

Extraído de *Language as Gestures*
– *Essays in Poetry*, Nova York,
Harcourt, Brace & Company, cap.
1, 1952.

Linguagem como gesto

R. P. BLACKMUR

Tradução de Fábio Fonseca de Melo



e há um enigma em meu título é porque, como Sweeney com suas damas no *Fragment of an Agon*, de Eliot, “tenho de usar palavras quando falo contigo”. O enigma é verbal, algo que temos proposto a nós mesmos e que pode ser resolvido. A linguagem é feita de palavras e o gesto é feito de movimento. Nisso reside metade do enigma. A outra metade será igualmente auto-evidente somente se for uma parte igualmente familiar da bagagem de nosso pensamento. É a mesma afirmação posta ao contrário. Palavras são feitas de movimento, de ação ou resposta a alguma espécie de remoção; e o gesto é feito de linguagem – da linguagem anterior, para além ou paralela à linguagem das palavras. Quando a linguagem das palavras falha, recorreremos à linguagem dos gestos. Se pararmos por aqui, paramos com o enigma. Se seguir-

o
v
i
u
q
r
a

mos e dissermos que, quando a linguagem das palavras alcança seu êxito maior ela *se torna* gesto em suas palavras, teremos resolvido o enigma verbal com que começamos, descobrindo uma abordagem ao mistério central ou fechado de expressão significativa na linguagem das artes. Tereamos ainda, penso, construído um equivalente imaginativo para a tese mais intimamente intelectual de Kenneth Burke, a qual compartilho, de que a linguagem da poesia pode ser vista como ação simbólica. A diferença entre o sr. Burke e eu é que, onde ele está predominantemente preocupado em estabelecer métodos para a análise das ações na medida em que são expressas no símbolo, eu prefiro enfatizar o símbolo criado ou fechado. Ele explora o enigma da linguagem no processo de tornar-se simbólico. Eu tento demonstrar, através de uma série de exemplos variados e progressivos, como o símbolo investe as ações da linguagem com realidade poética. O sr. Burke legisla; eu julgaria; entre nós, encontra-se o executivo.

Há uma linha em *Otelo* que, creio, deixa as coisas claras entre nós, não somente entre o sr. Burke e eu, mas entre todos nós. “Percebo uma fúria em suas palavras/ Mas não as palavras.” Não proponho essa linguagem ela mesma como gesto, mas como um exemplo justo da situação em que a linguagem ganha a força do gesto; e, de fato, isso me leva à memória de minha própria experiência primeira de linguagem como gesto. Quando era um garoto de seis ou sete anos e andava pelas ruas de Cambridge, eu costumava passar frequentemente por pequenas ruas sem saída, cada qual com seu poste de sinalização onde, no topo de seu letreiro, lia-se, Trowbridge Place ou Irving Terrace e, logo abaixo, em letras de cor diversa e em placa separada, a seguinte legenda misteriosa: Passagem Particular – Perigoso Passar. A legenda significava simplesmente, claro, que a prefeitura de Cambridge, uma vez que não tinha construído nem era responsável pela manutenção do leito da estrada desse lugar ou desse terraço, não se responsabilizaria por acidentes ou danos a propriedades resultantes de seu uso. Mas, para mim, signi-

ficava outra coisa. Significava que havia, no ato de adentrar essa passagem, um perigo claro e presente que poderia, especialmente no cair da noite, pular sobre mim e me dominar. Assim, para dizer o mínimo, eu tinha a experiência regular daquela sensação do ser exaltado e excitado que encontramos na poesia sempre que passava por um desses avisos. Eu percebia fúria naquelas palavras, mas não as palavras. Ainda não estou convencido, neste dia tardio e sem alento, de que, mesmo que compreendesse as palavras, eu não teria ficado indiferente a uma fúria de significado que havia realmente ali. Havia um gesto inabalável e dominador naquelas palavras, Perigoso Passar, que, por eu me encontrar nele incluído e o ter, de fato, parcialmente criado, tinha maior significado e tocava-me mais profundamente do que poderiam, alguma vez, quaisquer palavras meramente comunicativas, privadas de seu gesto nativo.

Pois o gesto é nativo da linguagem, e, se o cortarmos, estaremos cortando as raízes, obtendo uma linguagem desseivada e, gradualmente, apodrecida, senão petrificada. (Peço a licença de citar um poema de minha autoria no qual pus algum esforço para criar uma imagem de mata jazendo morta, o que no Maine chamamos de *dri-kai*: “*Ghostly, these gestures are beyond repair*”) (1). Porém o gesto não apenas é nativo da linguagem, ele vem antes dela num sentido ainda mais rico, e deve ser, como foi, transportado para dentro dela sempre que o contexto for imaginativo. Vivendo em Belmont cerca de dez anos atrás, eu costumava ir a Cambridge em um ônibus laranja e amarelo que progredia muito bem na primeira metade da viagem. Se alguém subisse na sua frente, o ônibus podia alcançar uma velocidade de dez ou vinte a quarenta ou cinquenta milhas por hora até que se conseguisse pagar a tarifa e encontrar um assento. Foi esse o caso de uma mulher de quem me lembro, ocorrido num meio-dia bastante luminoso. Ela entrou junto com um amigo, de quem nada lembro a não ser que sentou logo atrás de mim e que, sem dúvida, olhava por sobre meus

1 “Fantasmas, estes gestos estão fora de reparação” [N.T.].

ombros, podendo ver exatamente o mesmo que eu. Mas da mulher, recordo-me perfeitamente. Era gordinha e de feições francesas, isto é, de cintura notável e de traseiro ainda mais digno de nota, e usava saltos demasiado altos para poder se equilibrar nos solavancos do ônibus. Ficou ali, segurando a barra cromada de trás do assento do motorista, olhando para seu amigo (e, portanto, para mim) enquanto o motorista fazia seu troco. Era jogada de lés a lés a cada poucas jardas, toda vez batendo seu chapéu de aba mole – que mulheres de tal figura muito freqüentemente usam com a aba dobrada – contra o cano vertical em que o cofre de moedas estava fixado. Estava com alguma dificuldade de colocar as duas tarifas no cofre, e com uma dificuldade considerável de largar do cofre e percorrer o corredor, rebocando-se de assento em assento, agarrando as alças brilhantes contra o *momentum* do ônibus, que guinava, como não podia deixar de ser, em todas as direções exceto a correta. Toda essa situação – e é este o ponto que me interessa – ela enfrentou prendendo o fôlego, grunhindo, sorrindo, mostrando a língua abruptamente, piscando sem parar seu olhos de intenso azul e, em geral, batendo a cabeça de um jeito ou de outro, ela conseguia expressar inteiramente, e sem uma única palavra sequer exprimida ou desejada, toda uma mistura de sensações reveladoras de seu desconcerto, desconforto, sua incerteza mesclada com um sentimento de aventura e jovialidade, que queria compartilhar com seu amigo atrás de mim, que retribuía – eu tinha certeza disso – como eu, todo sorriso. Porque eu me encontrava na órbita de seus gestos senti-me, à medida que reparava nela, agindo na vida justamente como dizemos que a luz do sol ou da lua age sobre a água.

