



**UNIVERSIDADE  
ESTADUAL DE LONDRINA**

---

**BÁRBARA POLI ULIANO**

**MARLY DE OLIVEIRA:  
A POÉTICA DO ABSURDO:  
ANÁLISE DE CONTATO, INVOCAÇÃO DE ORPHEU, A FORÇA DA  
PAIXÃO E A INCERTEZA DAS COISAS**

---

Londrina  
2008

**BÁRBARA POLI ULIANO**

**MARLY DE OLIVEIRA:  
A POÉTICA DO ABSURDO:  
ANÁLISE DE CONTATO, INVOCAÇÃO DE ORPHEU, A FORÇA DA  
PAIXÃO E A INCERTEZA DAS COISAS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação, em Letras da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Regina Helena Machado Aquino Corrêa.

Londrina  
2008

**Catálogo na publicação elaborada pela Divisão de Processos Técnicos da Biblioteca Central da Universidade Estadual de Londrina.**

**Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)**

U39m Uliano, Bárbara Poli.  
Marly de Oliveira : a poética do absurdo : análise de *Contato, Invocação de Orpheu, A força da paixão* e *A incerteza das coisas* / Bárbara Poli Uliano. – Londrina, 2008.  
113f. : il.

Orientador: Regina Helena Machado Aquino Corrêa.  
Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2008.  
Bibliografia: f. 103-109.

1. Oliveira, Marly de, 1935- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Poesia brasileira – História e crítica – Teses. 3. Absurdo (Filosofia) – Teses. I. Corrêa, Regina Helena Machado Aquino. II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-1.09

**BÁRBARA POLI ULIANO**

**MARLY DE OLIVEIRA:  
A POÉTICA DO ABSURDO:  
ANÁLISE DE CONTATO, INVOCAÇÃO DE ORPHEU, A FORÇA DA  
PAIXÃO E A INCERTEZA DAS COISAS**

**BANCA EXAMINADORA**

---

Profa. Dra. Regina Helena Machado Aquino Corrêa  
Orientadora

---

Prof. Volnei Edson dos Santos

---

Profa. Ana Maria Domingues de Oliveira

Londrina, 29 de Setembro de 2008.

Dedico a Teresinha  
Salette Poli Uliano,  
minha mãe.

## **AGRADECIMENTOS**

A minha mãe, por ter sempre me ouvido e auxiliado da melhor forma, durante toda a minha árdua e angustiante caminhada.

A orientadora Prof.<sup>a</sup>. Dr.<sup>a</sup>. Regina Helena Machado Aquino Corrêa, pela força, amizade e atenção.

Ao meu namorado, Claudio Massaaki Shinkawa, que mesmo, muitas vezes, sem compreender o motivo de tantas coisas, sempre esteve ao meu lado.

Aos amigos que torceram por mim, em especial, Jefferson de Souza, Tânia Salmazo, Adriana Silva, Ângela, Fernanda Oliveira, pelo apoio, carinho e amizade.

Aos amigos Marcelo da Silva, Regina Broietti, José Ferreira, pelo companheirismo e amizade, durante nossas longas viagens até Londrina.

Aos meus amigos: Silvia Calvo, Fernanda Brener, Carina e Vinícius Lima pela amizade, abrigo e caronas.

Ao Prof. Dr. Carlos Abel, pela atenção e carinho.

A Mônica e Patrícia, filhas de Marly de Oliveira, pela extrema atenção e pelo carinho destinado a mim e ao meu trabalho.

A Pedro Lyra pela atenção e carinho.

A todos os professores, especialmente ao Prof. Dr. Almir Aquino Corrêa, que me instigou a pesquisar Marly de Oliveira; aos colegas do Programa de Pós-Graduação, Mestrado, em Letras.

Em especial, a todos que não atrapalharam o desenvolvimento dessa dissertação.

À Fundação Araucária e à CAPES, pelo suporte financeiro.

Num mundo em que predominam a crueldade, a violência, a injustiça, a fome, a insegurança, a doença, a dor, acho que é dever nosso contribuir para que essa situação se modifique. Só alguns, no entanto, puderam fazê-lo através da poesia. Por outro lado, acho também que se o que se escreve conduzir à reflexão e a uma tomada de consciência do que realmente somos, é possível que alguma coisa se modifique. Minha grande esperança está na convicção de que o pensamento também pode ser uma forma de ação.

Marly de Oliveira

ULIANO, Bárbara Poli. **Marly de Oliveira**: a poética do absurdo: análise de contato, invocação de Orpheu, a força da paixão e a incerteza das coisas. 2008. 92f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2008.

## RESUMO

Esta dissertação analisa a poética de Marly de Oliveira pelo viés do absurdo. O estudo, de caráter bibliográfico, está dividido em três capítulos. No primeiro abordam-se aspectos do estilo poético marliano. Ressalta-se o lado de crítica da poeta, já que ela perpassou pela crítica literária, traduções e até crítica de arte. Mostra-se como Marly lida com as influências recebidas tanto por poetas brasileiros quanto estrangeiros, em especial, italianos. Enfoca-se a preocupação com “lavoro” poético e seu trabalho com a língua, que toca a dicção clássica. O segundo capítulo abarca o trágico através de uma acepção moderna. No segundo tópico desse capítulo, analisam-se as escritas e ideologias de Marly de Oliveira e Albert Camus. Na última parte, analisam-se quatro livros de Marly, apontando para elementos poéticos e trágicos (absurdo). Conclui-se que o texto marliano é terreno profícuo ao estudo do absurdo. Marly de Oliveira, mantendo uma dicção que lhe é peculiar, apresenta vários elementos da filosofia do trágico camusiano.

**Palavras-chave:** Marly de Oliveira. Albert Camus. Filosofia do absurdo.

ULIANO, Bárbara Poli. **Marly de Oliveira: a poética do absurdo: análise de contato, invocação de Orfeu, a força da paixão e a incerteza das coisas.** 2008. 92p. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2008.

### **ABSTRACT**

The present thesis analyzes Marly de Oliveira's poetry through absurd perspective. The study is bibliographic and it is divided in three parts. The first one presents Oliveira's poetry characteristics, influences, especially, from Italian poets, work with language and the process about building poems. Marly de Oliveira also has made critics about literature and arts. The second topic aims at showing tragic through a modern concept. In a second section of this chapter, Marly de Oliveira's e Albert Camus' written and ideologic are approximated. In the last part are analyzed four Marly de Oliveira's books. Poetics and tragic (absurd) elements are pointed out. The results confirm that Oliveira's poetry is fertile to the absurd study. Marly de Oliveira maintains a particular write and presents vary elements of the absurd philosophy.

**Keywords:** Marly de Oliveira. Albert Camus. Absurd philosophy.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	9
<b>1 MARLY DE OLIVEIRA: UMA EXTENSA TRAJETÓRIA</b> .....	14
1.1 A POETA E SUA POÉTICA .....	14
1.2 A POÉTICA FILOSÓFICA .....	15
1.2.1 Características da Escrita Marliana .....	18
<b>2 MARLY DE OLIVEIRA E ALBERT CAMUS: O ABSURDO</b> .....	25
2.1 O TRÁGICO .....	25
2.2 Os DOIS AUTORES.....	31
2.3 A FORÇA DE PAIXÃO / A INCERTEZA DAS COISAS E O HOMEM REVOLTADO: O AMADURECIMENTO DO ABSURDO .....	37
<b>3 O ABSURDO NA POÉTICA DE MARLY DE OLIVEIRA</b> .....	41
3.1 CONTATO .....	41
3.2 INVOCAÇÃO DE ORPHEU .....	46
3.2.1 O Mito .....	46
3.2.1.1 Orfismo.....	48
3.2.2 O Orpheu de Marly.....	50
3.3 A FORÇA DE PAIXÃO / A INCERTEZA DAS COISAS .....	66
<b>CONCLUSÃO</b> .....	78
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	82
<b>ANEXOS</b> .....	88
ANEXO A – Ata da reunião da APL em homenagem a Marly de Oliveira.....	89
ANEXO B – Marly de Oliveira e Grande Otelo .....	90
ANEXO C – Foto para contracapa dos livros <i>A Força da Paixão/ A Incerteza das Coisas</i> (1984) .....	91
ANEXO D – Foto para contracapa do livro <i>Uma vez, sempre</i> (2000) .....	92

## INTRODUÇÃO

Analisar a obra de qualquer escritor é um desafio. O estudioso fica entre os gumes afiados de uma espada. Optar por alguém canônico é correr o risco de falar o já dito, escolher um escritor desconhecido é enfrentar a possibilidade de não encontrar fontes, e se transformar em um desafio tentador. Como este trabalho, pelo pioneirismo de uma obra de fôlego que trate exclusivamente do legado poético de Marly de Oliveira (1935-2007) e pela extensão de sua obra – dezenove livros, sendo duas antologias.

Mais do que pela quantidade, salta aos olhos a qualidade de uma escritora versátil que domina a língua como poucos. Uma poeta que aprecia os contrários, porque, concomitantemente, demonstra o sentimento profundo do lírico e o desencanto do observador-filosófico. Possui a capacidade de modelar à modernidade, através da linguagem, a antiguidade dos mitos, dos deuses, da tragédia, do trágico. Vale lembrar que ela não faz essa viagem poética sozinha, sempre chama o leitor a vir consigo.

O legado poético de Marly surge em 1958 com a publicação de *Cerco da Primavera*, o que lhe rendeu um prêmio do Instituto Nacional do Livro- INL. Mesmo mantendo uma característica muito peculiar que toca o clássico, a poeta sofreu as influências da literatura pós 1956, um ano tido como marco para a poesia brasileira (BRASIL, 1973).

Em 1956, JK assume o país com um plano audacioso de desenvolvimento, os “cinquenta anos em cinco”, do qual Brasília fez parte. A partir desse ano, verifica-se na literatura brasileira o que Assis Brasil (1973) denomina de novos rumos de fato. É quando “o conceito [...] de literatura esteia-se no entendimento de que é plenamente cabível transferir para o campo literário o conceito de progresso” (BENSE apud BRASIL, 1973 p.61). João Cabral na poesia e Guimarães Rosa na prosa, conjuntamente com a Poesia Concreta, constituem o cenário literário dessa época:

No contexto da poesia brasileira, o Concretismo afirmou-se como antítese intimista e estetizante dos anos de 40 e repropôs temas, formas e, não raro, atitudes peculiares ao Modernismo de 22 em sua fase mais polêmica e mais aderente às vanguardas européias. Os poetas concretos entendem levar às últimas conseqüências certos processos estruturais que marcaram o futurismo [...], o dadaísmo e, em parte, o surrealismo, ao menos no que este significa de exaltação do imaginário e do inventivo no ‘fazer’ poético. ‘São processos que visam a atingir e a explorar as camadas materiais do significante (o som, a letra impressa, a linha, a superfície da página; eventualmente, a cor, a massa) e, por isso, levam a rejeitar toda concepção que esgote nos temas ou na realidade psíquica do emissor o interesse e a valia da obra. A poesia concreta quer-se abertamente antiexpressionista (BOSI, 2002, p.476).

Assis Brasil (1973, p.51) ressalta que “o Concretismo seria, [...], o primeiro movimento brasileiro que [...] não se ‘ajustava’ ou não se atualizava em relação a movimentos alienígenas, mas dava um passo à frente, autonomamente à procura de renovação”. Afinal, prossegue Brasil (idem), “com o Concretismo — e ninguém pode negar tal fato — passamos de país importador a país exportador de experiência estética”.

Conforme Brasil (1973), o Concretismo enfrentou muitas críticas, por ser tratar de uma estética ligada ao formalismo e, entre outras, distante da compreensão do leitor trivial. Assim, surgem outros grupos incumbidos de tornar a poesia mais acessível e nacionalista.

As discussões entre concretistas e, mais tarde, os participantes da Poesia Práxis chegaram às ofensas pessoais. Mas o fato é que enquanto os concretistas apregoavam a destruição do verso, a Poesia Práxis, especialmente na pessoa de Mário Chamie, procura retomar o verso, obviamente não da maneira clássica.

Nesse meio há alguns poetas, “trabalhando uma linguagem em boa parte alheia aos programas experimentalistas, [...] diferentes entre si, mas aproximáveis pela sua concepção de lírica entre moderna e tradicional” (BOSI, 2002, p.485). Entre esses poetas figura Marly de Oliveira. Bosi (2002, p.487) destaca três pontos em comum na escrita desses artífices da palavra:

- 1) Ressurge o ‘discurso poético’ e, com ele, o ‘verso’, livre ou metrificado — em oposição à sintaxe ostensivamente gráfica.
- 2) Dá-se nova grande margem à ‘fala autobiográfica’, com toda a sua ênfase na livre, se não anárquica, expressão do desejo e da memória — em contraste com o desdém pela função emotiva da linguagem que o experimentalismo formal programava.
- 3) Repropõe-se com ardor ‘o caráter público e político’ da fala poética — em oposição a toda teoria do autocentramento e auto-espelhamento da escrita. Subordina-se a construção do objeto à verdade (real ou imaginária) do sujeito e do grupo.

Percebe-se que esses poetas abordam o sofrimento, muitas vezes biográfico, mas o fazem de uma forma universal. Utilizam-se da poesia de maneira própria e nela, sem esquecer que é arte, colocam suas preocupações e reflexões acerca de seu tempo:

Não se pode negar que o século XX se apresenta, apesar tudo, como ‘século trágico’ por excelência: não só no sentido metafórico de tempo marcado por catástrofes colossais, mas também no sentido próprio, de época histórica em que a consciência se depara com o desabamento de alguns pilares éticos (o centro abismal desse cúmulo de escombros sendo representado pela Shoah). Nesse quadro a lógica, em particular a lógica histórica, não consegue mais dar conta de uma experiência fortemente marcada pela negatividade, ao ponto de não se encaixar mais dentro das molduras apaziguadoras da ‘racionalidade clássica’ (FINAZZI-AGRÒ; VECCHI, 2004, p.07).

Tendo em vista a situação histórica e político-social que circundava Marly, é possível encontrar em sua escrita essas marcas, principalmente no que toca à alienação humana. Mas a poeta não levanta bandeiras. Marly é sutil. A poética marliana chama aquele leitor interessado em ver além daquilo que está à sua frente. Percebe-se que a partir de *Contato*, a poeta deixa seu lado observador tomar mais espaço em sua poética. Certas características desenvolvidas mais plenamente de *Contato* em diante, como a preocupação com a efemeridade do tempo, já pontuavam a obra da poeta desde de *Cerco de Primavera*, seu primeiro livro.

Mas é a partir de seu sexto livro que amadurecem sua observação e pensamento, é nesse momento que Marly começa delinear em seus versos marcas peculiares do trágico numa acepção mais moderna, de seu tempo, em que a depressão, a melancolia, a cegueira, o silêncio podem ser tidos como possíveis formas do trágico. Vale lembrar ao leitor que, se espera conceitos definidos para o trágico, mormente, ficará frustrado. Igualmente, se procurar respostas na poética de Marly. Ela, assim como o trágico, não resolve a questão, na verdade, ela questiona. Finazzi-Agrò e Vecchi (2004, p.06) relatam que:

Quem pretendesse encontrar aqui [...] uma conceitualização normativa do trágico moderno e uma definição excludente dessa categoria acabaria por ficar inexoravelmente desiludido. De fato, para além da inviabilidade de uma teorização unívoca e de uma delimitação epistemologicamente rígida, dentro da monumental tradição crítica sobre esse tema (se pense, por exemplo, na inesgotável discussão sobre o caráter trágico ou anti-trágico da dialética), coexistem, como se verá, quase em conflito entre si, várias visões hermenêuticas que até decorrem de bibliografias teóricas heterogêneas.

Características da tragédia e do trágico são pertinentes na poética marliana, levando-se em conta que a poética de Marly apresenta contrariedades, heterogeneidades. Em um verso diz-se algo que no seguinte é desdito; há a ênfase nas antíteses, nos paradoxos. Há

ainda de se considerar o pensamento reflexivo e filosófico, que abunda nos versos marlianos, como observado por Lyra (2004), e que leva Marly a constatar que o mundo está em queda livre para o desamor, a petrificação, a robotização, a dominação sem resistências. Tudo isso são sintomas da realidade trágica em que vive. Mas Marly de Oliveira não se desfaz de seu traço clássico, fruto dos anos em que viveu em Roma, especializando-se em Línguas Neolatinas, assunto de sua licenciatura e bacharelado. Por isso, é possível encontrar em sua poesia mitos e características próprias da tragédia antiga.

Entretanto, a poeta traça, com suas obras, estreito diálogo com a filosofia de Camus, o absurdo. Sendo assim, decidiu-se abordar o trágico, nomeado por Camus como absurdo, na poética de Marly de Oliveira neste trabalho. Para tal, após constatar tais características em Marly de Oliveira, dedicou-se o primeiro capítulo a uma visão geral do legado poético, ressaltando o trabalho primoroso da poeta com tudo o que envolve língua e poesia. Mostra-se como Marly preocupa-se com o fazer poético, bem como as influências recebidas tanto por poetas brasileiros quanto estrangeiros, em especial, italianos, com enfoque no pensamento reflexivo-filosófico da poeta.

No segundo capítulo, delinea-se a influência recebida por Marly da filosofia camusiana, evidenciada a partir de *Contato* (1975). Apresenta-se, primeiro, noções do trágico moderno tecidas por diversos teóricos como Gumbrecht, Finazzi-Agrò, Mulinacci, entre outros. Após, traça-se uma aproximação entre a filosofia de Camus e a poesia de Marly de Oliveira; evidenciando conceitos da filosofia do absurdo.

No terceiro capítulo, analisam-se *Contato*, *Invocação de Orpheu*, *A Força da Paixão* e *A Incerteza das Coisas*, procurando identificar como Marly constrói seus versos líricos misturados com elementos incontestáveis do trágico camusiano. Ela que mescla elementos do passado e originados no passado com os de seu tempo, para mostrar e chamar a atenção do leitor sobre o presente. “Seu pendor natural é para o luminoso —e o numinoso — conquanto saiba inelutável o convívio com as trevas, o ‘daimon’ noturno da subjetividade” (MARQUES, 1984, p.13). Marly sabe também que

de fato o que marca a modernidade nas variadas fases de sua formação e radicalização é uma profunda mudança de paradigma. Nesse contexto, o trágico faz com que a experiência universal da dor, do conflito extremo, da aporia, deixem de ser só representáveis, como tragédia clássica, e se tornem não apenas pensamento, mas até uma nova morfologia de pensamento – na impossibilidade porém de alcançar o seu núcleo profundo. E esse é só um dos numerosos trânsitos que o trágico, na sua metamorfose moderna, conhece (FINAZZI-AGRÒ; VECCHI, 2004, p.06).

No que compete ao trágico moderno, levantam-se alguns sinais, principalmente os mais avultados nos poemas-livros marlianos, como a petrificação e a alienação humana, a passagem do tempo, a mudez, a cegueira, a imobilidade, o desânimo, a depressão, a tentativa frustrada de afirmação de si e das coisas, a problemática para exprimir algo amorfo, a solidão e enfim, a perda.

Do absurdo, abordou-se a consciência absurda, a revolta, a solidariedade, o não à esperança, o direito à felicidade, o amor pela vida absurda, trágica. Por fim, pode-se afirmar que quase todo o pensamento de Camus, na forma de influência adquirida por Marly de Oliveira, está presente neste trabalho.

## 1 MARLY DE OLIVEIRA: UMA EXTENSA TRAJETÓRIA

### 1.1 A POETA<sup>1</sup> E SUA POÉTICA

Marly de Oliveira nasceu em 1935, no município de Cachoeiro de Itapemirim, ES. Passou a infância em Campos, RJ, onde fez os estudos primários em um colégio religioso e os secundários no Liceu de Humanidades.

Foi com a família para o Rio, como aluna de Letras Neolatinas da PUC, publicou o *Cerco de Primavera* (1957). Passou depois mais de um ano em Roma, cuja Universidade fez os cursos de ‘Storia della língua italiana’, baseada no *De vulgari eloquentia* de Dante, com Alfredo Schiaffini, e de Filologia Românica no *Yvain* de Chrétien de Troyes, com Aurélio Roncaglia. Foi importante, nesse período, o contato com Giuseppe Ungaretti que segundo Moreira (2008, p.01), “ao ler uma breve coletânea de poemas escritos em italiano pela jovem estudante brasileira, decidiui entusiasmado apresentá-la pessoalmente em um programa cultural”. Prossegue Moreira (2008, p.01) que Ungaretti referiu-se “textualmente ao ‘milagre da criação’ daqueles versos escritos por uma estrangeira em ‘um italiano luminoso’”. Foi em meio a esse ambiente que terminou, em Roma, a obra *Explicação de Narciso* (1960).

De volta ao Brasil, foi assistente de Mário Camarinha, na cadeira de Literatura Hispano-Americana na PUC do Rio e de Petrópolis, deu aulas de Língua e Literatura Italianas e Literatura Hispano-Americana na Faculdade das Dorotéias em Friburgo.

Publicou, nessa época, *A Suave Pantera* (1962) e, mais tarde, *A Vida Natural e O Sangue na Veia* (1967).

O casamento com o diplomata Lauro Moreira deu-lhe duas filhas: Mônica e Patrícia e levou-a algum tempo a Buenos Aires, onde traduziu, a pedido de Fernando Sabino parte da *Nueva antologia personal* de Jorge Luis Borges e começou *Contato* (1975). Da Argentina, seguiu para a Suíça. Em Genebra, traduziu do francês, o livro *Verso universo em Carlos Drummond de Andrade*, de José G. Merquior.

De volta ao Brasil, ficou alguns anos em Brasília. Colaborou nos jornais locais e escreveu *Invocação de Orpheu* (1979), *Aliança* (1979), *A Força da Paixão/A*

---

<sup>1</sup>As informações foram extraídas das orelhas do livro *Banquete* - OLIVEIRA, M. **O banquete**. Rio de Janeiro: Record, 1988 e do site Itaú Cultural.: Disponível em: [www.itaucultural.com.br](http://www.itaucultural.com.br). Acessado em 28 abr 2006 e informações recolhidas através de conversas com as filhas de Marly de Oliveira.

*Incerteza das Coisas* (1984). Mudou-se em maio de 1986 para o Rio, de onde seguiu para o Porto. Nessa época, surgem os livros *Retrato, Vertigem, Viagem a Portugal* (1986).

Em 1988, casa-se com o poeta e embaixador João Cabral de Melo Neto. Nesse ano, Marly integra a antologia francesa acerca de poetas brasileiros. Em 1989, há o lançamento de *Obra poética*, primeira antologia do legado literário marliano.

Em 1991, a poeta lança *O Deserto Jardim*, feito em homenagem a João Cabral e a poética cabralina. Em 1995, organiza conjuntamente a Margaret George a *Obra Completa de João Cabral de Melo Neto*. Em 1996, Manuel Graña Etcheverry lança a coletânea *Poesia própria y ajena*, do qual Marly de Oliveira participa com “La sangre em la vena” (*O Sangue na Veia*). Em 1997, surgem a *Antologia poética* sobre a obra marliana, organizada por João Cabral e *O mar de permeio*, ganhador do Prêmio Jabuti em 1998. Marly de Oliveira e *O mar de permeio* marcam a poesia, no ano de 1998, segundo a Encyclopedia Britannica. Em 1999, Marly de Oliveira sofre uma perda significativa que é a morte de João Cabral. O poeta morreu de mãos dadas com a mulher enquanto rezavam.

