

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE MARINGÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS (MESTRADO)**

GERSONITA ELPÍDIO DOS SANTOS

**SILÊNCIO, SOMBRA E SOLIDÃO NA POESIA DE
SÉRGIO RUBENS SOSSÉLLA**

**MARINGÁ
2012**

GERSONITA ELPÍDIO DOS SANTOS

**SILÊNCIO, SOMBRA E SOLIDÃO NA POESIA DE
SÉRGIO RUBENS SOSSÉLLA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras (Mestrado), do Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, da Universidade Estadual de Maringá, como requisito para a obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Orientador: Prof. Dr. Adalberto de Oliveira Souza

MARINGÁ

2012

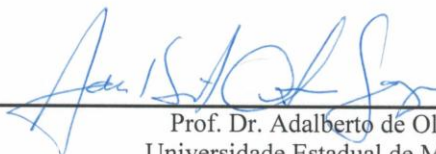
GERSONITA ELPÍDIO DOS SANTOS

SILÊNCIO, SOMBRA E SOLIDÃO, NA POESIA DE SÉRGIO RUBENS SOSSÉLLA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Mestrado), da Universidade Estadual de Maringá, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Letras, área de concentração: Estudos Literários.

Aprovado em **09 de abril de 2012.**

BANCA EXAMINADORA



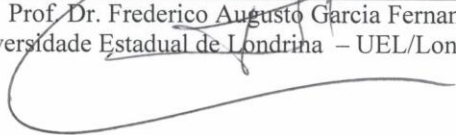
Prof. Dr. Adalberto de Oliveira Souza
Universidade Estadual de Maringá – UEM
- Presidente -



Prof.ª Dr.ª Maria Natália Ferreira Gomes Thimóteo
Universidade Estadual do Centro-Oeste – UNICENTRO



Prof. Dr. Frederico Augusto Garcia Fernandes
Universidade Estadual de Londrina – UEL/Londrina-PR



*Ao meu pai Dornierval E. dos Santos (in memoriam), pelo exemplo de leitor assíduo, contador
de histórias e amigo.*

À mãe Maria Aparecida dos Santos, pela determinação, persistência, amor e fé.

Às irmãs Gilsa e Gilvânia, pelo companheirismo.

Ao filho amado João Pedro, pela compreensão.

AGRADECIMENTOS

A Deus,
pelo dom da vida.

Ao meu orientador,
Prof. Dr. Adalberto de Oliveira Souza, pela dedicação, competência e entusiasmo, sem esquecer do precioso dom da amizade.

Aos professores e amigos da Fafipa,
Jonathas de Paula Chaguri, Lucila Nagashima, Maria Aparecida Fonseca de Oliveira, Maria Elisa Dias Fraga, Nilva de Oliveira Brito dos Santos e Regina Maria Torrezan, pelo incentivo.

Às queridas amigas colaboradoras
Aline Gabriela Copceski, Isabela Christina Michels e Daniella Meneghetti Pontes, pela generosidade.

Aos professores do PLE da Universidade Estadual de Maringá,
Clarice Zamonaro Cortez, Lúcia Osana Zolin, Maria Célia Cortez Passetti, Maria Regina Pante, Marisa Corrêa Silva e Thomas Bonnici, por compartilhar seus conhecimentos, apoio e incentivo.

A Andrea Regina Previati, secretária do PLE, pela eficiência, dedicação e amizade.

Ao advogado e escritor paranavaense
Paulo Roberto Campos Vaz, amigo e interlocutor brilhante; Manoel de Andrade e Roza de Oliveira, de Curitiba, pela colaboração à pesquisa.

A Rosa Maria Cardoso Sossélla e Sérgio Augusto Sossélla,
pelo acervo e inéditos do poeta.

À Universidade Estadual do Paraná - Unespar, Campus de Paranavaí-Fafipa; Fundação Cultural de Paranavaí; Academia de Letras e Artes de Paranavaí (Alap), meus agradecimentos.

“O poeta, esse monstro: tem os olhos da criança, o cérebro do louco, a alma dos vagabundos, a sensibilidade dos apaixonados e o coração de todos os endemoniados.”

Sérgio Rubens Sossélla

RESUMO

O objetivo deste estudo é abordar os aspectos significativos presentes na poesia de Sérgio Rubens Sossélla, poeta paranaense contemporâneo, autor de vasta produção literária (quase 400 títulos), que utiliza, na maioria de seus poemas, raríssimos versos em cada página, registro fragmentário, pequenos parágrafos, observações, aforismos, diálogo com o mundo das artes, livros e poemas. O tema da pesquisa é analisar a poesia de Sossélla, em busca da caracterização de sua linguagem, partindo da antologia *A Linguagem Prometida* (2000), editada pela Imprensa Oficial do Paraná. Três esferas semânticas serão contempladas, constitutivas do universo poético de Sossélla: o silêncio, a sombra e a solidão. Em seguida, procurou-se destacar a contemporaneidade do autor, ao analisar o 3.º fragmento do livro *A Nova Holanda* (1989), escrito em prosa poética. Por fim, por meio de leitura analítica do poema volante *Ninguém volta pra casa*, apontar, de certa forma, o tema recorrente da poesia sosselleana: a morte. Pretende-se oferecer uma amostragem desse universo, sua obsessão pela arte, sua técnica e crítica e a poesia integrada na própria vida. As análises dos poemas selecionados foram feitas com base na crítica que aponta os elementos estruturais e as várias possibilidades de leitura da poesia moderna. O referencial teórico utilizado contribuiu para a leitura dessa produção tão diversificada. As obras *Os cinco paradoxos da modernidade* (1999), de Compagnon, bem como as reflexões propostas por Berman (1986); *O estudo analítico do poema* (1996), de Candido; *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos* (2007), de Orlandi, entre outros, foram fundamentais para o desenvolvimento da pesquisa. Espera-se com o estudo poder adentrar no labirinto da poesia de Sossélla e vislumbrar os efeitos dessa *linguagem prometida*, sem esgotar os recursos desse artesão de palavras, empenhado na tarefa de comunicar a difícil arte da poesia, marcada pelo silêncio, pela sombra e pela solidão.

Palavras-chave: Poesia. Modernidade. Sérgio Rubens Sossélla.

RÉSUMÉ

Le but de cette étude est celui de faire l'approche des aspects significatifs présents dans la poésie de Sérgio Rubens Sossélla, un poète contemporain de l'État du Paraná, au Brésil. Un auteur de vastes productions littéraires (presque 400 titres) qui utilise, dans la plupart de ses poèmes, de rares vers dans chaque page, un registre fragmentaire, de petits paragraphes, des observations, des aphorismes, des dialogues avec le monde des arts, des livres et des poèmes. Le thème de la recherche est d'analyser la poésie de Sossélla, à la recherche de la caractérisation de son langage, en partant de l'anthologie *A linguagem prometida* (2000), édité par la Presse officielle du Paraná. Trois sphères sémantiques sont contemplées, elles constituent l'univers poétique de Sossélla: le silence, l'ombre et la solitude. Ensuite, on a cherché de détacher sa contemporanéité en analysant le 3^e fragment du livre *A nova Holanda* (1989), écrit en prose poétique. Enfin, à travers la lecture analytique du poème volant "Ninguém volta para casa", indiquera, d'une certaine manière, le thème récurrent de la poésie de Sossélla, la mort. On a l'intention d'offrir un échantillon de cet univers, son obsession pour l'art, sa technique, sa critique et la poésie intégrée dans sa vie. Les analyses des poèmes sélectionnés ont comme base la critique qui effleure les éléments structuraux et les plusieurs possibilités de lecture de la poésie moderne. Pour cela les références théoriques utilisées ont été: *Les cinq paradoxes de la modernité*, d'Antoine Compagnon (1999), aussi que les réflexions proposées par Berman (1986); *O estudo analítico do poema* (1996) d'Antonio Candido; *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos* (2007), d'Eni Orlandi, d'entre autres. Ces livres ont été fondamentaux pour le développement de la recherche. On attend avec cette étude pouvoir entrer dans le labyrinthe de la poésie de Sossélla, et soupçonner les effets de ce langage promis, sans épuiser les ressources de cet artisan de mots, consacré dans la tâche de transmettre l'art difficile de la poésie, marquée par le silence, l'ombre et la solitude.

Mots clés: Poésie. Modernité. Sérgio Rubens Sossélla.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	11
2. O POETA SÉRGIO RUBENS SOSSÉLLA	14
2.1 SÉRGIO RUBENS SOSSÉLLA: VIDA E OBRA	14
3. A LINGUAGEM PROMETIDA	19
3.1 NO TESTAMENTO, O SILÊNCIO	23
3.2 SILÊNCIO X LINGUAGEM	25
3.3 A ALEGORIA DA CAVERNA, NAS SOMBRAS DA VIDA	28
3.4 NO LABIRINTO DA SOLIDÃO	30
4. UMA QUESTÃO DE ESTILO	33
4.1 PRESENÇA DE MONTAGEM CINEMATOGRAFICA	34
4.2 SUBJETIVIDADE	35
4.3 FRAGMENTAÇÃO	36
4.4 INTERTEXTUALIDADE	37
4.5 OS SONHOS DE SOSSÉLLA	39
4.6 AFORISMOS	41
4.7 O HAICAI	47
5. A CRÍTICA	52
6. A CONTEMPORANEIDADE DE SOSSÉLLA EM "A NOVA HOLANDA" 61	
6.1 BREVE LEITURA DO FRAGMENTO Nº 3 'A NOVA HOLANDA'	64
7. LEITURA ANALÍTICA DO POEMA "NINGUÉM VOLTA PRA CASA".. 68	
7.1 BREVE REVISÃO DA TEORIA DO TEXTO POÉTICO	68
7.2 A MORTE (TEMA RECORRENTE)	77
8. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	91
REFERÊNCIAS	94
ANEXO I - BIBLIOGRAFIA COMPLETA DO AUTOR	99
ANEXO II - OBRA POÉTICA PUBLICADA EM 2001	109
ANEXO III - FOTOS	111

1. Introdução

O estudo tem como propósito abordar os aspectos significativos presentes na poesia de Sérgio Rubens Sossélla, poeta paranaense contemporâneo, de vasta produção, composta por quase 400 títulos. Daí a necessidade em estabelecer um recorte para focar a originalidade do material escolhido, em que se constata a presença de raríssimos versos em cada página, pontuação quase descartada, utilização de letras minúsculas, inclusive os nomes próprios, registro fragmentário e alta voltagem semântica.

Na possível tentativa de amostragem desse universo, sem esgotar os recursos desse artesanato de palavras, empenhado na tarefa de comunicar a difícil arte da poesia, marcada pelo silêncio, pela sombra e pela solidão, partimos da antologia *A Linguagem Prometida*, lançada pela imprensa Oficial do Paraná (2000). O livro reúne quase duas centenas de poemas, organizados por Márcio Renato dos Santos e Miguel Sanches Neto.

Os seus poemas não estão reunidos por temas ou seções, como se costuma ver nas antologias, por exemplo, na Antologia Poética de Carlos Drummond de Andrade, em que o leitor encontrará como ponto de partida ou matéria de poesia o indivíduo, a terra natal, a família. Em *A Linguagem Prometida*, não há uma seleção prévia que facilite a leitura e possível análise do material poético. Os poemas vêm do jeito que o poeta almeja, um em cada página, sem títulos, despojado de pontuação e de letras maiúsculas, deixando o convite para que o leitor possa completar a colcha de retalhos, ou que simplesmente feche o livro, desapontado com a falta de uma sequência lógica que o conduza ao término da leitura.

No primeiro capítulo, por intermédio de uma breve biografia, discutimos a importância do cinema na infância e na adolescência do poeta e a repercussão das imagens cinematográficas na visão de mundo dos procedimentos poéticos do artista. Em seguida, apresentamos a análise do poema *testamento* (p. 27), alicerçada nos pressupostos teóricos de Eni Puccinelli Orlandi, os quais contribuirão para a reflexão da linguagem silenciosa, ao privilegiar os imensos espaços vazios da folha de papel, onde o silêncio atravessa as palavras.

O que se pretende verificar no poema já mencionado é a relação silêncio x linguagem, e até que ponto esse silêncio comunica. Afinal, o que o eu lírico almeja deixar à posteridade, já que o testamento remete-nos ao futuro? Que escuta o analista deverá estabelecer para ouvir além das evidências e compreender a linguagem prometida no tal testamento sosselleano?

Outro questionamento bastante pertinente são os três campos semânticos propostos pelo poeta e que servem de título ao presente estudo, ou seja: o silêncio – a sombra – a solidão. Que simbologia poderíamos utilizar para representar os três elementos?

No segundo capítulo, contemplamos alguns recursos utilizados na poesia de Sossélla, levando em conta a originalidade de seu fazer literário, no que tange ao registro fragmentário, à montagem cinematográfica, à subjetividade, à intertextualidade, à utilização de aforismos e aos haicais. Estes últimos revelam a afinidade de Sossélla com a poesia minimalista japonesa denominada haikai, inspirada pelo ideograma e por seu poder de concisão.

Alguns traços apontados acima foram defendidos por Marcelo Lima na sua dissertação de Mestrado (1999) sobre a poesia de Sérgio Rubens Sossélla, de modo que sua contribuição foi relevante para que pudéssemos atingir os objetivos propostos.

Quanto às possibilidades de um painel histórico a respeito da presença do haikai no Brasil, desde Monteiro Lobato (1906) até os modernos Millôr Fernandes, Paulo Leminski e Alice Ruiz, passando pelos modernistas Oswald de Andrade e Carlos Drummond de Andrade, entre outros, apresentamos apontamentos de Rodolfo Witzig Gutilla, organizador do livro *Boa Companhia: haikai* (2009).

Em seguida, no terceiro e último capítulo, apresentamos os posicionamentos de críticos e de amigos da literatura que estudam a obra sosselleana, trazendo contribuições preciosas para a in(compreensão) dessa poética labiríntica. São eles: Manoel de Andrade, Jamil Snege, Wilson Martins, Marcelo Lima, Ademir Demarchi, Helena Kolody, Miguel Sanches Neto, entre outros.

A contemporaneidade de Sossélla é destacada no livro *A Nova Holanda*, chamado por ele mesmo de minicontos. Com o suporte teórico de Marshall Berman, *Tudo que é sólido desmancha no ar*, abordamos as fases da modernidade desde o *tourbillon social* de Rousseau, passando pelas vozes distintas de Nietzsche e Marx, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Foucault, até as vanguardas artísticas, com breves pinceladas para refletirmos sobre o diálogo com a estética surrealista, reveladora de situações insólitas, oníricas e absurdas na poesia desse curitibano incansável na arte de criar versos.

Na leitura analítica do poema longo *Ninguém Volta Pra Casa*, partimos da teoria de Candido (1996), que propõe analisar o texto na sua manifestação concreta, com enfoque nos efeitos sonoros e expressivos.

Por fim, um dos temas recorrentes na poesia de Sossélla: *a morte*. A princípio, o tema foi focado sob o viés de Françoise Dastur, professora da Universidade Paris I, que discute A Morte retomando Platão e os estóicos: “filosofar é aprender a morrer”. Em seguida, para

compreendermos um assunto tão inquietante e polêmico, buscamos *A História da Morte no Ocidente*, de Philippe Ariès, resultado de vários anos de pesquisa e meditações sobre as atitudes perante a morte desse historiador da morte.

2. O POETA SÉRGIO RUBENS SOSSÉLLA

2.1. SÉRGIO RUBENS SOSSÉLLA: VIDA E OBRA

O poeta nasceu em Curitiba (PR), em 27 de fevereiro de 1942, filho de João Louresvaldo Sossélla e de Anna Zelinda Sossélla, operários. Fez o ginásio e o científico no Colégio Estadual do Paraná, concluído na década de 1960. Em 1962, ingressa na Faculdade de Direito da Universidade Federal do Paraná, concluindo o curso jurídico em 1966. Exerce várias funções, diretor da Casa de Rocha Pombo (1966); assistente do diretor da Biblioteca Pública do Paraná; assistente técnico-jurídico do Secretário do Governo (1968). Atuou como Juiz de Direito em Jacarezinho (1970-1976), em Pitanga (1976-1977), em Ribeirão Claro (1977-1978) e em Assis Chateaubriand (1978-1986). Aposentou-se em 1986, a pedido, por tempo de serviço e náusea, como ele mesmo dizia. Em 1980, foi conselheiro editorial da Fundação Cultural de Curitiba; em 1986, Membro Suplente do Conselho Estadual de Curitiba; em 1987, conselheiro deliberador da Fundação Cultural de Paranavaí. Teve seis filhos: Viviane, Sérgio Rubens, Danielle, Vanessa, Neuza (do primeiro casamento) e Sérgio Augusto (do casamento com Rosa Maria). Morreu em 18 de novembro de 2003 e seu corpo foi enterrado no Cemitério Municipal de Paranavaí com o epitáfio “riscou um fósforo/para melhor olhar a lua”.¹

Para Lima,

Sua infância foi tranqüila, dividida entre as sessões de cinema dos domingos, a troca de gibis, as brincadeiras e os estudos. Em sua obra esse período é citado de forma recorrente, como se fosse um refúgio edênico em que o adulto procura inspiração para a realização da poesia e de seus sonhos. Esta fase da vida transforma-se em poesia através da apropriação de alguns fatos que aconteceram. Este é o caso, por exemplo, de um episódio, em 1951, em que o poeta julga ter feito o melhor negócio de sua vida ao trocar doze bolinhas de gude por um soco inglês, três almanaques mais um livro de desenho geométrico, ou mesmo o fato de ter conhecido o pintor holandês Vincent Van Gogh através da revista X-9 (LIMA, 1999, p. 55-56).

¹ Fotos anexas.

O cinema representava a sua “quadra de esportes”, o seu “parque de diversões”, a sua “montanha russa”, o seu “circo especial”, “a sua cinemateca”. Revela que sua infância teria sido sofrida sem aquelas sessões dominicais do Cine Curitiba. “Lá, milhões e milhões de fotogramas jorrados da cabine de projeção” ensinaram-lhe “duas coisas aparentemente contraditórias”:

[...] o princípio de Maniou ou Maniqueo (o bem, ou Deus, e o mal, ou o diabo) na luta entre os opostos, elimina os oportunistas de centro, mas não afasta a possibilidade de você torcer pelo bandido e detestar o mocinho, dependendo da estória e/ou do intérprete. [...]. O que sou hoje, fui assim aprendendo na sala suarenta, com outros no planeta Mongo, nas selvas africanas, nos poços petrolíferos, nas avenidas de Nova Iorque, no fundo dos mares, nos automóveis de corrida, nos bares dos faroestes, nos desertos, nas geleiras e nos pântanos, nas ilhas perdidas, nos bastidores dos teatros, na redação dos jornais, nos castelos mal-assombrados, dentro dos vulcões, nos ensaios dos musicais, respirando a paixão de Cristo e a tragédia de Judas. O filme escurece. Uma pequena luminosidade brilha, salta e rebrilha no miolo do celulóide, aumenta num crescendo gradativo e rápido, sai do sonho e atinge os contornos do dormitório, queimando os desempenhos dos atores principais [...] (SOSSÉLLA, 1989, p. 60-61).

Vê-se que o cinema ocupa um lugar privilegiado na vida e na arte de Sossélla. Segundo Lima, “o garoto se transformou em frequentador assíduo das matinês dominicais do Cine Curitiba, no centro da cidade, isso porque, nos anos 50, as salas de cinema eram uma excelente opção de lazer – já que a televisão só teria grande impacto mais tarde” (LIMA, 1999, p. 57).

Os atores John Wayne, Lee Marvin, Gary Grant, Humphrey Bogart e os diretores John Ford, Howard Hawks, Orson Welles, entre outros, eram os seus preferidos. Apontado por Sylvio Back como cinéfilo, Sossélla responde o porquê de sua fixação na figura do ‘cowboy’:

Talvez porque eu me procure nos filmes que assisto, e provavelmente eu me encontrei em algumas das milhares de películas que vi. Deve ser uma substituição psicológica. E me valem até hoje as lições que extraí durante as projeções no famoso Cine Curitiba, a minha cinemateca: por exemplo, ao constatar que frequentes vezes o ator principal é um canastrão, e os grandes momentos concentram-se num apagado coadjuvante. O verdadeiro cowboy é exatamente isso, lobo solitário que sabe o quanto vale e prescinde de aplausos: encarna a coragem dos covardes, a força dos fracos, a revolta dos

oprimidos, a consciência dos injustiçados. Ele mesmo, uma luz nas trevas. Meu pai foi a primeira e única imagem de cowboy autêntico a iluminar minhas retinas fora do cinema: um dia, na rua, deparou com um homem agonizando; como ele não dispusesse de dinheiro para o depósito e os hospitais recusassem o seu internamento, o velho Sossélla, depois de esmurrar médicos e destruir a parte frontal envidraçada de um dos nosocômios, levou o homem agônico nos braços até o Palácio do Governo. “A dog starved at his master’s gate/Predicts the ruin of the State”, conforme Blake. Ao me inteirar desse gesto heróico admirável, dessa insólita façanha subversiva, percebi que os melhores filmes não são projetados, começam em casa e jamais terminam (SOSSÉLLA, 1989, p. 10).

