

**O SUJEITO E SEUS “OUTROS” DEFINIDORES: LEITURA DO CANTO VI DE  
SÍSIFO, DE MARCUS ACCIOLY**

**THE SUBJECT AND HIS “OTHERS” DEFINERS: READING OF THE SINGING AND  
SÍSIFO, BY MARCUS ACCIOLY**

**Acácio Luiz Santos**

Doutor em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense (UFF)

Professor da Universidade Federal Fluminense (UFF)

santosacacioluiz@yahoo.com.br

**RESUMO**

Neste trabalho, investiga-se a configuração da linguagem entre os limites da consciência e o inconsciente no Canto VI do longo poema *Sísifo*, de Marcus Accioly, originalmente publicado em 1976. Busca-se compreender a posição da linguagem poética no sistema maior das belas artes, tal como é representada no referido canto; o trânsito por entre os vários estados de distanciamento do sujeito; o homem e a recepção da obra de arte; os outros do sujeito: o inconsciente e o reencontro com a natureza. Para dar conta desta proposta, faz-se inicialmente uma rápida apresentação do texto; em seguida, descreve-se o papel específico do canto VI na dinâmica do texto como um todo; então, percorre-se o canto detendo a atenção nos pontos principais da jornada poética representada. Este exame possibilitará descrever, ao cabo deste trabalho, a especificidade da linguagem poética instaurada no texto.

**Palavras-chave:** Linguagem poética. Subconsciente. Marcus Accioly.

**ABSTRACT**

This paper tries to investigate the language appear between conscience and unconscious in the VI Singing of the long poem *Sísifo*, by Marcus Accioly, originality published in 1976. he waits: to understand the poetic language's position on the greatest system of beautiful arts, as it is represented in the singing. The traffic among the several distances' states of the subject; man and his work of art's reception; the subject's others: the unconscious and its meeting with nature. To carry out this propose it is first done a fast text presentation; then it is showed the specific paper of the VI singing in the text's dynamic in all; finally passing by the singing trying to see the mainly points of the represented poetic journeying. The exam so described makes it possible, in the end working, the poetic language specificity used in the text.

**Key-words:** Poetic Language. Unconscious. Marcus Accioly.

## 1 INTRODUÇÃO

Neste trabalho, objetiva-se percorrer o canto VI do longo poema *Sísifo*, de Marcus Accioly, publicado em 1976, em busca de definir as linhas de força privilegiadas no mesmo, com destaque para a questão da configuração da linguagem entre os limites da consciência e do inconsciente, bem como suas conseqüências para o processo artístico. Com este intuito, faz-se inicialmente um rápido exame da proposta geral do livro; em seguida, examina-se o papel particular do canto VI dentro da dinâmica do livro; finalmente, acompanha-se o percurso do canto em seus sucessivos estranhamentos do sujeito. Com isto, pretende-se contribuir para os estudos da instauração poética em geral, e para uma maior compreensão da especificidade da linguagem poética particular do canto em estudo.

## 2 SÍSIFO, OU A INSTAURAÇÃO DO REALISMO-ÉPICO

Com a publicação de *Sísifo*, seu quarto volume de poemas, em 1976, Marcus Accioly concretiza uma proposta que já vinha acalentando há algum tempo, a de fundar um novo épico capaz de significar a tortuosa aventura do homem contemporâneo. A este novo gênero o autor denominou “realismo épico”, e audaciosamente o erigiu a partir de um mito “maldito”, o do supliciado Sísifo, astucioso trapaceador dos deuses, que é condenado a empurrar, no Tártaro, uma volumosa pedra até o topo de uma montanha, pedra esta que lhe escapa quando ele está quase alcançando seu objetivo, e ele tem que recomeçar toda a árdua e inútil empresa. Surpreende, à primeira vista, a escolha de tal personagem mitológica como protagonista de um épico, ainda que “novo”; no entanto, Marcus Accioly mostra, no decorrer das quase quatrocentas páginas deste volume, que é exatamente este personagem quem fornece a mais fiel imagem do homem contemporâneo: um ser maldito, colocado à margem por haver desafiado o poder dos deuses e ter inclusive logrado o terrível Thánatos, personificação da morte entre os gregos antigos. No poema, Sísifo é, em sua maldição solitária, a personificação do desperdício vital do homem contemporâneo, condenado a também realizar tarefas “árduas e inúteis” para sobreviver no “infernai” mercado contemporâneo. Estilisticamente falando, ele também significa a árdua situação do poeta contemporâneo após os horrores da Segunda Guerra Mundial, que se vê condenado ao silêncio, estarecido por uma cultura que abdicou por completo de um ideal de vida autêntica e aderiu à barbárie e ao reino das forças irracionais. Através de um intrincado jogo de intertextualidades, Sísifo vai, aos poucos, re-