Em 2000, sai do prelo, *Uma vez, Sempre*, seu último livro. Em *Fourteen Female Voices from Brazil*, (2003), organizado por Elzbieta Szoka (Universidade de Colúmbia), juntou uma amostra de seu legado ao de outras escritoras para falar de gênero, identidade e etnia. Em 2005, a “Porcupine Literary Arts Magazine” publica alguns de seus primeiros poemas, dentre eles: *Inscrição/ Inscription; Martírio De Tiradentes/ Martyrdom of Tiradentes; No Cadafalso/ At The Gallows; O Esquartejamento/ The Quartering; Reflexão/ Reflection*.

Após uma intensa vida literária, longe dos holofotes da fama, Marly falece no Rio, em 01 de junho de 2007.

## 1.2 A POÉTICA FILOSÓFICA

Marly imprime ao seu legado poético a busca filosófica a fim de tentar compreender a si e o outro, ambos em relação ao mundo: “no contato com o outro vou aprendendo sempre alguma coisa sobre mim. Cada vez tenho menos medo de enfrentar-me” (OLIVEIRA, 1979, p.07). Prenúncios de um movimento de recolhimento, de introspecção, surgem em *Explicação de Narciso e A Vida Natural*, mas se concretizam em *Contato* (1975). Nele, essas preocupações logram mais espaço e amadurecem a cada nova produção. Pode-se

dizer que “predomina, [...], em suas composições o tom reflexivo, por pouco não interrogante. Percebe-se que aplica todo o esmero numa pesquisa que tem o começo nela própria e, por ponto de chegada, o fluxo aceso do humano, a saber, ela ainda em sua nua radicalidade” (MARQUES, 1984, p.13):

E foi assim que dei de rosto  
 com a humana desventura,  
 preferindo sucumbir  
 a essa chama interna e pura  
 a ter por bem assentado  
 o entendimento do mundo,  
 ou melhor, a sua fábula,  
 o esplêndido banquete  
 para a curiosidade  
 de artífices, capitães,  
 reis, filósofos, teólogos  
 que andam atrás da verdade  
 como uma pessoa viva,  
 uma pessoa que exista  
 com carne, osso e coragem  
 (Oliveira, 1988, p.53).

Devido a esse questionar filosófico, há momentos díspares que ocorrem num mesmo poema. A partir de *Contato*, percebe-se grande incidência de figuras como a antítese e o paradoxo. Pautando-se basicamente nelas, a poética de Marly de Oliveira ganha uma certa fluidez tendendo ao incerto, o diz e o desdiz tornam-se quase uno. Desse jogo, provém, por exemplo: “aquilo que me escapa é que é o sentido” (OLIVEIRA, 1967, p.102). Essa aparente instabilidade gera “a impressão de ebriedade, mas lucidíssima, quase incandescente” (MARQUES, 1984, p.13).

Segundo Pedro Lyra (2004), “Sua poesia tem uma face rara na nossa tradição lírica: a sondagem filosófica, o que a torna uma poeta não apenas do sentimento, comum a todos, mas também do pensamento, próprio dos grandes”. Lyra (1982) ainda afirma que: “trata-se de uma poeta contida, de elaboração meditada, com uma expressão que indica um rigoroso trabalho de reflexão, tanto ao nível de substância quanto ao nível da instrumentalidade”.

O recolhimento e o perscrutar filosófico sugerem melancolia em sua poética mais madura. Na visão de Lyra (2000), as poesias de Marly aproximam-se da forma de um teorema, pois enfrentam o problema, além de refleti-lo. A escrita marliana parte de si, estende-se ao humano e volta para a poeta e sua solidão. “Sou solitária de nascença, como

outros são cegos ou mudos. Não me vanglorio disso, nem me entristeço: registro. Fracasso sempre, nisto talvez resida minha força: sou devolvida a mim toda vez que ensaio alguma deserção” (OLIVEIRA, 1979, p.07-08). A solidão, algumas vezes, torna-se imagens pintadas por palavras dando formas a jardins e desertos, outras, é metamorfoseada em descrições poéticas, nem sempre desencantadas. Afinal “na solidão/ tão árida do deserto/ é que se prova a esperança” (OLIVEIRA, 1988, p.75).

Costa e Silva (1986, p.13 e 15) afirma que “ninguém escreve fora da vida. E há quem escreva, como Marly de Oliveira, sobre sua vida [...] toda a sua poesia gira em torno de um só eixo: a própria Marly, [...] o núcleo dela mesma, [...], que é a percepção do mundo”. Daí a poeta ser capaz de exprimir, com esplendor e suavidade, que “*oratio sensitiva perfecta est poema*” (apud MARQUES, 1984, p. 13).

Ao sair de si e retornar, já não se tem a mesma Marly, o outro contribuiu de alguma forma para essa “nova Marly” que retornou. Tem-se uma Marly que por mais que lute, prende-se às coisas e às pessoas que a cercam. Por isso, algumas vezes, a voz marliana expressada no poema, sugere a figura de um conselheiro dos outros e de si mesmo, como em *O Banquete*:

Direi que estais acostumados,  
e tais protestos e convites  
preferis pagar de contado,  
de forma objetiva e simples,  
a sentar-se a uma outra mesa,  
onde outras coisas são servidas,  
que não estão no dicionário  
cotidiano das comidas.  
De que outro pão, de que outro vinho,  
com desconfiança pensais  
se possa falar num poema  
sem ser ocasião da mais  
inquietante inquisição  
sobre tudo o que nos rodeia;  
mesa, ferro, cal, arpão,  
o que constrói e o que medeia  
entre o meu sim e o vosso não?  
(OLIVEIRA, 1988, p.71).

Marly, observadora atenta, aponta como possível redenção aos estados deploráveis humanos, a poesia e o amor. Por isso, a escrita marliana traz o sentir que, conforme Marques (1984, p.13), expõe “uma sensciência marliana”. Esse sentir se expressa em uma escrita singular e estético-filosófica que alcança o universal.

Marly vem tecendo e consagrando os seus próprios mitos fundamentais. Desde o primeiro livro de poemas [...] ela trabalha e retrabalha uma só iluminação central, multiplicada e projetada sobre horizontes de significados que tanto mais se alargam quanto mais nítida, precisa e despojada se torna sua peculiar dicção. Por isso, o percurso de Marly, mágico e pendular, retoma sempre o princípio de tudo [...] anula a aridez das lembranças e conflitos pessoais [...], até chegar à escrita revelada de uma poesia que submete o sofrimento da perda, a amargura do engano, a frieza da aridez ao ‘império da esperança’ e ao chamado do amor (CHAMIE, 1988, p.13).

Vale destacar que embora a poesia possua nuances filosóficas, segundo Marques (1984), a poeta não se desvia do caminho artístico do lírico, da apresentação de imagens, do trabalho da poesia. Ela associa o que é próprio do caráter humano: a arte poética e filosófica.

### 1.2.1 Características da Escrita Marliana

Marly de Oliveira trabalha com vários artifícios para estruturar suas poesias e poemas. A intertextualidade é um dos que a poeta utiliza, mas de uma maneira bastante peculiar.

Acerca da intertextualidade, João Cabral (1994, p.10) aborda-a com certo desdém: “ainda que possa muitas vezes usar a **tal** intertextualidade” (grifo nosso). De certa forma, ele tem razão. A poeta, na verdade, lança mão da intertextualidade com ares renovados. Segundo Chaves (1997, p.13-14), “quanto à intertextualidade, [...] que se intensifica na obra a partir do oitavo livro [...], Marly a exerce de maneira própria, fugindo às direções tradicionais da paródia, paráfrase ou estilização”.

Ninguém se faz sozinho. O artista também não. Esse não cria sua arte inteiramente sozinho, espelha-se em outros e isso sucede infinitamente. Em sua poética, Marly de Oliveira revela os rastros de seus antepassados artísticos: “Sou filha de Cecília, Drummond, Bandeira, Augusto Meyer. Irmã de Clarice, Nélide Piñon, José Guilherme Merquior” (OLIVEIRA, 1979, p.07). Acrescente-se Murilo Mendes. Marly continua: “quando publiquei o ‘Cercos da primavera’, já tinha sofrido o impacto das literaturas espanhola, italiana, francesa entre outras” (OLIVEIRA, 1997). Mendes. Costa e Silva (1986, p.13-14) comenta que:

Marly [...] afirma: ‘Eu não nasci só de mim’. Mas de Campos. Trás-os-Montes, Gênova, Camões, Pessoa, Montale. E poderia acrescentar Cecília e Vinícius, a cuja estirpe, de verdade, pertence, pela limpidez da linguagem, pelo vocabulário de tradição camoneana, pelo visualismo das imagens, pela preferência por certo tipo de dicção romântica. Ainda que intelectualmente Marly se afine com Jorge Guillén e João Cabral de Melo Neto, é outra a sua família poética, é outra a forma de clareza para a qual foi afetivamente conduzida, no seu belo, no seu belíssimo saber fazer, derramada ou concisa, ‘pensierosa’ ou atenta às minúcias do mundo, tranqüila em sua sensualidade e aguçada em sua aspiração mística, senhora do verso e do corte da estrofe, luminosa, precisa e sempre emocionada.

Há momentos em que a poeta se intratextualiza, ou seja, faz alusão aos trabalhos passados. Marly de Oliveira rememora suas palavras dialogando com obras de outros autores, produzindo, assim, várias vozes num mesmo poema. Em *A Vida Natural* (1967, p.85), ela escreve: “Chega-se ao nada ultrapassando tudo”. Trinta e três anos após — conforme data de edição —, a poeta, em *O Deserto Jardim* (1990, p.59) coloca: “Chega-se assim ao nada./ Chega-se assim ao tudo”. Marly de Oliveira, mesmo em se tratando de seus textos, retoma-os de maneira diferenciada:

O retorno aos versos antigos, que são ou não são o que podiam ter sido, se faz num plano distinto: o da nova criação poética. Não se tem aqui uma abordagem puramente crítica da obra [...] mas uma investigação poética, um julgamento poético. O poeta relê-se; e da releitura faz novos poemas. Reescrevendo alguns. Juntando partes de outros para formar um novo todo. Comentando. Discordando. Acrescentando sonhos de hoje a experiências de ontem. Não fica, porém, apenas na leitura: revê-se, sendo e escrevendo, de carne e osso e espírito, na plenitude da vida. Marly sabe que a biografia de um poeta se organiza com seus versos, e a biografia de quem se fez poeta, com seus dias (COSTA E SILVA, 1986, p.12).

Licenciada e Bacharelada em Línguas Neolatinas, seguida de especialização em Roma, Marly enviesa sua leitura de mundo também pela “canzone”. Percebe-se a forte presença da Itália, principalmente, no que diz respeito à poesia italiana. A poeta, enquanto esteve na Itália, conheceu Ungaretti, poeta que se tornou seu amigo e que exerceu grande influência na poética marliana. Segundo ela: “minha paixão pela Itália sempre ultrapassou todo entendimento. Gosto de De Sica, Fellini, Antonioni, Visconti”. Mas, pontua outros amores por gênios não-italianos: “acho que o mundo seria diferente se não tivesse tido um Heráclito, um Platão, [...], um Cervantes, um Shakespeare, um Fernando Pessoa, um Freud”. Chaves (1997, p.14) assevera que:

A formação universitária de Marly de Oliveira [...] lhe deu essa intimidade com a poesia criada em línguas neolatinas, conhecimento que ao longo da existência se foi expandindo autodidaticamente para outras literaturas. Os poetas referenciados no conjunto de sua obra comprovam um universo de leitura tão extenso que lhe confeririam à intelectualidade a categoria de ‘humanista’, se este rótulo não soasse atualmente um tanto discriminado no concerto de máquinas em que se transformou o nosso tempo.

Marly inicia sua carreira literária pós-geração de 45. Propriamente, pós 1956. Embora haja influências, como João Cabral, Cecília, Drummond, Murilo Mendes, a poeta tem um estilo próprio que parte da extrema preocupação com o vocabulário, linguagem e forma, no início de seus escritos, galgando em seus últimos livros, em um momento mais maduro, não a total despreocupação, mas nas últimas obras, tal questão já não possui o mesmo valor de antes. Ruth Chaves (1997, p.15) diz que “a pontuação mais liberada das peias gramaticais, a freqüência de ‘enjambements’ que fratura os sintagmas são procedimentos novos no discurso” dessa fase amadurecida. Assis Brasil (1975, p.30), um dos poucos a falar de Marly, em historiografias literárias, argumenta que:

Quer em João Cabral de Melo Neto, Carlos Drummond de Andrade, [...] ou Cecília Meireles — numa ampla abertura de pesquisa poética a partir do Modernismo — os novos têm se beneficiado da ‘tradição’ e da vanguarda, dando a esta fase da literatura brasileira uma dignidade talvez só encontrável na época Romantismo.

Marly de Oliveira é um dos poetas dessa linhagem, beneficentemente influenciados pela melhor poesia, mas de características acentuadamente pessoais. Seu campo de polarização vai de Cecília Meireles a João Cabral de Melo Neto, sem deixar também de lado a poesia algo ‘encantatória’ de toda uma tradição latina.

Marly de Oliveira é poeta do “lavoro” poético. Ela busca a palavra certa, seleciona o vocábulo até o melhor encaixe: “um vocabulário amplo, culto refinado, que inclui não só palavras de uso raro [“absconsos caminhos, acrimancia, acicate” (Oliveira: 1975, p.24-25)], mas também palavras em suas formas clássicas [...] e algumas consagradas na linguagem poética tradicional” (ALMEIDA PINTO, 2002, p.48).

A poeta elabora sua linguagem, emprega as metáforas que “dentre as figuras de retórica, sobressaem [...] seja por sua constância, seja por sua força expressiva ou beleza, as figuras da área da metáfora, fundadas numa relação de semelhança entre dois termos: metáforas, símbolos, imagens, comparações ou símiles” (ALMEIDA PINTO, 2002, p.49).

Segundo Cohen (1974, p.103), “todas as figuras têm por objetivo provocar o processo metafórico. A estratégia poética tem por único fim a mudança de sentido. O poeta atua sobre a mensagem para modificar a língua”:

“Para mim, este rumo/ alado de primavera. / O vinho da claridade em copos azuis (OLIVEIRA, 1957, In:“Presente”).

“É para mim que brilho como um sol/ deserto...” (OLIVEIRA, 1960, p.4).

“Eu morro sem ao menos ter levado  
ao auge esta paixão que me acompanha,  
inconsistente, o meu discurso não alcança  
livrar-me dessa maldição,  
por isso dou meu testemunho àqueles  
que se consomem na sua flama” (OLIVEIRA, 1979, p.I).

Em “Será mesmo a harmonia/ o que ouço só com os olhos?” (OLIVEIRA, 1967, p.65), Marly transpõe “reações sensoriais de natureza heterogênea, provocando na mente do leitor um todo homogêneo e complexo” (RAMOS, 1974, p.106). A poeta associa audição e visão produzindo uma bela conjunção sinestésica em que se pode “ouvir com os olhos”.

Em sua fase mais madura, a poeta utiliza-se especialmente das antíteses e paradoxos para construir sua poética. Marly diz, por exemplo, “A fria e ardente, luminosa treva,” (OLIVEIRA, 1967, p.97), ela reúne termos que se opõem para se expressar, tocando, às vezes, o absurdo paradoxal de “o ouro volatiliza-se, mas meu corpo se banha nesse ouro,” (OLIVEIRA, 1975, p.21), sabe-se que o ouro não se vaporiza. Todo esse jogo ratifica a aparente ebriedade de seus poemas.

A musicalidade dos poemas marlianos une-se ao jogo da aparente ebriedade dos versos. Mas, Marly é segura quanto às formas poéticas, sejam fixas ou não, e na expressão fonética de suas poesias. A poeta que pinta com as palavras, também se esmera pela sonoridade de seus poemas. A pena, nesse momento, torna-se a batuta com a qual Marly comanda os vários instrumentos que contribuem para sua música-poema.

Em 2004, o poema “A passagem veloz do tempo” de *O Mar de Permeio* foi musicado por Zezo Ribeiro e gravado no CD *Brincadeira*, co-parceria de Zezo Ribeiro e Chico César, lançado pela gravadora espanhola Nube Negra. Talvez, esse seja o primeiro de muitos poemas rumo à música, visto a alta qualidade fônica das produções:

A característica mais notável dos textos [...] consiste na preocupação com a elaboração da linguagem, na procura consciente da palavra de maior carga expressiva, do ritmo mais adequado a cada situação poética particular, da imagem que condensa a idéia e embeleza o discurso; o poema parece nada ter de gratuito: é fruto de um caminho de aperfeiçoamento conquistado sempre e nunca inteiramente (ALMEIDA PINTO, 2002, p.42).

As aliterações, além de auxiliar a formação das imagens, marcam a musicalidade e conotação dos vocábulos. Por exemplo, neste trecho: “Para sobreviver com fome,/ sede, fibra, força, farpa (OLIVEIRA, 1988, p.77). O substantivo nu de adjetivações associado à incidência das fricativas (f, s) separadas por vírgulas dão maior significado ao verso, expressando a miséria, a dor e a força, quase esmiuçada por tantos obstáculos.

Marly é poeta que aborda a metapoesia . Em seus livros, ela sempre alude ao fabricar e à função da poesia, daí tanto esmero com o vocabulário, forma, figuras, ritmo, o debruçar-se sobre o trabalho do lírico de estar integrado ao acontecimento e como falar dele. Disso surgem versos como: “A função do poema: conhecer” (OLIVEIRA, 1984, p.63). “Criar quase prescinde do que existe/ o que existe é somente/ um ponto de partida” (OLIVEIRA, 1967, p.73). “Poesia é caminho, única vertigem” (OLIVEIRA, 1979, poema I).

Num mundo em que predominam a crueldade, a violência, a injustiça, a fome, a insegurança, a doença, a dor, acho que é dever nosso contribuir para que essa situação se modifique. Só alguns, no entanto, puderam fazê-lo através da poesia. Por outro lado, acho também que se o que se escreve conduzir à reflexão e a uma tomada de consciência do que realmente somos, é possível que alguma coisa se modifique. Minha grande esperança está na convicção de que o pensamento também pode ser uma forma de ação (OLIVEIRA, 1986).

O apuro de Marly, na tessitura do fazer poético, alcança maestria, como já observara João Cabral, tanto com o poema curto quanto com o longo:

[...] nos poemas longos de Marly de Oliveira há um tipo especial de estrutura, como também nos poemas curtos.

Não é uma estruturação em linha contínua, como um ‘tedious argument/of insidious intent’, como dizia Eliot. Eles não têm o discursivo de um argumento como princípio, meio e conclusão, como acontece em geral com a poesia de caráter reflexivo. Eles parecem recomeçar a reflexão a cada capítulo, mostrando novos aspectos do objeto de que fala ou novos pontos de partida da reflexão[...] Nunca aquela penúria verbal de que se queixava José Guilherme Merquior nos poetas mais jovens de hoje (MELO NETO, 1994, p.09).

Quanto à estrutura desses poemas, a poeta também nutre um estilo próprio.

Marly confecciona “poemas-livro”: poemas extensos que da primeira até a última página tratam do mesmo tema e assunto, não possuem nomes, às vezes são numerados: “meu conceito de livro como algo de certa forma pré-concebida, que tem a pretensão de desenvolver um tema, que dá voltas sobre si mesmo, na tentativa de apreender o inapreensível” (OLIVEIRA, 1979,p.09). Essa declaração é dada no livro *Aliança. De Explicação de Narciso* (1960) até *A Vida Natural* (1967) percebe-se certa soberania do modo apolínico de projetar a arte. A partir de *Contato* (1975), a poeta entrega, com raros intervalos, o modo de fazer poético ao território dionisíaco.

O lírico, muitas vezes associado ao dionisíaco, predomina na composição poética de Marly, porém a poeta mescla sua produção com rastros do épico e dramático. Ela interage perfeitamente com tudo o que a cerca, o que Staiger (1974, p.163) chama de “um no-outro”. Por isso, a grande capacidade de observação e questionamento. Assim, seus poemas-livro ganham o traço épico por serem extensos e de certa forma independentes em suas partes, quase narrativas. A maneira como a poeta expõe sua visão de mundo dá um ar de tensão ao texto. A tensão é marca indelével do gênero dramático. Staiger (1974, p.161-163) explica que:

Uma poesia lírica [...] justamente porque se trata de um poema, não se pode ser exclusivamente lírica. Participa em diversos graus e modos de todos os gêneros, e apenas a ‘primazia’ do lírico nos autoriza chamar os versos de líricos. A seqüência sílaba – palavra – frase explica [...] porque os gêneros são aqui enumerados segundo a ordem lírico – épico – dramático. Os gêneros especificados posteriormente não podem prescindir dos anteriores. Posso, claro, formar sílabas [...] Mas não posso expressar nenhuma palavra sem formar ao mesmo tempo uma sílaba, nem posso formular uma frase sem empregar palavras, e com elas sílabas. Assim o gênero dramático depende do gênero épico. A objetividade nele reduz-se a simples pressuposto [...], tem, entretanto que estar presente, para que possa ser julgada no conjunto. [...] Que o gênero épico continua na dependência do lírico parece menos evidente. Contudo, quem quer apresentar uma coisa, terá que antes introjetá-la, senão essa coisa não o sensibiliza, nem a nós, e sua exposição será ‘seca’ – justamente porque abdica do fluido do elemento lírico. Os atos originários da apresentação, pressupõe o ‘um no-outro’. Não podem proceder de outro ponto.

Marly de Oliveira internalizou para a carreira e vida particular, a questão poético-lírica de Staiger, o “um no-outro”. Percebe-se que em sua solidão poética, Marly é perspicaz, pensadora e questionadora do real. Como tal, não apreciava os holofotes do meio artístico. A escrita marliana prima pelo refletir. Nem todos primam por reflexões. Em *A Força da Paixão*, a poeta escreve:

Um dia vou ser biografia.  
 Nem isso, talvez, uma inscrição  
 numa pedra qualquer,  
 no pó que o vento leva,  
 na memória inconstante dos que amei  
 de forma certa.  
 (OLIVEIRA, 1984, p.40)

Em uma homenagem feita a ela, em Junho de 2007, na Academia Paulistana de Letras, Mário Chamie e Lygia Fagundes Telles relataram a amizade desfrutada ao lado da poeta e sua aversão às luzes da fama (vide anexos).

Clarice Lispector, outra grande amiga da poeta, relata: “Eu mesma não sei como consegui quebrar o pudor que Marly de Oliveira tem de aparecer em público [...] Por que o grande público não a conhece?” (LISPECTOR, 1975). Instigante tal questionamento porque a produção de Marly é longa. Acentuando o foco usado para esse trabalho, Eduardo Lourenço (2001, p.202) talvez possa responder, em parte, a pergunta de Clarice:

O trágico autêntico é rejeitado, por instinto, pela opinião ledora do grande país. Não terá sido apenas por cansaço ou evolução natural que Jorge Amado, pouco a pouco, abandonou a sua atitude crítica, denunciadora dos aspectos intoleráveis da sociedade provincial da Bahia, por uma literatura cada vez mais lúdica e euforizante. [...] antitrágica.

