “confrontar certas categorias da língua com a situação do escritor com relação à escritura”. Nesse sentido, proponho uma breve reflexão em torno desta categoria gramatical que é a pessoa, tão importante, conforme o referido teórico, tanto em linguística quanto em literatura. A esse respeito, Barthes (2004, p. 19) traça as seguintes observações:

Primeiro, o seguinte: a polaridade das pessoas, condição fundamental da linguagem, é, no entanto, muito particular, pois essa polaridade não comporta nem igualdade nem simetria: *ego* tem sempre uma posição de transcendência com relação a *tu*, *eu* sendo interior ao enunciado e *tu* ficando-lhe exterior; contudo, *eu* e *tu* são inversíveis, *eu* podendo sempre tornar-se *tu*, e reciprocamente; isso não acontece com a não-pessoa (*ele*), que nunca pode inverter-se em pessoa e

reciprocamente. Em seguida – é a segunda observação –, o *eu* lingüístico pode e deve definir-se de maneira psicológica: *eu* nada mais é do que “a pessoa que enuncia a presente instância de discurso a conter a instância lingüística *eu*” (Benveniste). Finalmente, última observação, o *ele*, ou não-pessoa, nunca reflete a instância do discurso, situando-se fora dela; é preciso dar o devido peso à recomendação de Benveniste que diz para não se representar o *ele* como uma pessoa mais ou menos diminuída ou afastada: *ele* é absolutamente a não-pessoa, marcada pela ausência daquilo que faz especificamente (quer dizer, linguisticamente) *eu* e *tu*.

Temos, nessas palavras de Barthes, a explicação sobre como funcionam, na língua, as categorias *eu*, *tu* e *ele*. Enquanto *eu* e *tu* são considerados como pessoas, conforme a lingüística de Émile Benveniste, na qual se baseia a reflexão barthesiana, *ele* é considerado como a não-pessoa por excelência, ou seja, *ele* é aquele que se caracteriza por estar fora ou ausente da instância do discurso. Na língua, portanto, não pode haver a passagem da pessoa à não-pessoa ou vice-versa. E é sobre este aspecto que, a meu ver, incide o elemento de inventividade que quero destacar em *O sopro sob os pulsos*, em que Bach, o sujeito que fala como um *eu*, passa constantemente a ser um não-eu e volta a ser *eu* por várias vezes.

Desse modo, estamos diante de um intenso processo de despersonalização do *eu*, o qual é frequentemente apagado por um outro *eu* que o transforma em *ele*, ou seja, em uma não-pessoa. Ao mesmo tempo, esse *ele* volta a ser *eu* por diversas vezes, em um processo intermitente e alternado que acaba por problematizar não apenas a forma lingüística *eu*, mas também a forma *ele*, como se pode ver no quarto quadro do texto, em que o *ele* está condensado por dois possíveis sentidos: Cristo, que é o protagonista da *Paixão Segundo João*, e o próprio Bach, protagonista do poema. Mas, isto, se tomarmos por base o fato de que as torções provocadas na linguagem contaminam tudo o que é dito no poema. Vejamos: “E quando os soldados *O* puseram na Cruz disse, Tenho sede. [...] e feriram-n’*O* com as mãos. Pilatos disse, Vede, eis que *O* trago a vós, e não vejo pecado em *Ele*” (Grifos meus.). No quinto e no sexto quadro, veremos que, assim como Cristo, Bach também vive a experiência da morte.

Não há inocência em nenhum dos signos empregados no poema de Eiras. Nesse texto, a intertextualidade com o Evangelho e com a obra sacra de Bach ajuda a tornar ainda mais complexo o plano da significação. Essa intertextualidade intensifica tanto o dialogismo quanto o sentido metalingüístico da mensagem, ambos, aliás, intimamente interligados. A este respeito, devemos lembrar, com Julia Kristeva (*Apud* PERRONE-MOISÉS, 1978), que o discurso dialógico promove a abertura do código gramatical e a pluralização dos sentidos pela fricção dos grammas no interior do texto, ou com outros grammas, situados em outros textos. Conforme Leyla Perrone-Moisés (1978, p. 63), “estabelece-se então uma verdadeira rede de sentidos, que se espraia para além de cada texto, recobrando todo o conjunto dos enunciados poéticos (a literatura, segundo a terminologia tradicional), em permanente produção de sentidos novos”.

De Bach, vêm a linguagem polifônica e o tema religioso. Afinal, foi ele o grande mestre da polifonia e da arte da fuga na história da música ocidental. De acordo com Jean & Brigitte Massin (1997, p. 461),

O fundamento da gramática musical de Bach é o contraponto. Poder-se-ia dizer que tem no contraponto a sua língua materna, sua maneira natural de falar. Bach é o herdeiro de toda a tradição polifônica européia – digamos, de cinco séculos de polifonia. Uma melodia, para Bach, nunca vem só: engendra por si mesma uma ou muitas outras, independentes e complementares. O pensamento musical de Bach apresenta-se sempre, e da maneira mais espontânea, como uma polimelodia, uma estrutura combinatória em que as linhas musicais conservam toda a sua independência melódica.