colhendo o legado universal de todos os lugares e eras, e compreende enfim o significado maior da pedra: a perda da inocência fundamental, chave única de acesso ao poético. Assim, ele, ao cabo do poema, promove seu maior desafio: desafiar o tempo histórico e rolar a pedra abaixo, rompendo a infinita cadeia maldita e transcendendo até a infância primordial, capaz de renomear toda a aventura humana.

## 2.1 O CANTO VI DE SÍSIFO: O DESAFIO DO ESTRANHAMENTO

Em todo o percurso de autodescoberta de Sísifo, nenhum momento é tão arriscado quanto o representado no canto VI. Este canto, apropriadamente intitulado “A consciência inconsciente”, revela, já a partir de seu título, o terrível paradoxo do poeta: o instaurador de uma fenda, o desvendador não só do “eu”, como do “outro” poético. Mas até chegar a esse “outro” poético, o poeta deverá exercitar a prática dos sucessivos distanciamentos de si, sem a qual o “outro” não teria verossimilhança. E, em um momento mais audacioso, o poeta deverá explorar dentro de si, nas tenebrosas regiões infensas à luz da consciência, as experiências mais radicais de estranhamento; e, para o cúmulo de tão árduos trabalhos, ele deverá reter na memória essa vívida experiência da negação, assimilando-a dialeticamente e sintetizando-a no discurso poético, tornado assim a representação de uma travessia insolúvel: do ser ao não-ser, e vice-versa. Chega, assim, o momento de levar a cabo a empresa proposta no início do trabalho e ingressar na “consciência inconsciente”.

### 2.1.1 “A consciência inconsciente”, ou a conquista da alteridade

Já em sua abertura, o canto VI de *Sísifo* anuncia os fundamentos do drama existencial e poético contemporâneo, numa rubrica denominada “as cores da tristeza”:

A tristeza de um homem é amarela  
pela manhã e é cinzenta à tarde  
ah todo homem é triste (o homem alegre  
é o que possui uma saudade única)  
diante do silêncio (o fio nu  
da navalha do tempo é no seu rosto)  
como uma pedra sob a ação do vento  
roída pela chuva e pelo sol  
  
não há envelhecer (há um desgaste)

há um passado que é presente sempre  
(ou às vezes futuro) uma vontade  
de voltar a ser ontem amanhã  
ou adormecer um sonho em vez de um sono  
e pintar na parede uma criança  
que não há mais em si (que nunca houve)  
contudo não é outra (é ele mesmo)

os olhos não são tristes como as mãos  
(é que eles sempre vêem ou que são vistos)  
as mãos sentem demais (elas não param)  
mas em repouso ainda são mais tristes  
quando os olhos se fecham para o mundo  
as mãos se cruzam vivas sobre o peito  
como sofrem as mãos (as minhas mãos  
quebradas pelo peso das palavras)

como as mãos se transformam (porque as mãos  
sofrem metamorfoses nos ofícios)  
umas são sempre pássaros ou flores  
outras são pedras (outras são insetos)  
animais-peixes (há mãos que são máquinas)  
espadas-pinças (mãos que são tenazes)  
e há mãos que são tudo (menos mãos)  
que a tristeza das mãos é azul de verde (p. 135)

