

FATASMAGORIAS DE UM GATO: SOBRE UM PERSONECONTO DE BITH

Nelson Martinelli Filho
Mestrando em Letras – Universidade Federal do Espírito Santo

Resumo: Comportando uma pequena narrativa no corpo de um soneto, cada poema de *Personecontos* relata alguma história de variadas *personae*, tudo isso a partir de uma linguagem inventiva, bem-humorada e precisa. Lançando lentes de aumento sobre “Paulo e Paulus”, pretende-se analisar como o poeta trabalha com questões como o *unheimlich* (o estranho) freudiano e o duplo tensionadas num intrincado jogo entre forma e conteúdo.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea. Bith – *Personecontos*. Estranho – Tema literário.

Abstract: Containing a short narrative in the body of a sonnet, each poem of *Personecontos* tells a story of varied *personae*, and all that in a precise, inventive and good-humored language. Highlighting “Paulo e Paulus”, the intention is to analyze the way the poet deals with questions such as the Freudian *unheimlich* (the uncanny) and the double, in tension within an intricate interplay between form and content.

Keywords: Contemporary Brazilian Poetry. Bith – *Personecontos*. Uncanny – Literary Theme.

Lançando o olhar sobre o que foi produzido no campo literário nas últimas décadas, é fácil observar que há um considerável aumento no número de escritores brasileiros que também atuam como professores universitários. Não se trata, aqui, da antiga discussão se um escritor deve trabalhar para acumular e desenvolver **matéria** para seus livros ou se deve se dedicar apenas à produção literária sem interferências externas. Essa equação revela, em suma, que não é possível, salvo raríssimas exceções, viver somente com a renda adquirida da comercialização de livros e de imagem. Frequentemente, muitos aportam na universidade e encontram o outro lado da moeda: a dificuldade, devido ao acúmulo de atividades, de escrever obras literárias, retroalimentando esse ciclo que opõe literatura e remuneração.

No Espírito Santo, pode-se destacar a figura de Bith, atuante na linha poeta-crítico, responsável por numerosa produção acadêmica sob o nome Wilberth Salgueiro. Em literatura, publicou *Anilina* (1987), *Digitais* (1990), *32 poemas* (1996) e *Personecontos*

(2004). Este, cujo título encena tríplice significado – *persona*, soneto, conto –, mostra-se singular não só por engendrar uma fórmula que traz para a poesia recursos prosaicos, mas por disponibilizar, nas páginas finais da obra, sua própria fortuna crítica.

São, ao todo, cinquenta sonetos que atendem quase sempre ao modelo petrarquista (dois quartetos e dois tercetos). Como sugere o título, cada poema comporta, sob o nome e a biografia de alguma *persona*, uma micronarrativa na pele de soneto. Obviamente, nesses poemas não poderia faltar o humor, o hábil manejo com as palavras, a preocupação com a onomástica e os trocadilhos incomuns ou inesperados, sempre presentes na produção poética e ensaística desse autor. Nas palavras de Fabíola Padilha, em *Personecontos*, “dramas e conflitos são vazados de humor por graça e obra da perícia técnica do poeta” (PADILHA, 2004, p. 88). Observemos, então, como isso se constrói na prática:

Paulo e Paulus (01)

Quando Paulo se viu naquela selva escura,
pensou estar perdido. Uma luz ao fundo
serviu-lhe então de guia. Percebeu-se nu,
excitado, com frio. De repente, um

gato preto aparece e, sorrindo, lhe diz,
entredentes na treva: “Lembra-se de mim?”
Era Paulus, meu Deus, recordou o perdido
poeta, pasmo e trêmulo, qual um noctívago.

“A luz que você vê são meus olhos abertos,
como faróis, espelhos negros que revelam
o caminho do inferno.” E sem mais nem menos,

sorrindo, sumiu. Paulo apalpa a própria cara,
procurando na mata da memória a cara
do gato preto Paulus que outrora matara (BITH, 2004, p. 13).

Conforme indica a numeração que segue o título do poema, trata-se do soneto de abertura da obra. A primeira leitura não impede que se compreenda o assunto tratado no conto-relâmpago: o poeta Paulo, perdido numa selva escura, é guiado por uma luz que se revela como o gato preto Paulus, morto pelo próprio poeta, que some novamente no fim do texto. Segundo Lucas dos Passos, as narrativas de cada poema “são constituídas com base na intertextualidade, ora evidente, ora subreptícia, que é característica tanto do momento quanto do autor” (PASSOS, 2008, p. 289). Como já havia observado Andréia

Delmaschio (2002) antes mesmo de a obra ser lançada, a cena representada nesse soneto retoma a *Divina comédia*, de Dante Alighieri:

Canto I

Da nossa vida, em meio da jornada,
Achei-me numa selva tenebrosa,
Tendo perdido a verdadeira estrada
[...]
Quando ao vale eu já ia baquear-me
Alguém fraco de voz diviso perto,
Que após largo silêncio quer falar-me.