Estreou na literatura com o livro *sobrepoemas*, lançado em 1966, depois escreveu *mêne mu e outros poemas* (1967), *verbum* (1968), *demarcagem* (1970), *quinzena* (1971), *inextemporal* (1972), *mãos no rosto* (1975), *o último trem para babilônia* (1976), *não me obriguem* (1976), *rio no meio de cima/rio no meio de baixo* (1977), *o braço direito* (1977), *noturno em sol maior* (1977), *crucificações* (1978), *olho mágico* (1978), *cápsula do tempo* (1978), entre outros². Até sua morte, em 2003, havia publicado quase 400 títulos, a maioria deles lançados por conta própria, nas suas “edições meio-dia”, um tipo de editora particular que inventou. A esse respeito, ele discorre que “esse famigerado eixo cultural pode desgraçar o menos avisado. Aprendi com o Reichmann a ser resistente, e por isso eu me edito.” (SOSSÉLLA, 1989, p. 16).

Sossélla era um leitor voraz, desses que leem com o olhar de pesquisador: ia anotando, de preferência com o lápis bem afiado, recortando, grifando, realizando um trabalho minucioso com a leitura. Conhecia as obras de grandes pintores e lia os grandes poetas, tradutores, críticos literários, filósofos e obras de outros intelectuais: Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Manoel de Barros, Lima Barreto, Paul Celan, Jorge Luis Borges, Nietzsche, Kafka, Sergei Eisenstein, Foucault, Ravel, Van Gogh, Dostoiévski, Hemingway, Carpeaux, Barthes, Lacan, Jesus Cristo, Jung, Freud, Valéry, Fialho de Almeida, Gauguin, Da Vinci, Picasso, Bogart, Tchekov, Pontes de Miranda, Ernani Reichmann, Merton, Benjamin, Artaud, Eugene O’Neill, Huxley, Hammett, Gide, Sartre entre outros. Em entrevista, esclarece que não seria o mesmo se lhe faltasse um deles, como se fossem suas “crases sanguíneas”.³

Cita também os paranaenses no panorama da moderna poesia brasileira: Paulo Leminski, Reinoldo Atem, Jota Marins, Marise Manoel, Cristina Gebran, Helena Kolody, Hamilton Faria, Alice Ruiz, Eduardo Ribeiro, Jaques Mário Brand, Norma Shirakura, Wilson

² Ver, anexa, bibliografia completa do poeta.

³ A entrevista encontra-se no livro *Série Paranaenses* n.º4. Curitiba: Scientia et Labor, 1989, p. 12.

Bueno, Antônio Thadeu Wojciechowski, Tasso da Silveira, Roberto Martins, Nailor Júnior, Otávio Duarte, entre outros.

Sossélla, na condição de crítico literário, publicou os seguintes livros, resultado de sua atuação em jornais curitibanos: *9 artigos de crítica* (Oficinas Gráficas da Papelaria Requião, Curitiba, 1962, 38 pp.); *Apontamentos de Crítica - 1* (Oficinas Gráficas da Papelaria Requião, Curitiba, 1963, 77 pp.); *Apontamentos de Crítica - 2* (Editora Lítero-Técnica, Curitiba, 1964, 67 pp.); *os filmes, mais ou menos* (Edições meio-dia/Livraria e Tipografia Eclética Ltda., Paranavaí, 1989, 62 pp. Xerocopiadas. Ilustração: Guinski), já estava residindo em Paranavaí.

Com apenas 20 anos de idade, assim escreve o poeta ao abordar o cinema e Orson Welles, no 6.º artigo do livro *9 artigos de crítica*:

Orson Welles pertence à estirpe dos homens inconformados. Dos que não se conformam com o estado de coisas. Dos revolucionários. Dos que não se deixam abater. Um guerreiro. Como guerreiro-revolucionário sobreviverá na história do cinema, onde deixou raízes profundas da sua genialidade. Ator tem a altura física de James Stewart. Como diretor, possui a altura estética de Sergei Eisenstein. Procurem-no nas seções de escândalos das revistas, ditas cinematográficas, e não o encontrarão. É alheio à fofoqueice. Seu ambiente é outro. Seu modo de ver a realidade é todo seu. A glória suprema de Welles será a de ter sido ele mesmo em todos os momentos, na terra em que a personalidade é um camaleão, e o cinema, a vida social do artista. [...] A presença welliesiana no cinema norte-americano, foi mais uma revolução do que propriamente uma atuação. E foi revolucionando que Welles introduziu a novidade no cinema do Tio Sam. Por esse motivo perseguiram-no. Nem todos apreciam o pensamento arejado e a cultura livre de qualquer chave. Acossado por suas idéias, defendeu-se com novas idéias. Tristão de Athayde confessou: ‘Viver é defender-se da morte a cada minuto. Viver não é deixar-se levar pela espuma. É atirar-se contra os rochedos’. (SOSSÉLLA, 1962, p. 24-25)

Para Sossélla, George Orson Welles (1915-1985) realizou *Cidadão Kane*, quando tinha 25 anos de idade. Foi diretor, co-roteirista, produtor e ator, “com a câmera cinematográfica e o rolo virgem do celulóide, impôs-se Orson Welles, um dos maiores diretores de todos os tempos”. Na visão do crítico, a concisão, a clareza e o comprometimento no trato com as expressões “inconformado”, “revolucionário”, “sobreviverá na história do cinema”, “deixou raízes profundas da sua genialidade”, “na terra em que a personalidade é um camaleão”, revelam um envolvimento, uma aproximação entre os dois, do crítico e da arte,

enaltecidos pela citação de Tristão de Athayde que nos convida a viver com intensidade, e que, de certa forma, caracteriza a poética de Sossélla.

Em *Apontamentos de crítica I* (1963), o autor procura analisar determinadas obras, bem como abordar temas referentes à teoria literária, publicados na imprensa curitibana. No 4.º artigo, com o título “Poesia Hipnógena”, o crítico é implacável com uma tal Sra. Josette Maria de Oliveira Schwolk. Chama o seu primeiro livro de “negação poética” e “anti-poética”. No segundo vem “reafirmar em excesso, as deficiências e os atentados do precedente”.

Prossegue:

Pisando e repisando nos velhos chavões do verso, confundindo sentimento com sentimentalismo e embaralhando os verdadeiros conceitos da arte poética, a Sra. Josette ouviu, por certo, alguém dizer que poesia moderna era aquela escrita nos tipos minúsculos. Há uma atrapalhação quase geral dos nossos escritores em se tratando de modernismo, quer seja a de intentar criar novas maneiras de se comunicar, resvalando, todavia, o mais das vezes, no terreno dos exotismos contra producentes e das bizarrices inócuas.
(SOSSÉLLA, 1963, p. 29-30)

Acrescenta que a originalidade da poesia é medida sob múltiplos aspectos: pelas relações de causa e efeito estabelecidas “no que toca ao cerne das palavras”; pelo estudo do valor semântico dos vocábulos; pela disposição verbo-visual do poema; pelo arranjo rítmico e musical do verso; pela transnomação, pela elipse etc. São aspectos importantes os quais comprovam que o crítico realmente entendia de poesia desde tenra idade.

Depois de sua morte, a esposa Rosa Maria e o filho Sérgio Augusto encontraram um tesouro na *minasossélla* (título do livro do poeta) e resolveram chamá-lo de *Os Achados de Sossélla*. São os cadernos onde o poeta fazia suas anotações com os trechos de leituras que considerava importantes, extraídos dos livros, revistas e jornais. Com imensa dedicação, transcrevia-os sem se esquecer da fonte, do nome do autor, do título da obra, da editora e do número da página. Tratava-se de um verdadeiro fichamento.

De acordo com Lima (1999), a produção do poeta é vasta, e a maioria de seus livros foi feita de forma artesanal, com a interferência do autor, refletindo a respeito da condição humana e de nossa cultura, “devido à falta de espaço em editoras comerciais, levando-o a utilizar meios de produção bastante alternativos e variadas tipografias, fotocópias, datilografia e originais, até o uso mais recente do computador”.

3. A LINGUAGEM PROMETIDA

Na antologia intitulada *A Linguagem Prometida*, editada pela Imprensa Oficial do Paraná (2000), os organizadores Márcio Renato dos Santos e Miguel Sanches Neto reuniram quase duas centenas de poemas, nos quais o eu lírico confessa: “que difícil organizar uma antologia poética/aquelas ruas todas não podem ficar de fora”. Representa, de certa forma, a luta, a obsessão e a promessa de que sua linguagem manteria vivo o seu autor. Na capa do livro, a foto do poeta – menino, de calças curtas, suspensórios; nos olhos, a insatisfação daquele que busca incessantemente algo que não sabe ao certo se encontrará, e que mais tarde refletiria em sua poética fragmentada, justaposta, irônica, intensa, que “desequilibra o leitor tornando difícil o caminho de quem quer penetrar no universo de seus poemas. (...)”, argumenta Lima (1999).

O título remete-nos à Terra Prometida, que, segundo os alquimistas, representa o ‘estado perfeito’ de uma operação. “Ali onde há paz e perfeição, realiza-se no tempo o que no espaço adota a forma de uma terra prometida, seja Israel para os hebreus que vagavam no deserto, seja Ítaca para Ulisses no oceano”. (CIRLOT, 2005, p. 564)

Teria Sossélla finalmente encontrado o seu centro espiritual, o “coração do mundo”? Onde estaria o seu tesouro, a sua busca obsessiva? A resposta nos vem do próprio título da antologia: na linguagem. Os organizadores refletem a respeito do escritor na orelha do livro:

Poeta no sentido pleno da palavra, que jogou a vida inteira na arte, vivendo num ambiente que é poesia até em seus mínimos detalhes. Sérgio Rubens é um nome unânime no estado – um estado que encontra nele espessura literária em poemas que falam de Curitiba, principalmente do endereço familiar, a Rua Augusto Stresser, de Ribeirão Claro, Jacarezinho, Pitanga, Assis Chateaubriand e de sua Paranaíba eterna, ponto de chegada de um itinerário de buscas nunca concluídas.

No labirinto de seus textos encontra-se o projeto para o futuro, força de atração, própria dos abismos, no redemoinho das palavras emaranhadas, estilhaçadas, servindo como pegadas pelo caminho no ato de percorrer o labirinto, símbolo do inconsciente, do erro e do distanciamento da fonte da vida; defesa contra os inimigos, acesso à imortalidade e à

realidade absoluta, aprendizagem do neófito a respeito da maneira de entrar nos territórios da morte. Cirlot relata que Nerval teve obsessão pelo labirinto em suas obras, “como perda num mundo que é equivalente ao caos”. (2005, p. 330)

Para Heidegger, a linguagem será o elemento mais característico da essência humana. Somente por meio de uma linguagem apropriada pode aflorar a verdade de todas as coisas pondo às claras o fundamento de tudo. No conceito de Dasein, traduzido por “ser-aí”, característico do homem, só o homem existe como um ser-aí, capaz de revelar-se. Ser, para o filósofo alemão, significa “desde a aurora do pensamento ocidental-europeu até hoje”, o mesmo que “presentear”. O ser como presença é determinado pelo tempo. “Quando um homem morre e é arrebatado deste ou daquele ente aqui embaixo, diz-se: Ele deixou o temporal”. Temporal significa o transitório, o que passa no decurso do tempo. E acrescenta:

Mas, enquanto o tempo constante passa, permanece como tempo. Permanecer quer dizer: não desaparecer, portanto, pre-sentar-se. Com isso o tempo é determinado através de um ser. (...) Presentar-se aproxima de nós; presente quer dizer: demorar-se ao nosso encontro, ao encontro de nós, os homens. (HEIDEGGER, 1991, p. 211)⁴

Ao chamar atenção para a linguagem como veículo de manifestação do ser, Heidegger quer dizer que tanto nos significados das palavras, como nos sons que elas transportam, há um ser que fala por intermédio da língua. No livro *Passagem para o poético*, Nunes (1986) acompanha a trajetória do pensamento de Heidegger como passagem do filósofo para o poético, que conjuga a questão do sentido do ser à obra de arte, tematizado pelo vínculo entre pensamento e linguagem.

Mais diretamente do que qualquer outra arte, a poesia participa, pela palavra, que constitui a sua matéria, do trabalho preliminar e mais primitivo do pensamento, como obra da linguagem. A poesia é o limiar da experiência pensante: um poién, como um producir, ponto de irrupção do ser na linguagem, que acede à palavra, e, portanto, também de interseção da linguagem com o pensamento. (NUNES, 1986, p. 261)

⁴ As referências estão nas conferências e escritos filosóficos / Martin Heidegger; tradução e notas de Ernildo Stein. H. Ed. João Paulo: Nova Cultural, 1991 (Os pensadores).

Por intermédio da poesia, Sossélla cria um estilo próprio revelado por um refinamento intelectual, por uma linguagem altamente cuidada, que revela sentimento e originalidade expressos nos poemas, em sua maioria, extremamente curtos, enxutos, como podemos perceber no poema que abre a antologia supracitada:

se desilusão ressuscitasse
eu me suicidaria mais outra vez
(SOSSÉLLA, 2000, p. 5)

Iniciar uma coletânea de poemas com apenas dois versos explosivos e com uma negatividade extrema expõe o conflito trágico vivido pelo eu lírico, que se suicidaria outra vez “se desilusão ressuscitasse”. No ritmo, na cadência e no arranjo de sons, os versos denunciam o drama interno pela capacidade reveladora inesgotável do ser que solicita o pensamento, apelando para o dizer da linguagem.

Manoel de Andrade, escritor curitibano, publicou o texto intitulado *José Maria Arguedas: a luta por uma cultura esquecida*, do escritor e etnólogo peruano. Começa narrando o suicídio de Arguedas⁵:

No entardecer do dia 28 de novembro de 1969, um sábado, eu aguardava um amigo costarriquense no Café Goyesca, na Praça San Martín, centro de Lima. Era Francisco Rojas, estudante de arquitetura da Universidad de San Marcos, que eu conhecera em março daquele ano, em Assunção. Ele chegou com uma frase nos lábios:
– *Arguedas se dió un balazo y agoniza.* (Grifo do autor)

Andrade relata que a notícia o deixou perplexo, estupefato. Lembrara que Arguedas já havia tentado o suicídio, em 1966, decepcionado culturalmente com a política indigenista no Peru,

⁵ O texto na íntegra encontra-se no site <http://palavrastodaspalavras.wordpress.com/2011/04/18/jose-maria-arguedas-a-luta-por-uma-cultura-esquecida-por-manoel-de-andrade-curitiba/>

e agora, diante de um espelho, no banheiro da própria Universidade onde lecionava, dera um tiro na cabeça. Deixou para fazer isso num sábado, como confessou em carta, para evitar que os alunos fossem prejudicados. Sempre me perguntei o que leva um escritor ao suicídio, por tratar-se justamente de alguém com um profundo significado da vida, com um mágico compromisso consigo mesmo, com seu tempo e com a humanidade.

Escreve também a respeito de outros casos de suicídio na literatura, como o do poeta Pedro Nava, também com um tiro na cabeça, em maio de 1984, no Rio de Janeiro, da poetisa argentina Afonsina Storne e dos casos mais célebres de Maiakovski e Hemingway. Daria pra acrescentar Florbela Espanca e o seu autorretrato:

O meu talento! De que me tem servido? Não trouxe nunca às minhas mãos vazias a mais pequena esmola do destino. Até hoje não há ninguém que de mim se tenha aproximado que não me tenha feito mal. Talvez culpa minha, talvez... O meu mundo não é como o dos outros; quero demais, exijo demais; há em mim uma sede de infinito, uma angústia constante que nem eu mesma compreendo, pois estou longe de ser uma pessimista; sou antes uma exaltada, com uma alma intensa, violenta, atormentada, uma alma que se não sente bem onde está, que tem saudades... sei lá de quê! (ESPANCA, 2006, p. 5) ⁶.

São casos reais de suicídio, diferentemente do anunciado por Sossélla, que, embora não tenha praticado o suicídio, como aconteceu com os poetas e escritores mencionados acima, também viveu como se estivesse morto, com o peso de uma existência que o atormentava, das vozes que ouvia, da angústia que o remetia para dentro de seus versos.

O escritor, poeta e advogado Paulo Campos, um dos poucos amigos que o acompanhou até o final, ao homenageá-lo em 2003, no Teatro Municipal de Paranavaí relata que

Não. Não é fácil penetrar na alma deste poeta que vive de coração aberto e faz do pequeno detalhe do cotidiano o seu poema, das migalhas do dia-a-dia sua farta poesia – uma poesia que encanta, que nos leva à reflexão de nosso papel neste planeta azul, que arrebatava do nosso peito a inveja – sim, a inveja – de não termos a mesma inspiração, a mesma capacidade de lidar com as palavras e se expressar de forma simples que, por mais paradoxal que possa

⁶ O texto encontra-se no Prefácio feito por Laury Maciel, professor de Literatura Portuguesa. ESPANCA, Florbela. (Vol. 2) Porto Alegre: L&PM, 2006.

parecer, é dividida por uma linha tênue entre o nexos e o desconexo, entre o sonho e o real, entre a lucidez e a loucura – loucura aliás, que o próprio Sossélla diz, num dos seus poemas,

mas o que mais irá doer em vocês
será a saudade do meu lado louco
até eu mesmo esquecerei do outro
pois com ele convivi só um pouco
(SOSSÉLLIA, 2000, p.7).

O louco é entendido não como doente, mas como desvio constituído e mantido, como função cultural indispensável, “o homem das semelhanças selvagens”, segundo Foucault (1999, p. 67). A identificação do poeta a seres marginais, a seres feridos, carrega o peso da palavra, que encontra sua síntese mais alta na poesia, na emoção, em meio à dor, à solidão e ao silêncio. O caos do conteúdo, segundo Friedrich (1978, p. 75), torna-se interpretável quando se penetra na tessitura de sua ação, fato que se apresenta em “grande parte da lírica moderna, sobretudo daquela que está aparentada com o tipo da lírica de Rimbaud”.

3.1. NO TESTAMENTO, O SILÊNCIO

A relevância da poesia de Sossélla encontra-se carregada da plurissignificação daquele que produziu exaustivamente uma linguagem silenciosa, marcada pela individualidade que se distingue de outros poetas: pouquíssimos versos em cada página, pontuação quase descartada, tudo escrito com letras minúsculas, inclusive os nomes próprios, como no poema *testamento*, que será transcrito logo abaixo. Com a sibilante em “S”, Sérgio Rubens Sossélla deixa à posteridade uma sensibilidade exasperada, impregnada de “silêncio, sombra e solidão”, perfeita aliteração. Há silêncios múltiplos: o das emoções, o do místico, o da contemplação, o da introspecção, o da revolta, o da resistência, o da disciplina, o do exercício do poder, o da derrota etc.

Para Orlandi, o silêncio significa múltiplas maneiras e é o objetivo de reflexão de teorias distintas: de filósofos, de psicanalistas, de semiólogos, de etnólogos, de linguistas que se interessam pelo silêncio. Há, portanto, muitas concepções de silêncio, e não seríamos nós a esgotar tamanha discussão, mesmo porque o gênero que escolhemos é o lírico visto por Émil Staiger como um estado de alma, uma disposição sentimental que o eu poemático exprime por

meio de palavras fluidas, de diáfanos, de explosão de sentimentos, de sensações e de emoções, ativando intensamente a função emotiva da linguagem, segundo Roman Jakobson:

1. deixo a quem interessar possa
 2. tentações em mais de um deserto
 3. várias moedas perdidas em sonhos
 4. quatro ou cinco amigos doloridos
 5. crianças desenhando o meu espanto
 6. um auto-retrato imaginário de van gogh
 7. algumas ruas brutalmente entristecidas
 8. jó chorando ao lado de minha fotografia
 9. todos os bares que frequentei em noa-noa
 10. a cabra de picasso pastando para o mundo
 11. um pôster de bogart com os olhos marejados
 12. uma pintura de cristo procurando por lázaro
 13. aquele vestido novo de nora remendado de novo
 14. um profundo grito de ódio para mette sophia gad
 15. e esta máquina de escrever silêncio sombra solidão
- (SOSSÉLLA, 2000, p. 27)

Para Orlandi (2007, p. 53), o dizer e o silenciar andam juntos, ou seja, “o silêncio recorta o dizer. Essa é a sua dimensão política”. Mas o objeto proposto por Sossélla apresenta uma linguagem fragmentada, estilhaçada, povoada por intertextualidade e vozes, aforismos, falas de filmes, livros e poemas, e muitas vezes o leitor fica de fora e não consegue adentrar nesse mundo. O que é preciso fazer?

No silêncio, uma voz ecoa “é preciso continuar, eu não posso continuar, é preciso continuar, é preciso pronunciar palavras enquanto as há, é preciso dizê-las até que elas me encontrem, até que digam – estranho castigo, estranha falta, é preciso continuar...” (FOUCAULT, 1999, p. 26). Sossélla sabe que “as palavras carregam o mundo”, por isso a obsessão por elas, seu corpo palavra, seu som, sua grafia, seu apresentar-se, seu estar aí como palavra.

Retomando o texto, todos os 15 versos são escritos com letras minúsculas, inclusive os nomes próprios: Van Gogh, Jó, Noa-noa, Picasso, Bogart, Jesus Cristo, Lázaro, Nora e Mette Sophie Gad. Quem são eles? O que essa galeria de pessoas tem a ver com o eu enunciador? Que significado poderá existir nesse *testamento* em que os versos são livres, com existência própria, povoados por valores, expectativas, sonhos, esperanças, paixão pela literatura, anunciando “os rastros que dizem em silêncio”, como nos alerta Foucault?