Esta notável peça resume o momento instaurador do percurso nas duas primeiras estrofes. Enquanto a primeira, pela atribuição de cores ao sentimento de tristeza, significa a aproximação deste dos sentidos, primordial forma de exploração do mundo exterior, e, ao mesmo tempo, remete ao desperdício da experiência do tempo vivido como apagamento de fúteis compensações (“o homem alegre/ é o que possui uma saudade única”, isto é, não matizada), a segunda traz à tona a questão da indeterminação dos dias, decorrente de uma vida vivida como inautêntica; em conseqüência, aquela infância primordial é tida como irreal, “que nunca houve”, mas um saber depositado no mais fundo do ser não permite, em sua consciência, negá-la: “é ele mesmo”. Tornar-se-á, assim, extremamente essencial empreender seu resgate, ainda que ao preço de árduos (e, por vezes, aterrorizantes) estranhamentos. Assim, a segunda metade da peça passa a promover os primeiros estranhamentos, os do indivíduo em relação aos olhos e às mãos, órgãos fundamentais de sentido e expressão de seu “corpo próprio”, ou, como bem explica Vaz: “Não se trata do corpo enquanto entidade físico-biológica, mas do corpo enquanto dimensão constitutiva e expressiva do ser do homem” (VAZ, 2001, p. 175). Inicia-se, pois, a longa jornada de auto-estranhamento do ser para re-/conhecer a si próprio.

Essa jornada tem, no entanto, também um sentido social, o de reconhecer na instauração poética uma estratégia privilegiada de questionamento do mundo e de seus sórdidos movimentos voltados à destruição e ao caos, como no belo fecho (seção 5) da peça IV, sob a rubrica denominada “Pablo Casals”:

Pablo Casals  
a guerra é uma máquina  
uma bomba  
uma idéia  
contra a paz  
e as tuas mãos  
como as mãos dos meninos  
como as mãos de outros Pablos  
as tuas mãos  
eram somente 96 anos  
+ 4 cordas  
100% a paz (p.143)

As mãos, primeira experiência de estranhamento promovida na peça I, tornam-se, no entanto, disciplinadas pela vontade do artista, instauradoras do poético artístico e, assim, reafirmam o significado social mais profundo da arte: romper fronteiras, unir povos inimigos, mobilizar a sociedade contra tentativas cuidadosamente planejadas de dominação e destruição. Em contrapartida, os olhos, também disciplinados pelo gênio criador, reaparecem na peça V, sob a rubrica denominada “as cores de Van Gogh”:

trigal com corvos  
(negro no amarelo)  
Van Gogh antes da morte  
(o desespero  
das cores como chamas)  
sob os pássaros  
(o roxazul do céu)  
o verde pálido  
do caminho de dor  
(o roxorubro)  
o negro sobre o preto  
(o roxofosco)  
a orelha do pintor  
(sua navalha  
aberta  
sobre a tela dos meus olhos) (p.143)

Esta peça representa o reconhecimento para aqueles que, como Van Gogh, sucumbem durante a longa e penosa jornada de instauração poética a partir do mais essencial do íntimo do ser. Mas este sacrifício terrível não é em vão: na obra de arte, o receptor pode encontrar a memória daquelas áridas regiões longínquas do ser (porque tão dentro de si) sem os riscos da aventura, o que constitui, afinal, outro significado essencial da arte para a sociedade. Para Sísifo, “eu” épico em processo representado, este domínio dos meios de expressão atua como um estímulo para a prática poética de estranhamentos. Nas peças seguintes, Sísifo, após usufruir mais um pouco dos deleites da recepção da arte, passa a experimentar várias técnicas para aperfeiçoamento e domínio de seu ofício: paramnésia, mimetismo, sinestesia. Segue um exemplo da última na peça XI, que leva esta rubrica:

eu toco o meu piano e vejo cores  
as notas musicais são arco-íris  
(roxaniladazul/ verdamarelo  
vermelhalaranjado) arco-da-aliança  
de-Deus arco-de-chuva arco-celeste  
ó luminoso meteoro (prisma  
de sete faces) refração das nuvens  
(reflexão do sol) sete instrumentos  
(sete cordas de luzes que refletem  
o som da minha voz em sete cores)

ouvindo DÒ eu vejo o céu vermelho  
ouvindo RÉ eu vejo o mar violeta  
ouvindo MI eu vejo a terra azul  
ouvindo FÁ eu vejo o espaço rosa  
ouvindo SOL eu vejo o ar amarelo  
ouvindo LÁ eu vejo a treva verde  
ouvindo SI eu vejo o fogo roxo