Este é um exemplo do gesto que vem antes da linguagem; mas, refletindo a esse respeito, parece também um exemplo do gesto que, quando acompanhado de linguagem, a coroa e, assim, a anima de forma a torná-la independente do falante ou escritor; refletindo a esse respeito, parece que o mais alto uso da linguagem não pode se dar sem a incorporação de alguma qualidade

tal do gesto que contém. Como, sem isso, poderia o romancista tornar seu diálogo sonante? Como poderia o poeta tornar seu lamento lírico; sua incongruência, cômica; ou sua perspectiva, trágica? A melhor parte de nosso conhecimento da vida e da natureza – talvez todo o nosso conhecimento sobre sua ação e interação – chega a nós na forma de gesto, e tornamo-nos mestres na manipulação desse conhecimento muito antes de podermos fazer uma rima ou trocadilho, ou mesmo uma simples sentença. E nem podemos dominar a linguagem propositadamente sem redominarmos o gesto que ela contém. Gesto, em linguagem, é o jogo externo e dramático do significado interno e figurado. É aquele jogo de significações entre palavras que não pode ser definido nas fórmulas do dicionário, mas que se define no uso conjunto das palavras; gesto é aquela significação que move, em todos os sentidos da palavra: que move as palavras e que nos move.

Antes de perseguirmos os meios de acesso ao mistério do gesto na arte da poesia, permitam-nos observar rapidamente como ele se comporta nas outras artes. Pois se o gesto é de tamanha importância estrutural na poesia, como eu acredito que seja, as outras artes devem atestar-lhe uma importância equivalente; é em tais matérias que deve haver uma unidade substancial em toda a arte; não existem dois, ou três, muito menos sete modos fundamentais de imaginação, mas apenas um. Devemos dar exemplos, não argumentos, pois queremos nos recordar não de fórmulas, mas de intuições, e queremos voltar à poesia com nosso senso de gesto fortificado, antes que obstruído.

O exemplo mais claro e mais familiar de gesto na arquitetura é a espiral de uma igreja, pois todos já vimos espirais de igreja, indo à igreja ou não. Más espirais vergam a igreja e são caso de carpintaria antes que de arquitetura, um exemplo de fórmula que asfixia a forma. Uma boa espiral é sem peso, emanante, uma seta que se alça ao Todo-Poderoso, levando, em seu gesto, toda a igreja consigo. Embora possa ser constituída de tanta fórmula quanto a má espiral,

ela difere em que a fórmula, de algum modo, apreendeu vida o bastante para se transformar em forma novamente; que é uma maneira de dizer o que o gesto faz na arte – é o que acontece a uma forma quando ela se torna idêntica a seu motivo. Ele faz isso, no caso de uma espiral, proporcionando a sensação de movimento, de aspiração, como uma árvore ou um arbusto dá a sensação do processo de crescimento, ou como uma bela sala dá o efeito de extensão do espaço, em lugar de seu encerramento. A esta sensação de movimento na massa “na verdade” inerte e no espaço “na verdade” vazio é o que chamamos gesto na arquitetura. Assim também sentimos que os pilares são poderosos, que uma ponte transpõe ou salta, que uma abóbada nos cobre ou que uma cripta nos consterna.

Na escultura temos mais ou menos a mesma situação da arquitetura, exceto porque os efeitos são mais especificamente humanos em caráter; pois na escultura nós capturamos ou fixamos na massa e no espaço físicos aqueles movimentos humanos ou animais, ou aquelas formas essenciais de corpo ou objeto que, capturados, movem-se neles mesmos, seja de dentro para fora ou de fora para dentro, de modo a constituir um gesto interminável. Aqui podemos ver a diferença entre gesto e ato. Em má escultura, o que nos aborrece e entedia, e faz-nos sentir que estamos chocando nossas cabeças contra pedras, é a sensação de que o atleta quer saltar ou de que o cavalo está prestes a ir a meio galope, ou o que quer que seja; o movimento capturado quer seguir e concluir-se em ação. Em boa escultura não há nada disso, mas sim há, no movimento capturado, na rigidez repleta de movimento, um gesto concluído no momento de sua maior significância. Exemplos na escultura são fáceis, como na arquitetura, mas menos conspícuos. Um bom vaso exhibe todo o valor gestual da rotundidade; um bom nu de Maillol ou Lehmbruck ou Lachaise dá um gesto profundo do corpo em algum momento de equilíbrio significativo. Permitam-nos dizer que a boa escultura tem um peso ou leveza que não tem nada a ver com a pedra

ou a madeira ou a ocupação do entalhador, mas tudo a ver com o gesto que ilumina o *medium*. É o gesto que faz uma pedra parecer uma esfinge, e é o gesto que faz da grande Esfinge um sorriso. Com isso quero dizer que há um grande *momentum* no grande repouso e na inexaurível significação de qualquer imagem que faz o gesto, como faz a esfinge, do *momentum* e repouso do homem meditando sobre si mesmo. Escultura é o homem engendrando formas a partir de suas rumações.

A pintura pode combinar o efeito dos gestos na escultura e na arquitetura, uma vez que representa o sentimento de massa e espaço físicos, mas o faz por remoção. O verdadeiro jogo de significados na pintura reside antes no que ela faz com a textura, com a luz e, especialmente, com o que ela faz com nosso grande e, de outro modo, inelutável conhecimento visual do caráter humano. Nenhum conhecimento é tão grande ou tão qualificado e nenhum conhecimento foi tão sentido como nosso conhecimento do que, literalmente, *vemos* nas pessoas. Dentre nossos conhecimentos, também não há nenhum com que mais nos atrapalhem quando tentamos exprimir o que sabemos desse conhecimento visual, exceto quando usamos o modo da pintura imaginativa no campo do retrato ou da pintura figurativa. Penso, para procurar alcançar o que temos à mão, na *Amazona Polonesa* de Rembrandt, nas galerias Frick, com todo o seu esplendor e luminosidade dourada incidindo contra o rosto da amazona ou, nas mesmas galerias, no rapaz em arminho pleno de ar antigo de Ticiano – ambos tão repletos daquela máxima dignidade humana, daquela correção e inteireza do ser de que nenhum homem, visto, pode ser despojado. Ou, ainda, há os retratos de El Greco, transbordantes, como dizem os poemas de Marianne Moore, de luz interior – o retrato do Cardeal, no Metropolitano, ou do Irmão Félix, no Museu de Boston; rostos assombrados ambos, assombrados com aquela vida espiritual para além da dignidade que a carne, em verdade, não pode sequer lograr, mas que é algumas vezes alcançada na forma de um gesto de luz em