Marly persiste e insiste. Faz com seus textos concentrem maior tensão ao expor questões filosóficas e de teor trágico, especialmente o trágico de Albert Camus: o Absurdo. Mesmo desencantada, ela ainda tenta apontar um caminho, mas percebe os rastros do Absurdo a constituir cada vez mais, a vida “moderna” humana:

Não pretendo que creiam em mim; além de inútil, dá muito trabalho, mas acho bom que cada um creia em si mesmo. Sei que o discurso assertivo pode não ser verdadeiro e acho que o mundo é absurdo, como Camus (OLIVEIRA, 1979, p.08).

## 2 MARLY DE OLIVEIRA E ALBERT CAMUS: O ABSURDO

### 2.1 O TRÁGICO

Marly inclinou-se ao trágico, especialmente, àquele que Camus nomeou como absurdo. Implicitamente, a poeta preenche suas obras com a filosofia camusiana e com outras formas filosóficas do trágico. Logo, pode-se dizer que a autora faz de sua poesia fonte de nutrição ao sentimento do trágico.

Verdadeiramente, de tempos em tempos, há o retorno ao tema da tragédia e do trágico. A tragédia, que traduz a mudança de propostas políticas e legislativas na antiga Grécia, reencontra espaço a partir de seu fruto, o trágico. Apesar de várias mudanças quanto à perspectiva de análise, o trágico se espalha pela modernidade de várias maneiras.

O trágico assumiu, na modernidade, sinônimo de ocorrência desastrosa, catastróficas, eventos tristes. Acontecimentos de grande extensão tanto em vítimas quanto em abrangência são batizadas por tragédias bem como massacres e chacinas. Em um âmbito particularizado, a perda de algo estimado, de uma pessoa, seja por morte violenta ou não, perdas em geral, ocorrências tidas como “ironias do destino” também se caracterizam acontecimentos trágicos ou tragédias.

Os meios de comunicação têm verdadeira filia pelas palavras “tragédia” e “trágico”. Perdeu-se a “forma” da tragédia e a acepção originária, mas ficou o espírito dela transformado em modo de existência, em filosofia. Por isso:

nomear o trágico significa de imediato assumir o risco do labirinto, cair em uma rede de incertezas, ser levado através de um dédalo a procurar até mesmo lingüisticamente figuras recompositivas de um conflito [...] que apaziguem temporariamente o perturbante contato do extremo (VECCHI, 2001, p.113).

Segundo Finazzi – Agrò e Vecchi (2004), o trágico não mais se percebe somente como uma encenação, tornou-se pensamento e forma de se pensar. A experiência universal da dor, do conflito extremo constitui a modernidade.

Para Staiger (1974), o trágico se manifesta como o desmoronamento de uma situação plenamente estável e confiada. Em outras palavras “quando se destrói a razão de uma

existência humana, quando uma causa final e única cessa de existir, nasce o trágico [...], há no trágico a explosão do mundo de um homem, de um povo, ou de uma classe” (STAIGER, 1974, p.147).

Para Vecchi (2004), o conflito entre as realidades permanece na impossibilidade de um acordo de paz. Staiger (1974, p.148) menciona que “o trágico [...] não frustra apenas um desejo ou uma esperança casual, mas destrói a lógica de um contexto, do mundo mesmo”. Chega-se, dessa forma, à mudez sobre o real, à impossibilidade de expressão, ao calar que alcança o extremo através da morte. Mas, mesmo assim, o impasse não se resolve porque:

o conflito moderno é assim destinado a manter-se aberto, contradição flagrante que não se fecha e não se resolve. A escrita configura formas que, porém, sendo destinadas à insuficiência, devem por força investir nas mesclas, nos ornatos, nos artifícios, para costurar algum sentido no tecido dilacerado do trágico [...] Desse ponto de vista, a forma trágica configurável mostra essencialmente a insuficiência de qualquer forma trágica. No entanto é um vazio[...] que deixa os restos de uma presença que foi tentada e não vingou, sinal de um esvaziamento, de um já era que é, na sua irrepresentabilidade, pensamento ausente mais do que ausência de pensamento (VECCHI, 2004, p.123).

Houve o declínio da tragédia devido a sua inadequação. Modernamente não se pode criar tragédias moldadas pelas antigas. Não se têm mais homens inteiros como os heróis da epopeia, o homem moderno é multifacetado. “No trágico moderno a realidade histórica vai substituindo o mito, o que implica como foi observado que na tragédia clássica é o mito que representa o material da realidade” (apud VECCHI, 2001, p.119-20). Assim, mesmo com alguns elementos trágicos “atualizados”,

atrás da reciclagem de signos próprios da tragédia, se delineia uma preocupação que se inflete na tentativa de recortar formas trágicas de uma modernidade irreduzível à mediação racional, à conciliação pacificadora que o ‘Aufhebung’, apesar da colisão que também inclui, de fato subentende. O conflito fica em aberto, exposto em suas bordas cortantes, à procura de uma forma trágica que possa dar conta dele em todo o seu porte (VECCHI, 2004, p.120).

À procura de formas, de acordo com Mulinacci (2004), o trágico acabou por se adaptar a forma literária escolhida para se manifestar, desligando-se, assim, do conceito puro de tragédia, pautando-se mais na fenomenologia literária do mesmo.

O trágico não pode ser pensado “através [...] de uma reconciliação racional, mas da exposição dos extremos” (apud VECCHI, 2004, p.115). Para Mulinacci (2004, p.162), a tragédia deve ser tomada “como modalidade de apreensão artística do espírito trágico” em um âmbito geral. Ao se tentar escrever, continua Mulinacci, pretende-se expor justamente “aqueles conflitos que se agitam no interior da realidade moderna e de que o sentido do trágico se alimenta”.

Pode-se dizer que na concepção moderna, o trágico é o conflito apresentado como chaga. Compara-se, de certa maneira, o herói da tragédia grega e a pessoa comum moderna: a vontade, para ambos, não se modificou ao longo, de mais ou menos, vinte e cinco séculos. Se para o herói não havia “vontade”, visto que esse pensava agir por sua escolha, mas não o era; hoje, não obstante, a vontade recobra esse valor, ou seja, não se pode falar em vontade pertencente à pessoa comum, personagem desse ambiente trágico construído e mantido, por exemplo, pelo sistema econômico, pela questão margem e centro, a melancolia, o não-sujeito. Ainda mais, no Brasil que:

esse fenômeno assume um relevo ainda maior, portanto mais trágico, em um contexto periférico que atravessou a experiência colonial, onde as formas foram em geral oriundas de outros contextos e a vida muito mais irreduzível pelas palavras outras: um trágico no trágico (VECCHI, 2004, p.123).

Tem-se, então, “o trágico como dialética” (SZONDI apud. SÜSSEKIND, 2004, p.10) para vida, para as relações interpessoais. Tropeça-se, assim, em outro obstáculo: o indivíduo. Na tragédia antiga, o fato de se elevar o indivíduo em detrimento da comunidade, desencadeava todo o processo da tragédia culminando, geralmente, com a morte do herói. O grande óbice, atualmente, é delimitar, individualizar as pessoas, para que sejam realmente indivíduos. “Na modernidade [...], é cada vez mais difícil calcular a medida do indivíduo, uma vez que a própria noção de ‘si mesmo’ já parece melancolicamente anacrônica” (STERZI, 2004, p.108).

A atual conjuntura social valoriza tudo e todo aquele que detentor de certo poder, *status quo*, junto dela proclame convincentemente que não há o porquê do trágico. Em contrapartida, várias pessoas, em sua privacidade e, na grande maioria, em vasta miséria

sofrem a tirania desse grupo e sentem todo o peso da realidade trágica. Assim, para amenizar o despotismo há uma máscara cômica que a sociedade usa. Exatamente o antitrágico. Para Adorno:

Todos podem ser como a sociedade todo-poderosa, todos podem se tornar felizes desde que se entreguem de corpo e alma, desde que renunciem à pretensão de felicidade. Na fraqueza deles, a sociedade reconhece sua própria força e lhes confere uma parte dela. Seu desamparo qualifica-os como pessoas de confiança. É assim que se elimina o trágico. Outrora, a oposição do indivíduo à sociedade era a própria substância da sociedade. Ela glorificava ‘a valentia e a liberdade do sentimento em face de um inimigo poderoso, de uma adversidade sublime, de um problema terrificante’; Hoje, o trágico dissolveu-se neste nada que é a falsa identidade da sociedade e do sujeito, cujo horror ainda se pode divisar fugidamente na aparência nula do trágico (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p.144).

Essa “aparência nula do trágico” esconde a real situação de alienamento e descrença da maioria da população que, enfeitiçada pela facilidade com que é proposta a vida, deixa-se levar. Gumbrecht (2001) relata que na modernidade não há mais paradoxos. Há descomplicação acerca de tudo:

Encontramos, confrontados com um espaço público quase completamente tragicofóbico [a anulação do trágico levantada por Adorno] — e uma esfera privada freqüentemente tragicofílica. As sociedades contemporâneas certamente fornecem instrumentos poderosos de desparadoxificação, ou seja, instrumentos que lhes permitem remover todo e qualquer potencial de tragédia do espaço público. [...] Há realmente toda uma indústria, altamente diversificada (e cada vez mais global), que oferece [...] artifícios de desparadoxificação que evitam a tragédia [...] Você está convencido de que é ‘uma mulher’, a despeito de seu corpo masculino? Uma cirurgia transexual vai fazê-lo sentir-se bem melhor. [...] mesmo para quem não pode pagar essas técnicas, o que antes era uma ‘situação trágica’ passou a ser um problema prático de criar para si uma história de crédito e de encontrar o mercado de dinheiro apropriado. A única limitação ‘trágica’ que ainda não desapareceu é realmente a morte (GUMBRECHT, 2001, p.15-6).

A “desparadoxificação” recai sobre o poder do dinheiro. Diante da situação apresentada, não há necessidade de crise de nenhuma ordem, porque tudo se apresenta como comprável, inclusive, a decência. Ninguém precisa furar os olhos porque cometeu algo hediondo, mesmo sem saber, como Édipo. Hoje, a cegueira domina.

Aliás, o cego bem como a cegueira perfazem a ambigüidade trágica. Na tragédia antiga, o homem tomado pela cegueira, *daimōn* (delírio, loucura) não possui noção exata de seus atos. Passado esse momento, ele enxerga a desgraça em que está. Por outro lado, existe, envolto por certo ar místico e surpreendente, a figura do cego que tudo vê, personificado por Tirésias, o mais afamado vidente, seguido por Cassandra e outros. Ginzburg (2004, p.92-3) levanta duas maneiras para se abordar a cegueira, numa reflexão teórica e estética. Apesar de ser um assunto muito difícil:

ele pode ser tratado em pelo menos dois aspectos. O primeiro é em uma abordagem mais indireta, pensando a cegueira como metáfora. Nessa linha, tomando as referências da tradição, a representação da cegueira é associada conotativamente aos limites do conhecimento, à ilusão, à incerteza. O segundo, ainda mais delicado, consiste em pensar a cegueira não como metáfora, mas como uma forma específica de experiência, caracterizada pelo limite, pela exposição do ser humano à fronteira do inumano, da incomunicabilidade, da impossibilidade de viver senão em uma condição trágica.

Têm-se as duas maneiras: pessoas relegadas ao inexprimível, pessoas massificadas. Não é mister perfurar os olhos e sair a vagar, porque, conscientemente, faz-se atrocidades contra uma nação toda, e ainda há possibilidades de justificá-las, livrando o praticante de qualquer julgamento efetivo. Esse não se interessa pelo impacto que sua atitude poderá causar nos outros, está preocupado em sair ileso. Parece que, realmente, a ilusão do progresso e da felicidade para todos esmeram-se em camuflar a face do trágico. Atos de uma sociedade tragicofóbica. Gumbrecht (2001, p.18), explicita que:

o sentimento aqui em questão não é igual a ‘nos expor’ ao pensamento e à visão das tragédias dos outros e às mortes dos outros. Na verdade, gostamos mesmo é de vê-los sofrer e morrer. A razão desse desfrute, seria ela de cunho altamente — ou puramente — estético? A saber que, mais ainda que os espectadores das tragédias de Sófocles, estamos vivendo num espaço público e numa esfera privada onde absolutamente tudo é suposto como sendo ‘negociável’, o que significa que tudo é suposto como sendo contingente, ou seja, nem necessário, nem impossível.

As palavras de Gumbrecht reforçam que, quem quer detenha o poder, inclua-se o poder de compra, fará valer sobre quem não detém ou não resistir. O jogo de “aparência X essência” nunca desapareceu. Há um trágico nulo aparentemente, porque a

encenação desse perdura na sutil troca de máscaras, na ribalta das relações sociais, na ironia cortante, na máscara cômica que esconde a face trágica do real, em favores devidamente recompensados, em atos que visando o bem pessoal, não lembram em nada a preocupação com o coletivo, como na tragédia antiga:

Em um tempo em que o supremo valor e derradeira meta dos mais poderosos indivíduos humanos se tornaram ‘sobreviver politicamente’ (e acho que havia algumas razões para admirar esses indivíduos por fazê-lo), talvez não possamos deixar de ter saudades dos heróis capazes de morrer elegantemente — pelo menos no palco (GUMBRECHT, 2001, p.18).

Diante dessa “exposição de extremos”, a literatura tenta se situar. Esforça-se para exprimir o que não é exprimível: os paradoxos que mantêm o trágico, que se tornou ontológico. Às vezes, alguns literatos não conseguem isso, construindo cenas horrendas, não trágicas, como observa Pfeiffer (2001, p.62):

Em todo o caso, chama a atenção o fato de que na literatura européia desde o século XIX quase não há mais formas de catástrofe e de fracasso que se designariam como trágicas. A literatura tem grande dificuldade de conferir grandeza e inexorabilidade a conflitos entre indivíduos e a sociedade. Talvez a literatura que conhecemos em forma de livros não seja, ‘per definitionem’, uma mídia para a tragicidade. Talvez ela utilize a aparência do trágico para sugerir perspectivas da complexidade cognitiva e emocional pela qual somos assoberbados no cotidiano.

Todavia, há que se levar em conta que não há forma definida do trágico. Outro fator preponderante e já abordado, a questão da ascensão burguesa e o surgimento do romance que traz “a catástrofe anestesiada [por um] ritmo envolvente” (MULINACCI, 2004, p.170-1).

Apesar das divergências, a literatura aborda as sombras da vivência e “ao falar da sombra, afirmam-se a insatisfação com o que existe e persistência naquilo que fica por dizer. Configura-se uma poética trágica” (LINS, 2004, p.65). Não obstante, a escrita literária reflete o sujeito dissoluto: “dividido entre uma unidade que não o contém e uma multiplicidade que o dispersa” (MULINACCI, 2001, p.166). Passa a expor as indecisões, as contradições infinitas do mundo moderno, “[os] conflitos insolúveis que permanecem como tais, interiorizando-se na consciência do indivíduo como aporia intrínseca à condição dele” (idem).

Os exemplos literários que possuem marcas do trágico, podem ser colhidos na literatura brasileira. Vecchi (2004) aponta para *Os Sertões* - Euclides da Cunha, *Canaã*-Graça Aranha, *A esfinge* - Afrânio Peixoto. Finazzi-Agrò (2004) já lançou trabalhos a respeito do trágico em *Grande Sertão: Veredas* – Guimarães Rosa. Sanseverino (2004) aponta em Drummond marcas do trágico. E há outros mais por serem analisados.

Após essa visão do trágico moderno, pode-se eleger alguns pilares que o sustentam: a ambigüidade, o paradoxo, o sujeito — tentando o ser —, a massa contra poucos, a perda, a essência e a aparência, o conflito aberto. Pode-se sentir que as engrenagens da máquina-mundo estão em atrito intenso.

É desse atrito que Camus falará em suas obras. Para ele o trágico chama-se absurdo e é nesse meio, em que o mundo cala-se diante do apelo, do desespero, que Camus ratificará a necessidade de viver. Expondo idéias um tanto paradoxais, Camus afirma e se questiona sobre “onde está o absurdo do mundo? Será esse esplendor ou a lembrança de sua ausência? Com tanto sol na memória, como pude apostar no absurdo? Espantam-se em volta de mim; eu também me espanto, por vezes [...] Falar dele, em suma, vai levar-nos novamente ao sol”.

Marly de Oliveira sensibiliza-se igualmente com o desajuste moderno. Ao tentar exprimi-lo, Marly revela traços camusianos em sua obra.

## 2.2 OS DOIS AUTORES

O trágico camusiano é bastante perceptível em obras de Marly de Oliveira. Esse traço filosófico em Marly é sentido especialmente a partir de *Contato* (1975), sua quinta obra. Albert Camus revela o sentimento do trágico, pode-se considerar, desde seus primeiros escritos como, por exemplo, *O Avesso e o Direito* (1995).

No livro em questão, Camus apresenta cenas da vida comuns carregadas de ironia, dor, sofrimento e angústia. Prima por descrições às vezes tocadas pelo veio Naturalista, devido ao asco que certos detalhes chegam a provocar. Segundo Guimarães (1971, p.32), “o livro é um poema de morte e solidão, confrontadas com a luz do mundo [...] Parte do [livro] é como uma ilustração do ser-para-a-morte de Heidegger. A morte deixa de ser último fato, e é [...] estrutura permanente de nosso ser.”

Apesar de escrever tais histórias ainda muito jovem, Camus deixa implícito o que irá nortear seus escritos posteriores, especialmente, o fato de viver, o valor legado a isso, mesmo em condições não muito agradáveis e a grande mudez do mundo frente aos apelos humanos. Quilliot (apud GUIMARÃES, 1971, p.48) argumenta que “é o grito da carne e dos sentidos que ele [Camus] escuta, sempre recomeçado e cada vez único”.

Marly de Oliveira constata a crueldade mundana a partir de sua quinta composição, *Contato* (1975). Este marca o início da caminhada através das agonias humanas frente a um ambiente hostil e silencioso. Entretanto, Marly demonstra claramente a influência exercida por Camus em *Invocação de Orpheu* (1979). Nele, a questão do Absurdo é extremamente arrolada, especialmente da maneira como Camus tratou do assunto em *O Homem Revoltado* (1963), *Bodas em Tipasa* (1964) e em *O mito de Sísifo* (2007).

Sísifo é visto por Camus como um herói absurdo, porque é consciente de seu infundável castigo: rolar eternamente uma pedra ao topo da montanha e quase alcançando o topo, a rocha rola ao pé do monte. Orpheu parelha-se a Sísifo. Fora as diferenças, Orpheu obstina-se por viver e reviver Eurídice, mas perde a esposa para sempre e ganha a morte ao prenúncio de conseguir a façanha.

Em *O mito de Sísifo*, Camus apresenta indícios do que para ele é o Absurdo: “o absurdo comanda a morte” (CAMUS, 2007, p.22). O filósofo é plenamente a favor da vida e acredita que nada, nenhuma moralidade justifica as “matemáticas sangrentas que ordenam nossa condição” (CAMUS, 2007, p.30). Por outro, se nada é capaz de justificar uma convivência desumana, o suicídio, apesar da situação miserável, não é saída nem solução para o absurdo.

Segundo Camus (2007), uma das maneiras do nascimento do absurdo se dá quando o homem inicia a busca por respostas ou por algo que lhe preencha e que não é encontrado. “Se expressar aquele singular estado de alma em que o vazio se torna eloqüente [...] em que o coração procura em vão o elo que lhe falta, ela é então um primeiro sinal do absurdo” (CAMUS, 2007, p.27).

Camus reconhece que o homem é um ser naturalmente contraditório. Mas uma das piores contradições humanas é viver esperando pelo amanhã. Afinal a efemeridade espreita a vivência humana e é bastante provável que não se alcance o futuro para realizar algo planejado. Sendo assim, o filósofo valoriza o viver um dia por vez, realizar hoje o que puder. Camus exprime o conceito do *Carpe diem*.

Se recuso obstinadamente todos os ‘mais tarde’ do mundo, é porque se trata em verdade de não renunciar à minha riqueza presente. Não me agrada acreditar que a morte se abre para outra vida. Para mim é uma porta fechada. Não digo que é um passo que cumpre dar e sim que é uma aventura horrível e suja (CAMUS, 1964, p.18).

Entretanto, o pensador reconhece que o mundo escapa à compreensão humana. “O mundo nos escapa porque volta a ser ele mesmo. Aqueles cenários disfarçados pelo hábito voltam a ser o que são. Afastam-se de nós” (CAMUS, 2007, p.29). O homem seria capaz de entendê-lo se pudesse torná-lo humano, familiar. Justamente por não ter essa capacidade, é que há contradições entre o que há um instante lhe era próximo e agora não.

Camus resgata, assim, o jogo entre aparência e essência associando-o ao pensamento absurdo. Dessa forma, torna relativa a verdade, porque “com exceção dos racionalistas profissionais, desistimos hoje do verdadeiro conhecimento” (CAMUS, 2007, p.32). Não há verdade absoluta perante ao pensamento absurdo. Quanto ao homem, o filósofo afirma que “não é tão fácil a gente tornar-se o que se é, reencontrar sua medida profunda” (CAMUS, 1964, p.09). Por outro lado, “não há fronteiras entre o que um homem quer ser e aquilo que é” (CAMUS, 2007, p.93).

Então, o que mantêm os opostos: mundo e homem, aparência e essência; dialeticamente unidos? Segundo Camus (2007), seriam os laços de ódio, pois “o absurdo depende tanto do homem quanto do mundo. Por ora, é o único laço entre os dois. Ele os adere um ao outro como só o ódio pode juntar os seres” (CAMUS, 2007, p.35).

Mesmo assim, pior que uma vida absurda é não ter vida, ou seja, apesar de o mundo se prostrar mudo diante da fala humana, pior é deixar de nele existir. Sabe Camus que “o destino humano processa-se na oposição e exige coragem” (GUIMARÃES, 1971, p.32). Assim, o suicídio encarado por Camus como o grande problema filosófico, pelo menos na modernidade, é visto como uma fuga covarde e imprópria.

Se o trágico constatado é a própria realidade, a fuga do trágico é a fuga da realidade. Logo, é suicídio. O suicídio é a fuga da confrontação entre os dois termos que realizam o absurdo. Não é só a morte que me dou, negando a consciência, mas é também a concordância com o real, a procura de justificação, no irracional, para a realidade (GUIMARÃES, 1971, p.58).

Percebe-se a ação imprópria do suicídio, quando se visualiza o absurdo como um despertador, que tem por função acordar o homem da alienação que sofre. Não é o

fim, mas o início, pois a partir do momento em que ele percebe sua condição medíocre e maquinal, impulsiona-se por modificá-la. Assim, surge o absurdo.

Sendo o absurdo a atitude contrária a toda forma de resignação, eis porque Camus recusa a esperança. Aquele tipo de esperança que consiste em aguardar a melhora de algo futuramente. Também em acomodar-se com tal espera, “pois a Esperança [...] equivale à resignação. E viver não é resignar-se” (CAMUS, 1964, p.33).