No livro *A Linguagem Prometida*, Sossélla não insere títulos nos poemas, mas, em obra anterior, lançada em 1992 (p. 69), pelas Edições meio-dia, o autor utiliza o título em itálico: *testamento*. A começar por ele, vê-se que no dicionário o vocábulo remete-nos à última vontade de alguém, expressa para ser cumprida depois de sua morte. Em seguida, são apresentados os seres, as coisas e as situações desse Eu, que deixa o seu patrimônio a quem tiver interesse. Com o auxílio de recursos gramaticais: artigos, substantivos, pronomes, preposições, ele identifica, aponta e enumera tudo aquilo que lhe é precioso, por exemplo: “várias moedas”, “um autorretrato”, “algumas ruas”, “uma pintura” etc. Até mesmo as imagens que não são positivas são deixadas como herança.

Mas fica a pergunta: quem gostaria de receber por espólio “tentações em mais de um deserto”, a tristeza de Jó, a solidão? No 1.º verso: “deixo a quem interessar possa”, o verbo deixar na primeira pessoa do singular cria uma expectativa no leitor, que imediatamente faz a leitura de todo o texto para saber o quê ou quais coisas são deixadas por esse “eu lírico”. Para a surpresa do leitor, constata-se que o “testamento” não contém os bens materiais comuns do mundo capitalista, a não ser “várias moedas perdidas em sonhos”. Trata-se de um outro legado. Então, como compreender o silêncio na perspectiva discursiva?

3.2 SILÊNCIO X LINGUAGEM

Na introdução do livro *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*, Orlandi (2007) aponta as dificuldades de se escrever sobre o silêncio, tomando-o como objeto de reflexão, porque não é de qualquer silêncio que se fala, e sim da complexa relação silêncio X linguagem, do silêncio significante, fundante, aquele que existe nas palavras, o não-dito. A autora acrescenta que

O silêncio é assim a ‘respiração’ (o fôlego) da significação; um lugar de recuo necessário para que se possa significar, para que o sentido faça sentido. Reduto do possível, do múltiplo, o silêncio abre espaço para o que não é ‘um’, para o que permite o movimento do sujeito; (ORLANDI, 2007, p.13).

Indica que o sentido pode ser outro, ou ainda que aquilo que é mais importante nunca se diz. Segundo Foucault, é a falta de domínio sobre a recepção dessa matéria silenciosa e muitas vezes indecifrável. Por isso devemos acompanhar os rastros que dizem em

silêncio coisa diversa do que dizem, tal como a história, em que se tentava reconhecer em profundidade o que tinham sido. Envolve todo um jogo de relações e de dominâncias.

Há uma dimensão do silêncio que remete ao caráter de incompletude da linguagem na qual todo dizer é uma relação fundamental com o não-dizer. Sobre o assunto, Orlandi disponibiliza duas ordens de metáforas: o mar e o eco:

O mar, incalculável, disperso, profundo, imóvel em seu movimento monótono, do qual as ondas são as frestas que o tornam visível. Imagem. O eco, repetição, não-finitude, movimento contínuo. Também fresta para ouvi-lo. Som (...). É na profundidade, no silêncio, que está o real sentido. As ondas são apenas o seu ruído, suas bordas (limites), seu movimento periférico (palavras). (ORLANDI, 2007, p. 32-33)

Que recomendações são descritas no testamento de Sossélla? Seriam as mesmas do século XIII ao XVIII, quando o testamento era o meio pelo qual cada um exprimia seus pensamentos profundos, sua fé religiosa, seu apego às coisas, aos seres que amava e a Deus, as decisões que tinha tomado para assegurar a salvação de sua alma, o repouso do seu corpo?

No quinto verso, quando o eu lírico retrata “crianças desenhando o meu espanto”, sugere a inocência diante de algo inusitado. O poeta tinha a convicção de que sua literatura talvez não pudesse ser compreendida naquele momento, porque a crítica já dizia, na pessoa de Ernani Reichmann, filósofo e amigo particular do poeta, que “o gênio do Sossélla é um dos grandes momentos da literatura brasileira. Mas levará algum tempo ainda para ser descoberto” (SOSSÉLLA, 1989, p. 23). No mesmo livro (p. 7), Sossélla fala na condição de crítico: “um bom poeta cria espantos, esteja onde esteja. Se a multimídia não lhe alcança, pior para ela”.

Para Candido, (1985) a literatura é um sistema vivo de obras, agindo umas sobre as outras e sobre os leitores. Há, portanto, o vínculo entre ESCRITOR-OBRA-PÚBLICO. O público passa a ser considerado um interlocutor, “participando da construção dos sentidos que a obra pode exprimir”. Portanto, quando Sossélla afirma que a multimídia não lhe alcança e que é pior para ela, ele está, na verdade, “rejeitando determinado tipo de leitor insatisfatório, reservando-se para o leitor ideal, no qual a obra encontrará verdadeira ressonância”. Candido acrescenta que,

Se a obra é mediadora entre o autor e o público, este é mediador entre o autor e a obra, na medida em que o autor só adquire plena consciência da obra quando ela lhe é mostrada através da reação de terceiros. Isto quer dizer que o público é condição do autor conhecer a si próprio, pois esta revelação da obra é a sua revelação. Sem o público, não haveria ponto de referência para o autor, cujo esforço se perderia caso não lhe correspondesse uma resposta, que é definição dele próprio. (CANDIDO, 1985, p. 74)

Tal consideração fica evidente nas obras de maior tiragem do poeta, tais como: *Tatuagens de Nathanael* (editada pela Fundação Cultural de Curitiba); *Ao vencedor as batalhas* (Fundação Cultural de Paranavaí); *Série Paranaenses n.º 4* (Editora da Universidade Federal do Paraná); *A Linguagem Prometida* (Imprensa Oficial do Paraná). São obras que contribuem para a legitimidade do poeta, comprovando o papel social do escritor. Segundo Candido, elas ocupam “uma posição relativa ao seu grupo profissional e correspondendo a certas expectativas dos leitores, caracterizando um diálogo mais ou menos vivo entre criador e público”, haja vista que as obras elencadas estão disponíveis na Internet, colaborando com a divulgação ainda maior das obras de Sossélla.

Sobre Van Gogh, é interessante acompanhar, por intermédio dos vários poemas dedicados ao pintor holandês, a identificação entre os dois: pintor x poeta. No livro *estudos para um retrato de van gogh*, o poeta escreve: “desde a infância / van gogh me acompanha / aquela mão direita / me arde sobre a chama da vela” (SOSSÉLLA, 1992, p. 13). Sem contar a obsessão do poeta pela cor amarela: “tatuei a minha alma de amarelo” (p. 41). Mais adiante, com o título de *pincel intorcível*, escreve: “van gogh nunca torceu um milímetro o seu pincel / a fim de contentar quem quer que fosse vendendo / só um quadro em toda a sua vida” (p. 73).

Vê-se que Sossélla, de certa forma, sentia-se como o próprio pintor, incompreendido pelo público, pois a maioria de seus livros foi datilografada pela esposa Rosa Maria e pelo próprio autor, que minuciosamente acompanhava tudo. As correções eram impecáveis; ele não admitia erros de português, ainda que desrespeitassem seu estilo.

No verso 8, a imagem de Jó, o homem bíblico que passou por tantos infortúnios, também choraria “ao lado de minha fotografia”. Essa ideia de morte no estilo de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, em prosa, é recorrente na poética sosselleana, como se alguém saísse de seu próprio corpo, sua matéria física, e contemplasse a vida após a morte. Impressionante a maneira como o leitor também é conduzido pela mão do poeta, que automaticamente percorre os mesmos lugares e sente as mesmas emoções: “ruas brutalmente entristecidas” (verso 7), “os bares em noa-noa” (verso 9). Consegue visualizar as lágrimas de

Humphrey Bogart (1899-1957), artista famoso do cinema de Hollywood, que interpretou gangsters, policiais, bandidos e mocinhos, depois Rick Blaine, em *Casablanca* (aqui seu velho amor pelo cinema, sobretudo, pelos cowboys).

Noa-noa (verso 9) relaciona-se à liberdade que Gauguin encontrou ao sair de Paris e ao chegar ao Taiti, arquipélago perdido nas imensidões do Oceano Pacífico. O pintor deixa a família e instala-se em Noa-noa. Mette Sophie Gad, sua esposa, recusava-se a acompanhá-lo, e o eu lírico não se conforma, por isso o grito de ódio (no verso 14).

A cabra de Picasso (verso 10) já havia aparecido “embarafustada, nos girassóis de van gogh” (1990), em forma de haicai: “cabriteando / a cabra de picasso / embarafustou-se / nos trigais de van gogh”. Com o título no gerúndio, *cabriteando* sugere a continuidade da ação; o neologismo, à maneira surrealista, junta dois pintores distintos na mesma poesia, em que o poeta os pinta com palavras por meio do dinamismo proposto pelas imagens visuais, e “a matéria verbal se enlaça com a matéria significada por meio de uma série de articulações fônicas que compõem um código novo, a linguagem” (BOSI, 1997, p. 21).

Cristo, procurado por Lázaro (verso 12), também representa uma imagem fortíssima. Lázaro é a personagem bíblica que estava morta e fora ressuscitada, de acordo com a Bíblia; provavelmente, sua gratidão a Cristo era imensa. Sossélla também gostaria de encontrar alguém que o ressuscitasse, porque sua obsessão pela morte era incessante, como se pode perceber na mesma obra do poema em estudo: “eu sou morto / da literatura brasileira” (p. 62), “você mais medita sobre a morte de noite / porque durante o dia se distrai batendo pregos / e imaginando o sonho que vai ser” (p. 63), “os mortos falam mais / depois que morrem / o silêncio deles / é mais do que mortal” (p. 38).

Sossélla escreveu livros inteiros contendo mais de 200 páginas com epitáfios, por exemplo, *vida, carrossel da morte* (1989) e *nunca mais outra vez* (1986), fato que comprova essa sua obsessão.

No verso 13: “aquele vestido novo de nora remendado de novo”, ocorre a mesma reiteração ao amor não correspondido do poema *não norarei amanhã*, com o qual Sossélla havia sido premiado no 20.º Femup (Festival de Música e Poesia de Paranavaí). Também é encontrada em outro poema intitulado *nora nora*, que se encontra em obra póstuma: “deus sabe quanto amei / não seria apenas um título / ou mesmo o céu por testemunha / nora nora era o que se imprimia na tela”. No final do poema, “o filme termina / e ele está só na sala de projeção / cuidando das suas feridas”. Por fim, o último verso (15), deixa também uma “máquina de escrever”, onde se instaura: “silêncio sombra solidão”.

3.3 A ALEGORIA DA CAVERNA, NAS SOMBRAS DA VIDA

A caverna simboliza o mundo em que vivemos, dramatiza a ascensão do conhecimento. Em *A República*, Platão (400 a.C.) descreve a alegoria da caverna, em que um prisioneiro contempla, no fundo de uma caverna, os reflexos de simulacros que – sem que ele possa ver – são transportados à frente de um fogo artificial. Como sempre viu essas projeções de artefatos, toma-os por realidade e permanece iludido. A situação desmonta-se, inverte-se, desde que o prisioneiro se liberte: reconheça o engano em que permanecera, descubra a “encenação” que até então o enganara e, depois de galgar a rampa que conduz à saída da caverna, poderá, enfim, lá fora, começar a contemplar a verdadeira realidade. Aos poucos, ele, que fora habituado à sombra, vai podendo olhar o mundo real: primeiro através de reflexos – como o do céu estrelado refletido na superfície das águas tranquilas –, até finalmente ter condições para olhar diretamente o Sol, fonte de toda luz e de toda realidade.

Segundo essa alegoria de múltipla dimensão, aquele que se liberta das ilusões e se eleva à visão da realidade é o que pode e deve governar para libertar os outros prisioneiros das sombras. No caso específico de Sossélla, provavelmente seria expulso da república de Platão, ao anunciar que

eu sou personagem de ficção / e me desenho à mão livre em qualquer ocasião (SOSSÉLLA, 2000, p.132)

expulso da vida / tentei atravessar / a película do sonho (SOSSÉLLA, 2000, p.144)

as ilusões / cresceram tanto / brotaram tanto / quando fui colhê-las / secaram (SOSSÉLLA, 2000, p.154)

No poema intitulado *sombras na caverna*, há todo um arranjo na montagem dinâmica:

sombras na caverna
de dia
calmas procurando
sombras furiosas

de noite
procurando sombras
fora da caverna

fora da caverna
procurando sombras
de noite
sombras furiosas
calmas procurando
de dia
sombras na caverna

a fuma é sempre a mesma
entre o mar e o verde
(SOSSÉLLA, 1987, p. 122)

A repetição dos versos “sombras na caverna”, “de dia”, “de noite”, “calmas procurando”, “sombras furiosas” reproduz o eco do som das palavras que batem nas pedras e voltam, dia e noite, em uma busca angustiante do menino Sossélla, do Cine Curitiba, que contemplava a vida e que não conseguia olhar diretamente o Sol, pois fora acostumado a ver sombras nas salas de projeções do cinema. Mas o cinema não era a vida real, eram projeções criadas e representadas por atores.

Quando adulto, sua motivação fora canalizada nos livros de sua predileção, os quais representam “suas crises sanguíneas”. Passava dias, semanas, meses, sem sair de sua biblioteca, preso por vontade própria, lendo, escrevendo, criando seus livros. Sérgio Rubens Sossélla, quem é você de verdade? Um simulacro construído através do sonho? Um prisioneiro que contempla no fundo de uma biblioteca os reflexos transportados por um fogo que lhe queima o corpo e a alma?

3.4 NO LABIRINTO DA SOLIDÃO

É recorrente em *A Linguagem Prometida* o diálogo que o poeta empreende com a solidão, com a decepção de uma alma despedaçada, dilacerada. *Na insustentável leveza do ser*, temos o peso de toda uma existência, condenado, por ele mesmo, à solidão. Eis algumas transcrições, recolhidas da obra em destaque:

quando eu nasci
 era reprise
 (SOSSÉLLA, 2000, p.8)

flash-back em câmera lenta
 para uma infância
 perdida
 (SOSSÉLLA, 2000, p.17)

depois do vendaval
 veio outro
 trincando as paredes desta sepultura
 veio outro
 abalando cada uma das minhas funduras
 veio outro
 me fazendo gravar lápides nas alturas
 (SOSSÉLLA, 2000, p.21)

Para Paz (2006, p. 175), “a solidão é a profundidade última da condição humana, pois o homem é o único ser que se sente só e o único que é busca de outro”. Quando nascemos, rompemos os laços que nos unem à vida cega que vivemos no ventre materno. A sensação de viver se expressa como separação, ruptura e desamparo, transformados “em sentimento de solidão”. Mais tarde, “em consciência, estamos condenados a viver sozinhos, mas estamos condenados a ultrapassar nossa solidão e a refazer os laços que, num passado paradisíaco, nos uniam à vida”.

Nessa dialética, segundo o poeta mexicano, há dois significados: a consciência de si mesmo e o desejo de sair de si, por isso, a angústia. A solidão representa a prova e a purgação, em que se espera alcançar a plenitude, ou seja, o repouso, a felicidade e a concordância com o mundo, “no fim do labirinto da solidão”. Conclusão: nascemos sozinhos e morremos sozinhos. Nossas vidas são uma aprendizagem diária da morte. Mais do que viver, a vida nos ensina a morrer. “E nos ensina mal”, complementa o poeta. (PAZ, *ibidem*, p. 176)

E o poeta, conhecedor dessa dialética, viaja pelo caminho da poesia em busca de iluminação. Por isso, cada vez que sente a si mesmo, sente-se como carência do outro, como solidão. No caso específico de Sossélla, quanto mais só, maior sua produção. O eu lírico diz:

se iluminei bastante os meus andares
 foi por ser muito negra à noite
 fora dos patamares!
 cuidado para não escalar este prédio
 lá pelos andaimes
 (SOSSÉLLA, 2000, p.17)

No uso da metáfora, a surpresa: ele poderia ter nos dito que sua poesia era difícil e que há uma complexidade oculta e secreta nos versos e que utilizou vários recursos para atingir a iluminação. Seria algo que não despertaria tanto a nossa atenção, segundo Borges. Mas, quando emprega a metáfora do prédio em construção, com seus andaimes, somos transportados à arquitetura da poesia com seus arranjos, técnicas, enfim, com os recursos (andaimes) para se chegar ao topo, àquilo que Borges reflete sobre “metáforas”: “O escritor trabalha com metáforas. Às metáforas, não é preciso lhes dar crédito. O que realmente importa é o fato de acharmos que elas correspondem às emoções do autor.” (BORGES, 2000, p.100)

O eu lírico avisa o seu interlocutor para tomar cuidado e não escalar o prédio de sua poesia pelos “andaimes”, ou seja, pelo estrado provisório por meio do qual construiu sua poesia, planejada de fora para dentro, daí a necessidade dos andaimes. “Somos levados a sentir que a emoção por trás das palavras é verdadeira”. “Isso deve bastar para lhes oferecer nossa admiração”, poderia argumentar Borges (2000, p. 101).

Encontramos na poesia de Sossélla o mesmo cuidado formal que definiu o projeto literário dos poetas de 1945, no Brasil, ou seja, a preocupação em escolher a palavra exata, desdobrada em metáforas que ampliam o sentido do poema, para campos semânticos inesperados. Poderíamos citar João Cabral de Melo Neto, por exemplo, que leva ao extremo o intuito de despir o poema de traços supérfluos e de cadências sentimentais, enfocado por Bosi (1994, p. 471).

No breve estudo do poema *testamento*, considerado longo em relação aos demais, o eu lírico deixa os rastros de três campos semânticos: silêncio, sombra e solidão, os quais compõem o seu autorretrato. Trata-se de uma poesia nova e inquieta, que exprime as relações secretas entre os seres e as coisas por intermédio de uma linguagem fulgurante, minimizada, povoada pela angústia e vazio existencial. Cada poema é um desafio que exige a leitura de outros textos de sua vasta produção:

à falta de bem
para nomear à penhora
quiseram levar meu silêncio
minha sombra e minha solidão
bens impenhoráveis
(SOSSÉLLA, 1987, p. 18)

Não se trata da relação do sujeito com os objetos, mas da relação sublime do seu estado de espírito, na intensa exploração da riqueza semântica da expressão “bens impenhoráveis”, que acentua o caráter meditativo e compulsivo da poesia. Mesmo que sejam penhorados seus bens materiais para pagamento judicial e respectivas custas, sua essência estará preservada.

4. UMA QUESTÃO DE ESTILO

Para Compagnon, há três aspectos do estilo que nunca estiveram ausentes, pois parecem “ser inevitáveis e inseparáveis”:

- o estilo é uma variação formal a partir de um conteúdo (mais ou menos) estável;
- o estilo é um conjunto de traços característicos de uma obra que permite que se identifique e se reconheça (mais intuitivamente do que analiticamente) o autor;
- o estilo é uma escolha entre várias “escrituras”. (COMPAGNON, 2005, p. 194)

No registro fragmentário sosselleano, com pequenos parágrafos e observações, diálogos, falas de filmes que retratam sua paixão pelo cinema, livros e poemas, há uma grande riqueza expressiva, enaltecida pelos recursos colocados a serviço da criação artística, os quais se tornam multissignificativos e adquirem um valor específico no momento em que se integram. É o estilo do poeta, que, segundo Compagnon, permite-nos identificar seu autor.

Sobre o assunto, no livro *Sobre Galhos Esqueletos*, em que Marcelo Lima escreve a respeito da obra de Sossélla, são abordados vários recursos a serem examinados na leitura de textos de *Tatuagens de Nathannaël*, publicado em 1981 pelo departamento de editoração da Fundação Cultural de Curitiba, com tiragem de 1.000 exemplares. Vejamos alguns apontamentos feitos pelo pesquisador:

Em *Tatuagens de Nathannaël*, os poemas estão espalhados ao longo das páginas, misturados e baralhados. Mesmo assim, o autor parece ter feito questão de abrir o livro com três pequenos textos que sintetizam o seu projeto poético, possibilitando a identificação das definições básicas de como o poeta considera a poesia, que caminhos escolheu trilhar e quais são suas temáticas preferidas. É como se, nessas páginas iniciais de *Tatuagens de Nathannaël*, fosse possível identificar as matrizes de um código genético a partir do qual o poeta comporia sua obra. No caso de Sossélla, os poemas metalingüísticos direcionam um trabalho de criação bastante particular, que estabelece uma matriz do que é poesia no entendimento do autor (...). Ao estabelecer um determinado número de regras, que tornam visíveis o diálogo com outros autores e com as artes, Sossélla não só delimita o seu exercício

na função de poeta, como faz uma reflexão sobre a própria existência da poesia. Além de um fim estético, voltado para uma práxis, a fixação dos limites do projeto poético norteia também um objetivo ético, que é a atitude de uma vida voltada para a literatura. (LIMA, 1999, p. 80-81)

Lima analisa as três composições que abrem a obra destacada, reforçando

o seu propósito de manifesto, código genético, manual de instrução que serve para descrever o que se vai encontrar na obra, como se o autor quisesse apenas evidenciar sua mensagem, em um poema sem corpo, espectral, composto de uma mensagem definitiva.