Em Bach, temos, portanto, uma verdadeira exploração dos procedimentos próprios da linguagem musical, na medida em que o contraponto, segundo Massin (1997, p. 461), constitui, na obra bachiana, “o que poderíamos chamar de ‘grau zero’ do estilo; quando o compositor não está pensando em estilo, quando não manifesta intenção especial, o contraponto parece fluir sozinho de sua pena, entrelaçando vozes sem esforço”. E os autores complementam: “A riqueza da obra de Bach tem a ver, antes que tudo, com isso: seu tecido é compacto e denso”.

Portanto, não foi por acaso que Eiras escolheu Bach como o protagonista de seu texto. No diálogo com a obra deste gênio da música, o poeta vai às próprias fontes de sua escritura poética, pautada pela superposição de vozes e pela intensidade dramática. Aliás, assim como Bach, que compunha suas Paixões como quem escrevesse uma ópera, traduzindo as cenas do Evangelho em termos musicais, Eiras também é um homem do teatro, sendo reconhecido especialmente por peças teatrais como *Um forte cheiro de maçã*, *As sombras* e *Um punhado de terra*. No teatro, Eiras confessa valorizar sobretudo a contraposição de vozes, que dá ao texto o caráter dialógico e, por conseguinte, quebra a possibilidade de uma verdade unívoca. No âmbito da literatura portuguesa, a despersonalização das vozes dramáticas empreendida por Eiras também encontra precursores importantes, como Fernando Pessoa, no drama *O marinheiro*, e Augusto Abelaira, na prosa de seu romance *Bolor*.

Diante de tais pressupostos, de onde viria esse sopro que respira sob o pulsar do texto de Eiras? Certamente, dos dois grandes temas que estão imbricados no plano intertextual do poema: a música e a morte. Dentre os vários gêneros compostos por Bach, destacam-se os de caráter sacro, e em especial a *Paixão Segundo João*, em que o drama do Calvário apresenta um aspecto mais íntimo e mais lírico, conforme Massin (1997). Na Paixão bachiana, tanto no próprio Bach quanto como ela aparece no texto de Eiras, a música e a morte constituem o único e mesmo percurso de um espírito que procura elevar-se ao plano divino. Em seu livro *Uma nova história da música*, Otto Maria Carpeaux (1984) afirma que, em Bach, a fuga barroca representa uma espécie de continuação entre o céu e a terra.

Em *O sopro sob os pulsos*, a morte vem insinuando-se nos signos ligados à música: “Os violinos feriam mortais, as mãos calavam, morriam: oboés, flautas, soprano; morrendo, morrendo, até que”. Ou em: “No alto da luz, onde me observa para que não deixe de tocar, não deixe de morrer”. Contudo, no último quadro do poema, mais que uma mera insinuação, a morte aparece como personagem: “[...] até que entra Anna; e diz-me que um senhor me procura. Eu sei: é a Morte”. E, neste momento, desvenda-se para nós, leitores, o nome dessa testemunha cuja voz mistura-se, ao longo de todo o texto, à do compositor. A morte é esta visita que de tão constante na vida de Bach acabou por se tornar dele muito íntima. E, conforme é dito no próprio poema, “[...] a testemunha não morre, só morre o que ela pode ver; e por isso é testemunha, e Deus vê através dela”.

No texto de Pedro Eiras, a música, a morte e o eu viajam juntos pelos espaços introspectivos da criação poética: “Posso despir-me, que sempre me encontrarei, numa rua do mundo. Posso tactear as sombras, descobrir sem ajuda o caminho para casa”. Ou: “Aqui estou, sozinho, no céu dos pássaros”. Ou ainda: “Anna encontrou-me sobre a mesa no meio do deserto”. De acordo com Carpeaux (1984), a obra de Bach possui a suprema ambição barroca de conquistar o espaço infinito da fé gótica através da música. Com base na leitura de *O sopro sob os pulsos*, resta saber quem de fato seria o protagonista desta viagem, desta conquista: se ela, a morte, que nunca morre, mas que vê tudo o que morre, ou se ele, Bach, que, com sua música, torna sensível a existência de Deus. Afinal, nesse poema, o lugar do eu é a própria viagem, ou seja, é o próprio buscar-se e perder-se da escritura poética.

Referências:

ALVES, Ida. Os poetas sem qualidades na poesia portuguesa recente. In.: PEDROSA, Célia; CAMARGO, Maria Lúcia de Barros (Org.). **Poéticas do olhar**. E outras leituras de poesia. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 217-227.

BARTHES, Roland. Escrever, verbo intransitivo? In.: _____ **O rumor da língua**. Trad. de Mario Laranjeira. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 13-25.

CARPEAUX, Otto Maria. **Uma nova história da música**. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1984.

EIRAS, Pedro. O poder da literatura. Entrevista concedida à Jornalismo Porto Rádio. Acessível em: http://jpr.icicom.up.pt/2007/02/a_literatura_por_pedro_eiras.html

_____. O sopro sob os pulsos. In.: **Inimigo Rumor**. São Paulo, Ano X, 2007, n. 20, p. 69-70.

HAMBURGUER, Michael. A verdade da poesia. In.: _____. **A verdade da poesia**. Tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Trad. de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 35-61.

MASSIN, Jean; MASSIN, Brigitte. **História da música ocidental**. Trad. de Ângela Ramalho Viana, Carlos Sussekind e Maria Teresa Resende Costa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

PERRONE-MOISÉS, Leila. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1978.