O absurdo é justamente o não acomodar, não esperar pelo futuro nem se resignar. O absurdo é ação contra um estado de coisas tacitamente aceitas que geram alienação, morte, violência e exploração de inocentes. Enfim, é escolher realmente por uma forma ativa de vida. “Há o bem e o mal, o vencedor e o vencido [...] mas mudar as coisas de lugar é tarefa dos homens é preciso escolher entre fazer isso ou nada” (CAMUS, 1964, p.65/69-70).

Camus considera a vida somente na Terra, pois nesse “grande templo que os deuses desertaram, todos os meus ídolos têm pés de barro” (CAMUS, 1964, p.47). Não cabe esperar por uma providência divina nem aguardar por uma vida celestial que recompense os sofrimentos terrestres, pois “os deuses desertaram” a terra. Segundo Guimarães (1971), é impossível negar o mal, em uma atitude agostiniana, pois ele se faz presente como uma realidade irrefutável. “A lucidez exige a aceitação do mal, mesmo que implique na rejeição da divindade.” (GUIMARÃES, 1971, p.33). Dessa forma, cabe ao homem desejar saber de seu caminho.

E esse é, ao mesmo tempo, seu grande pecado, assemelhado ao de Édipo. Desejar saber, “este justamente, é o único pecado do qual o homem absurdo pode se sentir ao mesmo tempo culpado e inocente” (CAMUS, 2007, p.61-62). Mas o mal, que é também a dor da solidão e morte, coloca o homem diante de si. Percebe-se então que o mal provém do próprio homem (GUIMARÃES, 1971). Resta ao homem superar esse entrave. Dessa forma, “a grande tarefa camusiana é a da superação do absurdo, o que não quer dizer sua eliminação” (GUIMARÃES, 1971, p.34).

Assim, o absurdo configura-se como escolha consciente pela vida. Mesmo não agradável, é preciso amá-la. Tem-se uma esperança de enfrentamento à situação de abandono quando se opta pela vida. Essa constituída livre de símbolos e convenções. Daí Camus (1964, p.51/ 46/72) afirmar que:

Para compreender o mundo, é preciso por vezes afastar-se dele; para melhor servir os homens, mantê-los durante um momento à distância [...] Sentimos que se trata no caso de empreender a geografia do deserto. Mas esse deserto singular só é sensível aos que são capazes de nele viver sem jamais enganar a sua sede. É então, e só então, que ele se povoa das águas vivas da felicidade [...] a inocência precisa da areia e das pedras. E o homem desaprendeu de viver aí.

A necessidade de distância relaciona-se à vida livre de convenções e simbologias. É necessário tomar distância e recorrer, até mesmo, à aridez a fim de que se torne visível a situação alienadora e de desamparo, na qual os homens vivem. Quiçá, recuperar a essência da existência sem maldade, violência, morte. Essa, especialmente, é o grande obstáculo à felicidade ôntica humana.

Marly também recorre ao deserto para provar do amor e de bons sentimentos: “na solidão/ tão árida do deserto/ é que se prova a esperança” (OLIVEIRA, 1988, p.75). É da esperança camusiana que Marly se refere, não a esperança que aguarda simplesmente, mas que age para que algo aconteça. A poetisa compartilha do fato de que, vez ou outra, faz-se necessário despojar-se das coisas para alcançar algo melhor nesta existência.

Camus (1964, p.41/42) ao relatar sobre homens religiosos que abnegam riquezas e optam pela pobreza, justifica a opção ressaltando que “esse esplendor do mundo [...] parecia-me que era como a justificação daqueles homens [...] Se se despojam, é para uma vida maior (e não para outra vida)”. Camus (2007, p.106) afirma ainda:

A imaginação pode acrescentar muitos outros, ancorados no tempo e no exílio, que também sabem viver à medida de um universo sem futuro e sem fraqueza. Este mundo absurdo e sem deus é povoado então por homens que pensam com clareza e não esperam nada.

Percebe-se que Marly de Oliveira comunga das idéias de Camus. O paradoxo, a contradição, a inexistência de uma entidade superior capaz de salvar os humanos da mudez e crueldade instalados no mundo. Todos esses princípios são vistos em suas poesias a partir de *Contato* e perpetuados nos livros ulteriores. Camus imprime uma ideologia muito forte em Marly. Como o filósofo, Marly acredita e deixa essa idéia em seus poemas que “só há uma ação útil, aquela que recriaria o homem e a Terra. Eu jamais recriarei os homens. Mas é preciso pensar ‘como se’” (CAMUS, 2007, p.102). Por isso, Marly insiste tanto na necessidade de mudança, de perspectiva diante do mundo.

Tanto a mudança de atitude quanto assumir que o homem é feliz ontologicamente é preciso. Camus ressalta que “não há vergonha em ser feliz. Mas hoje o imbecil é rei, e chamo imbecil aquele que tem medo de gozar” (1964, p.11), porque para ser feliz, é necessário trazer dentro si a revolta. Revolta que se prostra contra tudo que é capaz de ferir, matar e oprimir o homem.

Marly deixa implícito em suas obras a necessidade de ser feliz, porém não a demonstra de forma a contemplá-la em seus “enredos poéticos”. Os eu líricos sempre estão na ânsia de consegui-la. Apesar de expressões diferentes para a mesma busca, tanto a poeta quanto o filósofo são unânimes sobre a importância da felicidade para o homem, durante sua existência terrena.

Mesmo assim, Camus sabe que é “possível a felicidade, mas existe a morte” (GUIMARÃES, 1971, p.31). Sem dúvida, o maior calar do mundo à natureza humana. Mas o absurdo disso, “não é esta constatação da brutalidade [...]. Mas é a constatação violando o meu desejo de vida.” (idem, p.32). Não seria absurdo se não houvesse o conhecimento que em oposição à morte há vida. Daí a necessidade de amar a vida e inteirar-se dela como um todo, aproveitando, em um casamento perfeito, ao máximo o que a natureza oferece, passando por cima da dor. Marly também encerra esse desejo.

Torna-se relevante lembrar que a felicidade humana, tanto para Camus quanto a Marly, valida-se na medida em que todos os homens são capazes e podem ser felizes. Entretanto, se um sofre, a felicidade se extingue também aos demais. Porque, “sim, diz Rambert, mas pode existir vergonha em ser feliz sozinho’. Creio que aqui, são enunciadas as palavras de solidariedade e a razão da revolta” (GUIMARÃES, 1971, p.40). Daí nos poemas marlianos, principalmente em *Invocação de Orpheu* (1979), existirem vozes em uníssonos proclamando e clamando a união dos homens em busca de seus direitos, em especial, a felicidade.

Pode-se constatar, então, que o absurdo “é um ponto de partida e não um estado. [...] Transformar um sentimento em estado é negar qualquer saída e concordar com o que oprime. Fazer do absurdo uma regra de vida é viver no desespero” (GUIMARÃES, 1971, p.52). Mas, há necessidade de se recorrer à lucidez e essa traz à tona ao homem que a tem, que ele é perecível e maquinal, pois tem uma rotina infundável, tal como Sísifo. Assim, qual o sentido a vida tem para esse homem?

Terá algum significado, segundo a ideologia camusiana, quando esse homem admitir que para viver e chegar a felicidade dessa vivência, necessita de três verdades: “ausência total de esperança, recusa contínua do real que se nos oferece e insatisfação

consciente.” (GUIMARÃES, 1971, p.58). Porque o mundo não tem sentido humano. Não há como compreendê-lo. O homem lança seu grito ao mundo embalde. Ele “não se deixa abarcar pela racionalidade e contraria toda ordem e clareza que queiramos lançar” (idem, p.55).

O homem dito absurdo procura, assim, segundo Guimarães (1971), a relação entre a inteligência que constata a angústia em um mundo surdo. Essa relação é medida pelo absurdo. Feita tal relação, o homem absurdo aceita, mesmo que angustiantes, as certezas relativas encontradas.

Num mundo sem sentido, permanece a exigência humana de sentido. Nada pode ser feito para satisfazê-la. Sou obrigado a manter o caos reinante, mas este caos, este inferno, é meu lugar. Assim me imponho frente a uma realidade que me contraria e frente qual sou impotente. O confronto do homem com a realidade é favorável ao homem. Ele é o grande inocente. O homem absurdo tem que viver. Viverá sem apelo, sem esperança. Outra vez não anulará problema. A tentação seria a negação da consciência: o suicídio. Porém, um absurdo que nasceu da consciência tem que viver como verdade, logo, viver na consciência. É possível viver sem apelo? (GUIMARÃES, 1971, p. 59-60).

Sim, é possível. Como Guimarães (1971) coloca, tudo incide na revolta. Ela é responsável por manter o espírito consciente e dar ao homem a noção da realidade. Mesmo sendo uma negação, a revolta está plena de afirmação de um outro ponto, de uma perspectiva. Assim, é nesse ambiente de conflito, mas nunca de desistência, que Camus e Marly de Oliveira exibem seus escritos.

### **2.3 A FORÇA DA PAIXÃO/A INCERTEZA DAS COISAS E O HOMEM REVOLTADO: O AMADURECIMENTO DO ABSURDO**

O absurdo, para o próprio Camus, é tido como ponto de partida. Jamais como fim ou ponto estático. Dele, deve-se partir em busca de uma análise mais profunda da vida humana. E assim faz Camus.

A revolta aparece como o amadurecimento do pensamento absurdo. Em *O Homem Revoltado*, Camus sugere limites a esse pensar, pois o homem vive no mundo deserdado dos deuses como mesmo afirma o filósofo. Aumenta a iminência de ações

desenfreadas e absolutas. Assim, os limites são necessários não para castrar, mas para direcionar o foco das idéias resultantes do pensamento absurdo:

As conseqüências absurdas, dizendo que devo viver, não dizem que não devo matar o outro. A indiferença a que fomos jogados pode ser assassina. Afirmando-me, sem afirmar o outro, não estou impedindo de atingi-lo. Os exemplos históricos são numerosos e as ideologias que não conseguem pôr os valores humanos, os limites da ação, matam. O absurdo pode assassinar, mas a revolta salva (GUIMARÃES, 1971, p.64).

Sendo assim, percebe-se que o pensamento só consegue se concretizar na revolta que pode ser considerada a prática do pensar absurdo. A revolta “é a suprema afirmação do homem” (GUIMARÃES, 1971, p.64), que sabe o porquê de seu desconforto diante do *status quo* apresentado e vivenciado.

Segundo Camus (1963, p.26) “a análise da revolta conduz, pelo menos, à desconfiança de que existe uma natureza humana”. Sendo humana, a revolta no indivíduo, incita-o a recuperar algo que já lhe pertence, não o que não possui. A revolta busca afirmar algo que está desrespeitado (GUIMARÃES, 1971).

Se a revolta concretiza o absurdo, na medida em que lhe estabelece limites, acerta-lhe o foco de luta. O indivíduo revoltado é incapaz de ser egoísta, pois se o fosse, segundo a óptica camusiana, não seria um revoltado. Ele é filantropo. Importa-se com o desejo humano em geral. Se grita, ele o faz por todos os homens.

Dessa forma, não há espaço para nada que indique o absoluto, porque esse dá margem à injustiça. “O diálogo revoltado é a vida opondo-se ao monólogo da injustiça. A injustiça se realiza através do monólogo e, desde que haja necessidade de monólogo, a injustiça está presente” (GUIMARÃES, 1971, p.67). Mesmo que esse discurso seja em prol da absoluta justiça.

Destaca-se então que tudo o que tenha um caráter absoluto será considerado por Camus, algo mentiroso, mascarado. A revolta busca a liberdade humana para ser feliz e ter consciência de seus passos. Ela pretende que o homem não caia nas três supremas injustiças que se expressam por monólogos, a saber: “Opressão, mentira e terror” (GUIMARÃES, 1971,67). Assim, Camus aponta para o relativismo. A revolta afirma-se no relativo. “Nenhum homem estima sua condição livre, se ela não é justa ao mesmo tempo, nem justa se não é livre” (CAMUS, 1963, p.349).

O revoltado, em Camus, tem um princípio simples a seguir: “não aceitar o injusto, recusar a criação, contestá-la todo momento. Afirmar o homem, afirmar o direito à justiça e à felicidade, é a tarefa do revoltado” (GUIMARÃES, 1971, p.69). Mas, tudo dentro do relativo, pois o excesso caracteriza o absoluto.

Em toda sua obra, a partir, de *Contato*, Marly de Oliveira segue o preceito acima citado. Ela jamais aceita o injusto, ao contrário, contesta-o a todo instante e recusa a criação. Esse último é bastante polêmico, pois há a renúncia, novamente confirmada, de Deus, como criador. A verdade dessa recusa feita por ambos, Marly e Camus, pauta-se no desprezo que Ele relegou ao mundo. Se o amasse, não deixaria tanta dor permanecer. Em *A Força da Paixão* e em *A Incerteza das Coisas*, Marly corresponde ao pensamento camusiano:

O deus que nasce é contumaz  
merecedor de fé. Não é perverso  
como dizem as más línguas,  
nem tão bom que não permita  
mil crianças morrendo em seu lugar  
— destino inescrutável.  
(FP, p.42).

Tudo é fruto do arbítrio  
de um implacável Deus  
que segundo nos dizem  
quer nosso bem, e, pois nos ama  
de forma tão tortuosa e tão cruel.  
(IC, p.92)

Conforme Guimarães (1970), se o revoltado não chegar à inexistência do Ser criador, chegará invariavelmente ao antiteísmo, pois a existência de tanto horror aos humanos, faz com que Deus perca sua glória. Mas, o fato de Deus não existir, revela a opção pelo humano. Assim, o ateísmo aparece, na verdade, como uma forma de salvar o Criador de qualquer questionamento, inclusive sobre sua existência.

O indivíduo revoltado, mediante tal constatação, vê-se só. Mas, isso encerra toda uma responsabilidade que ele tomou para si, pois “sem Deus e sem regras absolutas, o homem é plenamente livre. A responsabilidade que antes pertencia à divindade [vista como uma situação trágica, porque o homem está à mercê das vontades supremas], com sua morte passa a ser do homem” (GUIMARÃES, 1971, p.73). Portanto, continua Guimarães, o homem inteira-se de que “a liberdade exige o estabelecimento de limites normativos da ação: a

ausência da lei não é liberdade”. O homem deve, definitivamente, “considerar-se como uma fatalidade, não querer se fazer de outro modo do que se é” (CAMUS, 1963, p.95).

Os dois poetas, em suas obras, buscam mostrar aos homens quem são e como a humanidade é. Para isso, tecem seus textos com um fio base: o calar do mundo diante da súplica humana. O mutismo traduziria ou, pelo menos, abordaria o conceito de trágico trazido por ambos, pois “toda mudez é separação” (GUIMARÃES, 1971, p.67), mas seus escritos buscam a união e a felicidade humana. Assim, a ação de enfrentamento mostra-se como possível solução, diante da condição de vida:

E foi assim que dei de rosto  
com a humana desventura,  
preferindo sucumbir  
a essa chama interna e pura  
a ter por bem assentado  
o entendimento do mundo,  
ou melhor, a sua fábula,  
o esplêndido banquete  
para a curiosidade  
de artífices, capitães,  
reis, filósofos, teólogos  
que andam atrás da verdade  
como uma pessoa viva,  
uma pessoa que exista  
com carne, osso e coragem  
(Oliveira, 1988, p.53).

Marly de Oliveira, “de carne, osso e coragem”, irá atrás da verdade humana em seus poemas. É o grito da carne que a poeta ouve e exprime em *Contato*, *Invocação de Orpheu*, *A Força da Paixão* e *A Incerteza das Coisas*. Neles, tem-se o homem absurdo e revoltado que se importa com os outros, busca a união entre os feitos de barro e deserdados pelos deuses. Marly está no encalço da consciência que alerta para a vivência alienada e salva pela revolta e pelo amor.

### 3 O ABSURDO NA POÉTICA DE MARLY DE OLIVEIRA

#### 3.1 CONTATO

*Contato* (1975) pode-se considerar como obra-transição na poética de Marly de Oliveira. *Explicação de Narciso* (1960), *O Sangue na Veia* e *A Vida Natural* (1967) já trazem gérmenes do que se radicalizaria e se concretizaria em *Contato* e poesias ulteriores. A obra revela-se construída por paradoxos e antíteses baseados em um forte refletir filosófico sobre o existir. Marly consegue aplicar nesse livro a “função da linguagem como ‘sentido’ de algo que [...] escapava” (OLIVEIRA, 1997, p.242). A objetividade sustentada até *A Suave Pantera* torna-se um falar contemplativo sobre a efemeridade, o estado de coisas, o que é real e aparência.

*Contato* marca a mudança do olhar de Marly sobre a vida e as coisas, nem por isso menos amorosa, mas falta o encanto. Percebe-se que a partir desse contato real do mundo, a poeta lança um olhar mais reflexivo, muitas vezes contraditório, mas direcionado a discernir o que realmente são aparências do real e o que é real. Vale ressaltar que:

O termo reflexão não deve ser entendido como simples ato de pensar, mas como uma ‘atitude’. A reflexão é uma atitude de prudência da liberdade humana, face às necessidades das leis da natureza. Como bem o indica a palavra ‘reflexio’, isto é, inclinação para trás’, a reflexão é um ato espiritual de sentido contrário ao desenvolvimento natural; isto é, um deter-se, procurar lembrar-se do que foi visto, colocar em relação a um confronto com aquilo que acaba de ser presenciado. A reflexão, por conseguinte, deve ser entendida como uma tomada de consciência (JUNG apud. BRANDÃO, 2007, p.183).

E essa “atitude”, às vezes em demasia, como o caso de Orpheu, suscita uma nova regência para esse livro e para as obras posteriores, principalmente *Invocação de Orpheu*. Segundo Guimarães (1971), a obra camusiana pode ser dividida em três planos que abrangem a sensibilidade, a razão e a ação. Marly, a partir de e com *Contato*, ratifica sua sensibilidade, mas abre espaço explícito à razão com indícios a uma ação efetiva.

Se para Camus (apud GUIMARÃES, 1971), o contato dos homens com o mundo anulava as desigualdades revelando laços fraternos e solidários para Marly, esse toque

mais aprofundado, torna nítido o jogo aparência x essência que rege o mundo. Somente em obras vindouras, Marly abordará o sentimento de união transmitido por Camus. Por isso, *Contato* parece ser “o mais hermético dos livros” (MELO NETO, 1994, p.08), enquanto para Marly de Oliveira:

‘Contato’, eu já disse e reafirmo, é ‘la recontre manquée’ que fala Lacan. É o meu fracasso diante da opacidade do outro ou da minha vontade de transparência. Pensar a emoção fez da linguagem um sistema, ao que tudo indica, pouco acessível, pois aquilo que estrutura o discurso é o mesmo que se faz existir através dele (1997, p.243).

O poema está dividido em vinte e sete poemas. Como já dito, a poeta concebe o poema como algo a ser desenvolvido sob o mesmo tema. Marly de Oliveira através de paradoxos como “o ouro volatiliza-se” (OLIVEIRA, 1975, p.21)<sup>2</sup>, constrói imagens de seu contato consigo mesma, com o mundo, com o outro:

Aspiro à desistência  
para chegar à firme realidade  
do que já é , embora o rio siga  
seu curso, e minha vida  
não tenha mais que o amor que ainda a resguarde  
(OLIVEIRA, 1975, p.14).

Apesar de dizer: “nem sei a que vim” (p.11). Uma constante a partir dessa obra, Marly encarrega-se de descobrir a essência das coisas, destituí-las da aparência enganadora: “Desliga-se o aparente/ do real com dureza de diamante” (p.25). Mas, há dúvidas, tropeços: “Mas como descobrir a soterrada, / a umbrosa, a que me oprime, a aliciante, / a difícil verdade sem dorlência [...]?” (p.25).

A preocupação com tempo provoca musicalidade em suas poesias. Marly medeia nas palavras de Nietzsche (2005, p.45), “a melodia original que procura agora uma figura de sonho paralela e que a exprime na poesia”. A efemeridade que tanto aflige o ser humano, deixa-o inseguro sobre si, no sentido em que não tem certeza quanto ao propósito de sua existência, se é que há algum fim:

---

<sup>2</sup>A partir daqui, todas as citações de *Contato*, são retirados de: OLIVEIRA, M. **Contato**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

O terrível é o tempo, a minha forma  
 de não ver o contínuo  
 real, os confundidos no presente  
 vários tempos que o mesmo tempo forja.  
 O abranger sucessivo  
 das coisas, é que impede a minha urgente  
 vontade de entender o que em mim sente.  
 De olhos postos na vida e na esperança,  
 contemplo com espanto esse inclinar-se  
 de frondes e de sombras  
 sobre a erva. Sei de mim que sou grave,  
 e tenho intensidade  
 sem luxúria, e o sentido que busco  
 de mim e do que vive é esse profundo  
 não-saber minucioso de luz vária. (p.15)

O sujeito lírico busca entender sua origem, quem é, através de um reencontro com a natureza. Apesar de ainda não compreender exatamente, sabe que esse conhecimento é multifacetado, tocando o ambíguo. A preocupação do eu lírico retrata a dos homens em geral. O homem é ávido para desvendar sua origem, seu futuro, mas até o oráculo fala através de ambigüidade. O destino. O futuro. Quem sabe sobre eles?

Por absconsos caminhos  
 seguimos desparzidos, prescientes  
 dos ditames do fado cavilosos,  
 do querer sempre grato, o sonho infrene,  
 as iluminações, os desvarios,  
 insones pensamentos amorosos.  
 De que vale o que aprovo ou desaprovo?  
 o insistir nessa mínima verdade  
 que é ter um corpo, um eu, um certo jeito  
 de ver e perceber  
 a sutil, desconexa realidade  
 que sou e me circunda  
 para além dessa tão restrita área  
 de entendimento? Sabe-se a fortuna  
 boa ou má quando atua? (p. 25)

O tempo, tido por Unamuno (apud GUMBRECHT, 2001) como última fronteira trágica moderna, interfere no situar-se no mundo: “O contínuo presente, essa falácia/ com que meu iludo e elido/ o problema maior: o irreversível/ minucioso fluir de tudo” (p.16, poema IV). Antes, porém o presente era a única certeza, a convergência de futuro e passado: “o justo convergir/ de futuro e passado nesse eterno/ Presente...” (p. 13, poema II). O

sentimento do trágico não dá certeza perante às coisas. Acredita-se agir, mas não se é agente e sim, o que sofre a ação. Nessa ambigüidade, acredita-se optar pelo bem, prende-se a ele com toda alma. Entretanto, no fim, a bruma se desfaz e o homem desolado se descobre desde o início manipulado por forças superiores ao conhecimento humano (VERNANT; NAQUET, 2005).