São os seguintes poemas:

câmara cinematográfica
com que filmo meus sonhos
poema (i)

meu código decifrador
da linguagem esquecida
poesia (ii)

o que recolho das andanças
nas praias de ninguém
poesia (iii)
(LIMA, 1999, p. 81)

A começar pelo aspecto formal dos poemas transcritos, há todo um diferencial, os poemas são extremamente enxutos; não há títulos, apenas as poesias i, ii, iii; a pontuação é descartada como no poema *testamento*. Enfim, por todos esses e outros recursos, o poeta foi reconhecido por Wilson Martins como um dos últimos minimalistas da literatura brasileira. E assim, de acordo com o depoimento de Lima, poderíamos destacar os seguintes recursos nos poemas sosselleanos:

4.1 PRESENÇA DE MONTAGEM CINEMATOGRÁFICA

No primeiro poema há uma câmara cinematográfica que filma os sonhos do poeta. São os efeitos de montagem cinematográfica, tão bem definidos por Lima ao focar *O sentido do Filme*, de Sergei Einsenstein, ou seja, "dois pedaços de filme de qualquer tipo, colados juntos, inevitavelmente criam um novo conceito, uma nova realidade, que surge da justaposição". Na poesia, cada verso pode ser entendido como um fotograma que se justapõe a outro, formando cenas e situações que, dependendo da perícia do poeta – montador, desperta determinados tipos de significados na mente do leitor – espectador. Em termos de teoria linguística, podemos falar de parataxe, processo sintático que consiste na justaposição de elementos da frase sem explicitar suas relações de interdependência sintática.

4.2 SUBJETIVIDADE

No Romantismo, o subjetivismo é um dos traços fundamentais, pois a realidade nos é revelada por meio da atitude pessoal do artista. O poeta traz à tona o seu mundo interior, ligado à imaginação criadora, como projeção desse mundo (PROENÇA FILHO 1992, p. 217). Na poesia de Sossélla, o subjetivismo é narcísico, em que o eu lírico também se admira em águas profundas de seu código decifrador (poesia ii). No livro "*campo de concentração*" (2001), ele se encontra dentro de um holocausto, tendo como filtro sua própria subjetividade. Eis alguns poemas:

minha vida
um filme arrebentado
e inacabado em várias partes
(p. 28)

de luto
debuto
(p. 71)

de charrete
sozinho na estrada, e rápido
não admito que ninguém se encoste
(p. 222)

o dia,hoje, mais carregado
 pago, pelo pecado de algum desgraçado
 (p. 233)

Os poemas são revestidos pelas características do eu atormentado, “arrebentado”, “inacabado”, que estreia na vida “de luto”, “sozinho na estrada”, que paga uma pena, própria do homem infeliz, segundo Schopenhauer, porque se encontra dividido entre seu desejo de viver cosmicamente e o movimento que o arrasta para a individuação. Quer dizer que “o homem, antes de mais nada, existe, ou seja, o homem é, antes de mais nada, aquilo que se projeta no futuro” e que tem consciência de estar se projetando no futuro.

Sartre afirma que o ser humano é o único nessa condição: “Nós existimos antes que nossa essência seja definida. As nossas escolhas cabem somente a nós mesmos, não havendo, assim, fator externo que justifique nossas ações. O responsável final pelas ações do homem é o próprio homem.” E cada uma dessas escolhas provoca mudanças que não podem ser desfeitas, de forma a modelar o mundo de acordo com seu projeto pessoal. Assim, no existencialismo sartreano, o homem se torna responsável não apenas por si, mas também por toda humanidade. Essa responsabilidade é a causa da angústia dos existencialistas. É a consciência do homem de que são as suas escolhas que definirão a sua essência e que podem afetar, de forma irreversível, o próprio mundo. Talvez esteja aí a resposta desse peso, dessa tortura, dessa solidão do Eu sacrificado, preso no campo de concentração, como os judeus o foram no holocausto de Hitler. Em Sartre (1987, p. 16), temos a ideia de liberdade como uma pena, “o homem está condenado a ser livre”, diz o filósofo francês. O eu lírico sosselleano prossegue: “essas intermináveis viagens para baixo” (SOSSÉLLA, 2001, p. 10); “egóico / boiando no mar da angústia / a alma cheia de náusea”. (Idem, p. 142)

4.3 FRAGMENTAÇÃO

Demarchi (2000, p. 42) inicia seu texto na revista *Babel*, n.º 2, afirmando: “Abra-se um livro de Sossélla e nele uma página qualquer. Eis lá, no escolhido, uma frase reinando na página: *tudo é pedaço*”. Fala do registro fragmentário com que o poeta constrói seu texto. São realmente de pequenos pedaços que se formam seus livros, sua obra. Para Demarchi,

O todo somente pode ser visto a partir da soma dos fragmentos. Seus textos, assim, como que tirados de um depósito – a memória – como a Xanadu cumulativa e em suspensão de Cidadão Kane, que se somam inesgotavelmente como que unidos em dobradiças, são articulações uns com os outros e vão se desdobrando, articulando-se com outros livros, formando um mosaico, uma constelação de fragmentos que se somam compondo um sentido possível, ou vários. (2000, p. 42)

O texto apresentado por Demarchi remete-nos aos traços da modernidade apontados por Baudelaire, no que tange à fragmentação, ao inacabado, à insignificância e à autonomia do artista frente ao seu objeto, que, segundo Compagnon, é a crítica feita a todos os artistas da tradição moderna, de Courbet a Manet, sobretudo aos impressionistas e também aos poemas em prosa de Baudelaire, pois o poema em prosa é equivalente aos desenhos de Constantin Guys, justificado pela velocidade do mundo moderno. Na fragmentação, o artista se vê “invadido por um batalhão de detalhes, todos pedindo justiça com a fúria de uma multidão ávida de igualdade absoluta”, “harmonia destruída”, “sacrificada”, diz o texto de Baudelaire, transcrito por Compagnon (1999, p. 28).

Na “constelação de fragmentos que se somam”, abordados por Demarchi, como vimos, encontramos a figura do indivíduo isolado, exilado. Há uma evidente fragmentação do ser, do homem, do poeta, atraído pela sensação do nada, do vazio e do tédio. Para Touraine (2009, p. 216), “Todos nós estamos embarcados na modernidade; a questão é saber se como tripulantes ou como viajantes que partem com sua bagagem, levados por uma esperança e ao mesmo tempo conscientes das inevitáveis rupturas”. E acrescenta que,

Nos nossos dias, a imagem mais viável da modernidade é a do vazio, de uma economia fluida, de um poder sem centro, de uma sociedade muito mais de troca que de produção. Resumindo, a imagem da sociedade moderna é de uma sociedade sem atores. (...) (TOURAINÉ, idem, p. 216)

4.4 INTERTEXTUALIDADE

Ao recorrer à intertextualidade, Sossélla dialoga com pintores, filósofos, livros, filmes, pintura, obras musicais etc: Georg Trakl, Beethoven, Paul Celan, Gauguin,

Hieronymus Bosch, Antônio Nobre, Fernando Pessoa, Manuel Bandeira, Van Gogh, Orson Welles, entre outros. São figuras transformadas em interlocutores, como nos lembra Lima (p. 105): “Sossélla conversa com seus interlocutores / artistas como se não tivesse nenhum espectador.

Ou seja, o que está sendo veiculado não interessa ao leitor, mas apenas ao próprio poeta; são, na verdade, perguntas do poeta direcionadas diretamente ao artista. Representa de certa forma uma propensão para o hermetismo, ou seja, para um dos traços responsáveis pela dificuldade de leitura de inúmeros poemas do autor, cujo entendimento pelo leitor comum não se faz de imediato, sem contar o vocabulário utilizado, a sintaxe, a organização do poema etc, recursos que colaboram com a linguagem cifrada de que fala o poeta.

Eis alguns livros, de sua imensa bagagem cultural, “a partir de comentários e paródias de situações representadas em romances, peças de teatro, filmes, quadros, na vida de personalidades”. Sossélla chega mesmo a compor livros inteiros dedicados aos seus escolhidos, como é o caso de *peçoana muito pessoal* (1994); *nunca vi bosch, hieronymus, no cinema* (1999); *estudos para um retrato de van gogh* (1992); *primeiro, aquele poema de rainer maria rilke* (1994); *antônio nobre* (1995); *os girassóis, van gogh* (1995); *vangoghiana* (1996); *vincent van sol* (1996); *de hieronymus bosch* (1997); *memória de hieronymus bosch* (2000); *tentações de hieronymus bosch* (2000), entre outros.

Para exemplificar, escolhemos o seguinte poema, em meio a tantos:

celan celan celan
 (silêncio silencioso
 oculto na grade verbal)
 flui de bukowina e de viena
 tua líquida sepultura no sena
 sangrando nos olhos de auschwitz
 e nas canções a cantar aquém do homem

olhos de paul celan

(SOSSÉLLA, 1981, p. 83)

Trata-se do poeta judeu-alemão Paul Celan, nascido em 1920, em Czernowitz (chamada a pequena Viena), capital de Bukowina. Teve sua obra marcada pelo trauma da experiência da catástrofe do Holocausto. O resultado desse sofrimento, daqueles que conseguiram sobreviver, como foi o caso do poeta, gerou o silêncio das vítimas, o que

posteriormente passou a ser chamado de “síndrome da culpa por ter sobrevivido”. Por isso Sossélla inicia com a palavra “celan celan celan”, um ícone do silêncio. Entre parênteses “silêncio silencioso, oculto na grade verbal”. Alguns dos poemas escritos por Celan, foram produzidos quando o autor estava faminto e exausto, ao ser explorado em trabalho forçado no campo às margens do Rio Prut, em 1942, e de 1943 a 1944, no campo de trabalho forçado de Tabaresti. O poema *Winter* (inverno) foi escrito sob o impacto da notícia do assassinato de seus pais, no campo de extermínio. O pai faleceu de tifo no outono de 1942, a mãe fora assassinada com um tiro, por ser considerada “inapta” ao trabalho. Celan sobreviveu porque conseguiu fugir e passou a viver na União Soviética. Terminada a guerra, voltou à Romênia, de onde rumou para Paris, suicidando-se em 1970, com 50 anos. Daí, a “líquida sepultura no sena”.

Há uma aproximação entre os dois poetas Celan x Sossélla, ambos influenciados pelo Surrealismo, com suas metáforas e paradoxos. Há, também, o jogo de luzes e de sombras, os quais necessariamente se opõem e se completam.

Semântica e pragmaticamente, toda a intertextualidade, mesmo quando relacionada a uma simples atividade lúdica, “nunca é ideologicamente inocente”, afirma Aguiar e Silva (1986, p. 633). Em termos psicanalíticos, exprime a ‘ansiedade da influência’, defendida por Harold Bloom, para quem todo o novo grande poeta estaria vinculado, por uma relação de tipo edipiano, a um grande poeta, seu predecessor, representando este, ao mesmo tempo, a matriz, a tradição e a autoridade das quais não é possível eximir-se e contra as quais, no entanto, trava uma luta contínua, ora surda, ora aberta, na tentativa de impor a sua própria originalidade. (Idem, ibidem, p. 633)

4.5 OS SONHOS DE SOSSÉLLA

“Nada é fixo para aquele que alternadamente
pensa e sonha...”

Gaston Bachelard

O trabalhador-artista de Sossélla cria a partir de seus próprios devaneios, autodeterminado por seus sonhos, por sua vontade de poder. A poesia não lhe dá penas e fadigas. É, ao contrário, oportunidade de realização pessoal, de expansão do universo interior, de demonstração de força de vontade, incentivo à imaginação criadora, “centro de sonhos”.

Segundo o poeta, “o escrever não é um áspero ofício, áspero ofício é viver, este osso duro de roer.” (SOSSÉLLA, 1981, p. 110) Fecha-se em um autismo altivo, fala de seus códigos mais secretos, característica principal da poesia contemporânea, “fundada em linguagem sem um objeto comunicável que tem o efeito dissonante, de ao mesmo tempo atrair e perturbar quem a lê”. (FRIEDRICH *apud* CANDIDO, 1986, p. 86)

Pensar e sonhar são ações defendidas por Bachelard em *O Direito de Sonhar*, no fascínio pelos instantes poéticos, aqueles instantes nutridos pela imaginação criadora, sempre aberta para o futuro e para o além-do-homem:

Sonhando no centro e à margem das infinitas possibilidades do sonho, bem como nos extremos, entre a inocência perdida e a loucura conquistada, flagrei alguns ‘esplendores invisíveis’, minhas enormes vertigens. Mas a maioria desses ‘pontos luminosos’ eu encontrei nos fundos obscuros dos meus abismos por um processo mediúnico e crítico. (SOSSÉLLA, 1989, p. 7)

Vejamos o que pensa esse eu sonhador sosselleano:

pensar
contra o meu pensamento
se já pensei
até com pesar contra
o meu pensamento
(p. 36)

meu pensamento
me lê e depois
me escreve
(p. 30)

os monstros aterradores saíram dos sonhos
porque também não aguentavam o esquecimento
(p. 23)

no sonho da praia de ninguém
quem anda sobre o mar é quem
no sonho da terra de ninguém
sobrevoa
(p. 119)
o dia trabalha para a noite

e o sonho lhe repousa
(p. 109)

4.6 AFORISMOS

O aforismo é um gênero particularmente atraente: são escritos breves, às vezes em forma de frases fulgurantes, brilhantes. O termo vem do grego *aphorismós*, por intermédio do latim *aphorismus*. Trata-se de uma sentença concisa, que geralmente encerra um preceito moral; está registrado na maioria dos dicionários com esse sentido, ou seja, com uma definição semelhante à de provérbio, ditado, adágio, máxima, sentença etc. Em uma dimensão mais culta, surge como ponto de contato entre o filósofo e o literário.

É um estilo de discurso ligado à percepção do mundo e que pode contribuir para a expressividade da mensagem. Linguisticamente, os aforismos podem revelar certas estratégias lexicais, sintáticas e semânticas. Além do conteúdo, deve-se ter em conta a forma de expressão, normalmente curta e concisa. Tem habitualmente sentido figurado e grande expressividade estilística, com efeitos inesgotáveis; pode também aparecer como afirmação política, filosófica, moral, apresentando um ideal de sabedoria. No Dicionário de termos literários de Moisés (2004, p. 13), o termo *aforismo* foi empregado por Hipócrates (séc. V a.C.) para designar toda proposição concisa encerrando um saber medicinal baseado na experiência e que podia ser considerada norma ou verdade dogmática. Moisés acrescenta que,

Com o tempo, o vocábulo entendeu-se a outros ramos do conhecimento, como as Leis, a Política, a Agricultura, as Artes. (...)

Desse alargamento de sentido resultou a sinonímia quase entre os vocábulos “aforismo” e “máxima”. A obra de Hipócrates principia com um aforismo que se tornou célebre e exemplar: *ars longa, vita brevis* (“a arte é longa, a vida, breve”). (MOISÉS, 2004, p. 13)

Poderíamos abstrair vários exemplos de aforismos:

Carlos Drummond de Andrade: “O que seria do pobre vaga-lume, sem a escura noite?”; “A vida é breve, a velhice é longa”.

Fernando Pessoa: “Nós nunca nos realizamos. Somos dois abismos – um poço fitando o céu”; “Duvido, portanto penso”; “Sê plural como o universo”.

Mário Quintana: “O tempo não para! Só a saudade é que faz as coisas pararem o tempo...”; “O segredo é não correr atrás das borboletas... É cuidar do jardim para que elas venham até você.”; “A poesia não se entrega a quem a define”.

Cecília Meireles: “Aprendi com as Primaveras a me deixar cortar para poder voltar sempre inteira.”; “Liberdade é uma palavra que o sonho humano alimenta, não há ninguém que explique e ninguém que não entenda.”; “Quanto mais me despedaço, mais fico inteira e serena”.

A relação entre a confissão e os enunciados sentenciosos é conservada, sobretudo, nos diários, nas memórias (por exemplo, em Kafka ou Camus). Há também exemplos portugueses de várias épocas, como em D. Francisco de Portugal (*Sentenças*, ed post., 1605), Matias Aires (*Reflexões*, 1752), Rodrigues Bastos (*Colecção de máximas e provérbios*, 1845), Fernando Ribeiro de Mello (*Nova recolha de provérbios portugueses e outros lugares comuns*, 1974). Autores como Sá de Miranda, D. Francisco Manuel de Melo, P. Manuel Bernardes têm obras de pendor aforístico. A escritora contemporânea Augustina Bessa-Luis publicou, em 1988, a obra *Aforismos e Virgílio*.

Sossélla compôs inúmeros aforismos, epígrafes, epitáfios, haicais, atribuindo-lhes o nome de *poesia*. Todos os textos que se seguem foram cedidos pelo filho do poeta, Sérgio Augusto Sossélla, de Paranaíba. São produções avulsas e não há, portanto, a sequência que estabelecemos aqui, inclusive enumeradas, por conta dos comentários que serão apontados.

1. temperei
com lágrimas de infinda paciência
a lâmina do meu afiadíssimo punhal

2. Bem feito: perdeu a vida ganhando dinheiro.

3. A felicidade está no enquanto da procura.

4. Um homem não chora; se sacode em lágrimas.

No texto 1, Sossélla tempera “com lágrimas de infinda paciência” a sua escrita, porque foram anos de dedicação no trato com as palavras. Tinha como hábito a composição de várias obras ao mesmo tempo. Em cada escrivinha (tinha várias) de seu ambiente de trabalho, havia um projeto, um livro sendo criado por esse artesão, que poderia ser comparado ao samurai, que, para forjar uma espada, precisava aquecê-la e esfriá-la, moldando-a e tornando as ligas cada vez mais resistentes para resistir aos golpes e às investidas dos adversários. Algumas dessas espadas retornam ao fogo e a água fria por mais de mil vezes. Sossélla é, portanto, um artesão que compôs pacientemente na fornalha de seus pensamentos.

No texto 2, o poeta-juiz é categórico. Não há meio termo. O juízo de valor empregado é negativo (Bem feito!). Parece julgamento de criança, quando ela aplaude por alguma coisa que achou errado fazer. “Perdeu a vida ganhando dinheiro”, é trágico, pois se trata de uma vida perdida, um bem inafiançável, e não há como recuperá-lo. Fica evidente, que, para o poeta, é difícil conciliar vida x dinheiro, pois alguém sempre sairá perdendo.

No texto 3, “A felicidade está no enquanto da procura, se ele dissesse que “a felicidade está na procura”, a frase perderia totalmente o sentido que o poeta lhe deu. Mas, ao empregar a conjunção “enquanto”, grifada embaixo, justamente para chamar a nossa atenção, somos levados a concordar com o poder de argumentação do proponente, ou seja, durante o momento em que procuramos a felicidade, somos felizes. Fica evidente que não podemos desistir de procurar a felicidade.

No texto 4, o poeta desmistifica valores da sociedade patriarcal, os quais, segundo Bourdieu (2005), são atribuídos à dominação masculina. Quando o menino é pequeno, por exemplo, e tem vontade de chorar, é imediatamente reprimido pelos pais, que incutem no filho que este não deve chorar, atitude própria da sociedade machista, que, muitas vezes, até hoje, apregoa certos valores. Sossélla, discordando de tal comportamento, prova que um homem não só chora, mas também “se sacode em lágrimas”, porque tem sentimento, é humano.

4.7 O HAICAI

Sobre o poema breve, é interessante acompanhar os passos de Matsuó Bashô, escritos por Paz (2006), no que tange à liberdade e ao frescor da poesia japonesa, “círculo de silêncio e recolhimento: manancial, poço de água escura e secreta”. Bashô conseguiu transformar as formas populares de sua época (o haiku no renga) em veículos da mais alta poesia, rica em onomatopeias, aliterações e jogos de palavras que são também combinações insólitas de som e de significado, segundo o crítico mexicano. A forma clássica do poema consistia em trinta e uma sílabas, divididas em duas estrofes (Waka ou Tanka), a primeira de três (cinco, sete e cinco sílabas) e a segunda de dois (ambos de sete sílabas). “A própria estrutura do poema permitia que dois poetas participassem na criação de um poema: um escrevia as três primeiras linhas e o outro as duas últimas” (PAZ, 2006, p. 157).

No período Komakura (1186-1339), o pequeno poema tornar-se-ia uma espécie de entretenimento entre os cortesãos da aristocracia feudal. Entre os anos 913 e 1439, os imperadores japoneses encomendaram 21 antologias aos poetas do período, cada uma com cerca de 20 volumes. O conjunto ficou conhecido por ‘ChokusenWakashu’ (Coletânea de poemas Waka). (GUTTILA, 2009, p. 7-8)

O hokku era a primeira estrofe do renga haikai, ou simplesmente haikai. O terceto se torna autônomo e, no século XVII, atinge o seu apogeu, durante o período Edo (1603-1867), sob o mando do clã Tokugawa, quando Matsuo Bashô (1644-1694), filho de samurai e samurai por nascimento, renuncia à sua classe social para, aos 25 anos, tornar-se monge andarilho. Em sua jornada de autoconhecimento, Bashô eleva o haikai à condição de Kadô (ou caminho da poesia), infundindo a visão de mundo Zen em sua criação, herança do confucionismo e do budismo de estirpe Mahayana – crença na interdependência de todas as coisas da natureza, as grandes e as pequenas. Bashô acreditava na revelação da beleza existente nas coisas modestas, humildes, imperfeitas, transitórias. Bashô e seus mais de 3.000 discípulos compunham o haikai. Dentre esses milhares, dez deles se destacam e são comparados aos discípulos de Cristo: Sampo, Kyorai, Rantêtsu, Kyorôru, Kikáku, Jasô, Yaha, Shikô, Etsujun e Hokú-Shi. Leminski conta que Sampo sugeriu:

- Ao cair da tarde.

Rantêtsu:

- Na solidão.

Kikáku:

- A rosa da montanha.