olhos e traços. Como um pintor consegue tais efeitos? Olhemos para um retrato de sociedade, um retrato embelezado, um retrato oficial – todos fiéis o suficiente para seus retratados; todos fiéis demais, precisamente – e não é por planejamento que sua grande falta, sua vacuidade escancarada, o hiato quase visível da desatenção suprimida se dá, pois o pintor os reproduziu como a média de uma longa série de momentos impassíveis. Nada é deixado de fora, mas o gesto vital do momento único, focal, o gesto de algum estado em particular, alguma grande perspectiva – digamos, o peso de uma vida inteira na cabeça repousando em seu pequeno fulcro – alguma profunda inspiração da carne, digamos, o desejo *em exaustão* pedindo por descanso, ou, digamos ainda, mesmo a jovialidade e radiância dos traços em jogo com a vida; nada é deixado de fora, a não ser aquilo que o grande pintor põe dentro: algum gesto flagrante ou imaginado de consciência que alça os traços à máxima vida. O pintor põe em seus retratos o gesto cruzado do conhecimento e do mistério, do intoleravelmente familiar e do impossivelmente alheio que todos miramos no espelho. Eis por que, em grandes retratos, vemos a nós mesmos.

Na dança teríamos a arte mais diretamente envolvida com o gesto, pois, quando o gesto se abate ou não comunica, a dança nada pode expressar. Colocando de outra forma, isto significa que o gesto no balé deve ser construído e infundido no que é, de outro modo, “mero” movimento. É o gesto que torna a dança fluída e que possibilita que ela termine. Sem gesto, não pode haver começo, meio ou fim em uma dança. Gesto é o meio pelo qual os movimentos da dança se completam, e, para que esses movimentos se tornem gestos, eles normalmente necessitam de ritual (como na missa) ou música (como no balé) como fonte e meio. Estou pensando em um ensaio de um dos balés baseados em Mozart em que tudo era uma barafunda de movimentos sem vida até que Balanchine, através de seu exemplo único, pôs os movimentos em sintonia com a música e, assim, de repente, os transformou em gesto. Novamente, para voltar

à missa, temos a natureza do próprio ritual (consagração, sacrifício, comunhão) determinando a natureza do gesto e, de outro lado, refletimos que é o gesto (a postura de quem reza, a elevação da obreia, o serviço do cálice e da hóstia) que transforma os “meros” movimentos em ritual. O gesto é talvez o elemento estável e mutável no ritual; ele é tanto o que é autóctone – renascido do solo nativo de sentimento – quanto o que é autônomo – e controla de maneira independente a significação no ritual. Ainda outra vez, e na realidade não muito distante, há a observação de Nijinski de que são os figurinos de um balé que determinam os gestos, como o corte de uma roupa determina o modo de alguém andar; porém são, em seu turno, os gestos dos bailarinos que trazem à vida os figurinos, ou a nudez, dos corpos. A dança *liberta* gestos de outro modo concebidos. É o jogo obstinado natural do corpo, controlado.

Controle é a palavra-chave também em relação ao gesto na atuação, e mais ou menos nos mesmos sentidos que na dança; é o controle proposital, convencional dos movimentos do corpo que produz gesto expressivo. Ou talvez deveríamos dizer que é uma espécie de redução, condensação, telescopia de movimentos instintivos livres que os transforma em gestos residuais, quase tão proximamente ordenados quanto os gestos no ritual. Historicamente, podemos nos recordar, o que chamamos de representação surgiu da cena muda, que se convencionalizou como mimo – em suma, mimese. Mimese é o que autor invoca ao lado de suas linhas quando está fazendo gestos apropriados e o que invoca apesar de suas linhas quando está fazendo gestos inadequados. Obviamente, em termos de prática, raramente nos familiarizamos o bastante com uma versão particular, até mesmo de uma peça de Shakespeare, para sermos capazes de divorciar sua mimese de suas linhas, mas se pudéssemos creio que acharíamos que aquela mimese, sozinha, é uma arte complexa e extraordinariamente dotada de recursos, que faz uso de toda a personalidade do ator e, com frequência, abrange uma vasta gama de gestos. Nosso

exemplo mais próximo é um bom ator que tira o máximo de linhas ruins, caso que, a não ser que sejamos nós mesmos mímicos, adoramos apologeticamente. Lembro de ter visto certa vez *O Cadáver Vivo*, de Tolstói, uma peça que eu não havia lido, produzida em alemão, uma língua que não conheço, protagonizada por Alessandro Moissi, um ator de cuja reputação eu não era familiar naquele tempo, e em condições pouco propícias: um público pequeno e disperso no grande galpão da Casa de Ópera de Boston. Ainda assim, a experiência daquela noite se provou maior do que jamais fora assistir a Bernhardt ou Duse ou Mantell ou os Barrymore. Pois o que vi e ouvi não foi nada além da mimese em seu trabalho com movimento e postura e voz; as palavras da peça eram transparências usadas para compassar e demarcar a atuação. As meras palavras, pareceu-me, deviam ser refugio; elas eram tão pouco necessárias face às rápidas convenções da voz e do movimento, convenções que devem ser universais ao homem ocidental, uma vez que as compreendi tão bem, através das quais Moissi foi da beleza à beleza lúcida do gesto criado. A gama do ator mostrou-se tão grande quanto a de qualquer outra arte, simplesmente porque minha atenção foi capturada por ela, alheando-se de tudo o mais. Não obstante, eu sabia, àquela altura, que o que sentia era bom para uma pequena amostra da experiência completa; senti o efeito do supremo controle sem sentir toda a força controladora. Perdi o que as linhas da peça invocavam Moissi a criar; mas, pelo menos, aprendi por que atores ruins arruinam as melhores peças: eles não têm conhecimento dentro de si que possa ser chamado ao jogo. Como pode um homem que não sentiu o sol ardendo em seus ossos entender o jogo da luz? E, similarmente, como pode um ator entender o jogo das palavras a menos que elas pareçam brotar e instalar-se dentro dele, como sua própria significação? Uma grande atuação dá, simplesmente, corpo aos gestos de grandes palavras: nada além.