Tentar escapar dessa manipulação é o desejo de Marly inspirada em Camus. Mas, não há fuga, por exemplo, do maior carrasco humano: o tempo. Esse é imperdoável. Por outro lado, negar o futuro pela perspectiva da esperança é justamente a saída mais viável. Deve-se viver o hoje. Daí Marly, mesmo que paradoxalmente, afirmar que “olhar para trás”, um gesto bastante significativo, que será melhor abordado em *Invocação de Orpheu*, não merece atenção, porque “[...] A memória é um vínculo imperfeito/ e vão impedimento/ para o livre sentir” (p.13, poema II). Essa memória liga o eu lírico ao passado cujo é empecilho. Todavia, segundo Meiches:

[o espetáculo trágico] não perdoa nenhuma inconsciência. [...] O pretexto da inconsciência ou da ignorância refere-se à nossa história com suas amnésias que nos possibilitaram viver. É preciso esquecer para poder viver. Mas é desse esquecido que o espetáculo trágico nos fala, afirmando que ele faz parte de nós. (2004, p.94).

A poeta bem sabe disso, por isso sua construção é paradoxal. Para viver, é necessário olvidar o passado, mas qual a maneira, se o “ressentido passado, fogo lento/ que inexistente e persiste, / não obstante, corroendo o presente,/ corroendo o futuro, que é o presente/ disfarçado em roupagens de não ser” (p.16, poema IV). No movimento trágico da existência (a)temporal, abordada por Marly de Oliveira, mesmo sendo o passado inexistente “o desconforto da transitoriedade faz do passado um assunto que volta” (MEICHES, 2000, p.95). Portanto, não se pode negar que ele constitui a história da existência humana, influencia o caminho e o destino a serem percorridos.

O jogo dos contrários feito pelos paradoxos, antíteses, afirmações e negações também abarcaram o amor. Este marca a trajetória de Marly de Oliveira, desde o primeiro livro. Amor, ora descrito, num sentido personificado, como um ser que pode envolver o mundo e as pessoas, ora sentimento que nutre a pena da escritora.

Nos primeiros livros, antes deste, a autora tenta definir o amor por diversas vezes, especialmente em *O Sangue na Veia* (1967). A partir de *Contato*, o amor tornou-se meio de resolução à realidade trágica. A poeta deu-lhe mais uma acepção e o tornou mais

contraditório do que já era: “Minha ausência é amor”. Essa afirmação é uma contrariedade, mas o sujeito lírico insiste: “O meu amor que pensa/ o incompreensível, nítido/ universo, **não busca no imediato fruir, na mera urgência/ de não ser, o sentido/ das coisas**” (p.11, poema I, grifo nosso).

Apesar das contrariedades, o eu lírico explica que sua ausência é amor, no sentido em que “ausência” é falta de aparência que integra o duo aparência e essência. Ele afirma que seu amor “não busca o imediato”, ou seja, o que é facilmente visível, mas a essência, o que há de mais recôndito. O amor que Marly expressa não é de aparências, não serve para manter um *status quo*, mas sim por ser expressão do que é realmente. Assim, tanto para Camus quanto para Marly “o amor aparece como uma verdade no mundo. É ele o grande sim que dizemos à realidade. Amar é entrar num perfeito acordo com o mundo.” (GUIMARÃES, 1971, p.26).

[...] embora o rio siga  
seu curso, e minha vida  
não tenha mais que o amor que ainda a resguarde  
(p.14, poema II).

O fino amor que sinto  
resiste à fria pedra, à dura gema,  
e se exercita na constância da água;  
e cresce enigma, absinto,  
ora dilui, ora dilata a pena.  
Esmorece? edifica? Em forma lenta  
permite, e não, o anelado contato  
com o que é, sem atrever-se ao mínimo  
movimento de entrega.  
O gesto volta em ondas para dentro:  
tenho o rosto tranqüilo e o peito ardendo.  
Mas quem salva do tempo esse passivo  
contemplador do amor e do infinito?  
(p.15, poema III).

Sendo o amor um “símbolo perfeito” (p.13, poema II) Marly descrê na capacidade dos homens, se petrificados, compreenderem-no. A preocupação com a petrificação do coração humano, devido à mecanização do homem, claramente abordado em *Invocação de Orpheu* (1979), tem seus prenúncios em *Contato*: “mas como perceber/ sem fragmentar ou dividir esse acabado/ símbolo e círculo? Eu que sei de números? (p.13, poema II). Números que têm servido para nomear pessoas, exprimir a riqueza e a miséria humana. A

poeta visualiza a perda do sentimento de coletividade, fraternidade, solidariedade. Diante disso, apesar de cativa de um destino ditado pelos deuses e pela modernidade trágica, a voz poética renega toda forma de alienação possível, fato que será ratificado veementemente em *Invocação de Orpheu* e obras posteriores:

Ressentido passado, fogo lento  
 Que inexistente e persiste,  
 não obstante, corroendo o presente,  
 corroendo o futuro, que é o presente  
 disfarçado em roupagens de não ser.  
 Tens-me cativa, porém não submissa,  
 atenta ao desconcerto  
 de avarias que vão ao infinito,  
 que não busquei, que auro.  
 (p. 16, poema IV)

### 3.2 INVOCÇÃO DE ORPHEU

Lançado em 1979, *Invocção de Orpheu* dá continuidade ao pensar filosófico-trágico pré-anunciado em *Contato*. Para a poeta: “‘Invocção de Orpheu’ experimenta a iminência do encontro, vislumbra uma conjunção que não se realiza. É a nostalgia da completude, a revolta contra o absurdo de sua impotência diante dos deuses cruéis” (OLIVEIRA, 1997, p.243).

Se, em *Contato*, o encontro é perdido (‘la recontre manquée’), o eu lírico não se encontra no outro nem em si mesmo; em *Invocção de Orpheu* aborta-se definitivamente a possibilidade desse contato. Porque “invocar Orpheu é deplorar a condição humana, pactuar com o sentido da recusa implícito na sua atitude diante da vida, sempre dada e retirada sem complacência ou explicação” (OLIVEIRA, 1979).

#### 3.2.1 O Mito

De acordo com Brandão (2000), a origem de Orpheu remonta à Trácia. Teria sido filho de Calíope. De qualquer maneira, Orpheu liga-se ao mundo da música e poesia. Ao tangir a lira e a cítara, era capaz de acalmar tormentos, as árvores curvavam-se

para ouvi-lo, os animais selvagens o seguiam e até as pessoas mais iradas sentiam-se tomadas de bons sentimentos devido à música.

Integrou a expedição dos Argonautas. Comandada por Jasão que recrutou mais de cinquenta nobres jovens, como Orpheu, para integrar a tripulação da nave Argon, a expedição buscava o Velocino de Ouro, pele do carneiro alado Crisomalo. Jasão precisava desse velocino para retomar seu reino e resgatar seus primos Frixo e Hele da madrasta Ino. Iniciado nos mistérios, acredita-se nos dionisíacos, divulgou os cultos em honra a Dioniso. Era considerado um verdadeiro educador, por isso alguns povos tinham por ele verdadeira veneração, principalmente, os habitantes da Trácia.

Quando retornou da expedição, casou-se com a ninfa Eurídice. Esta, fugindo de um perseguidor, pisou numa serpente que a picou tirando-lhe a vida. Inconformado, Orpheu vai até Hades, deus dos Infernos e dos mortos, implorar a volta da esposa.

Com suas habilidades poético-musicais, Orpheu maravilhou o mundo das profundezas. Os castigos eternos cessaram pelos instantes em que ele tocou, castigos como o de Sísifo. Destinado a eternamente empurrar uma pedra enorme até o topo de uma montanha, porém quando ele quase chega lá, a pedra volta ao pé do monte.

Sensibilizados por aquela prova de amor, Hades e Perséfone, permitiram que Orpheu resgatasse a esposa para casa, desde que, durante todo o trajeto, até a saída do Mundo dos Mortos, ele não olhasse para trás. Porém, a dúvida de que a amada não o estivesse acompanhando, de que os deuses o enganaram, assolou Orpheu que olhou para trás. Nesse momento, Orpheu vê Eurídice que se esvaiu no ar. O vate tentou retornar, mas Caronte, o barqueiro do Rio Estige, não permitiu.

Desesperado, Orpheu não quis mulher alguma. Furiosas pelo descaso, as Mênades (bacantes) esquarteraram-no. Por causa disso, os deuses enfurecidos lançaram uma peste devastadora na Trácia. Desesperados, os habitantes foram consultar o oráculo. Esse informou que para acalmar a ira divina era necessário encontrar a cabeça do vate e prestar-lhe honras fúnebres. Feito isso, a peste acabou e o espírito de Orpheu migrou aos Campos Elísios, onde permanece encantando os imortais com sua música.

Segundo Brandão (2000), no mito de Orpheu, há dois elementos que se destacam como importantes para a sua interpretação. Primeiramente, “olhar para trás” sempre foi algo visto como má sorte. “Seguir em frente” é enfrentar, descobrir novas coisas, rumar ao futuro. É a posição que o sol nasce, a luz, o leste, o oriente, o sul, a destra. Rumar à direita tem a mesma concepção de ir em frente. Liga-se à atividade masculina.

Já “olhar para trás” é voltar, retroceder, pender às trevas. Não se deve retornar ao passado, pois aquilo que foi não pertence mais ao agora. Significa também o lado esquerdo, o oeste, o norte, o ocidente, a noite que concebe o dia, por isso o lado esquerdo liga-se também à feminilidade passiva. Brandão (2000, p.145) explicita que:

Os pontos cardeais atestam igualmente não apenas a dicotomia matrilinearidade-patrilinagem, mas também o azar e a sorte, o perigo e a segurança. Talvez, partindo-se do inglês, as coisas fiquem mais claras: ‘West’, ‘oeste’, cf. ‘Wespero’, é a tarde, a boca da noite, como em grego [...] (hespéra), ‘tarde’, em latim ‘uespera’, tarde e em português véspera, vespertino... ‘Oeste’ é onde ‘morre’ o sol e começa a noite, donde em latim ‘occidens’, o que morre, ‘ocidente’: é o lado nobre da matrilinearidade, e nefasto para a patrilinagem, porque é a ‘esquerda’. ‘Noorth’ ‘norte’, cf. ‘ner’, ‘debaixo’, isto é, à esquerda do nascimento do sol. É também um dos lados propícios à matrilinearidade. Daí ‘Ner-eu’, ‘Nereidas’, divindades da água, vinculadas ao feminino. ‘Easte’, ‘leste’, cf. ‘awes’, idéia de ‘brilhar’, em grego [...] (eós), ‘aurora’; em latim existe o adjetivo, já da época da decadência ‘ostrus’, ‘- a’, ‘- um’, ‘vermelho’, que está ligado a ‘oriens’, ‘o que nasce’, o sol nascente. [...] Leste, a direita, é o lado nobre da patrilinagem. ‘South’, ‘sul’, cf. ‘sawel’, ‘swen’, ‘à direita do nascimento do sol’, é igualmente um dos lados do masculino.

Quando Orpheu olhou para trás “regresso[u] ao passado, às ‘hamartíai’, às faltas, aos erros, é a renúncia ao espírito e à verdade” (BRANDÃO, 2000, p.145). Para Orpheu, o passado do momento em que olhou para trás, significava Eurídice morta.

O segundo elemento é a cabeça, que representa a sabedoria, a alma. É sede do pensamento. “É bom deixar claro que essa parte do corpo possuía em quase todas as culturas uma importância extraordinária” (BRANDÃO, 2000, p.148). Por isso, o crânio de um inimigo corajoso era oferecido como troféu, no caso de uma guerra, ao vencedor. Quanto mais crânios alguém possuísse melhor, acreditava-se que mais energia vital deteria. Vale lembrar que não só cabeças humanas eram cultuadas mas também de animais.

### 3.2.1.1 Orfismo

Além do culto público aos deuses olímpicos, havia celebrações marginais. De acordo com Brandão (2000), o Orfismo é um movimento complexo surgido entre os séculos VI-V a.C. Seus iniciadores tiveram por oráculo o crânio de Orpheu e foram

influenciados pelas celebrações dionisíacas, apolíneas e pelo pitagorismo. Entretanto “ao mesmo tempo [...], se coloca numa postura francamente hostil a muitos postulados dos movimentos religiosos supracitados” (BRANDÃO, 2000, p.150). Por exemplo, “a religião apolínea era o bem viver; a órfica, o bem morrer. Fundamentando-se numa singular antropologia, numa inovadora teogonia e em novíssima escatologia, o Orfismo aprendeu a reservar as lágrimas para os que nasciam e o sorriso para os que morriam...” (BRANDÃO, 2000, p.151).

Uma das promessas dos seguidores do Orfismo era imortalidade da alma. Eram adeptos do ascetismo, vegetarianismo, jejuns ferrenhos, abstenção de carne e ovos, castidade e até castidade absoluta. Todo esse esforço visa à salvação do homem, visto que a doutrina é soteriológica.

Para iniciação ritualística, dos quais não há muito conhecimento, dava-se ênfase “aos livros sagrados”. Os órficos acreditavam nos castigos no Mundo dos Mortos e na glorificação da psiqué nos Campos Elíseos. Entendiam que o corpo é o cárcere da alma, o que leva a considerar uma “estreita conexão da [doutrina] órfica com o neoplatonismo” (FRANZ, 2001 p.84).

Além disso, para os seguidores do Orfismo, a alma era capaz de metempsicose que é uma “doutrina segundo a qual uma mesma alma pode animar sucessivamente corpos diversos, homens, animais ou vegetais; transmigração” (FERREIRA, 1999, versão 3.0). Infere-se que para um órfico castigo pior do que viver é voltar à vida. Brandão (2000, p.168) destaca:

O Orfismo tudo fez para se impor ao espírito grego. De saída, tentou romper com um princípio básico da religião estatal [pertencente ao deus Apolo] a secular maldição familiar, segundo a qual, [...], cada membro do ‘génos’ era co-responsável e herdeiro das ‘hamartíai’, das faltas cometidas por qualquer um de seus membros. Os órficos solucionaram o problema de modo original: a culpa é sempre de responsabilidade individual e por ela (e foi a primeira vez que a idéia surgiu na Grécia) se paga aqui; quem não conseguir purgar-se nesta vida, pagará por suas faltas no além e nas outras reencarnações, até a catarse final. Mas, diante do citado trácio erguia-se a ‘pólis’ com sua religião tradicional [...] o Orfismo pediu socorro às musas [...] mas [...] o Orfismo jamais passaria, na Grécia, de uma “seita”, de uma confraria. Foi uma pena!

### 3.2.2 O Orpheu de Marly

Marly retrata um Orpheu que aparenta ser idêntico ao mito. Mantém algumas características, inclusive alguns ensinamentos da doutrina órfica da qual Orpheu tornou-se “oráculo-fundador”. Em “A morte debruça-se sobre mim,/ que não aceito,/ eu que desprezo a vida/ e a embelezo, no entanto, tenho horror a essa morte infinita” (poema XXVI), percebe-se o traço da doutrina órfica, haja vista os órficos celebrarem a morte e chorarem os nascimentos, já que a vida é o tempo dado às almas para se livrarem de todos os delitos. Mas, se terminada a leitura do excerto, tem-se a certeza de que o Orpheu de Marly difere-se. O Orpheu marliano é, também, camusiano, pois renega a morte infinita, que é a perda de Eurídice, e a petrificação humana. Para Marques (1984, p.14):

A mensagem da autora de ‘Invocação de Orpheu’ está ao alcance de quem quer que se deixe atravessar prismaticamente pelos raios do humano. Aqueles que, contudo, tenham por hábito viajar entre as galerias de espelhos dos grandes textos poéticos das várias idades, mais fruirão as semáforas cruzadas que sulcam de luz e de ‘pathos’ as páginas do presente livro.

Assim, para lamentar a perda não só de Eurídice, mas da condição humana, no sentido humanitário e humanista<sup>3</sup>, há, na obra, mistura de vozes que lamentam, informam e consolam-se. Ouve-se ora a voz do eu poético, ora de Orpheu, outras vezes, eu poemático e poético se confundem. É o “eu” que se desdobra em um “não-eu” e que vive essas duas faces. Segundo Chaves:

Quando repensa o mito, o lírico apela, [...], para uma segunda ‘persona’ (o personagem mítico) que se sobrepõe à primeira, numa dialética de identificação e distanciamento, de incorporação e desdobramento, em que o poeta se torna, simultaneamente, o ator e o espectador de si mesmo [...] Complexo é o jogo de interação das ‘personas’ em ‘Invocação de Orpheu’ [...] nos quarenta e seis poemas que o compõem, o EU lírico frequentemente se distancia, para deplorar Orpheu, em sua recusa de admitir a perda.[...] Embora domine a voz de Orpheu, ouve-se às vezes, claramente, a voz do poeta e ambiguamente, e com alguma frequência, a voz indistinta: de Orpheu e/ou do poeta? (1979).

<sup>3</sup>Humanitário refere-se a alguém que se preocupa com o bem-estar da humanidade. Humanista refere-se à doutrina do Humanismo. Uma de suas acepções é que o homem criou os valores morais, a partir de fatores que condicionam a vida humana, por exemplo, psicológicos, econômicos, históricos entre outros. (Vide Dicionário Aurélio - FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio** – século XXI. Versão 3.0. Nova Fronteira/ Lexikon Informática Ltda, nov. 1999). No caso do poema de Marly, o eu poético e Orpheu apontam para perda dessas características: não há preocupação com a coletividade, nem valores que respeitam e elevem o homem, ao contrário, o homem está destruindo outros.

Marly de Oliveira apesar de, em algumas passagens, negar o caráter absurdo de Orpheu; concebe-o como um mito absurdo. Orpheu se aproxima de Sísifo, pois tinha ciência de que se olhasse para trás, perderia Eurídice. Orpheu é apegado à vida, mesmo que absurda, por isso a tentativa de resgate de Eurídice que para ele era símbolo de vida. Sendo assim, o vate não pode se conformar, porque conformar é aceitar. “Ah, tanto me foi dado/ e retirado, que profundo anseio/ clama vingança contra o Fado” (OLIVEIRA, 1979, poema XIII)<sup>4</sup>.

*Invocação de Orpheu e O mito de Sísifo* surgem em momentos complicados na conjuntura mundial. Este expressa marcas do conturbado momento da Segunda Guerra. Aquele, as marcas de uma ditadura vigente e da Guerra Fria. De qualquer modo, ambos expressam as disparidades, em sua maioria gritante, entre o que é dito e realmente feito; o cotidiano essencialmente violento, miserável e cruel que a aparência esconde. Sem dúvida, um grande inconformismo com o conformar-se. Por isso que Orpheu canta:

O canto é minha explicação,  
mesmo que diga o que não sei,  
Sou o sentido do que se transforma,  
do que resiste à petrificação

[...]

eu vos ensino a insubmissão do amor,  
a inquietude que leva até o inferno  
em vida, o êxtase, o delírio. Eu vos ensino  
a dor e vos ensino a cólera,  
que ela vos salve de vosso  
destino menor e implacável. E vos ensino a glória.  
(poema IV)

Orpheu canta uma espécie de ladainha rogando pela vida. Desejando-a com ardor. “O texto de Marly de Oliveira diz de Orfeu na sua volta do Inferno. Orfeu sem Eurídice. Uma elegia que não se constrói para perder-se no vento. Um lamento, sim, mas que ordena. Uma invocação. Uma impreciação. Contra os deuses e contra as máquinas” (CHAVES, 1979). Nesse cantar, Orpheu tenta mostrar o estado alienado em que a maioria se encontra e, simultaneamente, expressar seu amor por Eurídice, leia-se vida terrena, bem a revés do que pregava o Orfismo.

---

<sup>4</sup>Todas as citações referentes ao livro *Invocação de Orpheu* são extraídas de: OLIVEIRA, M. **Invocação de Orpheu**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1979. (o livro não é paginado, por isso os poemas serão referidos pela numeração dos mesmos).

O Orpheu marliano-camusiano carrega em sua essência o absurdo, ou seja, o trágico. Se acaso pensar-se em herói trágico antigo, Orpheu preencheria, muito satisfatoriamente, os requisitos. Para Fischer (2001, p.88), “a trajetória do herói trágico está marcada pela individuação absoluta do protagonista: ele enfrenta seu destino solitariamente, e não tem como ser diferente — só é trágico o indivíduo que se destaca contra o fundo da massa”. Orpheu, segundo os moldes da tragédia, comete falta grave, *hamártēma*. Ele desconfia da palavra divina. Deixa-se levar pela soberba, ira, *hybris* e entra no jogo brumoso do enredo trágico: acredita ter optado pelo que era certo, mas, ao final, descobre que escolheu aquilo que não poderia, acaba sendo vítima de “uma força cruel que nos desdenha” (poema II). Trata-se, conforme Vernant (2005), da lógica ambígua da tragédia.

Por outro lado, Orpheu encaixa-se à realidade dos apelos humanos, ou melhor, à mudez do mundo em relação ao desespero humano. Orpheu, por Marly, é humanizado. Sofre, na carne, as agruras de uma vivência paradoxal, em que quanto mais se busca a vida, mais se depara com o absurdo. Entretanto, seguindo a filosofia proferida por Camus, Orpheu não recusa de forma nenhuma a vida. Paga o preço por ela, cujo é o sofrimento horrendo de ver Eurídice desfalecida.

Orpheu é talhado nos moldes da filosofia do absurdo, quando Marly o coloca consciente da situação mundana. Ele busca a união dos homens com mundo, pois acredita assim acabar com indiferenças, preconceitos, a perda da vida, da dignidade, a incapacidade de expressão, a efemeridade implacável do tempo, a perda dos homens pela mecanização do mundo, o caráter negociável de praticamente tudo, a cegueira quase coletiva. Mas mesmo consciente, Orpheu não tem a intenção de ser Cristo. Aqui, nega-se Orpheu como herói absurdo.

Sem dúvida a “descida ao inferno não é o caminho da glória, mas o calvário da suprema humilhação. Orpheu não carregava a cruz, mas a lira. Só pretendia resgatar a sua Eurídice; não a todos os homens” (Chaves, 1979). Orpheu expõe a individualidade, confronta-se com a lei dos homens e dos deuses. Têm-se as duas ordens hegelianas: a lei divina e a humana. O que ele declara como um atrito de eticidades (vide SZONDI, 2004).

O atrito ético levantado por Hegel dá margem para a semelhança entre Orpheu e Prometeu, conforme Chaves (1979) já atentara. A insurreição daquele aproxima-o deste e, concomitantemente, o afasta. Necessário reavivar que Marly constrói *Contato e Invocação de Orpheu* calcados em antíteses e paradoxos. Prometeu rouba o segredo do fogo e o dá aos homens, isso o transforma em um delator, por isso, um traidor, que há de pagar por sua soberba, tal como o sujeito lírico e Orpheu, este por renegar seu destino, aquele por

renegar a alienação humana. Chaves (1979) relata que: “A Grande Recusa, simbolizada em Orfeu [...] é a denúncia de uma ordem fundada unilateralmente no ‘princípio de rendimento’ — que Marcuse define através do valores da competição, produtividade e trabalho alienado”. Nietzsche (2005, p.60-61) explica a situação da seguinte forma:

[O] mito de Prometeu é o valor excessivo que a humanidade primitiva atribui ao fogo como sendo o verdadeiro paladino de qualquer cultura que desponta. O fato, porém, é que o homem governa livremente este fogo, e que não o recebe apenas como uma dádiva celeste, como raio inflamável ou incêndio solar. Isto parecia a tais contemplativos, homens – primitivos, um ultraje, um roubo à natureza divina. Assim, mostra-nos desde já o primeiro problema filosófico uma oposição melindrosamente insolúvel entre homem e Deus e coloca-a como um bloco de pedra no limiar de toda a cultura. O melhor e o mais excelso de que pode participar a humanidade ela o consegue por um ultraje, sendo obrigada a arcar com todas as suas conseqüências, isto é, com todo o dilúvio de sofrimentos e desgostos com que as divindades têm de afligir o gênero humano, que nobremente se eleva.