Tanto que o vejo nesse grão deserto,
— “Tem compaixão de mim” — bradei transido —
“Quem quer que sejas, sombra ou homem certo!”

“Homem não sou” tornou-me — “mas hei sido,
Pais lombardos eu tive; sempre amada
Mântua lhes foi; haviam lá nascido.
[...]

“— Oh! Virgílio, tu és aquela fonte
Donde em rio caudal brota a eloquência?”
Falei, curvando vergonhoso a fronte. — (ALIGHIERI, 1952, p. 5-7).

Ora, se na obra de Dante é Virgílio quem guia o poeta, no soneto bithiano é um gato com traços à Lewis Carroll e à Poe que o conduz. As semelhanças são reforçadas pelo primeiro terceto (“A luz que você vê são meus olhos abertos, / como faróis, espelhos negros que **revelam / o caminho do inferno.**’ E sem mais nem menos,”; grifos nossos), visto que o inferno é o primeiro percurso pelo qual Virgílio encaminha Dante. Ademais, não podemos esquecer que se trata do poema de abertura de *Personcontos* do mesmo modo que a passagem citada é o princípio da obra de Dante. Ambos os textos se iniciam com uma estrutura *in media res*, ou seja, não se tem uma explicação prévia dos acontecimentos: os poetas (Paulo no *personcontos* e Dante na obra do autor homônimo) se encontram perdidos no meio de uma selva escura. No poema de Bith esse recurso é reforçado pela conjunção do primeiro verso (“**Quando** Paulo se viu naquela selva escura,”; grifo nosso).

Assim como já foi dito anteriormente sobre *Personcontos*, “Paulo e Paulus” também é um soneto petrarquista, possuindo a particularidade de ser escrito em versos alexandrinos (a maioria é formada por decassílabos heroicos ou sáficos) composto num esquema de rimas AAAA/BBBB/CCC/DDD. Observando o soneto um pouco mais

pacientemente, notam-se dois cortes, à maneira de faixa de transição, nas mudanças de estrofe. A primeira, situada entre o quarteto inicial e o seguinte, faz surgir aos olhos de Paulo e aos nossos a figura de Paulus. O *enjambement* que une ambas as estrofes traz a lume o espectro do gato, deixando-nos, no fim do quarto verso, à espera de algum acontecimento importante: “excitado, com frio. **De repente**, um /// gato preto **aparece**” (grifos nossos).

Sob essa ótica, outra transição ocorre do primeiro terceto para o segundo, também num *enjambement*, onde desaparece Paulus, ficando novamente o poeta, tal como na primeira estrofe, sozinho: “**E sem mais nem menos**, /// sorrindo, **sumiu**” (grifos nossos). No cômputo geral, portanto, notamos que a Paulo, solitário, destinam-se o primeiro quarteto e o segundo terceto, enquanto o segundo quarteto e o primeiro terceto abrigam a aparição de Paulus. Com esses dados em mente, torna-se fácil perceber que Paulo localiza-se no quarteto e terceto externos e Paulus habita o quarteto e terceto internos. Sendo o gato preto uma abstração de Paulo – podendo ser considerado metaforicamente uma outra face sua, diabólica¹, como será tratado mais à frente –, também internamente ele surge no soneto, deixando o poeta, sua imagem exterior, nos extremos. Numa simples representação, as estrofes são dispostas da seguinte forma: PAULO (1º quarteto), PAULUS (2º quarteto), PAULUS (1º terceto), PAULO (2º terceto).