*sinestesia pura*: meus ouvidos  
são meus olhos (meus olhos minhas mãos)  
minhas mãos meu olfato (meu olfato  
o meu gosto) e o meu gosto os meus sentidos  
abrindo *as portas da percepção* (p.146-147)

A prática poética leva o artista a compreender sua arte específica como parte de um sistema maior, de todas as artes, o que o motiva a capturá-las todas no âmbito da sua: o exercício de uma forma específica leva à aspiração de um conteúdo artístico geral, capturado por todos os sentidos simultaneamente, daí o intercâmbio representado entre os próprios órgãos dos sentidos (“sinestesia pura”), numa troca de identidades que leva Sísifo à volúpia da

percepção (veja-se a referência ao livro de Aldous Huxley no último verso), e ao perigosíssimo passo seguinte: o tóxico. Sísifo, seguindo os passos de outros artistas ansiosos por despertar regiões vedadas ao ser consciente, embarca na arriscada viagem pelas alucinações provocadas, chegando rapidamente ao devastador LSD. Após concluir tal experiência, ele, tornado um duplo de Aldous Huxley, intercala suas memórias de delírio com as do eminente romancista, na peça XV, concluindo destarte, sob a rubrica “revelações de Sísifo”:

no papel (muito branco) sobre a mesa  
as letras (muito pretas) vão dançando  
com círculos e traços (suas formas)  
indefiníveis como o que eu escrevo

o poema vivido (e não escrito)  
tem suas luzes próprias (suas cores)  
seu sentido (que só eu compreendo)  
sua lógica azul como a loucura

o poema é o ópio do poeta  
e a erva do leitor que através dele  
vê o mundo com olhos diferentes  
ou mais cores e sons (mais poesia)  
mais extensão e mais profundidade  
(como ele é mesmo) em todo o seu mistério (p.151)

Conforme esse fragmento, o poema, como construção, deve abrir as “portas da percepção” do leitor, numa analogia com drogas alucinógenas em geral, subtraídos, evidentemente, seus efeitos colaterais... Mas esta abertura é, ao contrário dos alucinógenos, desvendadora de novos campos para cultivo da sensibilidade, e Sísifo retoma, conseqüentemente, o (sis)tema das artes na bem didática peça XX:

1º- artes plásticas

2º- artes fonéticas

3º- artes mistas

4º- seus exemplos:/

(1) a pintura de Lasar Segall

(2) a escultura de Barbara Hepworth

(3) a arquitetura de Oscar Niemeyer

(4) a música de Astor Piazzolla

(5) a poesia de Carlos Drummond

(6) o bailado de Isadora Duncan

(7) o cinema de Roman Polanski

(1) a pintura (cor) de um automóvel

(2) a escultura (forma) da cadeira

(3) a arquitetura (equilíbrio) da escada

(4) a música (som) de qualquer máquina

(5) a poesia (linguagem) do avião

(6) o bailado (dança) de um navio

(7) o cinema (teatro) caleidoscópico

(1) a pintura acrílica do tempo

(2) a escultura temporal do espaço

(3) a arquitetura vertical do sonho

(4) a música corporal da idéia

(5) a poesia viva dos sentidos

(6) o bailado acústico do espírito

(7) o cinema com seus personagens

(1) a pintura: o ângulo dos olhos

(2) a escultura: o ângulo das mãos

(3) a arquitetura: o ângulo dos ossos

(4) a música: o ângulo do ouvido

(5) a poesia: o ângulo da alma

(6) o bailado: o ângulo do corpo

(7) o cinema: o ângulo dos ângulos (p.154-155)