Por outro lado, Prometeu constitui o herói do labor e do progresso. Pode-se concebê-lo numa perspectiva positivista. O progresso da humanidade, objetivando acúmulo de capital, está intimamente ligado a esse pensar. Prometeu tornou-se o “herói cultural” da sociedade ávida pelo progresso:

Mais especificamente, abordaremos os “heróis culturais” que persistiram na imaginação como símbolos da atitude e dos feitos que determinaram o destino da humanidade. E logo de saída defrontamos com o fato de que o herói cultural predominante é o embusteiro e o rebelde (sofredor) contra os deuses, que cria a cultura à custa do sofrimento perpétuo. Ele simboliza a produtividade, o esforço incessante para dominar a vida; mas, na sua produtividade, abençoada e maldita, o progresso e o trabalho sofrido estão inextricavelmente interligados. Prometeu é o herói-arquétipo do princípio de desempenho (MARCUSE, 1975, p.146).

Para Chaves (1979), “o Ocidente agônico vive sob o signo de Prometeu. Afundada na mística tecnologia e do progresso, a sociedade [...] minimiza a criatividade, castra, massifica, robotiza”. Sendo Prometeu o ícone dessa sociedade opressora onde Orpheu sofre e, concomitantemente, incita a insurreição dos homens diante de um estado de coisas, torna-se Orpheu o oposto de Prometeu, portanto, afastam-se:

Se Prometeu é o herói cultural do esforço laborioso, da produtividade e do progresso através da repressão, então os símbolos de outro princípio de realidade devem ser procurados no pólo oposto. Orfeu e Narciso (como Dioniso, com quem são aparentados: o antagonista do deus que sanciona a lógica de dominação, o reino da razão) simbolizam uma realidade muito diferente. Não se converteram em heróis culturais do mundo ocidental, a imagem deles é a da alegria e da plena fruição; a voz que não comanda, mas canta; o gesto que oferece e recebe; o ato que é paz e termina com as labutas de conquista; a libertação do tempo que une o homem com deus, o homem com a natureza. [...] A canção de Orfeu desfaz a petrificação, movimentam as florestas e as pedras — mas movimentam-as para que comunguem na alegria. (MARCUSE, 1975, p.147-151).

Entretanto, na composição de Marly, a lira e o canto não o salvaram de ser dilacerado pelas bacantes e, principalmente, pela sociedade constituída de pessoas anestesiadas pela alienação que sofrem, absortas na mecanização que as impedem de ver a efemeridade do tempo. Orpheu indigna-se:

De pedra os corações à minha volta,  
sabem tão pouco! insensíveis à luta  
com o invisível. Nada os assusta,  
senão o imediato, o concreto.  
Não percebem que estão de passagem  
que o frêmito da folha, o vento  
que dispersa o que se diz, o toque  
de sombra na folhagem são sinais  
evidentes da partida. (poema IX).

Orpheu e o eu poético reconhecem “que viver é perder” (Chaves, 1979). Reconhecendo seu fim último que é a morte inexorável, Orpheu sofre por esse fim sem possibilidades de fuga, pois o que lhe aparecia como tal foi retirado sem complacência: “Eu esperava o amor, esse milagre/ que roubasse ao fluxo do tempo” (poema XXVII). O mundo (os deuses), com sua surdez e mudez austera, somente machuca Orpheu com seus jogos de aparência e essência. Não lhe dá explicações:

De repente me encontro com esse fato  
 simples, cruel, eterno:  
 jamais tornar a ver-te,  
 ó imagem que amei,  
 terna, entre sombras  
 (poema XXVI).

[...]

Nenhum lugar onde apoiar a fronte,  
 o peito sem sossego.  
 Nenhuma explicação, somente a dor  
 vai dilatando a sombra ao meu redor.  
 (poema XXXVII).

Orpheu amansou feras com seu canto, apaziguou revoltas, sobretudo amou. Serviu conforme seu dom exigia, mas os deuses não lhe deram clemência. Tal qual o homem mecânico que serve, mas sua vivência e fim são inclementes: a alienação, a morte de seus sentidos para consigo mesmo e os outros.

E era tanto o amor, tamanha a dor,  
 que a terra comovida se agitou.  
 Não lhe valeu o canto, a música divina,  
 a que arrastara a rocha detida  
 em sua força inanimada,  
 que aplacara até mesmo o reino antigo  
 e sombrio, e que amansara as feras.

O que lhe deram logo retomaram,  
 o que se tem se perde, e esvai-se o mel  
 da mais terna esperança  
 no severo destino, esse de amar,  
 condenado ao suplício de servir  
 — sem qualquer recompensa —  
 a uma força cruel que nos desdenha.  
 (poema II)

Para tentar amenizar a perda, o sujeito lírico e Orpheu procuram permanecer o quanto for possível no mundo. Uma das maneiras de manter o contato com o mundo e permanecer nele é manter laços fraternos e solidários. Mas, o mundo não se deixa abarcar

pelo humano, como bem lembra Camus. O vate e o eu lírico, ao mesmo tempo, que tentam se agarrar a sinais de familiaridade, percebem que nada lhes é comum:

Se se pudesse ao menos vislumbrar  
no não – sentido que rege a coisa viva  
um indício, o mais vil, o mais precário,  
de que não é inútil essa busca!  
(poema XXXIV).

[...]

Oh, mundo! Ó forma vaga  
que me distrai de mim!  
(poema XXVIII).

A incapacidade de entender o mundo é vista desde a abertura do livro. Marly abre sua obra, como lembra Chaves (1979), utilizando parte de uma d’*As Elegias de Duíno*, de Rainer Maria Rilke como epígrafe. As obras de Rilke, principalmente pós-primeira guerra, trazem questões existencialistas e reflexões acerca do desencanto que cobre o século XX. Não se pode obscurecer a força de: “Não, não mais buscar. E que a essência do teu grito seja esta voz aflorada de teu ser”. Exatamente a voz que aflora, elege a poesia como caminho:

Poesia é caminho, única vertigem  
além do amor, além da anunciação.  
Nenhum anjo desceu, mas revelou-se  
de súbito o segredo, que ficou,  
apesar da curiosa indagação,  
intacto e intocado.

O eu poético essencialmente amor une-se a Orpheu, que também por amor viveu e sofreu. A diferença entre as duas profundezas dá-se quando o eu poético declara: “Foi-se com o que foi o que já foi, / atendamos ao mito do presente” (poema I). Marly não precisa descer ao inferno mitológico, pois esse se instaurou no âmbito terrestre. Mas, a poeta, assim como Camus, cede ao homem o direito à felicidade. Marly acredita no amor, na reflexão e na poesia para enfrentar a mudez mundana. Portanto, “a luta é necessária. Faz-se

imprescindível um grito; e é possível falarmos de um ‘grito filosófico’. Um grito que seja escutado por todos, que fira os ouvidos dos indiferentes [...] Um grito claro”. (GUIMARÃES, 1971, p.15).

Atender ao mito presente também acarreta em viver o hoje, o *carpe diem* percebido na filosofia camusiana. O que se espera do futuro em um mundo deserdado pelos deuses? Não há lugar à esperança, à fé, há que ser agir pelo hoje, pois essa é a certeza:

Houve um tempo em que me submeti,  
tal o susto, tamanha a dor, a vã  
expectativa, insidiosa.

Não sei a que vim, não saberei  
jamais o que há por trás  
(poema XXIX).

[...] Não me salvou o verso,

salvou-me a cólera sem vileza  
e esse poder de amar sem fé  
sem esperança,  
em meio a tanto verde.  
(poema XXXIII).

O mundo descrito por Camus e vivenciado pelo Orpheu marliano se equivalem. Ele não é explicável pelo ser humano. Há a falsa interação entre homem e mundo. Mas, se está nele e, em verdade, não há o desejo de deixá-lo. Prova disso é Orpheu desesperado por sua felicidade terrena que se personifica em Eurídice. Para continuar no mundo, o homem precisa saber de si. Portanto, com tanto horror, o mundo não tem deuses nem criadores e o homem é responsável por seus atos, caminhos, por ser.

Cresço na minha solidão  
sem argumento contra o Fado,  
sem atinar com o caminho  
que levaria à presença  
solene. Onde se esconderão,  
órfãos de toda companhia  
humana, seus Criadores?  
(poema XXII).

[...]

tal o poder do ódio que o persegue,  
a cegueira dos deuses, se de fato,  
habitantes do Olimpo,  
pairam acima do nosso triste fado.  
(poema XXXII).

[...]

Fui desde sempre o órfão, o deserdado  
da Fortuna.  
(poema XXXIII).

Sendo órfãos, logo responsáveis por si mesmos, os homens necessitam do saber. O absurdo incide em conhecer claramente a situação vivida. Mas, vivenciando a situação, torna-se difícil conhecê-la. Muitas vezes, afastar-se e recorrer ao deserto, à aridez, à reflexão, em uma busca interna e silenciosa ajuda a visualizar uma solução:

Vasto é o deserto quando nada se quer,  
mais vasto quando nada se busca,  
mas se persiste no desejo de intuir  
em meio a tal desolação  
o sentido de estar agora, aqui,  
o ouvido rente à erva  
que cresce no chão.  
(poema XIX).

[...]

Eu podia conclamar os deuses  
ou disfarçar a solidão na companhia  
das ninfas seduzidas de meu canto,  
prefiro recolher-me em mim, ao desencanto  
desta paisagem fria  
e deserta.  
(poema XXV).

Ao recolher-se, o homem Orpheu vislumbra a repressão do mundo claramente. Se ele acaso se individualiza, isso ocorre no sentido de rebater as forças que querem feri-lo. Mas, Orpheu não é egoísta. O absurdo foca-se contra a injustiça. Orpheu é um

homem revoltado: “Não me faleis de inocência, /nem delícias de um vago paraíso, /nem perdão” (poema XXI). Por isso, consegue ver a situação com lucidez, que desencanta, mas que lhe revela a verdade:

A terra se prosterna a vossos pés,  
e eu me retiro, solitário,  
sem entender por que motivo,  
vingança me dais, deuses cruéis  
e injustos.

Acaso fui além do que devia?  
Algum limite acaso ultrapassei?  
Mas se o que tenho herdei  
de vós mesmos, e agora  
recebo este silêncio, essa cifrada  
linguagem que se perde na folhagem  
que o vento agita, delicado.  
(poema XVIII).

Orpheu vê sua condição. Possui a revolta questionadora de sua realidade. Afinal, para quê sofrer? Se a natureza que o envolve lembra em tudo Tipasa e o vate busca a felicidade. Orpheu luta por algo que é seu. Eurídice é a felicidade. Ele reivindica simplesmente o que já é seu, ou pelo menos era, até os deuses, o mundo cruel lhe tirarem. Assim, há vários “não” ao criador em sua imprecação. Orpheu opta pelo que é próprio do humano:

Não creio na justiça prometida,  
todos verão um dia  
a face do abandono.  
(poema XIV).

Quem mediu com sua mão a água do mar  
e avaliou a dimensão dos céus?  
Para os deuses tudo é igual a nada  
e ao vazio, por isso não nos confortam  
na nossa fraqueza, eles que criaram  
toda a vegetação e tudo que é vivo.

Querem que os celebremos e exaltemos,  
pretendem nossa inteira submissão,  
chamam-nos surdos, cegos e insensatos,  
porque voltamos atrás,  
recusamos a rota traçada no deserto  
e na solidão.  
(poema XV).

[...]

Sou escravo de mim, não de seu jugo.  
 Não está no temor toda a sabedoria,  
 e nem na aceitação deste absurdo,  
 mas no descobrimento da alegria.  
 (poema XVI).

Quando clama pela felicidade, Orpheu o faz por toda humanidade. Há vergonha em ser feliz sozinho, como lembra Rambrent de Camus. Orpheu inflama, com seu canto-discurso, todos os homens a lutarem pela felicidade. O vate revela ser um filantropo, tanto que baseado nisso o eu lírico se autodenomina “serva do amor”:

Eis a Serva do amor, ei-la aqui junto  
 da imagem que projeto distraída,  
 descendo com Orpheu e sua Lira  
 ao Inferno, no intuito de buscá-la,  
 a inspiração, o sopro desta vida.  
 (poema I).

A “Serva do amor” pode ser visto como sofrimento trágico. As paixões sempre dilaceraram o homem, seja devido a esse ser um sujeito filosoficamente mal-educado, seja pela cegueira que envolve os heróis trágicos, ou ainda, pela ânsia de alertar sobre a alienação. Fato é que a paixão acarreta sofrimento. “Eu morro sem ao menos ter levado/ ao auge esta paixão que me acompanha,/ inconsistente, o meu discurso não alcança/ livrar-me dessa maldição” (poema XIV).

Nessa declaração tem-se, uma vez mais, a voz confundida. O eu poético, como que se desdobra na imagem de Orpheu, numa espécie de autenticidade e reflexo, aparência e essência, aconselhador e aconselhado, “de tal modo que não se sabe definir se o sujeito identifica-se com o conselheiro, com o aconselhado ou, cindido, com ambos” (SANSEVERINO, 200, p.135), a procura de alívio, *kátharsis*.

Entretanto, tal libertação aparece na forma de união. Orpheu e o eu lírico unem o clamor para unir os homens, a fim de que lutem por seus ideais, libertação, expressão, especialmente, que lutem para serem felizes. Por isso, o desespero órfico ao visualizar “corações de pedra”. Daí maldizer-se por saber mais dos outros, do que de si mesmo. Saber esse que como Camus expressa: “este justamente, é o único pecado do qual o homem absurdo pode se sentir ao mesmo tempo culpado e inocente” (CAMUS, 2007, p.61-62):

E se o sentido for a maldição  
 que pesa sobre o anseio de entender?  
 Eu escolhera o paraíso,  
 e recebi o inferno, a danação.  
 (poema XXXIV).

Nessa busca, o eu poético depara-se com duas ordens: a de forças superiores e o desejo, a vontade humana. Na maioria das tragédias antigas, o choque de tais ordens, uma a se consolidar, a do direito, e a outra a resistir, a religiosa, imputaram ao homem, herói trágico, que não soube deslizar entre os paradoxos, a punição máxima: a morte.

Mas, a condição de Orpheu é trágica e absurda em um ambiente moderno. “E a idéia da antiga conjunção/ com o Todo de onde viemos?” (poema I). Se houvesse criadores, eles não deixariam a dor, a fome, o totalitarismo, a violência permanecer no mundo. Já que esqueceram desse lugar, esse se tornou deserdado e órfão e os homens devem escolher pelo que é próprio de si mesmos. Nada de absolutismos, pois isso é falso. Portanto, homem, propriamente o poeta e deus se equivalem no canto órfico:

Quem valoriza a solidão de um deus  
 ou de um poeta? Ambos intuem  
 — em secreta harmonia  
 com o que não entendem —  
 apenas o que existe, não o criam.  
 (poema XLI).

Orpheu renega o que lhe impõem, porque isso não o pertence. Ele rejeita veementemente o que não quer. O vate é dono de seu caminho, assim como incita os homens a sê-lo. Mas, Orpheu quer Eurídice e é por ela que ele se arrisca e por ele também, afinal a felicidade é o direito do homem:

Por isso vos maldigo para sempre  
 e me recuso à aceitação da vida  
 que me dais sem qualquer explicação.  
 Em mim vedes o Não  
 estampado de forma absoluta,  
 que isso vos incite  
 a deixar-me a mim mesmo.  
 (poema XIX).

Nas palavras de Marly (1979): “a história de Orpheu é a história do homem que não se conforma com sua perda fundamental e deita o seu lamento ao ouvido surdo do tempo, até que é destruído pela fúria das Mênades”. Orpheu/sujeito lírico representa o homem não alienado que constata a ira do tempo, descobre-se só e à mercê da fúria e das Fúrias dos que não permitem subversões.

O viver trágico se traduz em mudez, na incapacidade de dar forma ou expressão ao sentir. A “intraduzibilidade” marca o pensar e o agir trágico, por isso, Orpheu e o eu poético tentam em quarenta e seis poemas exprimir a dor, o pesar, o grito sufocado na tentativa de tirar da margem do esquecimento as pessoas que também se esqueceram de si, de seus direitos. Mas é insuficiente. Orpheu proclama: “não penso”. Na realidade trágica, esse não é o caso, o não pensar se constitui um “pensamento ausente mais do que ausência de pensamento” (VECCHI, 2004, p.123):

E diz Orpheu: perco a noção de mim.  
 Não caminho, não penso,  
 flutuo entre estas árvores,  
 espero o teu chamado, o teu apelo,  
 ó tu, que me tocaste em sonho a Lira  
 e desvelaste  
 o encoberto Desejo. O canto de que vale  
 no mundo efêmero e vazio?  
 Eu que movia tudo, sou movido  
 de tua lembrança agora,  
 mas tão sem esperança,  
 que meu canto recua até o silêncio.  
 (poema III).

Orpheu declara: “perco a noção de mim” (poema III). Ele indaga pelo conhecimento de si e do outro. Se pelo outro, o indivíduo se conhece, onde se perdeu esse querer? Orpheu, mesmo não sendo Cristo, incita os homens ao processo de conhecimento mútuo, para conhecer a si. Esquecer dos outros, é esquecer de si. Mesmo que o mundo ou “ninguém lhe ouve o vão suspiro,/ ninguém lhe entende a dor” (poema VI), precisa-se continuar a lutar pela vida e para que ela se torne digna.

Mas, Orpheu visualiza a própria falta de razão. Estar sem Eurídice é perder o sentido humanitário e humanístico. Definitivamente “Orpheu [...] é o dizer da perda” (MELO NETO, 1994, p.09). Ao final, a voz de Orpheu e do eu poético unem-se para juntas lamentarem a perda do amor, a dor, o não motivo:

Nenhum lugar onde apoiar a fronte,  
o peito sem sossego.  
Nenhuma explicação, somente a dor  
vai dilatando a sombra ao meu redor.

Mas se houvesse um sentido para além  
do que posso captar neste silêncio?  
(poema XXXVII).

Mesmo vendo a falta da felicidade, Orpheu e o eu poético tomam posição contrária à situação. Cortam o silêncio, característica indelével do trágico, e elegem o canto e a poesia como lema de vida. Tal como Unamuno (apud Gumbrecht, 2001), Marly sabe da morte e o transcorrer austero do tempo. Assim, o eu poético e Orpheu unem suas habilidades: poesia e canto, respectivamente, para tentar despertar os homens de um sistema alienador, mudo e atroz:

O canto é minha explicação,  
mesmo que diga o que não sei.  
Sou o sentido do que se transforma,  
do que resiste à petrificação

e não conheço o declínio. Ó vós que ouvis  
o que vos diz Orpheu, sabeis que tudo  
repara o tempo, salvo a morte,  
mensageira do escuro, poderosa,  
que põe nos corações desde o princípio  
seu germe vingador. Nenhuma Fúria  
se lhe compara, nenhum sustento é eterno,  
mesmo se subtraído à seiva que arde  
nas veias grossas do Mundo. Sois mortais  
e vosso sacrifício há de ser grande,  
que nada nos é dado sem o cobro  
dos deuses.  
(poema IV).

Orpheu e o eu poético inflamam uma revolta das massas, em que a arma é a insubmissão a toda a imposição de atitudes, pensamento, comportamento. O amor é uma das possíveis saídas, a fim de que os mortais fiquem livres de um “destino menor” que pode ser a mecanização, a petrificação, tendo em vista a perda de valores humanos:

Ouvi, no entanto, vós que a ilusão  
 Buscais sempre na vã agitação:  
 eu vos ensino a insubmissão do amor,  
 a inquietude que leva até o inferno  
 em vida, o êxtase, o delírio. Eu vos ensino  
 a dor e vos ensino a cólera,  
 que ela vos salve de vosso  
 destino menor e implacável. E vos ensino a glória.  
 (poema IV).

Desde o início, Marly ampara-se em ambigüidades, antíteses, paradoxos para compor seu discurso. Nesse meio adverso, em que é retrato do mundo, os homens são chamados a colaborar. Segundo Chaves (1997, p.12-3):

Navegando na contra-corrente de uma civilização pós-moderna, tecnológica, robotizada, Marly de Oliveira usa a linguagem como um antídoto para esse mundo desumanizado, ou, como afirmou Adorno [...] ‘uma forma de reação à coisificação do mundo, ao domínio das mercadorias sobre os homens. Na mesma diretriz de Adorno, Marly já repensara o canto de Orfeu.

Mesmo reconhecendo que: “Nascemos incumbidos/cegos, no entanto, displicentes/qual se tivéssemos a eternidade/ pela frente/ [...]/ Desprevenidos, imaturos,/ afundamos no escuro/ de um dia afrontar/ a sucessão das estações/ [...]/ Aqui começa a aprendizagem dolorosa.” (poema X). Orfeu insiste: “Não sei a que vim, não saberei/jamais que há por trás/ desse meu não saber aflito/medalha que levo comigo/ pendurada ao peito.” (poema XXIX). Esse jogo que, muitas vezes, contraria-se e domina o texto, relega ao poema uma aparente ebriedade. Essa é um artifício que a poeta usa para esmaecer o cerne poético relegado ao sujeito Orfeu.

Há a impressão de que nada se afirma, “pois o discurso se afirma no dizer e se nega no dito e na forma de dizê-lo. Esse movimento [...] impede a existência da conciliação” (SANSEVERINO, 2004, p.144). Todas essas voltas “reforçam essa característica de alguém que não alcança a síntese, nem consegue conviver com a contradição” (SANSEVERINO, 2004, p.137). Mas, o sentido da revolta órfica repousa justamente na incapacidade de viver com a contradição, no caso, à sua felicidade. Por isso, ele luta e anima os homens a fazerem o mesmo: “Não lhes darei a outra face/não hei de sucumbir a tanta afronta,/Ruína e raiva e ultraje são a obra/de seu engano e erro./Sou escravo de mim, não de seu jugo.” (poema XVI).

Infelizmente, Orpheu tem sua trajetória interrompida pelas Forças Superiores. Marly mistura, nesse momento, a tragédia antiga e o absurdo. Orpheu, por ser revoltado com o destino imposto, sofre a ira das Fúrias e seu canto-lamento é brutalmente abafado: “Não canto mais. Meu canto era um lamento/ que os deuses dispersavam,/ enquanto me iludia, eu que movia/ o mundo, não movia/ [...]/ aqueles que me condenavam/ a este exílio, dentro de mim.” (poema XL). No entanto, seu *pathos*, que se explica como um ímpeto de luta contra o *status quo* (STAIGER, 1974); não é em vão. O eu lírico que o seguia de perto, apreende o ensinamentos revoltosos de Orpheu e continuará a saga.