É a música, de todas as artes, a que mais faz. Como pura atuação, seu *medium* pode ser imaginado como inteiramente no tem-

po à medida que o tempo é preenchido com som. É mais pura do que a atuação, porque todo o seu movimento é movimento do som. Mas sua maior pureza reside no fato de que, embora as outras artes possam usar alguns de seus efeitos, ela, à parte das outras artes, pode proceder de acordo com seus próprios propósitos, sem obrigação anterior ou subsequente com nenhuma outra arte. Roger Sessions, em seu ensaio de contribuição a *The Intent of the Artist*, diz que o propósito da música é criar gestos do espírito humano, e como meu argumento é, neste ponto, apenas uma versão um pouco mais restrita do que a dele, menciono-o aqui para minha própria inteireza e confirmação. Mas eu direi isto. Não sei o que constitui a disciplina da música do ponto de vista de um compositor, exceto que estou certo de que é severa. Contudo, sinto como leigo que a liberdade que essa disciplina assegura é a liberdade da repetição, do desenvolvimento, da variação dentro ou sobre ou em torno de um tema em uma extensão que em qualquer outra grande arte seria não apenas ineficaz, mas aborrecida: a liberdade, em suma, de jogar com os elementos de significação musical até que eles se tornem gesto. Eis, sem dúvida, por que Pater (2) disse que todas as artes tendem à condição de música; a condição é o gesto. O resto da música não são senão os meios para a libertação do gesto, e para o artista que se rejubila inteiramente de seu trabalho essa é a mais abençoada circunstância possível de imaginar. É equivalente a dizer que seus meios – sua técnica – quase podem se transformar em todo o objeto de atenção, tanto para ele quanto para sua audiência. Não é seu tema, uma vez que o tenha, mas o que acontece a seu tema, que conta; e o que lhe acontece será precisa e imitigavelmente o que ele fizer dentro de seus meios. Sua forma e sua substância estarão unidas no processo como no fim: unidas como gesto. Não importa que estejamos alegres quando cantamos e cantemos quando estamos tristes. As outras artes nos tomam em partes, e dão-nos papéis a desempenhar tendo a nós mesmos como espectadores; a música nos toma em nossa totalidade, gesto sem remoção.

2 Walter Horatio Pater (1839-94).

Assim é o gesto nas seis artes das quais a poesia é certamente a filha natural, na medida em que exhibe variadamente os estigmas de todas as seis e, não obstante, faz um gesto ígneo por si própria. É o gesto, gosto de pensar, do julgamento poético, o julgamento de todos os gestos, todo o jogo de significados, que constitui a totalidade do ser. Poesia é o significado do significado, ou, pelo menos, a profecia dele. “Eia! todos vós, que acendeis fogo, e vos cingis com tições acesos; andai entre as labaredas do vosso fogo, e entre os tições que ateastes!” Nestas palavras de Isaías há um *motto* para a poesia, um julgamento da poesia e um gesto poético que carrega o significado profético da poesia. As palavras soam como música, criam imagens que são visuais, parecem sólidas como escultura e espaçosas como arquitetura, repetem-se a si mesmas como os movimentos em uma dança, invocam um tipo de mimese na voz quando lidas, e voltam-se a si mesmas como nada além de palavras escritas. Contudo é a fúria nas palavras que entendemos, e não as palavras elas mesmas. Deixem-nas servir de texto para o resto destas observações; pois, com elas para nos alentar, podemos partir de quão baixo desejarmos.

Esse é o nível do escritor que se encontra inarticulado porque, como pensa, as palavras em sua caneta não são tão viáveis como as palavras em sua boca. Ele diz na explicação de por que não consegue escrever – pelo menos um tal escritor disse-me não faz muito tempo – “O problema é que não tenho o benefício do gesto ao escrever – nem tampouco inflexão”. Ele está errado; seu problema é que se pôs na posição do estenógrafo, e o que deseja o estenógrafo não pode realizar – de um lado, ritmo e cadência e intervalo, os gestos da voz que fala, e, de outro, o olhar e o sentimento e o movimento do homem ao falar, seja o que for necessário para transmitir o que podemos chamar de o gesto total da cena. O que tem a fazer é esquecer toda a teoria da estenografia ou reportagem e fazer com as palavras de sua caneta não só o que fizeram as palavras de sua boca, mas também, e acima de tudo, o que elas não conseguiram

fazer naqueles momentos cruciais em que ele apelou para o gesto físico com rosto e mãos e gesto vocal na alternância das inflexões. E ele deve fazer isso marcando o som das palavras que escreveu no ouvido interno de seu leitor e, assim, fazer com que elas joguem entre si por concerto e oposição e padrão que não apenas arrastem atrás de si os gestos da vida como produzam um novo gesto por eles mesmos. Fazer com que as palavras joguem entre si em pequenas e grandes unidades é uma versão da técnica total de escrita imaginativa. Uma vez que aquilo com que se joga são significados e congêrie de significados, o que se deseja não pode ser articulado em uma fórmula, mas, por outro lado, não pode ser absolutamente articulado, exceto quando revelado no interior de uma forma. O ponto é aquele contrário à visão geral de que há relativamente poucas fórmulas e relativamente muitas formas; exatamente tanto quanto haja gestos que as requeiram; e, em se tratando de formas, há vários métodos empíricos. Permitam-nos examinar alguns em que os meios são pequenos o bastante para que lidemos com eles.

Em certo sentido, qualquer palavra ou congêrie de palavras pode ser alçada à condição de gesto, seja por simples repetição ou por uma combinação de repetição e preparação variada. O “amanhã e amanhã e amanhã” de Macbeth ou o “Nunca nunca nunca nunca nunca” de Lear parecem bons exemplos imediatos de simples repetição que metamorfoseia as palavras mais familiares no gesto mais engolfante. Para enfatizar o que aconteceu nessas linhas, e para indicar como as palavras às vezes escapam do mero significado verbal quando se tornam gesto, pode ser sugerido que Macbeth poderia ter dito “hoje e hoje e hoje” e Lear, “sempre sempre sempre sempre sempre”, e muito do mesmo efeito teria transpirado em ambos os casos. Não é, em absoluto, o significado que as palavras *tinham* que conta, mas o significado que a repetição, em uma dada situação, faz com que elas assumam. A repetição da palavra *will* (3) nos sonetos sobre o Querer (4), bem como as palavras que rimam com *will*, faz mais

3 *Will*: querer, vontade, desejo; além de auxiliar indicativo de futuro [N.T.].

4 Por exemplo, sonetos CXXXV e CXXXVI [N.T.].

ou menos a mesma coisa; o significado resultante não tem relação com a palavra em si, mas é um gesto obsessivo de Shakespeare ele mesmo, produzido pela mesma sílaba iterada intensificada em um lamento meio estrangulado.

Um tipo de repetição mais complexa e bastante diversa se oferece na exortação de Iago a Roderigo para que deixe de pensar em suicídio e passe a pensar novamente em Desdêmona. Eu trunquei um pouco a passagem devido ao propósito de produção destas observações.