Bashô completa

- Velha lagoa.
(LEMINSKI, 1990, p. 81-82)

Nas poucas sílabas do haicai de Bashô, há uma obra-prima de humor, de poesia, de vida e de significado. Suas incessantes viagens sempre causavam preocupação entre seus discípulos. Quando ficou doente pela última vez, pediram que Bashô fizesse seu poema de morte. O mestre respondeu que, nos últimos vinte anos, todos os seus haicais tinham sido escritos como se fossem seu ‘poema de morte’. Nessa noite, teve um sonho e, ao acordar colocou o ponto final:

doente em viagem
sonhos vagueiam
pela várzea.
(LEMINSKI, 1990, p. 87)

Em *Sendas de Oku*, o mais célebre dos relatos do poeta japonês, pai do haicai, Matsuô Bashô, foi traduzido em castelhano por Octávio Paz. O título evoca não só uma excursão aos confins do país, por caminhos difíceis e pouco frequentados, mas também uma peregrinação espiritual. Paisagens, templos, castelos, ruínas, curiosidades históricas e naturais compõem a expedição de Bashô e de Sora, seu companheiro de viagem. Para Leminski (1990, p. 74), luas e sóis iluminam os caminhos dos viajantes da eternidade. “Os que passam a vida a bordo de navios ou envelhecem montados a cavalo, estão sempre de viagem, e seu lar se encontra ali onde suas viagens os levam”.

Bashô conta que o primeiro poema da viagem foi feito quando desembarcaram no lugar chamado Senju. Pensou na distância que devia percorrer e nos amigos que estiveram na despedida e se afastavam, até o desaparecimento. Compôs o seguinte poema:

Vai-se a primavera,
queixas de pássaros, lágrimas
nos olhos dos peixes.
(BASHÔ, 1986, p. 51)

Na pousada do Rio Sugu, visitam Tukyū, por quatro ou cinco dias. Desassossegado por viagens tão longas e com o corpo exausto como o espírito, a riqueza da paisagem e tantas lembranças do passado a lhe perturbar, tirando-lhe a paz necessária para a concentração, escreve:

Ao plantar o arroz
cantam: primeiro encontro
com a poesia
(BASHÔ, 1986, p. 59)⁷

Percebe-se que os haicais de Bashô estão ligados à sua própria vida e há um propósito, “a poesia já não se distingue da vida, a realidade absorve a significação”:

Bashô, poeta-monge que percorria os caminhos budistas. Peregrinação e viagem aos lugares célebres-paisagens, templos, castelos, ruínas, curiosidades históricas e naturais, em verdadeiro exército poético (...). O encontro entre a sensibilidade ocidental e a arte japonesa produziu várias obras notáveis, tanto na esfera da pintura – e o exemplo maior é o impressionismo – como na da linguagem: Pound, Yeats, Claudel, Eluard, (...). A estética japonesa – melhor dizendo: o leque de visões e estilos que nos oferece essa tradição artística e poética – não cessam de nos intrigar e de nos seduzir (...). (PAZ, 2006, p. 170 - 171)

Com Monteiro Lobato a poesia japonesa alcançou o espaço jornalístico no Brasil. Em 1906, segundo Gutilla (2009, p. 10), “o autor de *O Sítio do Picapau Amarelo*” publicou o artigo “A poesia japonesa”, em que traduz “pioneiramente” seis haicais, “exercendo grande influência sobre a geração de escritores e poetas que, em 1922, romperá com a sintaxe passadista e inaugurará o modernismo no país – inspirados pela oralidade, pelo coloquialismo e despojamento da narrativa lobatiana”. Prossegue o pesquisador:

Na onda do escrito de Lobato, mais precisamente em 18 de junho de 1908, aportará em Santos a fabulosa nau *Kasato Maru*, trazendo a bordo 781 imigrantes japoneses. Segundo Massuda Goga, haiku no meigo, ou “nome de haicaísta”, de Hidekasu Massuda (1911 – 2008), o primeiro haiku em

⁷ *Sendas de Ôku*, de Matsuô Bashô, tradução de Olga Savary. Roswitha Kempf / Editores. São Paulo, 1986.

território brasileiro foi escrito por Shûhei Uetsuka (1876 – 1935) momentos antes de atracar:

a nau imigrante
chegando: vê-se lá no alto
a cascata seca

Durante anos, o poema (assim como outras manifestações culturais e artísticas tradicionais) ficará em segundo plano entre os novos colonizadores, empenhando que estavam em garantir sua sobrevivência no *Burajjro*, ou Brasil. Somente nos anos 1930 surgirão os primeiros núcleos de haiku entre os colonos, logo interrompidos com o início da Segunda Grande Guerra. Nesse ambiente de grandes e tão duras limitações, Nempuku Sato (1898 – 1979) irá destacar-se (...). Em 1948, lançará a revista mensal *Kokage*, dedicada ao poema (que após 372 números ininterruptos) deixará de circular em outubro de 1979, ano da morte do poeta, Nempuku irá tornar-se o principal representante no Brasil da escola *Nippon-ha*, de Massaoka Shiki. Considerando o ambiente de preconceito e exclusão que cercava a comunidade japonesa desde sua chegada ao país, especialmente após a guerra, os primeiros intercâmbios culturais apenas serão admitidos, ao menos publicamente, a partir do final dos anos 1940, graças a Guilherme de Almeida. (GUTTILLA, 2009, p. 10-11-12)

No caso específico da poesia de Sossélla, constata-se, em tudo que foi apresentado até aqui, um estilo, uma marca individual no uso da linguagem. Seu estilo se distingue de outros poetas, como se vê no objeto de estudo. Na poesia japonesa, os versos são haicais metrificados em 5/7/5. Na Literatura Brasileira, o haikai tem sido cultivado por numerosos poetas. O haikai de Oswald de Andrade, por exemplo, foi influenciado pela atmosfera de final de século e reflete a busca do autor por traços distintivos da identidade nacional. A temática popular e cotidiana e a fala coloquial são evidenciadas, exercendo grande influência na cena cultural brasileira, especialmente na poesia e na arte pop contemporâneas. Segundo Guttilla (2009, p. 158), é possível identificar sua marca em Augusto e Haroldo de Campos, Décio Pignatari, José Paulo Paes e Paulo Leminski, entre outros. Sossélla, assim como seu amigo Leminski, atualizou o haikai por meio de poemas, promovendo a conexão do haikai de estirpe modernista com as regras clássicas centenárias de Bashô e discípulos.

No livro *haicaismos* (1990), Sossélla lança 13 poemas. Eis alguns:

até a gente se enferruja
me sussurra uma coruja
(p. IV)

aquele recém-nascido

desperta minha dor
de ouvido
(p. VI)

que valor o daquele ébrio só
bebendo bebendo sem perder o brio
(p. VIII)

era abstrato
aquele rato comendo
o meu retrato?
(p. XII)

5. A CRÍTICA

Para Manoel de Andrade, editor da revista *Palavras todas Palavras* de Curitiba, o livro *9 Artigos de Crítica*, publicado em 1962 por Sérgio Rubens Sossélla, aborda questões de música, de literatura e de cinema: Para Andrade, “começava ali sua grande paixão pelo contista português Fialho de Almeida”. Indignado, Sérgio Rubens Sossélla escreve que é

(...) Incrível o pouco caso manifestado por críticos, historiadores e editores portugueses ao genial cinzelador dos ‘Ceifeiros’. Um escritor que orgulharia qualquer povo, esquecido, completamente esquecido em sua pátria. O esquecimento voluntário é um crime.

Andrade escreve que encontrou Sossélla “exultante”, o motivo era o prazer de encontrar dois volumes de *Os Gatos*, que havia achado em um sebo, uma edição portuguesa do fim do século XIX. “Nem ele mesmo acreditava que aqueles livros tivessem vindo parar em Curitiba”, comenta o amigo que conheceu Sossélla em 1962, no 1.º ano de Direito da Universidade Federal do Paraná. Continua Andrade:

Na década de 60, Sossélla escrevia semanalmente na coluna *DP Domingo* do Jornal Diário do Paraná que fazia parte da grande rede dos Diários Associados. Trocávamos mútuas opiniões sobre os textos que escrevíamos. Lembro-me do primeiro poema que publiquei em 17/07/1963, no jornal Estado do Paraná. Chamava-se *Praias* e foi ele que me sugeriu pequenas modificações. Em fins de 1965, o “Grêmio Clóvis Bevilaqua”, criado para organizar nossa formatura em 1966, passou a editar uma publicação acadêmica chamada “O Grêmio”. Era um boletim informativo-cultural, cujo primeiro presidente foi o colega Fausto Luiz Sant’Ana e sua principal finalidade era organizar os fundos para a graduação. O primeiro número saiu em novembro de 1965. Na parte literária, trazia um trecho autobiográfico de Thomas Mann e um poema político meu chamado *Epinício*, que também passou pelo crivo do Sossélla. Creio que ele publicou alguns textos nos números seguintes.

Ao término das aulas saíamos quase sempre juntos e íamos direto para a Livraria Ghignone, a uma quadra e meia da Faculdade. Lá chegavam outros colegas de turma como o Alaor Galhardo, o José Arruda, também apaixonados por livros. Era ali que encontrávamos os intelectuais Nelson Padrela, o Jamil Snege, Walmor Marcelino e o Aristides Vinholes. O Sossélla, muito mais que eu, era literalmente um “rato de livraria”. Não era

raro nos encontrarmos, também, nos poucos sebos que Curitiba tinha naquela época.

No começo dos anos sessenta, o Concretismo estava dando as cartas na literatura e eu acabei entrando naquela “canoa furada”, onde a mera formalidade gráfica, a visualidade e a própria eliminação do verso sacrificavam o real encanto e o lirismo da poesia. A nova cartilha passava pelo poema *Un coup de dés* de Mallarmé, o *Finnegans Wake*, de Joyce, os cantos de Ezra Pound e pelas experiências futuristas e dadaístas. O Sossélla, literalmente mais crítico que eu, não só passou imune por aquela bizarra influência, mas mostrou a inadequada pretensão poética do movimento em seu terceiro livro *Apontamentos de Crítica* (3). No texto “Concretismo: significação poética” ele argumenta que a poesia feita em São Paulo pelo grupo Noigandres atrofiava o significado da poesia, descontextualizando o sentido das palavras. Sua consciência crítica e sua visão da incoerência do movimento como expressão da poesia era já um prenúncio da fugaz existência literária que teve o Concretismo. Este era um assunto polêmico na época, um feudo intelectual, mas Sossélla teve a coragem e agudeza de colocar o dedo na ferida. O alerta contra o excessivo intelectualismo na poesia foi dado também pelo poeta Ferreira Gullar que se identificando com o momento histórico pelo qual passava o Brasil, desde o golpe de 1964, abandonou o formalismo concretista e retomou a linguagem poética, identificando-a com as causas políticas. Mas não foram muitos os poetas brasileiros que abandonaram o mero intelectualismo que então grassava não só no Concretismo, mas também na Poesia-práxis e no Poema/processo, para fazer esta opção pelo social e isso eu senti aqui em Curitiba. Em 1965, quando o regime militar já era abertamente denunciado pelas prisões e torturas, participei da “Noite da Poesia Paranaense”, no Teatro Guaíra, e o único poema -- declamado entre os 14 poetas participantes -- que ousou encarar a ditadura chamava-se “A náusea”, onde eu perguntava:

*(...) E tu, entre tantos,
saberás conter essa indignação
somente no lirismo dos teus versos,
ou irás colar teu escarro no pátio sangrento dos quartéis? (...) ⁸*

Andrade relata que “Sossélla estava lá, mas como espectador, porque ele não trocara ainda a condição de crítico pela de poeta”, pois “seu primeiro livro de poesia, *Sobrepoemas*, somente seria publicado em 1966”. Para Andrade, Sossélla não era “tão radical”, mas partilharia “da mesma revolta contra a ditadura, embora ele nunca tenha expressado qualquer engajamento nos seus versos, daquele tempo”.

Prossegue Andrade:

No começo de 1966 começou a ser publicada em Curitiba a Revista Forma, concebida pela genialidade gráfica de Cleto de Assis e a invejável intelectualidade de Philomena Gebran. A revista, ainda que de vida curta, foi

⁸ Texto de Manoel de Andrade, enviado por e-mail no dia 25 de abril de 2010.

um marco de requintada cultura. O Sossélla e eu tivemos nossos textos honrados pelos seus diretores. No primeiro número o Cleto ilustrou os versos do meu “Poema Brabo” e no segundo, o texto-montagem “My name is Orson Welles” do Sossélla o qual passou a integrar o Conselho de Redação da Revista.

Até aquele ano de 1966 convivíamos quase diariamente já que cursávamos o último ano de Direito e partilhávamos culturalmente os mesmos caminhos. A partir de 1967 já não nos víamos com tanta frequência. Ele trabalhava na Biblioteca Pública e eu no Departamento de Estradas de Rodagem, lugares bem distantes, na geografia urbana daquela época. O golpe militar de 1964, à medida que os anos passavam, também começou a definir claramente os rumos a serem trilhados pelos intelectuais. Alguns optaram por colocar sua arte a serviço da luta contra a ditadura e essa foi minha opção como poeta. Em outubro de 1968, escrevi um poema chamado “Saudação a Che Guevara”, pregando a luta armada. Este poema foi panfletado em universidades, centros acadêmicos e sindicatos e quando em dezembro veio o AI-5, passei a ser procurado pelo DOPS. As pessoas estavam sumindo e muitas delas jamais reapareceram. Neste contexto de terror e pânico, fugi do Brasil em março de 1969 e nunca mais vi o Sossélla.

Na tarde de terça-feira, 19 de abril de 2011, o artista gráfico e editor Cleto de Assis, o jornalista e escritor Hélio de Freitas Puglielli e eu participamos de um estudo em grupo da obra de Jamil Sene. Comentei com ambos que me fora pedido um texto sobre o Sossélla e perguntei que relações tiveram com ele. O Hélio me disse que no início da década de 60 foi surpreendido, nos corredores da antiga Secretaria de Viação e Obras Públicas, por um rapaz magro e de óculos, voz grossa, que lhe solicitou a publicação de “uma crônica hebdomadária” no jornal em que ele era o redator. Tratava-se do Sérgio Rubens Sossélla, que, nas palavras do Hélio *“tornou-se um grande poeta, cuja obra ainda há de ser reconhecida como importante contribuição à literatura brasileira. Advirta-se que logo ele perdeu o hábito de arcaísmos, como o que usou para pleitear a publicação de uma crônica semanal”*. Os arcaísmos a que se refere o Hélio devem-se, com toda certeza, à influência do estilo literário de Fialho de Almeida. Influência que ele perdeu por conselho de seu amigo, o escritor Ernani Reichmann.

Já o Cleto de Assis preferiu me mandar um email onde afirma que *“Minha amizade com Sérgio Rubens Sossélla foi daquelas que consideramos como de curta comunicação, mas de intensa voltagem. Lembro-me de sua figura franzina, ainda estudante mas já vestido como jurista, de gravata e pasta de couro, a procurar-me para tratar da edição de um ensaio seu sobre “A Procissão de Eus”, do escritor paranaense Milton Carneiro. Desde logo foi possível perceber que, diante de mim, estava um homem inquieto, imensamente interessado com a dinâmica literária. Seu pequeno livro tentava ler as entrelinhas do amigo intelectual mais idoso e sofrido, transformando o primeiro texto numa espécie de poema exegético em prosa. Aquela análise crítica, que logo iria ao prelo da pequena gráfica na qual eu tentava criar uma editora, em companhia de Philomena Gebran, seria o primeiro laço com o nascente escritor, crítico e poeta. A seu pedido, desenhei também a capa. Passamos a conviver nas tertúlias artísticas, a nos encontrar no cine-club do Santa Maria, a dividir conversas longas e interessantes com amigos comuns. Mas foi rápida a nossa comunicação interpessoal, devido a diferentes geografias às quais fomos ejetados, nos anos seguintes. Acompanhei, no entanto, a sua progressão profissional e artística, por meio de notícias de jornais e fala dos amigos, até seu exílio final no interior do Paraná, que não chegou a desvanecer a sua inquietude e a prolifera produção literária”*.

Quando por razões familiares, voltei ao Brasil, em meados de 1972, não encontrei mais o Sossélla em Curitiba. Soube que era juiz em Jacarezinho. A situação do país passava, politicamente, por sua fase mais tenebrosa. Era a época da Guerrilha do Araguaia e a ordem já não era mais prender os “subversivos”, mas executá-los. Embora no anonimato social e literário, alguns meses depois que cheguei, soube que os agentes do DOPS já estavam a minha procura. Isolei-me mais ainda. Muitas coisas mudaram nos meus interesses intelectuais e fiquei cerca de 30 anos longe dos contatos literários, voltando a escrever somente em 2002. Creio que foi no início daquele ano que consegui o telefone do Sossélla em Paranavaí. Tivemos quase duas horas de conversa. Eu falando de minha volta à poesia e ele comentando sua intensa vida literária e a centena de livros publicados. Ficamos de nos rever em Curitiba. Mas este ansiado reencontro não aconteceu. Em 2003 dois grandes amigos mudaram-se para uma outra dimensão da vida. Em 16 de maio partiu o narrador e poeta Jamil Snege e em 18 de novembro seguiu o crítico e poeta Sérgio Rubens Sossélla. Mas os poetas não morrem. Eles habitam na aldeia da esperança. Não morrem porque não deixam o sonho morrer. Eles vivem nas palavras que deixaram, na memória e na saudade dos amigos e dos amores, porque nada, segundo Shakespeare, separa aqueles que se amam.

Manoel de Andrade
Curitiba, 26 de abril de 2010.⁹

Pelo depoimento caloroso de Andrade, muitas informações nos foram transmitidas, porque pouco se sabe sobre a vida pessoal de Sossélla, a não ser aquilo que ele mesmo deixou escrito em sua biografia. Escrevia inúmeras cartas aos amigos da literatura, entre tantas há uma endereçada a Helena Kolody, na qual o poeta estampa sua felicidade por ser compreendido nas linhas e entrelinhas, como se pode perceber pela transcrição original:

Curitiba, 4 de maio de 1969.

Caríssima Helena Kolody, abraços. Recebo sua carta com imensa alegria. Ela me mostra que “Cafundó-de-Judas” foi compreendido pela nobre amiga, e compreendido além mesmo dos limites que tracei. É o que chamo de compreensão total: leitura de linhas e leitura de entrelinhas. Quando fez referência à circunstância de o estilo revelar uma espécie de “inquieta urgência”, apreendeu um instante psicológico que nem eu próprio notara. Nem sei bem a razão, agora, dessa “urgência”: era, talvez, um fogo me devorando na medida em que crescia internamente. Aquelas contradições que a amiga apontou, do homem “agredido, simultaneamente, por si mesmo e pelos outros”, “vendendo seu destino superior pelos miseráveis trinta pães necessários à sobrevivência”, quando o “refúgio na infância” encontrava-se “bloqueado pela deterioração inexorável”, resumem, em palavras constantes, a essência toda do meu opúsculo. Creia-me: eu seria incapaz de realizar

⁹ Idem, *ibidem*.

síntese tão feliz, com tamanhos recursos. E o que me resta? Tentarei, amiga Helena, tentarei viver mil vidas, diariamente, para agradecer a felicidade que sua missiva me trouxe. Os abraços de sempre do Sérgio Rubens Sossélla.¹⁰

Ao detectar a “inquieta urgência”, Kolody revela que há na poesia de Sossélla procedimentos expressivos que apontam para o psicológico de um eu lírico que tem necessidade da poesia como forma de sobrevivência, por isso a inquietação e a urgência. Para compreender seu destino, precisa das palavras, daí seu estilo, a individualização do artista, como conjunto de traços formais detectáveis e, ao mesmo tempo, o sintoma de uma personalidade inquieta, múltipla, ambígua, complexa. Em outra carta, agora endereçada ao amigo Viana, Sossélla escreve:

Jacarezinho, 10 de dezembro de 1974.

Há exatamente quatro anos eu chegava aqui. Imagine o tamanho do saco, sabendo principalmente, que todos os meus livros, aqueles de manuseio diário, ainda se encontravam na casa de meus pais. Quer dizer, me faltando o principal, me vi forçado a formar uma biblioteca no interior para enfrentar a coisa literária. Para, ao menos, enxergar de frente a literatura. (...) Minha solidão é de chorar. É de estremecer. Me sangro diariamente. Não tenho, num raio de quilômetro e quilômetros, nenhum interlocutor, confidente, o diabo. Ninguém. Há seis meses não viajo. De casa para o Fórum e vice-versa. O único aspecto positivo em tudo isso é que aprendi a conversar com a gente humilde, os sofridos e os desgraçados da vida, deserdados e abandonados, santos e mártires anônimos e inconscientes e humilhados e ofendidos, réus da injustiça. Nada como os simples. Quanto ao diálogo literário direto, monólogo. Antigamente, a título de espantar o isolamento, lia minhas produções para a Neuza. Sabe como é. Hoje leio para o gravador e me escuto. Você vive dez anos com a mulher e não tem um conhecimento suficiente. Arestas não limadas na ocasião certa, e as rugosidades vão crescendo, e a infernação não termina. Atritos diversos. Não fossem os filhos maravilhosos ainda dependentes e eu botaria os pés no mundo. Claro que essa estória de briga-com-mulher não dá para se manter indefinidamente, e o melhor, acredito, se resume naquele cotidiano de domesticidade (bom dia, durma bem, já vou, oi, quantos pães quer que compre?, sim sim, não não). Realmente, o inferno somos nós. (...) O meu Nathanaël, com quase três meses, perdi em julho com um aborto que a Neuza sofreu. Seu nome/morte/ e significação ainda resultará poema e título do livro, após o amadurecimento (...).¹¹

¹⁰ As cartas originais foram cedidas por Rosa Maria Cardoso Sossélla e fazem parte do acervo do poeta.