Aqui, concebe-se a certeza sobre a pergunta feita no poema de abertura do livro: “E a idéia da antiga conjunção/ com o Todo de onde viemos?”. A resposta não difere daquilo de que é já inferido desde o início: “tudo aquilo/ que tem consciência de que é,/ separado do todo.” (poema XLII, grifo nosso). O sujeito lírico que continua o alerta iniciado por Orpheu, então, declara: “Estou alerta/ e descubro outra ordem para o mundo” (poema XLIII).

Essa outra ordem é continuar a gritar filosoficamente pela consciência dos homens. Há, indubitavelmente, a “intraduzibilidade” do meio trágico, mas é necessário enfrentá-lo e amar a vida absurda, porque isso significa ter ciência do que se escolhe. Por isso, o eu poético corta o silêncio e alerta “nada nos preserva/ do Atual.” (poema XLVI). Mais tarde, em *Retrato* (1986), Marly declararia:

Por isso Orpheu foi símbolo  
de tudo o que me ocorreu,  
do que perdi (e nunca tive,  
só descobri depois),  
e me fez guardião de um segredo  
cujo sentido esqueci.

Por isso falei e falo  
do que não sei e o canto  
é minha explicação  
e sou o sentido de que se transforma,  
do que resiste à petrificação  
e não aceita o declínio.  
Confundem-se nossas vozes.  
Eu que pensava regê-lo,  
fui regida por ele.  
(OLIVEIRA, 1986, p.39).

### 3.3 A FORÇA DA PAIXÃO / A INCERTEZA DAS COISAS

*A Força da Paixão e A Incerteza das Coisas* (1984) mantêm o tom dado por *Invocação de Orpheu*. Isso significa que estão presentes nesses livros, entre outras características, a alta qualidade poética, a intertextualidade, inclusive com poeta e idioma italianos, além da reflexão, da constatação sobre a realidade trágica. Nas palavras da autora “*A Força da Paixão e A Incerteza das Coisas* aprofundam a perda pressentida” (OLIVEIRA, 1997, p.243). Para Miketen (1984, p.19):

A expressão de sensibilidade e o entusiasmo do martírio que se manifestam [nesses dois livros], de Marly de Oliveira, revelam o desprendimento de um agente criador que se sacrifica, sofre e perde os falsos encantos de um mundo convencional pelo excesso de lucidez com que vê a vida.

Em *Invocação de Orpheu*, havia duas “personas”, como levantado por Chaves (1979), ou seja, o eu lírico desdobra-se em duas projeções de Marly, e uma dessas mascara-se com o mito de Orpheu. Convida-se o leitor para um diálogo travado, na verdade, de Marly para Marly.

Isso se torna mais evidente nesses dois livros publicados em conjunto. Mas aqui, Miketen (1984, p.23) relata que a poeta abandona “a história da ‘persona’ para a projeção em direção ao transcendente”. Sendo o discurso pautado em antíteses e paradoxos, é possível, em uma mesma estrofe, afirmar-se e negar-se, dizer e desdizer, atingindo quase a anulação. Tem-se o “eu” que se desdobra em um “tu”. É um sujeito que tenta se fixar em um desses, mas não consegue: “Vou vivendo de mim e tão sem mim,/ que às vezes me surpreendo” (OLIVEIRA, 1984, p.29)<sup>5</sup>. A aparente ebriedade do livro anterior instaura-se nesses em uma espécie de “amorfidade” para pessoas, coisas, atitudes:

Vem a dor importuna e move inteira  
a estrutura das coisas que de novo  
busca forma, outra forma ainda indecisa,  
enquanto debruçada sobre mim  
medito no ouro puro deitado e tanta pérola  
à chama de uma vela,  
(FP, p.52).

---

<sup>5</sup>As citações retiradas de *A Força da Paixão* e de *A Incerteza das Coisas* referem-se a OLIVEIRA, M. **A Força da Paixão / A Incerteza das Coisas**. Brasília, Thesaurus, 1984. Serão mencionados no texto como FC e IC, respectivamente.

Sem estrutura possível, diante de uma “forma informe.” (IC, p.81), o eu-lírico tenta quase desesperadamente achar algo de concreto em que se apoiar, uma segurança, algo bem diverso do que se apresenta na atual condição. Nessa demanda, seu discurso, em certos pontos, chega ao paradoxal, e atinge o absurdo, visto que o sujeito procura a forma no ouro puro. Esse por si só nunca tomará forma, ele precisa de algum outro elemento, como o cobre, a prata, para que dê liga e assim o ourives possa trabalhar.

Descrivendo um movimento claudicante diante do mundo mudo, o discurso do sujeito parte do que é tido por real até ao absurdo e oscila entre esses extremos. É um discurso aflito, pois tenta alertar sobre alienação tal como um ourives lidando com um metal precioso buscando a forma certa. Mas, o trabalho do eu lírico galga as maiores dificuldades, porque a liga da qual precisa, depende da vontade, do despertar dos outros homens. Como poderia ele procurar forma para uma realidade trágica que “mostra essencialmente a insuficiência de qualquer forma” (VECCHI, 2004, p.123).

Defrontando-se com a insegurança, o sujeito lírico não tem em que se apoiar, por isso, conforme Vecchi (2004), a fala contraditória, e a escrita fadada a não conter, não expressar qualquer tipo de “forma trágica”. Ciente da situação, o eu lírico diz: “Assim percebo e não percebo/ à medida em que tento descrevê-lo:/ [...] [...] não saber o modo seco e certo de traduzi-lo [...] / Que a palavra, tentando ser exata,/ mente o sentido inicial, que fica,/ apesar de intocado, deturpado/ por uma apreensão destituída/ de verdade, em verdade disfarçada. (FP, p.55).

Frente a tanta “amorfidade”, o eu lírico percebe que uma das conseqüências é a ignorância. Ele abre *A Força da Paixão* declarando tacitamente que “A dor de ser consiste em não saber./ O mais é a passagem/ vista da minha janela,/ onde o sol entra/ e não aquece.”(FP, p.29), ou seja, a ignorância é o grande mal do homem, por não reconhecer aquilo que podem lhe impor. Reconhecer implica perceber de novo, aceitar, ver que algo se modificou, o reconhecimento, como explica Aristóteles (2005, p.47), “faz passar da ignorância ao conhecimento”. E é isso o que mais deseja o sujeito lírico: conhecer.

Justamente, a passagem, o caminho do não saber é o que dói no infortunado sujeito. Ele busca a via do conhecimento, porque se tornou “forçoso descobrir o que nos cobre/ a visão imperfeita não recobra/ a impureza das coisas em estado puro.” (IC, p.81). Aqui, continua a saga do sujeito lírico de *Invocação de Orpheu*, ele quer a essência, repudia toda a forma de petrificação, alienação, porque alienados são incapazes de perceber a desgraça que sofrem.

O sujeito lírico vê que “Tudo está sujo, sujo,” (IC, p.81). Entretanto, numa posição irônica e que contraria todo o seu dito até aqui, ataca: “mas não precisa de perdão, nem culpa” (idem). Ele aponta para a “desparadoxificação” do real, como atenta Gumbrecht (2001), para a sociedade tragicofóbica e a vida privada tragicofílica. O eu lírico percebe que a sociedade tragicofóbica tenta camuflar as podridões, mas para ele, “o morto/[está] esquecido ainda./ Não houve enterro nem velório,/ por isso o cheiro: putrefato.” (IC, p.88).

O eu lírico percebe que hoje seria inimaginável a existência de um Édipo, que assumindo toda a culpa, fura os olhos por vergonha, para salvar a comunidade. Afinal, o eu lírico enxerga que há amparos contumazes aos culpados, de modo a livrá-los de tal peso.

Indubitavelmente, o ato do reconhecimento é “sol [que] entra e não aquece”, pois a verdade nem sempre é agradável. E como alerta Camus, saber é caminho para dois destinos: a culpa e a inocência. Porém, o homem absurdo e revoltado prima pela verdade e a busca com ardor. Através dela, ele consegue a liberdade de todas as formas de castração da consciência. Mesmo que a verdade não seja acolhedora:

No escuro, o canto. E o sono da criança.  
 Não fosse a dureza do mundo,  
 a incerteza das coisas prontas a explodir,  
 o câncer, a vitória  
 do perjuro, a aceitação  
 da mentira, sempre ingloria,  
 a fome, o desconcerto, o desvario,  
 os que vivem sem dentes para agarrar  
 a matéria mais tosca  
 sob a ponte de seu destino, infenso  
 à mínima alegria  
 — e se estaria em paz.  
 (IC, p.82).

Diante de tanta iniquidade, o sujeito lírico sente-se amuado. Como cantar se até Orpheu cessou o toque da lira, “o canto de que vale/ no mundo efêmero e vazio?” (poema III). Então, ele pede ao oráculo que recobre o gosto de escrever, como Orestes, n’ *As Eumênides* de Ésquilo, quando suplica a Apolo que sua missão seja vitoriosa. Mais propriamente, como que em uma epopéia, refazendo o gesto de Camões, recorre a uma musa inspiradora que o faça recobrar o ânimo. Ele invoca justamente Calfope, mãe de Orpheu:

Aqui, minha Calíope, à maneira  
do primeiro entre os poetas  
de nossa língua, te invoco,  
por que o gosto me tornes do escrever  
que vou perdendo.  
(FP, p.31).

Parece que nem mesmo Calíope, a musa inspiradora, foi capaz de animar o sujeito lírico, já que, ao final de seu apelo, ele declara: “Não creio mais em nada” (FP, p.31). Sua visão ácida e clara, não permite os enganos da alienação, nem que esses se apropriem dele. Entretanto, ele enxerga o trágico em sua vida. Não consegue nutrir esperanças, pois se acomodar não é a solução. Por isso, o “não” à esperança:

Não deixe, enfim, ninguém ter disposto  
o peito a grandes obras, disse o poeta  
no canto quinto. Eu desisto, no entanto,  
pois não posso sozinha organizar  
o mundo em que me afundo.  
O recurso do médico, do remédio,  
não valem a esperança desertada.  
(FP, p.35).

A função da esperança: convencer  
que o poema, o teorema, a ciência, a invenção,  
o semáforo, a história, a explosão  
de Hiroshima; Picasso e sua glória;  
o decalque, a estrutura, a rachadura,  
a ruptura, a eternidade, a desmemória;  
a ignorância, a pobreza, a riqueza,  
a insuficiência, a morte têm sentido.  
(FP, p.63).

A esperança pelo amanhã leva o indivíduo à acomodação, a aceitar as ruínas as quais sua vida reduziu-se. Dessa forma, afunda-se em escombros, já que “no princípio/ está meu fim. Só que umas após outras/ não se levantam casas, desmoronam-se” (FP, p.45). Infelizmente, não são ruínas, mas escombros que “diferentemente da ruína, mostra de fato a permanência de um resto não dialético, não redutível [...] conflito aberto, [...] que fica exposto e não se resolve” (VECCHI, 2004, p.116). Isso é fato, todavia a verdade pode ser encarada ou aceita. Se aceita, todas as agruras tomam peso insuportável. Surge um dos males mais comuns na modernidade que é a depressão:

A depressão é um estado de espírito,  
 é uma incompreensão que nos reveste  
 do ínfimo, do ambíguo e sem remédio,  
 que substitui a ânsia de infinito;  
 é pedir, sem pedir, a quem nos pede  
 tempo, paixão e dor, que nos ajude  
 a suportar o luto imerecido,  
 em razão da fraqueza que nos rege:  
 é estranha forma de consciência  
 — morte — que nem se sabe, embora lute,  
 uma forma de inércia ou de aparência  
 de água tranqüila como a de um açude  
 que açula o que ficou da impermanência  
 al tornar della mente, che si chiuse.  
 (FP, p.50).

O eu lírico, por outro lado, como sujeito absurdo, enxerga e enfrenta a verdade da situação. O desânimo até pode espreitá-lo, mas ele se fia na sua ação de homem consciente de seu caráter precível. Como tal, sofre a tragédia que é a inexorabilidade do tempo e da morte. O homem moderno trágico luta desesperadamente para fugir, mas não há escapatória: “O dia também pode quebrar-se/ em mil pedaços./ Acostuma-te a isso.” (IC, p.83), porque:

Não duram a flor, o cérebro, a ciência.  
 O dinossauro é mera ficção  
 dos sentidos. Não dura a crítica,  
 nem o amor que se rege por razão.  
 Não dura a experiência mais provada,  
 o veneno mais forte se transforma  
 no obediente, longo sofrimento  
 que pôde revolver meu pensamento.  
 (FP, p.33).

De repente o presente é já passado  
 — e ora mortos nos deixa e separados.  
 (FP, p.44).

Mas, o sujeito lírico é um homem revoltado e absurdo, por isso, ousado e corajoso o suficiente para enfrentar a única certeza da humanidade: a morte. “Spesse volte avèn che mi saluta/tanto di presso l’agnosciosa morte,/que penso em convidá-la/para um

encontro face a face” (FP, p.38). Exatamente tal atitude ele tenta ensinar e espalhar entre os homens.

Apesar de o conflito aberto acentuar a aparente ebriedade poética de Marly, apresentando um discurso que diz e desdiz como:

Não sei pensar: ando caminhos,  
Desviada de mim ou descentrada.  
(FP, p.67).

Mas sabe acaso a quê? A quem?  
[...]  
Quem me retém ainda/  
tão flama em fria pérola?  
Ah, que me impede, quem me paralisa?  
(FP, p. 61 e 44);

o sujeito lírico é capaz de construir sua constatação amarga e desencantada quando se trata da sonolência humana, o não despertar: “morte é tudo o que vemos acordados./ O que vemos dormindo/ é sono apenas” (FP, p.70). O eu lírico tem a impressão de que o homem está fadado a não ver sua caminhada entorpecida. Em outros momentos, dá continuidade à missão de alertar acerca da alienação, da aparência: “o que se vê não é o que se vê” (FP, p.59), e indica que mesmo difícil, o “melhor é ser deixando-se de ser,/ ou ser garimpo de seu próprio ser” (FP, p. 43). Seu aviso a fim de despertar, de despetrificar, não deixa de ser uma constatação:

Há homens que se deitam sobre a relva.  
Há homens que, diversos de outros homens,  
têm seus filhos e ocupam-se com eles.  
Há homens que trabalham e não pensam,  
outros pensam: não agem  
e estão sempre à beira do abismo.  
Há homens que com o tempo retomaram  
o curso do seu destino humano  
(enquanto outros recuaram).  
Não navegam, não gritam, não perturbam.  
Contudo, persuadem.  
(IC, p.96).

O grito do sujeito lírico é filosófico. Ele não necessita de estardalhaço para passar sua mensagem. Sem dúvida, o grande objetivo desse sujeito é despertar os homens para a realidade fétida que invade a vida. Essa está sendo roída pelo desprezo que a relegam:

Há também outro tipo de rato  
vestido de cordeiro,  
insidioso, insigne.  
Como quem nada quer,  
tece a trama.  
Dir-se-ia uma aranha  
luminosa tecendo  
o labirinto perfeito  
— destrutível, no entanto.  
(IC, p.99).

A alienação e seu labirinto são destrutíveis, a partir do momento que o homem vê o absurdo e se torna revoltado; quando questiona os absolutismos que se dizem a favor da verdade e encara seu estado de orfandade: “E a Verdade? E a Razão? e o suporte/em que eu ingenuamente construí/a pedra, onde assentar/tudo o que penso e vi?/[...]/Fiou-se o coração de muito isento/[...]/[...] Estou/ de novo órfã (FP, p.30). Como Orpheu, o eu lírico não aceita o que lhe impõem e desafia a ordem estabelecida. Nessa verdadeira caçada pelo que de fato é real, o eu lírico, seguro de seus passos, brada:

Não nasci quando dizem que nasci,  
Nasci depois. Tenho registro falso  
e muito equívoco em consequência disso.  
Este destino humano: inexplicável.  
A fala humana: forma de esconder,  
por exigência de uma vã aparência,  
o que seria tão simples,  
tão fácil de corrigir.  
(FP, p.58).

O trabalho forçado de mentir,  
que não existe no reino mineral,  
onde a desordem é mínima.  
(Vide Murilo)  
(FP, p.34)

O sujeito lírico delata a tentativa de um todo empenhado em esconder o trágico, que realmente existe, a fim de perseverar o poder concretizado, porque sabe que a vida é tragicofílica. Tendo esse caráter, a vivência faz com que o homem muito mais questione que encontre respostas ou aceite seu fracasso: “Que fazer se não sei o que há de ser/ de mim, de meu império fracassado,/ da razão que levava ao certo e firme/destino do que sempre se esquivou/à cegueira da força ou da paixão?” (FP, p.51). Além da cegueira, muito comum no trágico cenário moderno, da tácita aceitação do universo como ele se apresenta; o risco do suicídio ronda muito de perto os homens que, em vez de, enfrentar as agruras e amar a vida, acabam por desistirem. Enxergar a verdade, tentar melhorar a vida e amá-la, mesmo que injusta e órfã de um Criador, são os ensinamentos do sujeito lírico:

O deus que nasce é contumaz  
merecedor de fé. Não é perverso  
como dizem as más línguas,  
nem tão bom que não permita  
mil crianças morrendo em seu lugar  
— destino inescrutável.  
(FP, p. 42).

Tudo é fruto do arbítrio  
de um implacável Deus  
que segundo nos dizem  
quer nosso bem, e, pois nos ama  
de forma tão tortuosa e tão cruel.  
(IC, p.92).

O caminho para o deus  
exige que se queira o que se quer.  
O deus indiferente. O deus estático,  
que sequer se aproxima daquilo que criou  
e nos desdenha,  
(FP, p. 68).

O sujeito lírico questiona os deuses. Mais que isso, ele relativiza o poder supremo divino; negando-lhe, realmente, um caráter supra-humano, sobrenatural. O sujeito lírico humaniza a “maldade divina” e apesar de afirmar que o deus “não é perverso/ como dizem as más línguas”, ele nega essa afirmação — basta lembrar do jogo ambíguo e

contraditório do discurso trágico —, quando o coloca como um deus cruel e indiferente às misérias humanas.

O eu lírico não aceita humilhação ou subjugação. Nessa ânsia, ele conclama os outros, o leitor a repudiarem tal cabresto. Não é possível “suportar o insuportável”, ele que visualiza os caminhos trágicos do não saber. Como não se rebelar se os homens, irmãos de sofrimento, estão “tão sem esperança/ que uma vez conjugados bem e mal,/ nem por isso a verdade é atingida:/ **permanece a ignorância, estrela calma,**/ mostrando o itinerário sem saída/ que mais que tudo a alma tiraniza.” (FP, p.45, grifo nosso). Mais uma vez, Marly alude a Rambrent e à vergonha em ser feliz solitariamente. Impossível não sentir “a dor/ dos outros insinuando-se/sempe na nossa dor” (IC, p.88).

A saída para amenizar o conflito trágico torna-se a união entre os homens, tanto na dor quanto na alegria. A solidariedade para com o próximo abre caminhos para uma vivência absurda, sim, mas revoltada porque o homem é consciente das agruras, das possíveis máscaras que cercam o seu estar no mundo:

Eu também senti o teu espasmo obscuro  
de ser humilde entre os nem tão humildes  
embora não embriagada ou tonta  
dos prazeres humanos.  
Também o mundo me foi negro e duro  
e tentei crer na dor com alguma nobreza,  
no espírito imortal de que falavas:  
mas só mudança vi, e indiferença  
na prodigiosa Natureza  
das coisas sem certeza.  
(FP, p.62).

O sujeito lírico tece uma constatação funesta e cortante. Construída com substantivos nus, secos que funcionam como uma espécie de “bofetada”. Isso é um alerta para que o homem não permaneça em uma vivência fadada à ignorância, à aparência, à desmemória: “doravante o silêncio é mais profundo,/ se permito que a memória/ vá perdendo sua função.” (FP, p.47).

Vale destacar a trajetória contrastante da memória em Marly de Oliveira, até aqui. Em *Contato*, a memória é tida como empecilho para o livre sentir. Algo que lembra o passado e por isso não merece atenção. Em *Invocação de Orpheu*, rememorar valeu ao herói a ira dos deuses, visto que Orpheu olhou para trás e permaneceu ligado ao passado — Eurídice— renegando a natureza, a lira e qualquer mulher.

Nestes dois livros, *A Força da Paixão* e *A Incerteza das Coisas*, a memória serve como constante lembrete sobre as atrocidades, a alienação infligida à humanidade. Como lembrete, sua função pauta-se, mormente, em evitar ou, pelo menos, diminuir a incidência de tais acontecimentos desumanizadores. Na modernidade, o lembrar, assim como o trágico, é constante, “porque a memória não me dá trégua” (FP, p. 64). Ela mantém a vitalidade dos “conflitos que se agitam no interior da realidade moderna e de que o sentido do trágico se alimenta” (MULINACCI, 2004, p.117).

Indubitavelmente, o trágico é a realidade de vida a ser encarada. A vivência terrena com todas suas pontas cortantes deve ser amada e concebida como absurda. O presente pode não ser agradável, mas não se pode esperar pelo futuro, haja vista os homens serem órfãos, pois os deuses negaram e se esqueceram da humanidade.

Diante disso, é muito fácil odiar que amar:

Amá-lo ainda assim, aspiração  
pretensiosa. Tão mais fácil  
o ódio, a fúria, a destruição, o caos,  
que aceitamos sem dúvida  
ou qualquer argüição.  
A tempestade, a nau contra o rochedo  
em desamparo. A fome, que persiste,  
desafiando sistemas e tornando  
penosa a prepotência.  
(IC, p.93).

Mas, justamente, amar é a grande lição que o absurdo camusiano relega ao homem. “Por isso não me culpo nem te culpo./ De fato estéril/ é a terra não cuidada, o amor/ não adubado pela fé no amor” (FP, p.72). “Fé no amor”, o sujeito coloca o amor acima e apesar de tudo. Ele é o único que expresso por gestos de solidariedade, fraternidade, partilha podem amenizar as bordas cortantes da condição órfã humana.

O alerta do sujeito lírico não termina. Ele continua como um murmúrio na memória. Pode não ter alcançado ainda tudo o que pretendia, e o conflito estar aberto, mas o eu lírico reflete e afirma:

Houve um tempo em que pensei  
na pedra colocada sobre a pedra:  
acreditava na reconstrução.  
Hoje vejo paredes levantadas  
e as conservo  
e luto para que nos abriguem  
a mim e meu rebanho  
sem pastor.  
Não me atrevo a mais nada.  
Mas sei que fui chamada  
e escolhida. Cumpri  
com o meu dever e sei-o bem.  
Inutilmente? Não, como Pessoa,  
porque cumpri.  
(IC, p.94).

O sujeito lírico permanece um exímio observador sobre o jogo da aparência e essência. A própria poeta ratifica tal condição observadora, quando se despe da máscara, da persona, e claramente assume a palavra. Finaliza o “poema-livro” com uma descoberta e, ao mesmo tempo, uma constatação. Ainda que no último momento, uma vez mais, o leitor é convidado a surpreender-se e refletir com Marly:

A humildade de Borges. Quando o vi  
pela primeira vez e lhe mostrei  
o coração repleto de admiração,  
me respondeu: Si algun día te das cuenta  
de que no soy lo que tú te imaginas,  
no digas que no te avisé.  
Esta frase impregnou a minha vida.  
(FP, p.75).