“Põe dinheiro na bolsa; toma parte nesta guerra, desfigura as feições com uma barba postiça. Repito: põe dinheiro na bolsa! Não é possível que Desdêmona continue apaixonada do Mouro por muito tempo – põe dinheiro na bolsa – nem ele dela. Foi um começo muito violento, ao que ainda verás seguir-se uma separação correspondente. Põe dinheiro na bolsa. Esses mouros são muito inconstantes em suas inclinações – enche de dinheiro tua bolsa! [...] É fatal que ela o troque por um moço; quando ficar saciada do corpo dele, perceberá o erro da escolha que fez. Terá de trocá-lo por outro: é fatal. Por isso, põe dinheiro na bolsa! Mas se queres absolutamente condenar-te às penas eternas, faze-o por um processo mais delicado do que o afogamento. Arranja quanto dinheiro puderes! Se a santidade de um juramento frágil entre um bárbaro errático e uma veneziana arquissabida não for coisa muito dura para minha inteligência e para todas as tribos do inferno, acabarás gozando-a. Por isso, trata de arranjar dinheiro” (5).

Roderigo o questiona, “Dispões-te a apoiar minhas esperanças, no caso de eu me firmar nesse propósito?”, e Iago retoma a carga. “Podes contar comigo. Vai, arranja dinheiro. Já te disse muitas vezes e torno a dizê-lo pela centésima vez: odeio o Mouro; tenho para isso motivos arraigados no coração. [...] Em frente! Marcha! Trata de arranjar dinheiro”.

Roderigo, retirando-se, diz: “Já refleti melhor; vou tratar de vender todas as mi-

nhas terras”, e, encarregando-se dele, Iago começa, “Assim, de um tolo faço minha bolsa” (6).

Assim vemos o pobre Roderigo comprado e vendido, comprado barato e vendido caro, e sempre nos termos da frase iterada e focalizada, “põe dinheiro na bolsa”, e as variações em torno dela. Roderigo é, de fato, um homem mudado em todos os sentidos da palavra, e a natureza obscura, impura, inconsciente, equívoca dessa mudança é feita cada vez mais clara, trazida à luz de si mesma pela frase de Iago. Diversamente das simples repetições silábicas de Lear e Macbeth, a frase de Iago não poderia ser alterada sem alterar o gesto; iterações poderiam ser transformadas em praticamente qualquer outra coisa, bastando, para tanto, que seguissem a mesma linha geral. Como observou Kenneth Burke, dinheiro é um símbolo neutro capaz de trazer ação significativa a toda situação. Dinheiro é, nesta situação, o símbolo do mal provido, e, ensaiando-o, Shakespeare liberou o gesto do mal.

No solilóquio mais conhecido de Hamlet, há uma passagem na qual a repetição de duas palavras similarmente recorre à provisão de significados ctônicos, mas com um efeito diferente sobre as próprias palavras:

“Morrer... dormir... nada mais. Imaginar
Que um sono põe remate aos sofrimentos
Do coração e aos golpes infinitos
Que constituem a natural herança
Da carne, é a solução para almejar-se.
Morrer... dormir... dormir... talvez sonhar...
É aí que bate o ponto. O não sabermos
Que sonhos poderá trazer o sono
Da morte, quando alfim desenrolarmos
Toda a meada mortal, nos põe
[suspensos” (7).

Eis o contexto que determina a significação que as palavras *morrer* e *dormir* e suas variantes assumem no processo de se tornar gesto; porém, uma vez determinada, essa significação, esse gesto dominador, ampara e leva adiante o resto do solilóquio e além, para a resposta de Hamlet à indagação de

5 W. Shakespeare, *Teatro Completo. Tragédias*, trad. Carlos Alberto Nunes, 2ª ed., Rio de Janeiro, Ediouro, s/d, p. 615 (N.T.).

6 Idem, *ibidem* (N.T.).

7 Idem, *ibidem*, p. 569 (N.T.).

Ofélia de como ele passa: “Humildemente agradeço-te: bem, bem, bem”, que, como gesto, move-nos para outro sentido que não o literal. É todo o mal da dúvida e trepidação diante do prospecto desconhecido que as palavras “morrer: dormir” liberam na forma de gesto, que, por seu turno, infecta a tripla repetição mutiladora: “Bem, bem, bem”.

Contudo, devemos pôr este jogo de significados do sono e da morte defronte de uma outra espécie de jogo, desta vez, de *Macbeth*, sobre as mesmas palavras, em que toda a repetição vem no começo e se encontra apenas implicada, no sentido do jogo, no restante da passagem.

“Uma vez pareceu-me ouvir, aos gritos de: ‘Não durmais! Macbeth matou o sono!’ o meigo sono, o sono que desata a emaranhada teia dos cuidados, que é o sepulcro da vida cotidiana, banho das lides dolorosas, bálsamo dos corações feridos, a outra forma da grande natureza, o mais possante pábulo do banquete da existência” (8).

Onde o jogo de gesto de Hamlet seguia pela condensação, no focalizar do gesto em ação, um gesto que invade a própria trama da peça mesma, nas linhas de *Macbeth*, o contexto apenas sugere o gesto e proporciona-lhe um meio de invocar uma fuga do contexto da ação, e o estabelece, em seu pequeno mundo liberto de palavras, para criar outros gestos nas últimas quatro frases, que jogam elas mesmas entre si e, retroativamente, com *dormir*. *Lides dolorosas* joga com *corações feridos*, e *a outra forma da grande natureza* (querendo dizer uma segunda volta ou imbricação na sensação de movimento) joga com o outro sentido de “*course*” (9) em conexão com *banquete da existência*, e *banquete da existência* joga diretamente com *o sepulcro da vida cotidiana*: ela mesma dorme, pois já foi assassinada por Macbeth. O que temos aqui é parte súplica, parte imprecação, com gesto evocando sua substância: a substância do que está faltando e que não pode, exceto na forma de súplica, haver.