¹¹ Idem.

De fato, a história do filho morto é o título do livro *Tatuagens de Nathanaël*, lançado pela Fundação Cultural de Curitiba, em 1981, com a maior tiragem: são mil exemplares. A capa e as duas ilustrações contidas no início da obra foram feitas pelo artista e amigo de Sossélla, Luís Antônio Guinski, de Curitiba. Na dedicatória, os nomes dos quatro filhos: Viviane, Sérgio, Danielle e Vanessa. Transcreveremos, a seguir, dois poemas extraídos da obra supracitada, com os respectivos títulos; embaixo do texto, uma característica própria do poeta, talvez porque os títulos falam muito do texto. Sossélla prefere-os por último, como forma da não revelação do conteúdo.

o último trem para babilônia
me conduzirá ao desbotado mapa
trilhando as tatuagens de nathanaël

as tatuagens de nathanaël
(1981, p. 118)

nathanaël
epígrafe em granito
transgravada em grito

até os mortos soluçam
(1981, p. 119)

Em 1988, ao entrevistar Sossélla em sua casa, na cidade de Paranavaí, o jornalista Jamil Snege, da Gazeta do Povo, inicia seu texto com o título *Entrevista com o bruxo Sossélla*. É dramático o encontro, com um toque de filme de terror, “casa meio antiga”, “janelas fechadas, silêncio”. Relata que é recebido por um “gnomo sorridente” que o convida a entrar. Então ele o segue “por um corredor sombrio até uma sala apinhada de livros, recendendo a pátina e tabaco”. Prossegue:

Sossélla exige que suas respostas obedeçam a mesma disposição gráfica de seus poemas. Procuo atendê-lo, inclusive no que se refere à supressão de pontos, vírgulas e maiúsculas, outra idiossincrasia da qual não abre mão.

SNEGE: “E então, quem é Sérgio Rubens Sossélla?”

SOSSÉLLA: sou um escritor habitual desde 1962
poderia ser enxadrista jogador de futebol

sou o que sou e muitas coisas que não quis ser
mais do que um sou dois tentando três

SNEGE: “Sempre fiel à poesia?”

SOSSÉLLA: cavalgando um tigre
e desmontarei
quando quiser

Ao perceber que as respostas vêm todas “arreesadas”, o entrevistador continua:

SNEGE: “E a aposentadoria do fórum. Não foi precipitada?”

SOSSÉLLA: penhorei meu relógio
e por isso me tornei
senhor e legítimo possuidor
das horas em que lhe servia

SNEGE: “É o áspero ofício da poesia?”

SOSSÉLLA: o escrever não é um áspero ofício
áspero ofício é viver
esse osso duro de roer

SNEGE: “Você parece um pouco amargo...”

SOSSÉLLA responde “não”, movimentando a cabeça. Em seguida, outros versos:

os piores anos de minha vida
estão sendo melhores

SNEGE: “E os sonhos, novos projetos?”

SOSSÉLLA: minha meta é viver
dentro das metáforas

troco meus pesadelos de agora
por qualquer mínimo sonho esfiapado
de outrora

nessa sociedade em que vivemos
não se precisa fazer muito
esforço para atingir o vazio

as lágrimas que aqui verti
alargarão minha outra vida
(GAZETA DO POVO, 4 de abril de 1998)

Há outras perguntas. No final Snege aperta “a mão branca do poeta e atravessa o jardim” da casa onde Sossélla viveu suas últimas décadas. No ano de sua morte (2003), com o título *osmínimossenhossossélla*, os sinos dobraram no ensaio de Ademir Demarchi, editor da revista *Babel*, uma homenagem justa de página inteira (Jornal da Biblioteca) àquele que se esmerou com refinado senso de humor no mundo literário peculiar de seus textos,

como que tirados de um depósito – a memória – como a Xanadu cumulativa e em suspensão de Cidadão Kane, que se somam inesgotavelmente como que unidos em dobradiças” articulados uns com os outros num desdobramento sem fim, formando um mosaico, uma constelação de fragmentos que se somam compondo um sentido, ou vários.

Dessa forma, selecionar poemas desse escritor impõe dificuldades singulares pois nunca se estará expondo de forma eficiente sua obra, uma vez que a singularidade dos seus livros é irrepetível.

Tal como os personagens de Cidadão Kane, um filme caro a ele, que deambulam indagando ‘o que é rosebud’, ficam as perguntas aos que não o leram suficientemente: quem é esse Sossélla? Onde quer chegar? A resposta mais óbvia apelaria à metafísica para dizer que uma forma de superar a perenidade humana seria cristalizá-la em diamantes. Seria pouco. Quem nunca o leu repete os personagens do filme, indagando e obtendo uma palavra sem resposta, motivado por sua transformação paulatina num dos mitos literários do Paraná, dado seu autoisolamento em Paranaíba, sua opção por uma artesanidade editorial, avessa, de certo modo, à publicação por outras editoras que não a sua própria, “edições meio-dia”. (DEMARCHI, *Jornal da Biblioteca*, 2003)

Wilson Martins (2001) também escreve à *Gazeta do Povo* sobre Sossélla, com o título *Ermitão das letras*. Chama-o de “escritor excêntrico”, no sentido etimológico da palavra (por viver fora e longe dos grandes centros urbanos e da vida literária) e “minimalista”, situando-o entre a notação existencial e o registro pitoresco, entre a ironia e a piedade, entre o pessimismo e a melancolia, tudo isso expresso, geralmente, em dísticos ou poemas breves, que já são neles mesmos “a metáfora de uma visão de mundo”.

[...] também escrever, imprimir e publicar artesanalmente a sua obra numa cidade do interior do Paraná e por viver, ele próprio, como ermitão das letras, num exercício de meditação espiritual e aperfeiçoamento iniciático. É, contudo, um ermitão que ‘compõe’ os poemas, literalmente, no computador, excluindo toda sugestão de primitivismo, e como quem constrói ou quer lançar uma ponte para o mundo dos homens (dos quais, entretanto, afastou-se para sempre): “eu sou o morto/ da literatura brasileira” (MARTINS, 2001).

6. A CONTEMPORANEIDADE DE SOSSÉLLA, EM ‘A NOVA HOLANDA’

A Nova Holanda é um livro escrito em prosa, algo inusitado na carreira literária do poeta. Sossélla conta que levou cinco anos e meio para produzir os 100 fragmentos da obra, na qual “o sonho, a memória e a imaginação filtram espectros do narrador”. (SOSSÉLLA, 1989, p. 8) Prossegue confessando que utilizou “imensas tesouradas, fios de esperança e ventos de agonia, três dúzias de lápis escolar n.º 2”. Narra também os “quilômetros de noites indormidas e a metade de um sonho”. Na epígrafe, a constatação da imensa dedicação do poeta: “eu não morri, e não fiquei vivo” (ALIGHIERI).

Remete-nos ao *Spleen de Paris*, os poemas em prosa de Baudelaire, publicados a partir de 1857. A intenção do poeta francês era escrever um total de 100 textos, dentre os quais selecionaria 50. De fato, 50 foram os publicados, mas apenas 70 haviam sido redigidos, porque o poeta morreu antes de concluí-los. Reflete o conflito íntimo de Baudelaire, poeta da modernidade, contra a adversidade de seus últimos anos e a interrupção brusca de sua vida. Tinha plena consciência de estar criando algo totalmente novo pela riqueza, musicalidade e poder sugestivo.

A Nova Holanda, “mosaico de quase-estórias, leque ficcional”, é definido pelo próprio autor como

fragmentos no sentido barthesiano da palavra. Os meus eus com os quais me pareço. Para escrever *A Nova Holanda* fiz trapaça com o demônio, porque vários guias espirituais desertaram, entregando o jogo. Houve dias em que amanheci vermelho de vergonha, mas logo me azulava. Enfrentei mais horrores que Ulisses idearia para o inimigo. Mas estou orgulhoso: se a minha alma saiu chamuscada, permaneci fiel ao que me propus (...) (SOSSÉLLA, 1989, p. 8).

Ao declarar que *A Nova Holanda* são “fragmentos no sentido barthesiano da palavra”, compreende-se que quem diz “eu” no livro é o *eu* da escritura. Barthes (1995, p. 331), ao falar sobre *Fragmentos de um discurso amoroso*, confessa que “sou eu e não sou eu. Trata-se tanto de mim, se me permite a comparação talvez enfadada, quanto de Stendhal, pondo em cena um personagem”. Sossélla também afirma que são “Os meus eus com os quais me pareço”. Continua Barthes:

Efetivamente, certos fragmentos são verdadeiros começos de narrativas. Uma história começa a nascer, e é imediatamente interrompida. Muitas vezes me perguntei diante desses começos muito bem achados, muito ‘escritos’, mas por que é que ele não prossegue? Por que não um verdadeiro romance? Uma verdadeira autobiografia? (Ibidem, p. 311).

Sobre o assunto tão vasto e paradoxal, buscou-se, entre outros, o referencial teórico de Marshall Berman, intitulado *Tudo que é sólido no ar*, principalmente no que concerne às diferentes visões da modernidade. Na introdução da obra supracitada, o autor reflete sobre a modernidade de ontem, hoje e amanhã, em que as palavras de ordem desintegração, mudança, luta, contradição, ambiguidade e angústia comprovam que o tema possa nutrir e enriquecer a discussão, “mas também podem empobrecer ou obscurecer o nosso senso do que seja a modernidade” (BERMAN, 1986, p. 15-16).

Distingue três fases da Modernidade: a primeira fase inicia-se no século XVI e vai até o final do século XVIII. Nessa fase destaca Jean-Jacques Rousseau, que já naquela época utilizava a palavra *modernité*, no sentido que empregamos hoje, referência de alguma das mais vitais tradições modernas, do devaneio nostálgico à autoespeculação psicanalítica. Segundo Berman, Rousseau era um pensador de vida difícil, mas de “aguda sensibilidade às condições sociais que começavam a moldar a vida de milhões de pessoas” (p. 17). Proclamava que a sociedade europeia estava à beira de um abismo, *le tourbillon social*, atmosfera que dá origem à sensibilidade moderna: agitação, turbulência, embriaguez, expansão das possibilidades de experiência e destruição das barreiras morais e dos compromissos pessoais, autoexpansão e autodescoberta, fantasmas na rua e na alma.

A segunda fase descrita por Berman “começa com a grande onda revolucionária de 1790, com a Revolução Francesa e suas reverberações, responsáveis por explosivas convulsões em todos os níveis de vida: pessoal, social e política” (idem, ibidem, p. 17). É o modernismo do século XIX, permeando a complexidade e a riqueza de vozes como as de Marx, Nietzsche, Baudelaire, Rimbaud, Flaubert, Wagner, Kierkegaard, Dostoiévski, entre outros.

Berman aponta Marx como fonte de muitos dos modernismos do nosso tempo, que não é associado a qualquer modernismo, mas denuncia o abismo. No *Manifesto Comunista*, o pensamento é dialético. Marx fez o povo sentir por meio de imagens intensas e extravagantes: abismos, terremotos, erupções vulcânicas que continuarão a ecoar na arte e no pensamento: “Sob a superfície aparentemente sólida, deixaram entrever oceanos de matéria

líquida, que apenas aguardam a expansão para transformar em fragmentos continentes inteiros de rocha dura” (idem, *ibidem*, p. 19).

Continua o pensador, argumentando que, para Nietzsche, assim como para Marx, as correntes da história moderna eram irônicas e dialéticas. Nietzsche chamou de “a morte de Deus” e “o advento do niilismo”, devido à enorme ausência e ao vazio de valores, mas, ao mesmo tempo, em meio a uma desconcertante abundância de possibilidades. Em *Além do bem e do mal* (1882), Nietzsche denomina de “tempo tropical de rivalidade e desenvolvimento, magnífico, multiforme, crescendo e lutando como uma floresta selvagem [...]” (BERMAN, *Ibidem*, p. 22).

Outra vez o perigo se mostra mãe da moralidade – grande perigo – mas desta vez deslocado sobre o indivíduo, sobre o mais próximo e o mais querido, sobre a rua, sobre o filho de alguém, sobre o coração de alguém, sobre o mais profundo e secreto recesso do desejo e da vontade de alguém.

Na terceira fase da Modernidade, no século XX, “o processo de modernização se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do modernismo em desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento”. O autor não nega que o modernismo no século XIX tenha prosperado e crescido além de suas próprias “esperanças selvagens”, produzindo uma quantidade de obras e ideias da mais alta qualidade, mas argumenta que “nós não sabemos como usar nosso modernismo, nós perdemos ou rompemos a conexão entre nossa cultura e nossas vidas”. E continua:

Nosso pensamento acerca da modernidade parece ter estagnado e regredido. Há um radical achatamento da perspectiva e uma diminuição do espectro imaginativo [...]. A modernidade ou é vista com um entusiasmo cego e acrítico ou é condenada segundo uma atitude de distanciamento e indiferença neolímpica [...] (BERMAN, *Ibidem*, p. 25).

Como se vê, Berman aponta as contradições da modernidade, dessa “atmosfera de agitação e turbulência, embriaguez, fantasmas na rua e na alma”, atmosfera que dá origem à sensibilidade moderna. Anuncia o ‘tourbillon social’ de Jean-Jacques Rousseau; as vozes

distintas de Nietzsche, Marx, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Foucault, Weber, entre outros. Modernidade que, nas primeiras décadas do século XX, as vanguardas literárias reivindicarão, futuristas, dadaístas, surrealistas, cubistas, expressionistas, enfim, um ato renovador de energia e vontade para as Artes. Ao término do ensaio, Berman acrescenta que

Pode acontecer então que voltar atrás seja uma maneira de seguir adiante: lembrar os modernistas do século XIX talvez nos dê a visão e a coragem para criar os modernistas do século XX. Esse aro de lembrar pode ajudar-nos a levar o modernismo de volta às suas raízes, para que ele possa nutrir-se e renovar-se, tornando-se apto a enfrentar as aventuras e perigos que estão por vir. Apropriar-se das modernidades de hoje é um ato de fé nas modernidades – e nos homens e mulheres modernos – de amanhã e do dia depois de amanhã (Ibidem, p. 39-40).

6.1 BREVE LEITURA DO FRAGMENTO N.º 3 DE ‘A NOVA HOLANDA’

Para a presente leitura optou-se pelo fragmento n.º 3 do livro em destaque, na tentativa de uma amostragem do texto em prosa, algo inusitado na carreira literária de Sossélla. Segundo Rosa Maria, esposa e companheira do poeta até seus últimos dias (Sérgio Rubens morreu no dia 18 de novembro de 2003), *A Nova Holanda* ainda não foi devidamente analisada pela crítica.

Fragmento n.º 3

E também ofereceu uma carta, onde dizia:

... e lhe dou por insígnias e sinais de seus feitos e honra que nisso ganhou, um escudo vermelho, representando o sangue que derramou por estas terras nessas guerras, e dentro dele lhe dou mares de infortúnio e ilhas de privações e ofensas reais, cuja bordadura será branca, cor da morte; e lhe dou a lembrança do governo corrupto contra o qual lutou em vão até desfalecer, para ficar a ferros e assim conservado, por muito tempo, obscuro e caluniado, faminto e enlouquecido; e lhe dou elmo com as cores das jóias, das quintas e do dinheiro que recusou; e lhe dou com este escudo e mapa desmemoriado na *Nova Holanda*, sua terra natal, lugar que tornará a morrer no esquecimento e mendigando por outra vida; e lhe dou...

(SOSSÉLLA, 1988, p. 12-13)

No texto de abertura do livro, com o título *Abrindo os Portões*, o poeta relata que leu a obra em sonho e que já estava impressa, “ao regressar conservou somente a lembrança do título e o significado genérico do conteúdo”. Fala também da memória, do sonho e do pesadelo e imaginação e seus entrelaçamentos na nossa existência, “nesse lugar estranho em que fomos condenados a viver” (SOSSÉLLA, 1998).

Seguindo as pistas que o próprio autor nos dá, constata-se que o personagem encontra-se em situação desfavorável, atormentado por “mares de infortúnio”, “ilhas de privações”, “ofensas reais”, “governo corrupto”, preso “a ferros”, “obscuro”, “caluniado”, “faminto”, “enlouquecido”. Quem é ele afinal?

Qual seria a razão para tanto descontentamento e quem gostaria de ser condecorado com tal *insígnia*? “E também ofereceu uma carta, onde dizia”. Há que se levar em conta tudo que o escritor escreveu, segundo Moriconi (2002, p. 140), “assinatura em sangue” “tipografia tatuada no papel”.

Existe toda uma simbologia no fragmento n.º 3. Segundo a heráldica, ciência e arte que descreve os brasões de armas ou escudos, houve tempos em que era imperativo distinguir os participantes das batalhas e dos torneios, assim como descrever os serviços por eles prestados e que eram pintados nos seus escudos. Portanto, um brasão de armas era definido não pelo aspecto visual, mas pela sua descrição escrita, a qual é dada em uma linguagem própria – a linguagem heráldica.

A cor vermelha, por exemplo, simboliza o sacrifício interior do nosso “eu” para o aprimoramento e evolução. O campo branco simboliza pureza e limpeza de pensamento, palavra e ação. No texto apresentado há uma inversão dessa simbologia, ou seja, o vermelho vem representar os “mares de infortúnio”, “ilhas de privações” e “ofensas reais”; o branco representa a morte. Como fazer para encontrar o mapa dessa *Nova Holanda*, se é que existe, e quem gostaria de adentrar aos portões desse inferno dantesco?

Na tentativa de obtermos algumas explicações para as questões levantadas, recorreremos a Demarchi (Revista *Oroboro*, n.º.8), que tanto pesquisou sobre a poesia de Sossélla. Segundo o analista, além de sua paixão pelo cinema, o poeta admirava “vidas exemplares, engrandecidas em sua tragicidade, tal como era de Van Gogh, que mais que pintou quadros sem tê-los vendido, viveu-os”. Sua admiração pelo pintor holandês era tão grande que chegou a escrever livros inteiros de poemas sobre o artista: *estudos para um retrato de van gogh* (1992), *os girassóis, van gogh* (1995), *vangoghiana* (1996), *vicent van sol* (1996), *vicent van gogh* (1992). Sossélla se apropria da obra do pintor como forma de

dizer ao mundo quantas injustiças foram cometidas com sua arte, motivo pelo qual o eu lírico chora:

chorando

chorei muito van gogh
e choro sempre ao lembrar
o exemplo de sua vida
a dignidade de sua morte
heróicas
(SOSSÉLLA, 1992, p. 99)

pincel intorcível

van gogh nunca torceu um milímetro o seu pincel
a fim de contentar quem quer que fosse vendendo
só um quadro em toda a sua vida.
(idem, ibidem, p. 73)

É válido arriscar que *A Nova Holanda* seja uma obra de certa forma autobiográfica, por todas as dificuldades que Sossélla enfrentou na condição de juiz de direito. No início do texto “E também ofereceu uma carta”, fica muito próximo das cartas que Van Gogh escrevia a seu irmão Theo, mostrando toda a situação de necessidade que vivia, muitas vezes precisando escolher entre comer ou comprar tintas. Dono de um caráter pouco sociável, lia muito, lia tudo o que lhe caía em mãos, hábito que manteria por toda a vida, mesmo nos tempos mais tumultuados. Sossélla também confirma: “trabalho duro, lendo, pensando, escrevendo: dez, doze horas por dia. Desde os 18 anos de idade, no mínimo 50 páginas de leitura a cada dia. Livros, jornais, revistas (...)” (SOSSÉLLA, 1989, p. 23).

Diferentemente da temática do discurso amoroso, de Roland Barthes, *A Nova Holanda* é composta por 100 fragmentos com diferentes temas, como se vê nos seguintes exemplos: 45: Na enfermaria, o menino chora, porque amputaram a perna de sua mãe; 49: A menina que recolhia os gatinhos no abandono e afogava-os no tanque de lavar roupa para que não sofressem; 57: Os visitantes dançando em volta do caixão do pai; 72: A mãe morta, na sua perplexidade, por que esconderam a morte do filho? 77: O corpo de Greta Lovisa Gustafsson, boiando no tanque de Baccheri; 79: Lúcifer na câmara escura; 81: O herói do que sobrou do mundo; 83: Crianças mortas brincando na campina; 88: Até Ulisses sentiria as dificuldades; 90: Numa das rápidas passagens pelo inferno, contempla a catedral; 91: Mulheres plantando flores no cemitério e a mãe que brota dentre elas para ver o filho; 92: O velho cowboy, de excepcional e imbatível superioridade, não enfrentava qualquer um. Eis

alguns temas extraídos da obra, verdadeira galeria de personagens que se descobrem aprisionados, corroídos pelo silêncio, pela sombra, pela solidão e pelo vazio de almas acorrentadas que não tiveram paz nem depois de mortos.

Trata-se de montagem cinematográfica, com pedaços diversos. Há os que vêm de uma leitura regular, outros de leitura insistente, muitos da própria vivência e da experiência compartilhada do artesão da palavra, empenhado na tarefa de comunicar a experiência, a fim de que ela não morra, segundo Benjamin. Sherazade, das *Mil e uma Noites*, contou para não morrer. Sossélla também, “Afinal escrevi este livro para não morrer. E agora abro os seus portais de par em par”.