O artista em formação deve assim dominar seus “ângulos” de ofício, o que exige uma cooperação de razão e paixão regida pela vontade. Mas surge a questão crucial do poema: como autodescobrimento, urge explorar as regiões mais interiores do ser, em que este, aterrorizado, se estranha de si. Sísifo assumirá destarte uma série de duplos que atravessam essas áridas regiões à revelia de si: casos clínicos, videntes, epiléticos, esquizofrênicos, incorporando à sua experiência a destes que, malgrados a si próprios, convivem com o outro lado da consciência:



não vou voltar do meio do caminho  
voltar não vou que andando para trás  
eu retorno ao início de onde eu vim  
(e lembrar é voltar) por isso esqueço  
esqueço esqueço esqueço até de mim  
memória já não tenho e já não penso  
no dia de amanhã (porque não sei  
do dia de amanhã nem do de ontem)

a minha mão escreve sobre a folha  
e não sei o que escrevo nem sequer  
releio estas palavras (as palavras  
que nunca são palavras para mim)  
porque são como os transe dos videntes  
desenhos abstratos-deformados  
por quem os fez e quem os escreveu  
nos intervalos ou durante as crises

há uma espécie de epilepsia  
(sem contrações) na qual se perde o senso  
da moral (denomina-se “larvada”)  
e ataca os criminosos e os poetas  
porque conduz ao crime ou ao poema  
às paredes fechadas do absurdo  
de Camus (criação sem amanhã)  
o homem revoltado que diz *não*

mas o tormento é a esquizofrenia  
não posso adaptar-me a essa selva  
humana (onde animais somos nós mesmos  
e são os outros animais selvagens  
da floresta do mundo) onde eu habito  
através desta insânia que me leva  
(não ao asilo ou à história) que me leva  
e sempre me levou para as palavras (p.155-156)

Tais casos enriquecem paradoxalmente a experiência de Sísifo, permitindo-lhe indagar até que ponto vale a vontade consciente na arte. O alienado perde a noção da passagem temporal em um torpor que apaga sua memória de si (“esqueço esqueço esqueço até de mim”); o vidente oferece a surpresa da inesperada visita dos outros dentro de si e da epifania artística, cujas causas ele não consegue sequer conceber em sua mente: “as palavras/ que nunca são palavras para mim”. A epilepsia permite a Sísifo refletir sobre a amoralidade da arte. Tal amoralidade, que assemelha o poeta ao criminoso, é, entretanto, naquele restrita ao âmbito da representação, o que lhe permite representar o “homem revoltado” questionador

das dominantes culturais de sua época. Finalmente o esquizofrênico abdica totalmente de si, processo também caro aos poetas, que lhes permite transcender seus intrínsecos limites dentro do mundo objetivo. Sísifo segue incorporando experiências de desordem interior: loucura, angústia, melancolia e, afinal, o impulso suicida. O radical estranhamento de si pode, pois, levar o ser, em um ímpeto irreprímível de negação total, a se autoeliminar, como representa a forte peça XXV, de rubrica “suicídio”:

fui capaz de mim mesmo  
(ah esta carta é antes do meu gesto)  
fui capaz de pensar e escrever  
estas palavras  
diante dos espelhos  
fui capaz  
de me entregar à noite  
como um barco  
eu fui capaz  
de me entregar ao nada  
para ser nada  
eu sempre fui capaz  
de me entregar  
até que me entreguei

entro na morte  
como entrei na vida  
com o mesmo choro  
sem sorrir depois  
entro no inferno  
como entrei no mundo  
com a mesma culpa  
sem perdão depois  
a luz e a treva  
sempre me confundem  
mas minha mão não pode  
abrir o céu  
entro na morte e em sua porta  
eu entro  
daqui não saio mais  
estou aqui (p.161)

A figura do suicida, infelizmente comum entre os artistas, é capturada em suas motivações essenciais: ser “capaz” em processo, mas nunca em ato: “fui capaz de mim mesmo”, no entanto “sempre fui capaz/ de me entregar/ até que me entreguei”, reflexo de uma resposta inadiável à desordem espiritual da cultura dominante contemporânea que deixa só a