No campo da sonoridade, igualmente é possível pôr em relevo algumas transições. Se compararmos os dois quartetos sob esse aspecto, notamos uma mudança brusca que se dá por meio de uma sucessão das consoantes oclusivas /p/, /b/, /t/, /d/, /k/, /g/ no segundo – em número muito maior que no primeiro. Antonio Candido, ao tratar da teoria de Grammont, ressalta que esse tipo de consoante pode representar uma ideia de choque por serem explosivas, momentâneas (CANDIDO, 1996, p. 35). Alia-se a isso o notável aparecimento da consoante r (o /r/ simples, como em barato) – sete ocorrências no segundo quarteto contra apenas duas no primeiro –, que sugere uma certa violência sonora. Dessa forma, observa-se o choque produzido no segundo quarteto por tal combinação, principalmente depois de um primeiro quarteto mais suave onde as sucessivas sibilantes² como /s/, /z/, /f/ e /v/ podem produzir, novamente com o auxílio de Antonio Candido, brandura (1996, p. 35). No esquema, são destacadas a consoante r (em negrito) e as oclusivas:

choque – a segunda e a quarta, respectivamente –, são os exatos momentos de aparecimento e desaparecimento do gato Paulus, causando um impacto tanto no poeta Paulo quanto no próprio leitor. É importante acrescentar que apenas nas duas estrofes brandas, a primeira e a terceira, surge a palavra “luz” (versos 2 e 9), que por si só já é correspondente à brandura e clareza sonora e que ecoa no próprio nome do gato: **Paulus**. Nessa perspectiva, pode-se observar uma oposição entre **luz** e **choque**, este podendo ser substituído, antiteticamente à luz, por **trevas** (que aparece no verso 6) e compõe os dois momentos mais sombrios da narrativa: o surgimento do gato e o seu sumiço, que deixa o poeta sozinho na escuridão. Além disso, a própria palavra já reproduz foneticamente o choque produzido nessa situação. Assim, teríamos, analogamente por meio da sonoridade, a sequência **luz, trevas, luz, trevas**, representando, ao mesmo tempo, a entrada e a saída de cena do gato Paulus. Para ilustrar, o sistema abaixo obedece à seguinte ordem: negrito para as estrofes que representam choque ou trevas, itálico para a localização de Paulus. Dessa maneira, os trechos sem negrito indicam as estrofes brandas (ou luz) e as que não possuem itálico as estrofes dedicadas a Paulo:

Quando Paulo se viu naquela selva escura,
pensou estar perdido. Uma luz ao fundo
serviu-lhe então de guia. Percebeu-se nu,
excitado, com frio. De repente, um

*gato preto aparece e, sorrindo, lhe diz,
entredentes na treva: “Lembra-se de mim?”
Era Paulus, meu Deus, recordou o perdido
poeta, pasmo e trêmulo, qual um noctívago.*

*“A luz que você vê são meus olhos abertos,
como faróis, espelhos negros que revelam
o caminho do inferno.” E sem mais nem menos,*

**sorrindo, sumiu. Paulo apalpa a própria cara,
procurando na mata da memória a cara
do gato preto Paulus que outrora matara.**

Visualmente, notamos, além da dessemelhança entre cada parte, dois fatos importantes na construção desse poema: as estrofes **estáveis** – considerando estável como a presença/voz de apenas uma personagem sem conflitos – seriam a primeira e a terceira. Essa **estabilidade** (o termo aqui não deve remeter a outros sentidos) se reflete na **brandura**, como já dito, das consoantes sibilantes. Já a segunda e a quarta estrofes coincidem com a ruptura dessa estabilidade, ou seja, a aparição de Paulus e o seu

repentino desaparecimento. Ambos os eventos quebram as expectativas de Paulo e, por metonímia, também as do leitor: não se espera que um gato fantasmagoricamente apareça e tampouco que suma tão rapidamente. Essas ocorrências são observadas também na aspereza dos fonemas empregados nas respectivas estrofes: a abundância do fonema /r/ e de consoantes oclusivas surdas e sonoras. Por último, o jogo que se estabelece entre claro e escuro ecoa na sucessão de palavras que caminham pelo corpo do poema. Temos, assim, de um lado, os termos “escura, preto, treva, noctívago, negros, preto” e, opostamente, “Paulus, luz, Paulus, luz, faróis, Paulus”.

Como já foi dito anteriormente, a imagem de Paulus delinea-se de maneira interna tanto no poeta Paulo quanto na forma do soneto. Essa aparição sombria traz à tona algumas questões psicanalíticas. Uma delas, o estranho, originalmente chamado de *unheimlich*³ e cujas referências são os textos de Freud, representa “aquela categoria do assustador que remete ao que é conhecido de velho, e há muito familiar” (FREUD, 1996, p. 277). Entretanto, a essa categoria familiar deve ser acrescentado algo que é novo, que não é familiar, para que se torne estranho. Trata-se, portanto, de algo que foi reprimido, que está oculto, em segredo, e que, em algum momento, pode manifestar-se externamente. Indo mais além, com relação às temáticas desse assunto, Freud vai dizer que “a morte aparente e a reanimação dos mortos têm sido representadas como temas dos mais estranhos” (1996, p. 307).