Duas datas, de quando iniciou a obra e o seu término: Ribeirão Claro, 1.º de janeiro de 1978 e Assis Chateaubriand, 23 de julho de 1984. Viveu como um exilado, na sua própria biblioteca, composta de aproximadamente 30.000 livros. Alguém que está fora de seu verdadeiro habitat e precisa reinventar, por meio de signos, de símbolos, de sonhos e de palavras, um simulacro mais próximo de seu conceito de vida; a poesia como testemunho desse estranhamento. No fragmento n.º. 20, narra a história do dançarino que morrerá, as visitas, “o caixão na sala, esparadrapo no queixo, algodão nas narinas, rosário nas mãos, morto, morto, e o seu sepultamento”. Logo depois do enterro, o bailarino, de pés descalços, “num pulo de câmera lenta ganha as ruas da cidade, misturando-se com a multidão”.

Exalta a arte com seus movimentos fantásticos, o amor, o heroísmo, o medo, o desgosto, a cólera e a paz, sob a luz lunar. Para compor esse momento pleno de vida e morte, motivado pela compulsão pelos pedaços, no qual “tudo que é sólido desmancha no ar”, o poeta também se despedaça. Segundo César Bond, em reportagem de página inteira da Gazeta do Povo, em 07 de março de 2004, trata-se de uma poética da desconstrução, povoada de uma “desagradável mais necessária perenidade, ao mesmo tempo em que encanta por sua extrema modernidade”, completa.

Na complexidade e riqueza de vozes como Marx, Nietzsche, Baudelaire, Rimbaud, Flaubert, Wagner, Kierkegaard, Dostoiévski, entre outros, o eu lírico de Sossélla tem consciência crítica da fragilidade de seu tempo, “tempo de homens partidos”, por isso anuncia:

A noite não é uma *chaise longue* preguiçosa onde os saciados de luminosidade adormecem, mas um animal feroz a desossar os famintos

A noite desossa os famintos
(SOSSÉLLA, 1992, p. 43)

7. LEITURA ANALÍTICA DO POEMA “NINGUÉM VOLTA PRA CASA”

Sérgio Rubens Sossélla publicou *Ninguém Volta pra Casa* em 1989, obra que representa uma renovação do ponto de vista formal, do ponto de vista do conteúdo poético e na maneira como foi lançado, igual a outros poemas volantes de sua autoria: *para georg traktl, tomando café* (1990); *de um filme antigo e flores oníricas, líricas* (1996); *de uma folha corrida* (1996); *a literatura que me vive* (1996); *paul claudel no deserto* (1998); *o longo caminho de volta* (1999); *água* (2000), entre outros. São poemas considerados longos, embora não passem de 35 versos, algo inusitado na poética sosselleana, pela predileção do autor por apenas alguns versos em cada página e alta voltagem semântica, próprio dos minimalistas, segundo Wilson Martins.

7.1. BREVE REVISÃO DA TEORIA DO TEXTO POÉTICO

Segundo Candido (1996, p. 15), há várias maneiras de se trabalhar com o poema, desde “aqueles que experimentam previamente o encanto do poema, para em seguida aplicar-lhe os instrumentos de análise”; os positivistas, que se prendem aos aspectos verificáveis, outros que acreditam na “essência incomunicável, fora da pura experiência pessoal”; as modernas tendências críticas que se voltam à estrutura interna, enfim, verificam-se diferentes posicionamentos frente ao objeto de estudo, o poema.

No caso da poesia de Sérgio Rubens Sossélla, por se tratar de poesia labiríntica com fragmentos, justaposição, intenso diálogo com o mundo das artes e subjetividade como elementos básicos de sua poética, de acordo com Lima (1999, p. 2), houve a necessidade da busca de um material teórico que pudesse dar suporte ao estudo.

Partimos da teoria de Candido (1996), que propõe analisar o texto na sua manifestação concreta, com enfoque nos efeitos sonoros e expressivos devido à especificidade do poema estudado. Para o autor (1996, p. 23), “Todo poema é basicamente uma estrutura sonora. Antes de qualquer aspecto significativo mais profundo, tem esta realidade liminar, que é um dos níveis ou camadas da sua realidade total”. O poeta, conhecedor dessa realidade, tenta obter os efeitos desejados que utilizam a sonoridade das palavras e dos fonemas. Talvez

seja por isso que Drummond tenha dito que as palavras carregavam o mundo, pois despertam sensações, emoções, ideias, ou seja, falam da expressividade dos sons, da correspondência entre som e sentido.

Candido aponta o soneto *Correspondências*, de Baudelaire, e o *Soneto das Vogais*, de Rimbaud, e, em língua portuguesa, *Claridades do Sul*, de Gomes Leal (1875), porque os simbolistas exploram ao máximo os efeitos especiais que utilizavam a sonoridade das palavras e dos fonemas.

Para termos uma ideia da verdadeira orgia métrica e sonora a que se abandonaram os simbolistas, basta lembrar a estrofe inicial do "Pesadelo", de Eugênio de Castro, onde vemos rima interna obsessiva, assonâncias, aliterações, etc., acumuladas de modo quase delirante, para sugerir a atmosfera e as sensações do sonho:

Na messe que enloirece estremece a quermesse,
O sol, o celestial girassol, esmorece,
E as cantilenas de serenos sons amenos
Fogem fluidas, fluindo à fina flor dos fenos.
(CANDIDO, p. 27)

O crítico destaca que cada poema tem a sua própria sonoridade, e o efeito expressivo, mesmo de caráter sensorial, pode ser obtido por outros recursos, pelo valor semântico das palavras escolhidas. "O som por si só não produz efeitos se não estiver ligado ao sentido" defende Grammont (*apud* CANDIDO, p. 32).

Outro aspecto relevante destacado pelo crítico é a questão da linguagem figurada, porque o poeta utiliza duas modalidades de expressão: o sentido próprio e o sentido figurado.

As palavras em sentido próprio são geralmente dirigidas pelo poeta conforme um intuito que desloca o seu sentido geral; as palavras com sentido figurado são usadas com um senso de pesquisa expressional, de criação, de beleza, explorados sistematicamente, o que lhes confere uma dignidade e um alcance diversos dos que ocorrem na fala diária (CANDIDO, 1996, p. 70).

Quando Drummond repetiu de propósito o verso "No meio do caminho tinha uma pedra", deslocado para diferentes posições, na época não foi entendido por muitos. Anos mais

tarde o poeta comentaria: “sou o autor confesso de certo poema, insignificante em si, mas que a partir de 1928 vem escandalizando meu tempo, e serve até hoje para dividir no Brasil as pessoas em duas categorias mentais”. Fica claro que o poeta utilizou da linguagem figurada com total liberdade para explorar todo tipo de recursos (formais ou não). Causou controvérsia, lógico. A opinião pública via isso como um desrespeito, uma afronta.

É natural o pensamento poético, ilógico muitas vezes, pois está baseado na alteração dos significados normais das palavras. No final, um sentido expressivo e um sentido figurado em que as palavras criam imagens surpreendentes, contribuindo para o efeito poético.

A base de toda imagem, metáfora, alegoria ou símbolo é a analogia, isto é, a semelhança entre coisas diferentes. E *aqui encontramos, no plano dos significados, um problema que já encontramos no plano das sonoridades como sinestesia: o da correspondência*. Com base na possibilidade de estabelecer analogias o poeta cria a sua linguagem, oscilando entre a afirmação direta e o símbolo hermético. Raramente o poema é feito apenas com um ou outro destes ingredientes polares, e na sequência dos versos somos capazes de notar a gradação que os separa. Muitas vezes, o elemento simbólico não está na peculiaridade das palavras, ou na sequência de imagens, mas no efeito final do poema tomado em bloco. E em tudo observamos a capacidade peculiar de sentir e manipular palavras. (CANDIDO, 1996, p. 65).

Capacidade de perceber vivamente e intensamente com os sentidos; logo, de apreender com força as coisas e o espetáculo do mundo. Daí o sentimento das analogias, a capacidade de correlacionar, de substituir e de transpor, que está na base da formação das imagens.

Ninguém volta pra casa

quando adoideço e me rôo
quando me congelo e derreto
é a minha casa que vejo se anoiteço

de casa a gente sai mas não volta
porque vai topar com a mãe morta de tanto chorar
de casa a gente sai mas não volta
porque ¿quem agüenta ver o pai velhinho a sangrar?
de casa a gente sai mas não volta
porque a memória de você – menino irá lhe estranhar
de casa a gente sai mas não volta

porque nem a sua sombra poderá com você se encontrar
 de casa a gente sai mas não volta
 porque a bruxa não desgruda e as casas mudam de lugar
 de casa a gente sai mas não volta
 porque gastamos nossas asas e findamos por enferrujar
 de casa a gente sai mas não volta

sonhei que eu voltava pra casa
 de costas
 mais morto do que vivo
 ainda mais torto e sem juízo
 de costas
 mas voltava pra minha casa

a mãe morta (eu sei)
 cuidará de mim perguntando
 se parece comigo aquele que veio
 pra embalar minha ausência no colo gasto
 pra beijar saudades com seus lábios mortos

ninguém volta (o mesmo) pra casa
 mas agora nem comigo mais eu me esbarro

vou desenterrar
 a casa meu pai e a mãe
 e assim nós três ficaremos
 juntos pra sempre outra vez

Do ponto de vista formal, o poeta utilizou 33 versos, agrupados em seis estrofes. Na primeira estrofe há 03 versos; no segundo, 13 versos; no terceiro, 06 versos; no quarto, 05 versos e no último, 04 versos. Vê-se que não há uma uniformidade quanto ao número de versos para cada estrofe. Sobre o assunto, Manuel Bandeira escreve: “Os modernistas introduziram em nossa poesia o verso-livre, procuraram exprimir-se numa linguagem despojada da eloquência parnasiana e do vago simbolista, menos adstrita ao vocabulário e à sintaxe clássica portuguesa” (BANDEIRA, p. 126).

A partir do título, *Ninguém volta pra casa*, observa-se que, no complexo verbal, composto dos dois sentidos, o audível (som) e o inteligível (sentido), propostos por Pfeiffer (1964, p.15), remetem-nos aos seguintes questionamentos: Por que ninguém consegue voltar para casa? Que aspectos extrínsecos e intrínsecos do poema permitem-nos constatar a situação do eu enunciador?

No 1.º bloco de versos, relativamente breves, percebe-se que os dois primeiros iniciam com a conjunção subordinada “quando”, próprio das narrativas: “quando o herói saiu de seu castelo”, implicando o fato de estar no meio da ação, *in media res*. Uma história está

sendo contada com a utilização da linguagem poética. Vejamos: “quando adoideço e me rôo / quando me congelo e derreto / é a minha casa que vejo se anoiteço” (SOSSÉLLA, 1989, s.n.)

Ao utilizar os verbos “adoideço”, “roo”, “congeloo”, “derreto” e “anoiteço”, somos lançados diretamente, como define Candido (1996), ao plano do significado de uma linguagem nada convencional, por tratar-se de ações psicológicas, pois não é comum para um ser humano “derreter-se”, “roer-se”, “anoitecer”. São códigos arbitrários, que, segundo Valéry (1983, p. 19-20), vivem na intimidade do artista de acordo com a expectativa de uma necessidade, representando o estado de espírito que, no poema em foco, remete-nos à carência de alguém, marcada pelas desinências verbais e pronominais (dêiticos em 1.^a pessoa) evidenciando claramente o estado de carência desse “eu”.

Quanto à sonoridade, há insistência da vogal “o” na mesma estrofe, que, para Candido (1996, p. 27), assinala a individualidade sonora própria de cada poema, em que as vogais podem produzir efeitos de clareza, dor, desespero, alegria, cólera, ironia etc. Nesse caso, o que se sente através do “barulho surdo” é uma ideia sombria, o que combina com a temática do texto:

quandO adOideçO e me rOO
 quandO me cOngelO e derretO
 é a minha casa que vejO se anOiteçO

No poema *Voyelles*, do francês Rimbaud, a palavra é a realidade concreta, colorida pelas vogais e animada pelas consoantes: “A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu, voyelles”. Cada vogal representa uma cor: A negro, E branco, I vermelho, U verde, O azul. Em Mallarmé: a poesia não é descritiva, nem narrativa, mas sugestiva, tomada a palavra no seu valor musical, valorização da imagem, a matéria do poema é uma noção abstrata, emotiva e intelectual. “O real é *vil* é a cinza do charuto, que se deixa cair para ele arder melhor, imagem de uma poesia leve e imaterial”, segundo Proença Filho (1992, p. 272).

Na 2.^a estrofe, encontramos a repetição do mesmo verso por sete vezes (número enigmático), contendo 9 sílabas métricas separadas em três tempos: de casa / a gente sai / mas não volta. O que poderia sugerir a batida forte em três segmentos distintos? Ao falar sobre a criação poética, Croce (*apud* JÚDICE, 1998, p. 7) cita que

a linguagem é um acto espiritual e criativo; e o ato de linguagem aponta para uma forma particular de espiritualidade, o que leva à conclusão de que esse acto não é antes de mais a expressão do pensamento e da lógica, mas sim a da fantasia, quer dizer a da paixão elevada e que nisso é idêntico à actividade da poesia, sendo esta sinónimo daquela.

Constata-se que todos os recursos aqui levantados foram rigorosamente trabalhados por Sérgio Rubens Sossélla, “esse fazedor” de versos, que respondeu à pergunta de Sylvio Back, quando este lhe indagou sobre seu ato de criação, “se o poema já vem pronto ou se poema é como suicídio: a gente não premedita, simplesmente comete?” Sossélla comenta:

Sou um afortunado, um sortudo: 60% da minha poesia eu captei além de fronteiras, em transes homéricos, verdadeiras posses espirituais, muitos poemas ditados e outros lidos, literalmente. (...) Aprendi que não somos nada neste mundo penitenciário, miseráveis mendigos da luz. Os 40% foram trabalhados com marreta, formão, pinça, martelo, cola, barbante, quilos de lápis e litros de tinta. (1989, p. 8)

Retomando os efeitos da recorrência do mesmo verso, por sete vezes no segundo bloco, sugere um movimento pendular, próprio do badalar do sino, com as três batidas fortes marcadas nas sílabas em destaque. É uma voz que ecoa anunciando que algo aconteceu. Em seguida, nos versos posteriores, estão as explicações, ou seja, os motivos pelos quais não voltamos para casa:

vai topar com a mãe morta de tanto chorar;
 ¿quem agüenta ver o pai velhinho a sangrar?
 a memória de você - menino irá lhe estranhar
 nem a sua sombra poderá com você se encontrar
 a bruxa não desgruda e as casas mudam de lugar
 gastamos nossas asas e findamos por enferrujar
 (SOSSÉLLA, 1989, s.n.)

Todos os versos dos motivos transcritos são rimantes, ou seja, terminam em ar. Para Candido (1996, p. 39), “Dentre os recursos usados para obter efeitos especiais de sonoridade do verso, o principal é a rima”. Sobre o assunto, Manuel Bandeira esclarece que,

No Modernismo, a rima nunca foi abandonada. Mas os poetas adquiriram grande liberdade no seu tratamento. O uso dos versos livres, com ritmos muito mais pessoais, podendo esposar todas as inflexões do poeta, permitiu deixá-la de lado. [...] Na 2ª fase do Modernismo houve um retorno do seu uso, com mais frequência. De modo geral, a poesia moderna se apóia mais no ritmo do que na rima.

São 3 pares de rimas, com utilização de elementos verbais, que, de acordo com o crítico, “trata-se de rima consoante, pois há concordância de todos os fonemas a partir da vogal tônica”. Além da rima, ocorre também a repetição de palavras, de frases, de versos inteiros (já apontados):

minha casa – 3.º e 22.º versos;
 a mãe morta – 5.º e 23.º versos;
 de costas – 18.º e 21.º versos;
 pra casa – 17.º e 28.º versos.

No 3.º bloco, o eu lírico sonha que está voltando para casa. É marcado pela vontade do regresso, nem que seja “de costas”, “mais morto do que vivo”. Ele vem pior do que era antes, “ainda mais torto e sem juízo”. É um jogo de *mais* (advérbio designativo de aumento) e *mas* (conjunção designativa de oposição, de contraste).

No 4.º bloco, há a recorrência da mãe morta, entre parênteses (*eu sei*), uma forma de antecipar aquilo que o interlocutor pudesse achar absurdo. Mas, para quem lê os poemas de Sossélla, é tão comum o eu lírico conversar com os mortos de forma normal que não parece que estão mortos. No estilo “*Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, Sossélla compôs vários poemas, livros inteiros, por exemplo, *vida carrossel da morte*, publicado em 1989. Para se ter uma ideia da obsessão do poeta pela morte, no poema *Epístola aos Mortos*, reeditado em edição póstuma no livro *Silêncio Sombra Solidão* (2009), com

epígrafe de John Berryman “all the Bells say: too late”, o poeta repete 156 vezes a palavra “mortos”.

No 5.º bloco, apenas dois versos:

ninguém volta (o mesmo) pra casa
mas agora nem comigo mais eu me esbarro

Novamente entre parênteses, há a explicação para o fato de não voltarmos para casa. É a mesma história do filósofo que diz que um homem não pode se banhar duas vezes no mesmo rio, porque já não é o mesmo rio e também não é mais o mesmo homem. Muitas águas passaram por debaixo daquela ponte e, quando regressamos, muitas coisas mudaram. Remete-nos àquilo que Fernando Pessoa escreve no poema *Lisbon Revisited* (1926):

(...)
Outra vez te revejo,
Cidade da minha infância pavorosamente perdida..
Cidade triste e alegre, outra vez sonho aqui..
Eu? Mas sou eu o mesmo que aqui vivi, e aqui voltei,
E aqui tornei a voltar, e a voltar
E aqui de novo tornei a voltar?
Ou somos todos os Eu que estive aqui ou estiveram,

Trata-se de uma mistura de presente, de passado e de futuro, espécie de busca do tempo perdido que não voltará nunca mais, *never more*, o corvo de Allan Poe pronunciava. E Fernando Pessoa, de volta a Lisboa e ao seu Tejo, revê as imagens que passam como se fossem um filme, mas ele já não é mais o mesmo, e continua:

Estrangeiro aqui como em toda a parte,
Casual na vida como na alma,
Fantasma a errar em salas de recordações,
Ao ruído dos ratos e das tábuas que rangem
No castelo maldito de ter que viver...

Vê-se que a aproximação entre Sossélla e Fernando Pessoa não é casual. É tão desesperadora essa ânsia em querer voltar que chega a doer, atingindo a nossa sensibilidade, como se quiséssemos proteger seres assim tão sós, condenados por eles mesmos, seus maiores carrascos, como disse Baudelaire no poema *L'HÉAUTONTIMOROUMÉNOS*, título tomado como empréstimo da comédia de Terêncio (190-159 a.C.), que significa, segundo Souza (2010, p. 53), “O Carrasco de si mesmo”. Sossélla tem consciência disso e escreve: “não se considera culpado / aquele que é seu próprio / juiz”.

No último bloco, encontramos os fantasmas daquele que não se conforma com a ausência de seus pais e decide: “vou desenterrar / a casa meu pai e a mãe / e assim nós três ficaremos / juntos pra sempre outra vez”. É uma imagem surreal, na ação de “desenterrar”, de exumar, de descobrir, de tirar do esquecimento.

Para Eisenstein (1990, p. 11), “No processo de lembrança existem dois estágios fundamentais, o primeiro é a reunião da imagem e o segundo, consiste no resultado dessa imagem e seu significado da memória”. Explica que nos textos *O sentido do filme* procura demonstrar que a montagem é uma propriedade de todas as artes.

Assim, Sossélla monta seu poema repleto de imagens do passado, do presente e do futuro, povoado pelos fantasmas que não desgrudam das asas que enferrujaram, da mãe que chora pela ausência do filho, da casa onde passou sua infância e juventude, daquilo que Fernando Pessoa sentiu quando voltou à sua terra natal depois de longos anos, agora estrangeiro de si mesmo, “no castelo maldito de ter que viver”.

Para Bosi (1997, p. 112),

A atividade poética busca uma relação intensa com o mundo da vida. A palavra poética recebe uma espécie de efeito mágico do seu convívio estreito com o modo singular. Singular é o momento pleno da vida, o mais rico de todos; por isso difícil de ser expresso fora dos termos de imagem-som. Determinações múltiplas e contrárias, o não-ser e o ser, o tempo e a eternidade, o mundo e o eu, vão crescendo junto com a significação da palavra.

No final do texto, quando chega ao extremo de “desenterrar os pais mortos”, não representa algo nada confortável, principalmente pela veracidade com que anuncia no tempo presente:

vou desenterrar
 a casa meu pai e a mãe
 e assim nós três ficaremos
 juntos para sempre outra vez

Experiência um tanto macabra pelo fato de trazer à vida pessoas que já morreram. Na quarta estrofe nos é revelado que a mãe está morta: “a mãe morta (eu sei)”. Ele não quer descer à cova, e sim trazê-los à vida, como se ele também estivesse morto. Isso nos remete a outros poemas de Sossélla, nos quais encontramos outras passagens em que ele escreve dessa mesma forma:

deixem-me
 insepulto e nu
 urubu não come urubu
 (SOSSÉLLA, 1989, p. 34)

luta renhida
 para uma batalha perdida
 (IDEM, p. 189)

de fracasso em fracasso
 ganhei minha vitória
 neste pedaço (p. 55)

um túmulo é um túmulo é um túmulo
 onomatopéia do teu coração
 parando (p. 31)

aqui na terra da verdade
 tudo não passa de mentira (p. 70)

com uma coisa não me consolo
 o luar não alcança o subsolo (p. 47)
 (SOSSÉLLA, 1989)

7.2 A MORTE (TEMA RECORRENTE)

Em *vida, carrossel da morte*, publicado em 1989, o leitor depara-se com 263 epitáfios, um em cada página, compostos em sua maioria por dísticos e tercetos. No título, o paradoxo, cujo recurso povoará todo o livro e, de certa forma, caracteriza um dos temas

recorrentes na poesia de Sérgio Rubens Sossélla, a morte. Carrossel no dicionário é brinquedo com pequenos cavalos em parque de diversões, mas na obra a expressão conduz à morte.