O que essas duas passagens fazem em comum – e trata-se de seu feito mais notável – é, pelo poder do gesto descoberto ou invocado, transformar o simples nome do sono em um símbolo rico e complexo. Em grande extensão estamos familiarizados com tais metamorfoses no título de poemas ou peças ou nos nomes de grandes figuras imaginativas, ou, algumas vezes – embora muito raramente – nos nomes de autores e artistas em particular. Todos os gestos em *Hamlet* se combinam para formar um símbolo que se tornou, a cada novo uso, cada vez mais inexaurível e mais complexo; tanto que não precisamos perguntar, quando dizemos Hamlet, se estamos nos referindo à peça como um todo ou à figura do homem que tenta resolver a agonia da dúvida no gesto. Igualmente com Macbeth e Anna Karenina e Raskolnikov e Dom Quixote; e igualmente também com Villon e Dante e Michelangelo e Platão e Baudelaire e Poe. Um símbolo, creio eu, é o que usamos para expressar significação de uma maneira permanente que não pode ser expressa em palavras diretas ou em fórmulas de palavras com alguma inteireza; um símbolo é um cúmulo de significados que, uma vez estabelecido, atrai ainda outros significados a si até que, sobrecarregado, entra em colapso. A formação de símbolos é uma ocupação sóbria para mentes absolutamente despertas, e eles são especialmente os objetos nos quais o significado é compartilhado e transmitido por aqueles que têm vida em comum, por amantes, amigos e aquela versão de sociedade a que nos referimos como companheirismo. Gestos são os primeiros passos em direção à formação de símbolos, e os símbolos que perduram são os legados residuais dos significados obtidos através de gesto. Retornando a nossas passagens sobre o sono, é apenas o acidente de elas serem um pouco demorado longas para serem ditas de uma só vez que as manteve como gestos somente, assim como, no mesmo argumento, é sua brevidade mais do que suas possibilidades residuais que fez símbolos reais de “O resto é silêncio” ou “Prontidão é tudo” ou “Toda carne é erva”, muito independente

8 Idem, *ibidem*, p. 340 (N.T.).

9 O termo foi traduzido por “forma” na edição citada; o segundo sentido a que se refere o autor é “curso” (N.T.).

de seus contextos originais em *Hamlet* ou *Lear* ou *Isaias*.

Tomemos a seguir o que, à primeira vista, parece um contexto ainda menor de esforço do que a repetição de palavras ou frases, a saber, o esforço de fazer com que uma palavra aja como outra, ou como várias; ou seja, o trocadilho. A rima, que é a forma terminal do trocadilho, e a aliteração, que é a forma inicial de trocadilho, são os usos mais comuns desse modo de linguagem e são, claro está, os mais eficazes para o grande público, uma vez que lidam, na superfície, inteiramente com os sons das palavras utilizadas: o que sabemos sem pensar e que não podemos saber melhor por mais que pensemos. Que rima e aliterações tenham outros usos não se questiona; simplesmente desejo enfatizar quão primitivo e quão penetrante é o trocadilho na poesia. É, tomado em sua mais completa gama como gesto (pois todo trocadilho alcançado é um gesto), a única avenida direta a sentidos indiferenciados de que o poeta dispõe; é o que objetivamente põe juntas as percepções dos sentidos diferentes, realçando-os em uma mesma sensação. Não só, mas também – e este é o nexos de nossa escolha – produz um gesto indiferenciado de significado. O que equivale a dizer que o jogo com as palavras é a congêrie de sinais mais imediata e mais final; é o próprio gesto que identifica os elementos do som com os elementos do significado.

Tomemos três exemplos de Shakespeare, sem cerimônia. O primeiro se centra em uma mesma palavra dita por Horácio a Hamlet. Ele diz que o fantasma apareceu por duas noites seguidas “*In the dead vast and middle of the night*” (10) (“Na morta vastidão meante da noite”). *Vast* (“vastidão”) é, obviamente, a palavra focal, e deve ser dito sem demora que ela aparece desta forma somente no primeiro Quarto. No segundo Quarto e no primeiro Fólio, era *wast* (11) e, no segundo, terceiro e quarto fólhos, era *waste* (“ermo”). Minha asserção (que tomo emprestada, em parte, de Empson em seu *Sete Tipos de Ambigüidade*) é que, independente de como a palavra seja impressa, o efeito de todas as três é

evidente e experimentado, com uma forte possibilidade, igualmente, de um quarto sentido, de *waist* (“cintura”). O acidente das variações registradas na impressão chama a atenção para a variedade de significados adormecidos nesta mesma sílaba. Permitam-nos ler a linha na segunda ortografia: “*In the dead wast and middle of the night*”, e não temos de uma só vez na palavra o sentido de vasto véu da noite, de extenso e inútil ermo da noite, e a cintura ou parte central e geradora da noite, também? E não temos, finalmente, uma espécie de significado indiferenciado que é produto de todos os três, um gesto de significado que pode apenas ser menos definido quanto mais profundamente é experimentado?

O segundo exemplo é ainda mais curto do que o primeiro e quase não requer exposição. Há uma linha em *Macbeth*, quando o assassinato segue a todo vapor para seu desfecho, que descreve *in his surcease, success* (12). Até onde toca ao som, as palavras variam apenas o suficiente para permitir um fino jogo entre si, mas, até onde toca ao significado literal, há quase uma contradição direta, não obstante haja, no gesto ou jogo que ambas fazem juntas, uma nova significação que não poderia ser produzida sem o jogo. *Success* é, por assim dizer, a cadência que pende de *e* rodeia *surcease*; e com um mau augúrio em si desconhecido ao leitor.

O terceiro exemplo vem de um dos sonetos mais proximamente apinhado de jogos similares de significado (“*The expense of spirit in a waste of shame*”), mas do qual extraio apenas o mais óbvio. Falando de luxúria, o poeta diz que é: “*Past reason hunted, and no sooner had, / Past reason hated*” (13).

Lendo estas linhas, o jogo de significados entre *hunted* (“perseguida”) e *hated* (“detestada”) cresce de tal forma sobre mim que não posso deixar de pensar que há algo entre eles, como uma espécie de consequência retroativa, do poeta como “*past reason haunted*” também, pois é isso o que o soneto dá, na forma de gesto, para fora do foco das frases citadas. Certamente,

10 Traduzido por “Na hora morta da meia-noite” na edição citada (p. 551). Como o termo analisado pelo autor se perdeu na tradução, mantive o original inglês (N.T.).

11 Ao que parece, trata-se de uma variação da época elisabetana para *vast* (N.T.).

12 “Em seu termo, êxito pleno” (N.T.).

13 “Para além da razão perseguida e, tão logo alcançada, / Para além da razão detestada” (N.T.).

estamos infestados (*haunted*) daquilo que perseguimos (*hunt*) e detestamos (*hate*).

Para relacionar os três exemplos, não podemos dizer que o gesto desses jogos entre e dentre palavras constitui a revelação da *soma* ou *produto* de todos os significados possíveis dentro do foco das palavras utilizadas, mesmo que não saibamos quais são todos esses significados? A linguagem como gesto cria significado como a consciência cria julgamento, sentindo a angústia, a mordida interior, das coisas forçadas juntas.