No campo da ficção, Freud ainda destaca que ela “oferece mais oportunidades para criar sensações estranhas do que aquelas que são possíveis na vida real” (1996, p. 312). Dessa maneira, retomando o soneto em pauta, veremos que é exatamente esse quadro que se forma: Paulo matou o seu gato Paulus, que retorna como fantasmagoria. A sua revelação acontece com a sombria pergunta: “entredentes, na treva: ‘Lembra-se de mim?’”. Conseqüentemente, os dois últimos versos representam essa busca do que foi reprimido e que agora ressurge como *unheimlich*: “procurando na mata da memória a cara / do gato preto Paulus que outrora matara.”. O gesto de “procurar na mata da memória” representa exemplarmente a ação de perscrutar um terreno instável que oculta surpresas por trás de árvores ou debaixo de folhas no chão. A partir dessa perspectiva, então, algum evento ocorrido com Paulo – e não podemos afirmar qual é – teria ativado esse familiar (um gato de estimação, supõe-se) reprimido (ao matá-lo) e que emerge sob

a imagem de algo que mistura esse familiar a um dado novo, estranho – daí o ato de buscar a **cara** do gato na memória, ou seja, de buscar novamente o familiar.

Esse aparecimento do *unheimlich* estimula a composição de um duplo entre ambas as personagens. Esse termo, que pode ser uma das formas de manifestação do estranho, inicialmente seria concebido como um desejo narcísico de salvar o ego de uma destruição. Porém, superada essa etapa, o duplo muda de aspecto: “depois de haver sido uma garantia de imortalidade, transforma-se em estranho anunciador da morte” (FREUD, 1996, p. 294). Clément Rosset, por sua vez, afirma que “o que angustia o sujeito, muito mais do que a sua morte próxima, é antes de tudo a sua não-realidade, a sua não existência” (ROSSET, 1988, p. 64). No poema de Bith, esse temor talvez se revele na situação em que se encontra Paulo: numa selva escura, perdido, nu e com frio. Por outro lado, estava excitado, que, para além do sentido sexual, pode significar estímulo físico ou psicológico, cólera, irritação e insuflar ou adquirir coragem⁴.

O signo espelho, muito recorrente em casos de duplo, também aparece no soneto: “como faróis, **espelhos** negros que revelam” (grifo nosso). O duplo também pode ser visto em outras ocorrências: o título do personaeconto (e também nome das personagens), “Paulo e Paulus”, onde o segundo nome retoma parcialmente o primeiro, separados por um e que poderia funcionar como espelho de ambos. Sendo de versos alexandrinos, pode-se dizer que também a métrica contribui com esse jogo, uma vez que cada verso possui cesura na sexta sílaba tônica, produzindo uma igualdade de sílabas em cada metade. As cesuras se dão nas seguintes tônicas: I na primeira estrofe, E na segunda, E na terceira, e A (podendo ser seguido por U como semivogal) na quarta. O primeiro terceto – local onde se encontra a palavra espelho – estampa, então, esse espelhamento entre rimas internas e rimas externas (todas em E). Outrossim, ainda com relação à forma, há igualdade no número de versos para cada personagem: o primeiro quarteto e o segundo terceto (sete versos) para Paulo e o segundo quarteto e o primeiro terceto (sete versos) para Paulus. Um dado importantíssimo para essa hipótese se localiza no antepenúltimo verso: “sorrindo, sumiu. Paulo apalpa a própria cara,”. Aqui constatamos que é apalpando o rosto que Paulo tenta reencontrar Paulus na memória. Segundo o eixo interpretativo que estamos acompanhando, isso indica que Paulo quer ver o rosto de Paulus no seu próprio, e vice-versa, algo como uma réplica de imagem que pode ser lido como efeito do duplo. Esse efeito abala completamente a noção entre

real e ilusão. Argutamente, Rosset diz que “o real não está do lado do eu, mas sim do lado do fantasma: não é o outro que me duplica, **sou eu que sou o duplo do outro**” (ROSSET, 1988, p. 64; grifos do autor).

Numa outra chave, mais instável, poder-se-ia concluir que a ilusão e/ou o delírio já estão presentes desde o primeiro verso. Nesse sentido, a selva escura em que se encontra Paulo não seria nada mais que a sua própria “mata da memória”. Assim, a manifestação do *unheimlich* não ocorreria ligada ao real, mas talvez a um sonho ou uma alucinação. Operando metonimicamente, se considerarmos o poeta Paulo como o próprio autor Bith (que, por sua vez, não deixa de ser uma *persona*), descobrimos que essa relação com gatos já vem de outra obra:

ah, se eu fosse midas
virava um gato de ouro
só pra ter mais vidas (1990).