Na obra de Marly de Oliveira, desde *Contato*, existe a ânsia em responder aos questionamentos torturantes, a partir do momento em que o sujeito lírico viu além da aparência humana. A poeta mostra um Orpheu humanizado pela dor e pelo amor. Apresenta seu dilaceramento pelas Fúrias, por ele renegar imposições. Assim, o eu lírico sente que a iniquidade das relações, das pessoas, do mundo tende a permanecer e que as farpas da existência, àquele que se rebela, tornam-se cada vez mais agudas.

Em *A Força da Paixão* e *A Incerteza das Coisas*, a visão é extremamente clara, quase corrosiva. O sujeito percebe a podridão que cerca as relações sociais, que não passam de troca de favores devidamente recompensados. Mas, todos devem ficar alerta, pois

“volta e meia lutamos com o assédio/ dos ratos. Roem, roem,/ [...] / São ignóbeis, terríveis” (IC, p.97). Na alienação, não há liberdade que não seja condicionada.

Marly não só vê a petrificação, o perecer dos outros como percebe o fenecer de si mesma. Mas, não alerta para as agruras humanas como forma de renegar a vida terrena ou tentar nutrir ódio pelo viver. A poeta canta as agruras, os sofrimentos de uma vida absurda com vistas a “desalienar” os homens. Não pretende que os leitores, que os homens odeiem sua vivência e se conformem com o *status quo* atual. Pelo contrário, Marly, influenciada pela filosofia camusiana, aponta para a necessidade da revolta constante mas também para o amor como salvação e proteção contra o esmorecimento, a petrificação e a aceitação tácita das farpas da vida trágica.

## CONCLUSÃO

Marly de Oliveira é dona de invejável bagagem cultural, que se reflete em suas produções poéticas, dada uma certa dicção clássica. A poeta possui uma maneira muito própria de lidar com a língua, de utilizar a intertextualidade. Segundo Chaves (1997, p.13-14), “quanto à intertextualidade, [...] que se intensifica na obra a partir do oitavo livro [...], Marly a exerce de maneira própria, fugindo às direções tradicionais da paródia, paráfrase ou estilização”. Há momentos em que Marly se intratextualiza. Segundo Costa e Silva (1986, p.12), esse processo de “retorno aos versos antigos, que são ou não são o que podiam ter sido, se faz num plano distinto: o da nova criação poética. Não se tem aqui uma abordagem puramente crítica da obra [...] mas uma investigação poética, um julgamento poético.”

Marly é poeta do “trabalho” poético. Como tal, está sempre em busca de encaixes perfeitos, tanto no ritmo, quanto na sintaxe. Há sempre a procura pelo melhor vocábulo que sirva ao som, ao sentido, à estrutura versal. Ela lida muito bem com as figuras de linguagem. Na busca intensa pela perfeição, chega a usar palavras raras, gerando um certo hermetismo poético consciente, que mostra o interesse em produzir esse efeito, como por exemplo, no poema-livro *Contato*, classificado por João Cabral (1994, p.08) como “o mais hermético dos livros”.

Ressalte-se ainda que Marly concebe seus poemas como livros - “poemas-livro”, assim chamados por serem longos poemas, aparentemente soltos, mas que estão unidos pelo mesmo tema. Relata a própria poeta: “meu conceito de livro como algo de certa forma pré-concebida, que tem a pretensão de desenvolver um tema, que dá voltas sobre si mesmo, na tentativa de apreender o inapreensível” (OLIVEIRA, 1979, p.09).

Por tentar apreender o inapreensível, a essência e não a aparência, Marly imprime aos seus poemas um discurso e pensamento reflexivo-filosófico. Segundo Pedro Lyra (2004) “Sua poesia tem uma face rara na nossa tradição lírica: a sondagem filosófica, o que a torna uma poeta não apenas do sentimento, comum a todos, mas também do pensamento, próprio dos grandes”. E todo o movimento poético marliano está ligado a isso.

A partir de *Contato*, acentuam-se pensamentos esboçados nos livros anteriores. Nele se concretizam preocupações como a passagem do tempo, a alienação, a perda da noção de indivíduo. É um olhar amadurecido direcionado ao humano e suas relações. Desse olhar resulta um discurso contraditório que diz e depois desdiz, feito por antíteses e paradoxos.

Vale lembrar que Marly não se esqueceu do trabalho com a linguagem. Mas a reflexão, como tomada de consciência, pois é como se ela parasse e observasse, visse o reflexo que o movimento humano, que a ação humana lhe causa. Daí seus sujeitos serem fadados à contradição, por questionarem a realidade que os rodeiam, por verem demais. Por isso, chegam a ficar cegos pelo desejo de cada vez mais enxergar.

Devido essa característica saliente, percebeu-se que os sujeitos líricos marlianos, como a própria poesia, mormente a partir de 1975, trazem à tona elementos do trágico, especialmente do trágico de Albert Camus.

Percebeu-se também que a escrita de Marly, muito mais questiona, expõe a chaga que responde ou cicatriza. Não há respostas ou definições, tal como o trágico. O leitor que procura definições, tanto em Marly quanto na teorização do trágico, não as encontrará.

*Contato* (1975) é divisor de águas na escrita poética de Marly de Oliveira. Os livros anteriores, especialmente, *Explicação de Narciso* (1960), *O Sangue na Veia e A Vida Natural* (1967) já traziam esboços do que seriam, a partir deste livro, traços marcantes na obra de Marly. O constante encanto de outrora esmaeceu e a poeta entrou em contato com a essência humana, algo que tanto persegue daqui por diante. Ela esmera-se em desfazer qualquer aparência. Marly verifica a realidade trágica vivida. Assim, a poeta busca se desvencilhar do tempo implacável e aponta o amor como possível saída para os homens.

Em *Invocação de Orpheu*, o absurdo camusiano com leves toques de tragédia antiga são perfeitamente acomodados pelas duas “personas” de Marly. Ela desdobra-se em Orpheu, o mito, e ao mesmo tempo, em um sujeito lírico. Orpheu e o sujeito lírico carregam a carga do trágico moderno que pode englobar a incapacidade de expressão, o silêncio, a cegueira, o desencanto, o fenecer, o não-sujeito, a alienação, a petrificação, só para citar alguns. Também carregam o absurdo, especialmente, no que compete à revolta. O fato é que ambos carregam pesos parecidos, e essa similaridade também é sentida no discurso e no decorrer poema em que há mistura entre essas vozes diferentes, mas semelhantes.

Desenvolve-se no extenso poema, uma característica marcante de Marly, uma espécie de canto contra petrificação, a favor do despertar humano para o perigo que é perder a noção de si e do outro. Nessa busca do auto-conhecimento, da essência, da “despetrificação”, Orpheu morre vítima de sua luta levada adiante pelo eu-lírico. Ciente de toda a problemática trágica, declara pesaroso: “nada nos preserva do Atual” (OLIVEIRA, 1979, poema XLVI). Mas não desiste da vida.

Para ratificar a idéia desenvolvida, especialmente em Orpheu, *A Força da Paixão e A Incerteza das Coisas* (1984) dão continuidade ao movimento pendular do diz e

desdiz, às antíteses e paradoxos que constituem a fala do sujeito lírico absurdo. O conflito definitivamente está aberto e mostra suas bordas cortantes.

Marly declara que a dor maior é a ignorância, entre outros. Ela aborda a cegueira, o sono, a dificuldade expressão e busca por tentar superá-la, bem como, transgredir as pedras e as ferragens que escondem a essência das coisas. “A máquina do mundo para mim/ jamais se abriu” (OLIVEIRA, 1986, p.57), nem precisa, Marly é exímia observadora.

Tal qual, ela incita que o homem seja absurdo e revoltado. Não se contente em esperar pela felicidade, mas que a busque com todo ardor. A poeta, em seus sujeitos líricos, quer que o homem veja a realidade trágica, mas que não deixe de amar sua existência.

O sujeito trágico parece que se degenera, nem afirma nem nega completamente, indeciso, imóvel, quase sem expressão para tanta dor, mas sua face absurda é essencialmente revolta. Tem-se o *pathos* em um duplo sentido, conforme explica Staiger (1974, p.122): “os gregos [...] consideram ‘pato’-lógico tudo o que comove ou que de algum modo perturba o espírito. Daí não [...] fazer a distinção entre Lírica e ‘Pathos’”. Entretanto, modernamente, o *pathos* pode ser explicado como um ímpeto contra o *status quo* (STAIGER, 1974).

Há os dois na poética marliana, o sujeito trágico absurdo lutam por um determinado objetivo: a despetrificação. Sujeito lírico observa as atrocidades, o discurso falacioso com vistas à manipulação de indivíduos que mais e mais perdem a noção do que é ser indivíduos. Assim há, gradativamente, a anulação da tragédia e percebe-se, com Gumbrecht (2001), que não existe possibilidade de heróis genuinamente trágicos, porque toda ação tem amparo seja na lei, seja na ética moderna.

A outra face desse *pathos* é a reservada a expressividade lírica de Marly, o “um-no-outro” que Staiger define como a verdadeira disposição lírica. Há momentos em que o poeta e seu objeto se interpenetram de tal forma criando impossibilidade de separação. A poeta faz isso com o ritmo, com o trabalho com a linguagem, com o pensamento reflexivo-filosófico. Afinal, conforme Staiger (1974, p.120), “a linguagem do ‘pathos’ confunde-se, facilmente, com a linguagem lírica”. Marly de Oliveira promove essa confusão harmonicamente. Com a poesia lírica, ela interage com a tensão. Ela observa e reflete sobre a situação, o *status quo* sem perder a dimensão poética.

Assim, percebe-se que a poética de Marly é profícua ao estudo do trágico, especialmente do absurdo. Mas ela pode oferecer muito mais. A escrita marliana é mina para exploradores que apreciem o manejo seguro e eficiente com a língua, bem como, a fluidez, o jogo brumoso, o dizer e o negar, tudo com o objetivo de uma observação reflexivo-filosófica.

E que o apreciador não se engane, a flexibilidade da escrita de Marly não a impede de manter uma qualidade impecável no que compete ao fazer poético, mas pode frustrar àqueles que buscam conceitos definidos ou definições. Marly de Oliveira questiona a si e ao leitor. Sem bandeiras ou panfletos, ela usa o poema não para confortar, mas para acordar, despertar, “despetrificar”. Marly faz de seus poemas lírico-dramáticos servidores tanto do sentir quanto do pensar, refletir. É isso o que a diferencia dos demais poetas e que a presente dissertação esmerou-se por apresentar.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor; HOCHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

ALMEIDA PINTO, José Roberto. **Poesia de Brasília**: duas tendências. Brasília: Thesaurus, 2002.

ARISTÓTELES. **Arte Poética**. Trad. Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 2005.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. 40. ed. São Paulo: Cultrix, 2002.

BRANDÃO, Junito de Souza. O mito de Narciso. In: BRANDÃO, J. S. **Mitologia Grega**. 16 ed. Vol. II. Petrópolis: Vozes, 2007, p.173-190.

\_\_\_\_\_. Orfeu, Eurídice e o Orfismo. In: BRANDÃO, J. S. **Mitologia Grega**. 11 ed. Vol. II. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 141-171.

\_\_\_\_\_. **Teatro Grego**: tragédia e comédia. Petrópolis: Vozes, 1985.

BRASIL, Assis. **A nova literatura**: a poesia, vol II. Rio de Janeiro, ed. Americana, Brasília, INL, 1973.

CAMINHA, Edmílson. '**Poesia Própria y Ajena**' – Manuel Graña Etcheverry. Disponível em: <http://www.luzdacidade.com.br/pf016.htm>. Acessado em 22 mar 2007.

CAMUS, Albert. **Bodas em Tipasa**. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964.

\_\_\_\_\_. **O Averso e o Direito**. Trad. Valerie Rumjanek. 2 ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

\_\_\_\_\_. **O Homem Revoltado**. Rio de Janeiro: Record, 1963.

\_\_\_\_\_. **O Mito de Sísifo**. Trad. Ari Roitman e Paulina Watch. 4 ed. Rio de Janeiro, 2007.

CAMPOS, Maria Consuelo Cunha. Fourteen Female Voices from Brazil. **Rev. Estud. Fem.**, Florianópolis, v. 11, n. 1, 2003. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X2003000100027&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2003000100027&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 22 Mar 2007. Pré-publicação. doi: 10.1590/S0104-026X2003000100027

CHAMIE, Mário. “Convite ao Banquete”. In: OLIVEIRA, Marly de. **O Banquete**. Rio de Janeiro: Record, 1988, p. 11-13.

CHAVES, Ruth Maria “De Orpheu ou da resistência à petrificação”. In: OLIVEIRA, Marly de. **Invocação de Orpheu**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1979.

\_\_\_\_\_. Prefácio. In: OLIVEIRA, Marly de. **O mar de permeio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p.09-17.

COHEN, Jean. Nível fônico: a versificação. In: COHEN, Jean. **Estrutura da Linguagem Poética**. Trad. Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1974, p. 46-86.

COSTA E SILVA, Alberto da. “Um retrato de Marly de Oliveira”. In: OLIVEIRA, Marly de Oliveira. **Retrato**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986, p. 11-16.

ÉSQUILO. **Oréstia**. Trad. Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1993.

\_\_\_\_\_. **Prometeu Acorrentado**. Trad. J. B. Mello e Souza. São Paulo: Martin Claret, 2005.

EURÍPIDES. **Bacas**, o mito de Dioniso, BAKXAI. Ed. Bilíngüe. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: HUCITEC, 1995.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto. Introdução. In: Vários autores. **Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil**. FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto (Org.). São Paulo: Unimarco Editora, 2004, p.05-08.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio – século XXI**. Versão 3.0. Nova Fronteira/ Lexikon Informática Ltda, nov. 1999.

FISCHER, Luís Augusto. Indivíduo contra massa: Nelson Rodrigues Trágico. In: Vários autores. **Filosofia e Literatura: o trágico**. ROSENFELD, Kathrin Holzermayr; MARSHALL, Francisco. (org.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 87-101.

GINZBURG, Jaime. Cegueira e literatura. In: Vários autores. **Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil**. FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto (Org.). São Paulo: Unimarco Editora, 2004, p. 89-99.

GUIMARÃES, Carlos Eduardo. **As dimensões do homem: mundo, absurdo, revolta; (Ensaio sobre a filosofia de Albert Camus)**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. Os lugares da tragédia. Trad. Lawrence Flores Pereira. In: Vários autores. **Filosofia e Literatura: o trágico**. ROSENFELD, K. H.; MARSHALL, F. (org.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 09-19.

KAHL, Tim. Marly de Oliveira (translations)- Poetry. In: **Porcupine Literary Arts Magazine**. Vol. 8, #1 semester, 2005. Disponível em: [www.porcupineliteraryarts.com/vol8-1.html](http://www.porcupineliteraryarts.com/vol8-1.html) Acessado em: 30 Mar 2007.

LINS, Vera. Poesia e tempos sombrios: alguma poesia hoje. Vários autores. **Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil**. FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto (Org.). São Paulo: Unimarco Editora, 2004, p. 55-65.

LISPECTOR, Clarice. “Uma poeta mulher”. In: OLIVEIRA, Marly de. **Contato**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

LOURENÇO, Eduardo. **A Nau de Ícaro e Imagem e Miragem da Lusofonia**. São Paulo: Companhia da Letras, 2001.

LYRA, Pedro. “A paixão contra a incerteza”. In: OLIVEIRA, Marly de. **O Deserto Jardim**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

\_\_\_\_\_. “Uma sondagem do ideal”. In: OLIVEIRA, Marly de. **Uma Vez, Sempre**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 2000, p. 11-20.

\_\_\_\_\_. Depoimento sobre Marly. In: **Uma das 3 maiores poetisas da língua**. Fórum, 23 Abr 2006. Disponível em: [www.orkut.com/CommMsgs.aspx?cmm=15.575&tid=2460530401026319146/](http://www.orkut.com/CommMsgs.aspx?cmm=15.575&tid=2460530401026319146/) Acessado em: 30 mar 2007.

MARCUSE, Herbert. **Eros e Civilização: uma interpretação filosófica do pensamento de Freud**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975

MARQUES, Oswaldino. Prefácio. In: OLIVEIRA, Marly de. **A Força da Paixão / A Incerteza das Coisas**. Brasília: Thesaurus, 1984, p.13-7.

MEICHES, Mauro Pergaminik. **A travessia do trágico em análise**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.

MELO NETO, João Cabral de. Prefácio. In: OLIVEIRA, Marly de. **Antologia Poética**. Org. João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 07-10.

MIKETEN, Antonio Roberval. “A Paixão segundo Marly”. In: OLIVEIRA, Marly de. **A Força da Paixão / A Incerteza das Coisas**. Brasília: Thesaurus, 1984, p.13-7.

MOREIRA, Lauro. “Poeta dos Poetas?”. In: **Visão** (revista). 782 n.  
Disponível em:  
<http://aeiou.visao.pt/EdicoesJL/Pages/Poetadospoetas.aspx>  
Acessado em: 29 fev 2008.

MULINACCI, Roberto. No encaço do trágico. A tragédia, o romance e os paradoxos da modernidade literária. In: Vários autores. **Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil**. FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto (Org.). São Paulo: Unimarco Editora, 2004, p. 161-174.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Origem da Tragédia**: proveniente do espírito da música. Trad. Marcio Pugliesi. São Paulo: Madras, 2005.

OLIVEIRA, Marly de. **A Força da Paixão / A Incerteza das Coisas**. Brasília, Thesaurus, 1984.

\_\_\_\_\_. **A Vida Natural/ O Sangue na Veia**. Rio de Janeiro: Editora Leitura S.A, 1967.

\_\_\_\_\_. Auto-retrato. In: OLIVEIRA, Marly de. **Aliança**. Col. Poiesis. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1979, p. 07-08.

\_\_\_\_\_. **Cerco da Primavera**. Rio de Janeiro: São José, 1957.

\_\_\_\_\_. **Contato**. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

\_\_\_\_\_. **Explicação de Narciso**. Rio de Janeiro: São José, 1960.

\_\_\_\_\_. **Invocação de Orpheu**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1979.

\_\_\_\_\_. Marly de Oliveira por ela mesma. In: OLIVEIRA, Marly de. **Antologia Poética**. Org. João Cabral de Melo Neto. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, p. 241-243.

\_\_\_\_\_. **O banquete**. Rio de Janeiro: Record, 1988

\_\_\_\_\_. **O deserto jardim**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

\_\_\_\_\_. **O mar de permeio**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

\_\_\_\_\_. **Retrato/ Viagem a Portugal**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

PFEIFFER, Karl Ludwig. Tragicidade: significado existencial ou performance irresistível, conflito normativo ou efeito midiático? Trad. Luís M. Sander. In: Vários autores. **Filosofia e Literatura: o trágico**. ROSENFELD, K. H.; MARSHALL, F. (org.). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001, p. 60-71.

RAMOS, Maria Luiza. **Fenomenologia da obra literária**. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1974.

SANSEVERINO, Antônio Marcos. Dramatização lírica e a impossibilidade do diálogo em Drummond. In: Vários autores. **Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil**. FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto (Org.). São Paulo: Unimarco Editora, 2004, p. 133-151.

SCHOOFF, Kees. CD **Brincadeira** – Zezo Ribeiro e Chico César. Disponível em: Acessado em: 30 Mar 2007.

SÓFOCLES. **Édipo Rei/Antígona**. Trad. Jean Melville. São Paulo: Martin Claret, 2006.

STAIGER, Emil. **Conceitos Fundamentais da Poética**. Trad. Celeste Aída Galeão. Col. Biblioteca Tempo Universitário, 16, dir. Eduardo Portella. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1974.

STERZI, Eduardo. Formas residuais do trágico: alguns apontamentos. In: Vários autores. **Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil**. FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto (Org.). São Paulo: Unimarco Editora, 2004, p.103-111.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Trad. Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

Vários autores. **Anthologie de la nouvelle poésie brésilienne**. BOURJEA, Serge. Trad de Marcella Mortara et al. Col. Les Écrivains D'Expression Portugaise. Paris, Éditions L'Harmattan, L'autre Amérique, 1988. Disponível em: [www.librairie-compagnie.fr/portugal/bresil/antho.htm](http://www.librairie-compagnie.fr/portugal/bresil/antho.htm)  
Acessado em: 30 Mar 2007.

VECCHI, Roberto. O que resta do trágico. Uma abordagem no limiar da modernidade cultural brasileira. In: Vários autores. **Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil**. FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto (Org.). São Paulo: Unimarco Editora, 2004, p.113-26.

VERNANT, Jean-Pierre. O mito na voz reflexiva. In: VERNANT, J-P. **Entre mito e política**. Trad. Cristina Murachco. 2 ed. São Paulo: EdUSP, 2002, p. 289-292.

\_\_\_\_\_. Édipo sem complexo. Trad. Filomena Y. H. Garcia. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Trad. Anna L. A. A. Prado et al. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 53-71.

\_\_\_\_\_. Esboços da vontade na tragédia grega. Trad. Anna L. A. A. Prado In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Trad. Anna L. A. A. Prado et al. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 25-52.

\_\_\_\_\_. O sujeito trágico: historicidade e transitoricidade. In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Trad. Anna L. A. A. Prado et al. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 211-20.

\_\_\_\_\_. Tensões e ambigüidades na tragédia grega. Trad. Anna L. A. A. Prado In: VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. **Mito e tragédia na Grécia antiga**. Trad. Anna L. A. A. Prado et al. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 07-24.

## **ANEXOS**

**ANEXO A – Ata da reunião da APL em homenagem a Marly de Oliveira.**

LARGO DO ARDUCHE, 312 / 324  
ONE / FAX: 3331-7222 / 3331-7401 / 3331-1562  
CEP: 01219-010 - SÃO PAULO - SP

São Paulo, 11 de junho de 2007.

*APL 170/07*

**Para MÔNICA MOREIRA e PATRÍCIA MOREIRA:**


Permito-me transmitir a Vossas Senhorias que a ACADEMIA PAULISTA DE LETRAS, na sessão de 6 de junho de 2007, rendeu homenagem à poeta **MARLY DE OLIVEIRA**.

Usaram da palavra, a realçar o talento da pranteada intelectual a romancista **LYGIA FAGUNDES TELLES** e o poeta **MÁRIO CHAMIE**. Ambos teceram loas à figura de exuberantes atributos poéticos, alinhada entre as de melhor qualidade já produzida pelas letras brasileiras e enfatizaram a personalidade discreta de quem não procurou holofotes, algo raro na sociedade do espetáculo.

Toda a Casa se associou à palavra dos dois acadêmicos que privaram da amizade de **MARLY DE OLIVEIRA** e rogam que as filhas da homenageada tenham presente o carinho e respeito que a ela devotam todos os integrantes da ACADEMIA PAULISTA DE LETRAS.

Valho-me da oportunidade para externar a Vossas Senhorias as minhas expressões pessoais da mais perfeita estima e elevada consideração.

Atenciosamente,

  
José Renato Nalini  
Presidente

**ANEXO B – Marly de Oliveira e Grande Otelo.**

**ANEXO C – Foto para contracapa dos livros *A Força da Paixão/ A Incerteza das Coisas* (1984).**



**ANEXO D – Foto para a contracapa do livro *Uma Vez, Sempre* (2000).**