Este é um bom momento para apresentarmos, para alívio de tão alto tom, um exemplo conspícuo da onomatopéia intelectual superficialmente frívola. São as primeiras duas linhas do poema de Walter Stevens, *Bantams in Pine-Woods*, que não encobrem nada do que também não descerram. “*Chieftain Iffucan of Azcan in caftan/ Oftan with henna hackles, halt!*” (14). Devo dizer que este foi um caso máximo de aliteração e rima tomadas como trocadilho, e trocadilho tanto de som quanto de significado, pois o som das linhas se imprime no significado e o significado se imprime no som. Há uma espécie de estreita bazófia nas sílabas, com tamanho regougo do significado e tamanho alarido de significados no som, que nos impede de saber o que está acontecendo, senão através de uma imagem tão dupla e aguilhoante que os beberrões tanto apreciam ver. Mais seriamente, podemos dizer que estas linhas são um exemplo de palavras que, por serem momentaneamente destituídas de seus significados normais, tendem a se tornar gesto, assim como palavras que vão temporariamente além de seus significados normais, como a palavra *geopolítica* hoje, também tendem a se tornar gesto. Que Stevens deveria praticar tais exemplos, e que deveríamos nos deliciar com eles, é inteiramente natural. Todo aquele movimento nas artes conhecido progressivamente como dadaísmo e surrealismo se dedicou, em sua poesia, a libertar tais gestos da linguagem através da deliberada obliteração dos modos normais de significado do contexto. A diferença entre Stevens e o surrealismo é que Stevens escreve suas palavras de tal

forma que são capazes de reiniciar seus modos naturais tão logo o gesto seja libertado. Igualmente com Eliot em linhas como “*I should have been a pair of ragged claws, scuttling accross the floors of silent seas*” (15) e com o “*miching mallecho*” de Shakespeare, que o glossário diz significar *mouching mischief* (“logro ardiloso”), mas que significa, ainda assim, *miching mallecho*. A rainha estava muito melhor informada do que o glossário quando disse a Hamlet, sobre o fantasma invocado:

“Isso é fruto, somente, de teu cérebro:
É sempre muito fértil o delírio
No inventar essas coisas” (16).

O poeta provavelmente cria seu pensamento mais puro, não seus gestos mais profundos, quanto mais se põe ao lado de si mesmo. Se falham as palavras, elas ainda assim devem servir. Transformadas em gesto, elas transportam, manejam, acendem e transportam a carga de significados.

Mas nesse transporte, manejo, acendimento e transposição há agentes mais capazes do que aquele revelado pelo recurso ao *nonsense*; mais capazes porque, uma vez dominados, são sempre confiáveis. Tenho para mim tais agentes formais como trama e métrica e refrão. Trama é de ordem ampla demais para ser discutida aqui, mas pode-se dizer que é a ênfase e a urgência da trama que determinam *quais* gestos são desejados e, por suas exigências, *quando* devem ser libertados. A trama faz de modo mais amplo mais ou menos o mesmo tipo de coisa que a métrica e o refrão fazem diminutamente; e se não pudermos ver o infinito na palma da mão e a eternidade em uma hora, não os veremos de maneira alguma.

Coleridge (17) definiu a métrica como o movimento do significado e, aceitando essa definição, devemos também, para nossos presentes propósitos, invertê-la e dizer que o movimento é a métrica do significado. Isto é, se a métrica como movimento traz significado ao gesto, o movimento como métrica amarra o gesto ao significado. Há um processo de ligações mútuas, na operação da métrica, uma estrita e

14 “Chefe Iffucan de Azcan vestido com caféia/ de couro curtido e panículas de hena, alto!” (N.T.).

15 “Eu teria sido um par de espadaçadas garras/ a esgueirar-me pelo fundo de silentes mares.” Thomas Stearns Eliot (1888-1965), *The Love Song of J. Alfred Prufrock*, trad. Ivan Junqueira (N.T.).

16 Shakespeare, op. cit., p. 580 (N.T.).

17 Samuel Taylor Coleridge (1772-1834).

precisa liberação de detalhes em uma ordem de movimento, que, bem utilizado, proporciona uma sensação de velocidade e posição absolutas de outro modo indisponíveis ao poeta. Onde ficaria “*Tiger tiger burning bright/ In the forests of the night*” (18) se suas sílabas selvagens e vislumbres ainda mais selvagens não fossem medidos em uma ordem esperada, convencionalmente reconhecível? Mas, por outro lado, onde ficaria a velocidade da métrica se não estivesse inicial e finalmente estabelecida pelo movimento de e para o gesto que as palavras fazem? São questões que poderiam ser colocadas a cada citação com que lidamos, inclusive aquelas em prosa, pois existe um padrão no ritmo da prosa que tem mais ou menos a mesma função da métrica no verso.

O refrão, como a métrica, tem a ver com a ordenação das percepções e, nesse sentido, podemos dizer que o refrão é um meio de ordenação enfática; mas é mais do que isso – ele modifica o próprio significado dando ao gesto uma forma convencional. O refrão, ou a repetição quase idêntica, dá forma particular, com um modelo geral e digno de confiança, ao gesto que, de outro modo, poderia não ter forma. O refrão é a medida enfática de todos aqueles gestos que têm a ver com a declaração de recorrência, retorno, renascimento e novo nascimento do movimento na rigidez e da rigidez no movimento, da permanência na mudança e da mudança na permanência. É o gesto lírico do reconhecimento e o gesto enfático da identidade. As baladas estão repletas dele, assim como os *songbooks*, sejam elisabetanos ou sertanejos ou a última coleção de apanhados populares. Escolho como exemplos livres, o “*Weep not, my wanton, smile upon my knee*” (19), de Greene, que em sua última recorrência se identifica com a substância do poema, e o “*Sweet Thames! runne softly, till I end my Song*” (20), de Spenser, que faz um gesto de inclusão de tudo o que lhe avulta, e o “*Timor mortis conturbat me*” (21), de Dunbar, que em cada repetição faz o gesto de foco. Um exemplo mais deliberado em que o refrão é usado para modificar o significado retroativa e subsequencialmente seria o refrão duplo de

Yeats em *Crazy Jane and the Bishop*. Cito as duas linhas que aparecem a cada quatro linhas: “*All find safety in the tomb/ The solid man and the coxcomb*” (22). Ainda melhor é o refrão em “Jane Demente a respeito de Deus”, pois o efeito de sua ação desenvolvida em recorrência pode ser brevemente abstraído. A primeira estrofe termina com “Homens vem, homens vão; *E tudo fica em Deus*”, a segunda enfatiza a mesma imagem e a terceira a contrasta. A quarta estrofe diz:

“Amei Jack, o selvagem;
Se para os homens meus
Não fui mais que passagem
Meu corpo não deplora
E canta agora:
E tudo fica em Deus” (23).

Assim, vemos, pelo uso do refrão, o vislumbre se tornar gesto aprofundado.