alternativa do suicídio como, para usar as palavras de Abbagnano, “uma afirmação da liberdade do homem contra a necessidade” (ABBAGNANO, 2000, p. 929); o gesto final como de afirmação do não-ser, imagem definitiva de uma síntese impossível: “entro no inferno como entrei no mundo”; o desespero por “estar-aqui” (o *dasein* heideggeriano), só equacionado pelo cessar radical da agitação do ser entre pólos (“a luz e a treva/ sempre me confundem” incapazes de lhe provir transcendência (“mas minha mão não pode/ abrir o céu”). Chegando finalmente ao inferno, imagem, no poema, do mais profundo de si, Sísifo partirá agora em sentido ascendente, em busca de clarificar e sintetizar a dura experiência de estranhamento acumulada. Aqui, uma vez mais, o percurso poético aborda uma questão social: o real valor e significado da ciência e tecnologia na era contemporânea, de vez que, a par de grandes benefícios, também desenvolveu armas nucleares, armas químicas, equipamentos de espionagem e mesmo uma engenharia do caos. Longe, no entanto, de ver na ciência e na arte um antagonismo, Sísifo compreende-as como formas diversas de realização do ser, e que, não raro, confluem, afirmando assim a racionalidade da cognição, como a denomina Fontanille: “a cognição designará a manipulação do saber no discurso. A linguagem é, então, concebida na perspectiva dos conhecimentos que ela tem condições de nos proporcionar sobre o nosso mundo” (FONTANILLE, 2007, p.188). E é tal racionalidade que é compreendida nas três primeiras seções da peça XXXI, sob rubrica denominada “saber ou não saber”:

quando alguém diz:

a terra é uma esfera achatada nos pólos

isto é científico

quando alguém diz:

a terra é redonda como uma bola

isto é popular

quando alguém diz:

a terra tem a forma de uma laranja

isto é poético

.....

quando alguém disse:

”um pequeno passo para o homem – um gigantesco salto para a humanidade”

foi um astronauta

quando alguém disse:

”a terra é azul e o firmamento é negro”

foi um poeta

.....  
há quem acredite na ciência  
e diga:  
não há câncer  
e ninguém foi à lua

há quem só acredite na ciência  
e diga:  
só há câncer  
e um país na lua

há quem só acredite no poema  
e diga:  
tenho um câncer  
e vivo além da lua (p.169-170)

Na primeira das três seções, é sugerido que, embora os discursos científico, popular e poético não sejam idênticos, eles partem de um arsenal de conceitos e imagens comuns, distinguindo-se no final somente por seus objetivos específicos. A segunda seção, por sua vez, permite destacar, a partir de duas frases célebres, a possibilidade de o poético artístico por vezes irromper do discurso de outras classes que não a dos poetas; estes, por sua vez, podem, em contrapartida, assimilar os discursos de vários outros e enriquecer suas práticas de representação; finalmente, a terceira peça promove uma quebra radical das expectativas identitárias em três estrofes – três tipos de relação do homem com a ciência e a poesia, cujas predileções não tornam necessariamente seu discurso previsível, o que é afinal uma prerrogativa do discurso poético. Embora a novidade seja parte intrínseca da dinâmica do sistema poético, nada impede que as definições e diferenças dos vários conceitos artísticos possam ser rastreadas e codificadas, como esta outra demonstração didática irrepreensível, a peça XXXIII, seção 2, sobre o estilo:

há um estilo lírico e um outro épico  
por exemplo:  
o relógio do tempo é um coração (...)  
isto é lírico  
o coração do tempo é um relógio (...)  
isto é épico  
há um estilo passado e outro presente  
por exemplo:  
eu te amei com as mãos e com os lábios (...)  
isto é passado  
eu te amei com silêncios e palavras (...)  
isto é presente

há um estilo simples e outro complexo  
por exemplo:  
o seu sonho de areia era uma estrela (...)  
isto é simples  
a areia de uma estrela era o seu sonho (...)  
isto é complexo  
há um estilo lógico e outro ilógico  
por exemplo:  
sou um número só na natureza (...)  
isto é lógico  
sou o número um e os outros números (...)  
isto é ilógico  
há um estilo visual e outro auditivo  
por exemplo:  
o círculo do sol é um leão (...)  
isto é visual  
o silêncio da lua é como um lobo (...)  
isto é auditivo  
há um estilo olfativo e um gustativo  
por exemplo:  
sentia alguma flor dentro do vento  
isto é olfativo  
sentia o sol amargo como um fruto (...)  
isto é gustativo  
há um estilo que desperta o tato  
por exemplo:  
era de pedra a sua mão de pássaro (...)  
etc etc etc (p.172-173)