Nesse haicai, retirado de *Digitais*, já se pode notar o desejo de imortalidade alinhado com a figura do gato. Todavia, não é possível afirmar que Bith tenha pensado “Paulo e Paulus” a partir desse haicai publicado quatorze anos antes, tampouco que se trata de “fases”⁵ de um possível duplo relacionado a gatos em algo como um **moto-contínuo** obra a obra. Curioso, sim, é o fato de haver, de um modo diferente, um poema anterior ao soneto em questão que também ponha em jogo a dicotomia gato/vida. No haicai, o felino representa um símbolo de eternidade; no soneto, findas as sete vidas⁶, surge como uma fantasmagoria perturbadora.

Para além do que foi apresentado até aqui, o que salta aos olhos em “Paulo e Paulus” é uma estreita e bem trabalhada relação entre forma e conteúdo. Tal relação, intrínseca à literatura, por vezes encontra soluções engenhosas e surpreendentes nas mãos de alguns escritores, como no caso de Bith.

Em cada conjunto de quatorze versos de *Personecontos* há uma infinidade de possibilidades interpretativas. Como ressaltou Flávio Carneiro no texto publicado junto à obra de Bith, “o que existe mesmo nesse livro são promessas de contos. [...] Fica para o leitor um convite: o de se tornar escritor e desdobrar cada poema em suas sete faces

escondidas, estendendo o fio até que se desenovele por fim o enredo” (CARNEIRO, 2004, p. 98). Essa foi apenas uma tentativa de leitura de uma das faces que, por sua vez, também não se esgota por aqui. Cabe a um próximo leitor pegar a ponta desse novelo e continuar a desmanchá-lo, sempre atento para que ele, o novelo, não caia nas garras de algum gaiato gato à espreita.

Referências

ALIGHIERI, Dante. *Divina comédia*. Tradução de J. P. Xavier Pinheiro. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1952.

BITH. *Digitais*. Rio de Janeiro: Porto Palavra, 1990.

BITH. *Personcontos*. Vitória: Flor&cultura, 2004.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas, 1996.

CARNEIRO, Flávio. Um poeta muito branco. In: BITH. *Personcontos*. Vitória: Flor&cultura, 2004. p. 95-101.

DELMASCHIO, Andréia. Os “personcontos” de Bith: indiferença, dor e tragédia sob a máscara do riso. In: CARVALHO, Raimundo Nonato Barbosa de; SALGUEIRO, Wilberth Clayton Ferreira (Org.). *Poesia: horizonte & presença*. Vitória: Ufes, 2002. p. 57-65.

FREUD, Sigmund. O “estranho”. In: _____. *História de uma neurose infantil e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. 17.

PADILHA, Fabíola. Metamorfoses ambulantes de um bardo solitário. In: BITH. *Personcontos*. Vitória: Flor&cultura, 2004. p. 83-94.

PASSOS, Lucas dos. Miguel, Reinaldo, Bith e o(s) soneto(s). In: MACHADO, Lino; NEVES, Reinaldo Santos; SODRÉ, Paulo Roberto (Org.). *Bravos companheiros e fantasmas 3: estudos críticos sobre o autor capixaba*. Vitória: PPGL/MEL, 2008. p. 282-292.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo*. Porto Alegre: L&PM, 1988.

Recebido em 31/03/2011
Aprovado em 02/05/2011

¹ Conforme disse Andréia Delmaschio: “Esse **personeconto** traz uma personagem cindida e com dificuldades para reconhecer uma outra face sua, diabólica, e que no entanto – ou por isso mesmo – o seduz” (DELMASCHIO, 2002, p. 59).

² Também chamadas de fricativas.

³ *Unheimlich* é o contrário de *heimlich* (familiar, doméstico etc.), mas ambos os conceitos também se tocam em alguns pontos. Freud salienta que, desse modo, *unheimlich* é algo como uma subespécie de *heimlich* (FREUD, 1996, p. 283).

⁴ Os significados foram retirados do *Dicionário Eletrônico Houaiss* (2001).

⁵ Lembrando que, como já foi dito, uma possível primeira fase do duplo é o desejo narcísico de impedir a destruição do ego.

⁶ Ou nove, dependendo do folclore.