Mas o refrão é um mero instrumento ou auxiliar para a ordem e achatará o poema como um cardo se não for constantemente renovado dos recursos comuns da própria linguagem. Finalizemos, então, com um breve exame de três exemplos, dos quais os dois primeiros são determinados parcialmente pelas próprias palavras críticas e parcialmente pela ordem em que ocorrem, e dos quais o terceiro faz um bom uso completo de todos os dispositivos da poesia lírica, inclusive daqueles aqui discutidos. O primeiro vem de *Hamlet* e encontra-se no diálogo entre Hamlet e Horácio, pouco antes de eles seguirem para o duelo final. A passagem é em prosa.

“Horácio. Ides perder essa partida, príncipe. Hamlet. Não creio; desde que foi ele para a França, não deixei de praticar a esgrima. Mas não fazes idéia de como sinto apertar-se-me o coração. Não importa” (24).

“Mas não fazes idéia de como sinto apertar-se-me o coração.” Não se alçam estas palavras do que é passado e recaem sobre o que está por vir, e tanto se alçam como recaem na forma de um gesto, quase o último, do próprio Hamlet? Vemos como ordem e cadência e o ouvido do poeta dão ao ator tudo

18 “Tigre, tigre, viva chama/ Que as florestas da noite inflama.” William Blake (1757-1827), *The Tiger*, trad. José Paulo Paes. (N.T.)

19 “Não chores, minha criança, sorria em meu colo.” Robert Greene (1558?-92), *Weep Not, My Wanton* (N.T.).

20 “Doce Tâmisal correi suave, até chegar ao fim minha Canção,” Edmund Spenser (1552?-99), *Prothalamion* (N.T.).

21 “O temor da morte me conturba.” William Dunbar (1456?-1513?), *Lament for the Makers* (N.T.).

22 “Todos jazem em paz na cova/ O homem discreto e o janota.” William Butler Yeats (1865-1939) (N.T.).

23 W. B. Yeats, *Poemas*, trad. Paulo Vizioli, 2ª reimpr., São Paulo, Companhia das Letras, 1998 (N.T.).

24 Shakespeare, op.cit., p. 597 (N.T.).

o que ele tem a fazer, exceto a coisa mais árdua, pôr o gesto que se encontra nas palavras no gesto de sua mera voz e corpo.

O segundo exemplo vem de *Otelo*. Otelo está a ferro e fogo consigo mesmo devido ao pedido implicante de Desdêmona de que ele repare sua contenda com Cássio, tendo acabado de dispensá-la. Encarregando-se dela, ele exclama:

“Adorável criatura! Que minha alma, a apanha a perdição, se eu não te amar, e se não te amo, que este mundo volte de novo para o caos” (25).

Aqui, na ordem tanto da trama quanto das linhas, e ao cair da trama e das linhas, também, a palavra *caos* age para arrastar para dentro do contexto todo um reino do ser de outro modo não presente. Shakespeare, sem sombra de dúvida, recriou esta linha a partir de sua versão anterior de *Vênus e Adônis*, onde se lê “O negro caos retorna quando a beleza morre” e, provavelmente em ambas as instâncias, o sentido greco-latino de caos na mente; o golfo ou greta escancarada, o abismo da noite, as trevas originais, bem como o sentido de desordem e amorfia; ambos os sentidos eram elisabetanos. Temos, assim, o gesto da profecia invocada feito real no gesto de uma palavra. O simples ator pode fazer mais do que deixá-lo a sós para agir ele mesmo.

Nosso terceiro exemplo não tenciona um ator e não poderia dispor de um, por melhor que fosse a oferta, para mais do que seus efeitos meramente imediatos; seus maiores efeitos transpiram apenas no ouvido interno. É um poema que, usando aliteração e rima e métrica e refrão, usando símbolo e criando símbolo, jogando com suas palavras à medida que elas acorrem, escapa do mero significado das palavras e atinge a significação pura de gesto. Pode-se fazer com ele o que bem se quiser, pois com poemas desta ordem todas as coisas são possíveis. É de Yeats, *I am of Ireland*.

“*I am of Ireland,
And the Holy Land of Ireland,
And time runs on*’, cried she.
*‘Come out of charity,
Come dance with me in Ireland*’.

*One man, one man alone
In that outlandish gear,
One solitary man
Of all that rambled there
Had turned his stately head.
‘That is a long way off,
And time runs on*’, he said,
‘And the night grows rough’.

*I am of Ireland,
And the Holy Land of Ireland,
And time runs on*’, cried she.
*‘Come out of charity,
Come dance with me in Ireland*’.

*‘The fiddlers are all thumbs,
Or the fiddle-string accursed,
The drums and the kettledrums
And the trumpets all are burst,
And the trombone*’, cried he,
‘The trumpet and trombone’,
*And cocked a malicious eye,
‘But time runs on, runs on*’.

*I am of Ireland,
And the Holy Land of Ireland,
And time runs on*’, cried she.
*‘Come out of charity,
Come dance with me in Ireland*’ ” (26).

Com este poema como evidência, creio que pode ser dito, em conclusão, que sentimos quase tudo que nos agita profundamente como se fosse um gesto, o gesto de nossos Eus aniquilados. Assim, como artistas, criaríamos grandes gestos; e se nisso, com mais frequência, falhamos, é porque, como diz Shakespeare, “As profundezas da noite se acercam de nossa fala”, que é um gesto que deve acabrunhar-nos mesmo que imaginemos, por consenti-lo, que o fizemos por conta própria.

25 Idem, *ibidem*, p. 629 (N.T.).

26 “Eu sou da Irlanda/ Da Terra Santa da Irlanda,/ E o tempo voa/ clamava ela./ ‘Venha por caridade,/ Venha dançar comigo na Irlanda!’//Um homem, um só homem/ Em exóticos trajes,/ Um solitário homem/ De toda aquela divagação/ Virou sua altiva cabeça./ ‘Fica muito longe/ E o tempo voa’, ele disse,/ ‘E a noite, rude, avança’.// ‘Eu sou da Irlanda/ Da Terra Santa da Irlanda,/ E o tempo voa’, clamava ela./ ‘Venha por caridade,/ Venha dançar comigo na Irlanda!’// ‘Os violinistas estão acabados/ E suas cordas, amaldiçoadas/ Os tambores e os timbales/ E os trompetes foram queimados,/ Também o trombone’, disse ele/ ‘O trompete e o trombone’/ E piscou malicioso o olho,/ ‘Mas o tempo voa, voa’./ ‘Eu sou da Irlanda/ Da Terra Santa da Irlanda,/ E o tempo voa’ clamava ela./ ‘Venha por caridade,/ Venha dançar comigo na Irlanda!’ (N.T.).