Todas as polaridades representadas permitem compreender as várias faces da prática literária e refletem, em sua maior parte, o jogo das expectativas que configuram a recepção artística. Elas permitem também comparar os diferentes discursos em suas distinções essenciais. No entanto, Sísifo deve assimilar ainda um “outro” temível: o espírito de destruição, como o revela este fragmento da peça XXXVII, sob a rubrica “a catarse da violência”:

vale (portanto) ser o que nós somos  
(e o que nós somos?) eis a nossa cólera  
de cães e de serpentes (nós poetas  
escrevemos em vez de fazer crimes)

nós assassinos em potencial  
vingamos (com palavras) a injustiça  
depois roubamos nosso tempo e sono  
ao assaltar com a voz todo silêncio

quem entende que não nós entendemos?  
(ninguém) somos acesos de loucura  
como uma tocha sobre as águas (nós  
caminhamos sem tempo no futuro)

deixamos rastros para seguir rastros  
de estrelas (como grandes guarda-sóis)  
alguém sempre nos lê dentro do sangue  
(cabelos sobre a areia-movediça)

ressuscitamos múmias das pirâmides  
para dizer a elas nossa época  
depois cantamos aos que vão nascer  
uma canção de amor e então morremos (p.177-178)

A prática poética liberta assim os impulsos mais destrutivos pelo público no processo moderno de catarse que é o da violência. O poeta assume não só os valores mais positivos da sua Era, mas também procede à purgação dos valores e práticas negativas, preparando o espírito do público para uma reação perante a letargia dominante. Finalmente, tendo salientado sua relevância no âmbito pessoal e intersubjetivo, o poeta chega ao maior dos estranhamentos, o da natureza, simultaneamente seu ecossistema e sua fonte de desafios e descobertas, como os exercícios da segunda seção da peça XLVI, sob a rubrica “da natureza” presumem:

há outras vozes (sim) na natureza  
tudo é linguagem que se falam  
o vento canta como um homem ébrio  
o mar soluça feito uma mulher  
e os poetas aprendem essas vozes  
os rios têm rumores como os loucos  
as árvores resmungam feito os velhos  
e os poetas aprendem essas vozes  
os seixos contam níqueis como os pobres  
a cachoeira ri feito as crianças  
e os poetas aprendem  
a areia cochicha como as tias  
as aves têm canções feito as meninas  
e os poetas (p.187)

A peça habilmente intercala a captação do poético a partir da natureza com a própria posição do poeta, de eterno aprendiz diante dela. O encantamento da natureza vai crescendo no interior do poeta, o qual, gradativamente, se permite dissolver no fluxo vital da mesma: “e os poetas aprendem essas vozes”, “e os poetas aprendem”, “e os poetas”. Assim, o longo

percurso pelos “outros” não assumidos pela consciência leva o poeta a uma maior integração harmônica e vital com a sociedade e a natureza. A transcendência pode, enfim, ser viável.

### 3 CONCLUSÃO

Do que foi visto acima, encerra-se esta leitura afirmando: a) a relevância do canto VI no conjunto maior de Sísifo, por assumir como essencial para o autêntico poético artístico um rememoração de alteridades apagadas pela caótica cultura contemporânea; b) o percurso ganha relevo também pelo re-/conhecimento da significação social da arte, capaz, além das finalidades tradicionais de entreter e ensinar, de sintetizar novas questões e estimular uma postura ativa pelo receptor; c) mesmo o caos contemporâneo não deve servir de pretexto para o abandono de pesquisa de novas linguagens, como as de *Sísifo*, por serem estas as formas encontradas pelas sociedades de todos os tempos, em cada etapa de sua trajetória, de assegurar a sobrevivência do humano, um desafio, neste início de milênio, cada vez mais urgente.

### REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. 4º ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ACCIOLY, Marcus. *Sísifo*. São Paulo: Quíron, 1976.

FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2007.

VAZ, Henrique Cláudio de Lima, S. J. *Antropologia Filosófica*, I. 61C ed. São Paulo: Loyola, 2001.