No poema longo, intitulado *epístola aos mortos*, a alta frequência com que o motivo ocorre (156 vezes a palavra “mortos”) convida-nos à leitura do poema na íntegra, merecedora da transcrição abaixo:

epístola aos mortos

me foi difícil
mas aprendi a ouvir vossas vozes

mortos soluçando
mortos imortais mortos mortais
mortos que ensinam mortos aprendizes
mortos sem efígies mortos com murais
mortos tatuando mortos sem herança
a paz dos mortos mortos na guerra
e a guerra dos mortos sem cicatrizes
mortos sitiando mortos exilados
mortos no posto mortos depostos
mortos inchando mortos esvaziados
mortos recolhidos mortos expostos
mortos censurando mortos permitidos
mortos colhendo mortos que plantaram
mortos assassinados mortos assassinando
mortos perdoando mortos amaldiçoados
mortos que abriram e fecharam mortos
mortos que faleceram mortos que finaram
mortos distribuindo mortos mendigando
mortos capitães mortos capitaneados
mortos adormecendo mortos com pesadelo
mortos melhores mortos melhorando
mortos que se foram mortos que estão vindo
mortos arruinando mortos arruinados
mortos quimicamente mortos fisicamente
mortos assustando mortos assustados
mortos do acaso mortos do ocaso
mortos possessos mortos possessivos
mortos heréticos mortos lunáticos
mortos reflexos mortos reflexivos
mortos traduzindo mortos ilegíveis
mortos do censo mortos no consenso
mortos fingindo de vivos
vivos fingindo de mortos
mortos com velas mortos desvelados
mortos com medo da morte

mortos com medo da vida
mortos sonhando com mortos sonhando com mortos
mortos que se comunicam
mortos mortos mortos mortos
mortos que pagaram o tributo enganando a César
mortos dançando na chuva
mortos vivendo com medo de câncer
mortos rezando pai nosso que está no céu
mortos rezando pai nosso que está no inferno
mortos assistindo? adivinhe quem vem para o jantar?
mortos sepultados em casa
mortos uma única vez
mortos por várias vezes
mortos em caixão de primeira
mortos sem carneira
mortos resistentes mortos subservientes
mortos que acreditaram mortos que desconfiaram
mortos que se salvaram mortos que não sobreviveram
mortos lendo william carlos williams
mortos no registro de óbito
mortos na certidão de casamento
mortos alfabetando mortos analfabetos
mortos com flores mortos desflorados
mortos cavalgando mortos cavalgados
multidões de mortos mortos sozinhos
mortos criancinhas mortos velinhos
mortos grafando mortos no fotograma
mortos anti-mortos mortos ante-mortos
mortos sadios mortos doentes
mortos na hipotenusa mortos na escala musical
mortos sem alvíssaras mortos com parábolas
mortos no presente do indicativo
mortos no futuro de todos os mortos sem tempo
mortos no vendaval pensando em ventania
mortos sob o cimento mortos levitando
mortos que fundaram mortos estéreis
mortos provisórios mortos para sempre
mortos emoldurando mortos sem paisagem
mortos muito sérios mortos brincalhões
mortos que me viram mortos que nunca vi
mortos inteiros sem a perna esquerda
mortos ouvindo tannhäuser
mortos ao som da viola cabocla
mortos em busca de portos em noa-noa
mortos amando durante a procissão
mortos se remoendo de remorsos
mortos na hora marcada por distração
mortos em campos concentracionários
mortos enganando a sorte
mortos embalando a morte

os mortos são felizes e soluçam
 me foi difícil
 mas aprendi a ouvir minhas vozes

Logo no início do poema, o eu lírico confessa que aprendeu com dificuldade a ouvir as vozes dos mortos. Mas, ao tomar conhecimento de quem são realmente tais vozes, o leitor depara-se com um jogo que se processa principalmente por meio dos recursos da antítese, da oposição, do contraste, do paradoxo e da ironia, porque nem todos eles estão realmente mortos.

Ao utilizar a antítese, o poeta exprime ideias cuja força significativa reside na oposição dos contrários, realçando o valor de cada elemento, “imortais x mortais”; “que ensinam x que aprendem”; “no posto x despostos”; “distribuindo x mendigando”, enfim, na vida há outros valores que não são os próprios valores desse “eu”. Nos paradoxos, há subversão das ideias, que nos obrigam a refletir, ressaltando a afinidade entre ideias contraditórias, provocando surpresa e desestabilizando os clichês, como em:

mortos com medo da morte
 mortos com medo da vida

mortos fingindo de vivos
 vivos fingindo de mortos

mortos rezando pai nosso que está no céu
 mortos rezando pai nosso que está no inferno

É interessante como o poeta retrata aqueles que estão “vivos”, ou seja, seus corpos ainda não foram enterrados, mas vivem como se já estivessem mortos, pela perda dos valores autênticos da vida. Na transcrição do último paradoxo transcrito, vê-se que nem todos rezam para o mesmo deus, há aqueles que rezam para o demônio, haja vista que existem templos que reverenciam ao Diabo.

A utilização da ironia e do riso, como um dos procedimentos poéticos na obra de Sossélla e apontados por Lima (1999, p. 104), é visível nos muitos versos do poema, como em:

mortos no registro de óbito
mortos na certidão de casamento

É cômico imaginar tal efeito, porque é esperado que no registro de óbito a pessoa esteja morta, pelo fato de o documento confirmar realmente que a pessoa morreu. Mas, quando imaginamos que o casal está morto na certidão de casamento, é simplesmente dramático, pois estabelece a surpresa, bem de acordo com o que Lima aponta: “Na poesia de Sossélla, a comicidade está relacionada com a surpresa exatamente por isso: o significado da palavra esperada e previsível dá lugar ao insólito”. Continua o pesquisador em foco:

O riso tem, na poesia sosselleana, o dom da subversão e da reivindicação de um espaço perdido dentro da linguagem do dia-a-dia, que aos poucos vai-se enfraquecendo e perdendo o significado. Ao mesmo tempo, tem a função carnalizadora, segundo a ideia de que é um ritual que possibilita a purificação de um sentido de seu dogmatismo e seu caráter unilateral, transformando-se numa forma de observação da verdade. O riso é o mundo visto pelo avesso. (LIMA, 1999, p. 111)

Vejamos outros versos:

“mortos dançando na chuva”
“mortos assistindo adivinhe quem vem para o jantar”
“mortos lendo willian carlos williams”
“mortos ouvindo tannhäuser”

Nos filmes *Dançando na chuva*¹² e *Adivinhe quem vem para o jantar*¹³, encontramos novamente a paixão do poeta pelo cinema. São filmes que não poderão ser esquecidos, por mais que o tempo passe. No primeiro, vemos Gene Kelly dançando com seu guarda-chuva e sapateando nas poças d’água, após o encontro feliz com a amada. No segundo, temos o amor de dois jovens que entram em choque quando Joey, filha de um casal de ricos brancos, anuncia que está noiva de John Prentice, um doutor conceituado de boa base financeira, apaixonado, porém negro. Como nos anos 60 o casamento entre etnias diferentes não era algo comum, John e Joey devem enfrentar os absurdos preconceitos não apenas dos

¹² www.google.com.br/dançando+na+chuva / www.youtube.com/dançandonachuva

¹³ www.cineplayers.com/filmes/advinhe-quem-vem-para-jantar / www.youtube.com/advinhequemvemparaojantar

pais brancos da jovem, mas também de outros negros. O filme foi produzido e dirigido pelo cineasta Stanley Kramer (1967) e estrelado por Sidney Poitier, Spencer Tracy e Katharine Hepburn, astros famosos da época. Provavelmente Sossélla saberia contar nos mínimos detalhes tudo sobre as produções veiculadas.

No outro verso, quando Sossélla menciona o nome do poeta dos Estados Unidos, William Carlos Williams (1883-1963), associado ao movimento do modernismo e do imagismo, na linha de T. S. Eliot, Marianne Moore e Ezra Pound, ele mostra justamente sua questão de gosto, de identificação pela poesia altamente objetiva, carregada de imagens visuais, fato que leva os críticos a enquadrá-lo no rol dos “poetas difíceis”, dos “poetas para poetas”.

T. S. Eliot, em uma carta de fevereiro de 1959, escreve que a poesia de William Carlos Williams surge de repente, arrebatando rochas e rachando poemas. Em *Uma espécie de canção*, traduzida por José Paulo Paes, assim diz o eu lírico:

Que a cobra fique a espera sob
 Suas ervas daninhas
 E que a escrita se faça
 De palavras, lentas e prontas, rápidas
 No ataque, quietas na tocaia,
 Sem jamais dormir.

- pela metáfora reconciliar
 As pessoas e as pedras.
 Compor (idéias
 Só nas coisas) Inventar!
 Saxífraga é a minha flor que fende
 As rochas.¹⁴

Tannhäuser (poeta alemão medieval, sua poesia é datada de 1245 e 1265) é uma ópera de Richard Wagner (com árias, recitativos, duetos, coros etc.). Baseada em uma lenda medieval, conta a história de Tannhäuser, um menestrel que se deixa seduzir por uma mulher mundana, de nome Vênus, contrariando assim a defesa do torneio dos trovadores, a que ele pertence, de que o amor deve ser sublime e elevado. Quando Tannhäuser defende o amor carnal de Vênus, é reprimido pelos trovadores e consolado por Isabel, uma virgem que o ama muito. Para conseguir ser perdoado, precisa dirigir-se ao Vaticano e rogar o perdão do Papa.

Segue com o torneio, mas de maneira autopunitiva: dormindo na neve, caminhando descalço sobre o chão quente, passando fome, com os olhos vendados. Ao chegar a Roma, o papa não lhe perdoa e diz: é mais fácil o meu cajado florescer do que você obter o meu perdão, tanto no céu quanto na terra. Tannhäuser volta à Alemanha, e Isabel sobe aos céus, rogando a Deus que interceda por ele. Os trovadores voltam com a notícia de que o cajado do papa floresceu, simbolizando que um pecador obteve no céu o perdão que não obteve na terra.

Segundo Husserl, “não é das filosofias que deve partir o impulso para a pesquisa, mas das questões e dos problemas”. Então, por que o poeta Sossella meditaria tanto sobre a morte? Ao introduzir o ensaio sobre a Morte, Dastur (2002, p. 5), professora da Universidade de Paris I, transcreve o texto de Espinosa que diz: ‘O homem livre não pensa senão que a morte e sua sabedoria é uma meditação não sobre a morte, mas sobre a vida’. A filósofa francesa reflete que a afirmação experimenta “a tendência básica da metafísica cuja tarefa principal, desde Platão, é nos lembrar a nossa participação no eterno e nos convida a superar a contingência e a finitude da vida individual”. E continua:

Vencer a morte, tal é a proposta não somente da metafísica, que alveja o conhecimento supra-sensível e do não-corruptível, mas também da religião, enquanto esta é promessa de sobrevivência pessoal; da ciência, que eleva a validade de uma verdade independente dos mortais que sobre ela refletem; e, de forma mais geral, do conjunto da cultura humana, já que esta se fundamenta, essencialmente, na transmissibilidade de técnicas que constituem o tesouro durável de uma comunidade, estendendo-se por várias gerações. (Ibidem, p. 6)

Retomando o texto *epístola aos mortos*, questiona-se quem são os mortos-vivos retratados no texto: “felizes”, “mortais”, “aprendizes”, “exilados”, “depostos”, “esvaziados”, “recolhidos”, “expostos”, “colhendo mortos que plantaram”, “assassinados”, “assassinando”, “perdoando”, “amaldiçoados”, “distribuindo”, “mendigando”, “que se foram”, “que estão vindo”, “arruinados”, “heréticos”, “lunáticos”, “reflexos”, “reflexivos”, “ilegíveis”, “com velas”, “desvelados”, “com medo da morte”, “com medo da vida”, “com medo do câncer”, “sepultados em casa”, “em caixão de primeira”, “sem carneira”, “resistentes”, “subservientes”, “lendo william carlos william” mortos que morreram na certidão de casamento, que ouvem tannhäuser, viola cabocla, que se remoem de remorsos, em campos de concentrações?

Para Heidegger, a morte pertence à própria estrutura essencial da existência, ou seja, a existência humana é um ser-para-a-morte (*Sein-zum-Tode*). Assim que um homem começa a viver, tem idade suficiente para morrer. A autenticidade humana consiste precisamente em enfrentar essa suprema possibilidade, e não adianta fugir, evadir-se, desesperar-se, somos seres condenados à morte. E, quando pensamos que o nosso ser poderá deixar de existir, angustiamo-nos. É a angústia da morte, reflete o filósofo alemão.

Encontrar o equilíbrio necessário entre a vida e a morte não é fácil, “ser ou não ser, eis a questão”, diz Shakespeare, em Hamlet. Também nos contos populares, os mortos estão presentes como os vivos, e os vivos têm tão pouca personalidade como os mortos, afirma Ariès (1989, p. 65), ao abordar sobre *A Morte domesticada*. O autor investiga como morriam os cavaleiros nos antigos romances medievais:

Primeiro, eles são avisados. Não se morre sem ter tido tempo de saber que se vai morrer. Ou então era a morte terrível, como a peste ou a morte súbita, e era necessário apresentá-la claramente como excepcional e não falar do assunto. Normalmente, por conseguinte, o homem estava prevenido.

No séc. XVII, por mais louco que fosse, D. Quixote não procura fugir à morte nos sonhos em que havia consumido a sua vida. Pelo contrário, os sinais precursores da morte trazem-no à razão: ‘Minha sobrinha’, diz ele muito sabiamente, ‘sinto-me próximo da morte’. (ARIÈS, 1989, p. 20-21)

No princípio do século XIX, prossegue Ariès, o morto era colocado em um lugar público. A entrada era livre e, se por acaso alguém encontrasse um cortejo fúnebre na rua, era comum acompanhá-lo. Era importante que os parentes, amigos e vizinhos estivessem presentes. As crianças acompanhavam tudo. O estudioso chama-nos a atenção para o costume, hoje em dia, “de afastar as crianças das coisas da morte”. Os ritos da morte eram cumpridos “sem o caráter dramático, sem movimento de emoção excessivo”. (idem, p. 24). Hoje, “a morte provoca medo”, a ponto de nem ousarmos dizer-lhe o nome, tornando-se “selvagem nos nossos dias”, conclui o pesquisador.

Na 1.^a Idade Média (a partir dos séculos XI-XII), o homem achava-se profundamente socializado. Havia a familiaridade com a morte, como forma de aceitação da ordem da natureza. “Aceitava-a simplesmente como justa, o que carecia de solenidade para marcar a importância das grandes fases por que todas as vidas devem passar”. O homem das sociedades tradicionais, que era o da primeira Idade Média, mas que era também o de todas as

culturas populares e orais, resignava-se sem dificuldade à ideia de que somos todos mortais. Desde meados da Idade Média, o homem ocidental rico, poderoso e letrado, reconhece-se a si mesmo na sua morte e descobre a morte de si próprio, argumenta Ariès (p. 42).

A partir do século XVIII, o homem das sociedades ocidentais tende a dar à morte um sentido novo. Exalta-a, dramatiza-a, a quer impressionante e dominadora. É a morte romântica, retórica, é, antes de mais nada, a morte do outro, cuja lamentação e saudade inspiram no século XIX e no século XX o culto novo dos túmulos e dos cemitérios.

Do século XVI ao século XVII, inúmeras cenas ou motivos, na arte e na literatura, associam a morte ao amor, Thanatos e Eros: temas erótico-macabros ou temas simplesmente mórbidos, que documentam uma complacência extrema com os espetáculos da morte, do sofrimento, dos suplícios.

O teatro barroco instala os seus apaixonados nos túmulos, como o dos Capuletos. A literatura negra do século XVIII une o jovem monge à bela morta que ele vela (p. 44). Tal como o ato sexual, a morte é cada vez mais considerada, a partir de então, uma transgressão que arranca o homem à sua vida cotidiana, à sua sociedade racional, ao seu trabalho monótono, para submetê-lo a um paroxismo e lançá-lo então para um mundo irracional, violento e cruel. Para o marquês de Sade, a morte é uma ruptura, nada familiar, domesticada.

Essa ruptura nasceu, segundo Ariès, “no mundo dos fantasmas eróticos e vai passar para o mundo dos fatos reais e concretos” (p. 44). Perderá, então, as suas características ou, pelo menos, serão sublimadas e convertidas em Beleza. É a morte romântica de Lamartine, na França; da família Brontë, na Inglaterra, de Mark Twain, na América (p. 45).

No século XIX, uma paixão nova se apodera dos presentes; a emoção agita-os, eles choram, rezam, gesticulam; a simples ideia da morte é comovente. Surge no final do século XVIII e se converte em um dos traços do Romantismo: a complacência com a ideia da morte.

Ariès fala do luto no século XIX, rico e significativo. Para o pesquisador, “os sobreviventes aceitam a morte do próximo mais dificilmente do que em outros tempos. A morte temida não é, por conseguinte, a morte de si mesmo, mas a morte do próximo, a morte do outro” (p. 48). Tal sentimento se encontra na origem do culto moderno dos túmulos e dos cemitérios, fenômeno de caráter religioso, “próprio da época contemporânea”.

Os seus túmulos tornavam-se os sinais da presença para além da morte, uma forma de cultuar o ente querido. “Aos seus restos se agarravam os sobreviventes. Visitar o túmulo de um ente querido era como ir à casa de um familiar ou a uma casa própria, cheia de recordações. A recordação confere ao morto uma espécie de imortalidade. Desde o fim do

século XVIII, depois XIX e XX, franceses anticlericais e agnósticos, os descendentes serão os visitantes mais assíduos dos túmulos dos parentes. A visita ao cemitério foi – e continua sendo, na França e na Itália –, o grande ato permanente de religião. Aqueles que não vão à igreja vão sempre ao cemitério, onde ganharam o hábito de por flores nas campas. E aí se recolhem, isto é, evocam o morto e cultivam a sua recordação (p. 50).

Percebe-se, por meio do percurso, que Ariès estampa que a atitude perante a morte mudou lentamente, desde a Alta Idade Média até meados do século XIX. A morte, outrora tão familiar, vai desaparecendo, torna-se vergonhosa e objeto de recusa. Na modernidade evita-se a presença da morte, que é vista como incômodo, algo insustentável, pois se admite que a vida é sempre feliz, ou deve parecer, segundo Ariès.

Morre-se no hospital porque é no hospital que se proporcionam cuidados que já não são viáveis em casa. Também porque os médicos não conseguiram a cura. A morte é um fenômeno técnico obtido pela paragem dos sentidos, isto é, de maneira mais ou menos declarada, por uma decisão médica e da equipe hospitalar. São eles hoje, os senhores da morte, do momento e também das circunstâncias da morte. Uma morte aceitável será uma morte tal que possa ser admitida ou tolerada pelos sobreviventes. A morte foi decomposta, segmentada numa série de pequenas fases, das quais não sabemos, em definitivo, qual é a morte verdadeira, se aquela em que se perdeu a consciência ou aquela em que cessou a respiração. Todas estas pequenas mortes silenciosas substituíram e anularam a grande ação dramática da morte, e ninguém tem a força ou a paciência de esperar durante semanas um momento que perdeu uma parte do seu sentido (ARIÈS, p. 56-57)

Na zona da morte nova e moderna, procura-se reduzir a um mínimo decente as operações inevitáveis destinadas a fazer desaparecer o corpo e, de preferência, que a sociedade, os amigos, a vizinhança, os colegas, as crianças, percebam o menos possível a passagem da morte. Deve-se evitar todo o pretexto para qualquer emoção:

A morte não inspira piedade, mas repugnância; “é um sintoma de desarranjo mental ou de má educação, é mórbido. No seio da família hesita-se em deixar exteriorizar a dor, por receio de impressionar as crianças. Só existe o direito de chorar se ninguém nos vir nem nos ouvir: o luto solitário e envergonhado é o único recurso (ARIÈS, p. 57).

Quando as famílias optam pela incineração do corpo, é interpretado como o meio mais radical de fazer desaparecer e esquecer tudo o que possa restar do corpo, de anulá-lo,

segundo o pesquisador em foco. Ariès observou, por meio do estudo, que “Quanto mais a sociedade afrouxava as suas interpretações sexuais, mais rejeitava as coisas da morte”. Ao mesmo tempo em que se recusa a morte, aparece a transgressão: na literatura maldita reaparece a mistura de erotismo X morte (séculos XVI-XVIII) – e, na vida cotidiana, a morte violenta.

A pesquisa do historiador Philippe Ariès, baseada em fontes iconográficas, chama a atenção sobre a complexidade das imagens da morte, traçando um panorama das transformações por que passou essa atitude a partir do século XVI. Constata que as imagens da morte foram se tornando cada vez mais raras ao longo do século XIX, até praticamente desaparecerem no século XX, restando o silêncio, como se fosse algo selvagem e incompreensível.

Walter Benjamin, ao discorrer a respeito do papel do narrador, em suas considerações sobre a obra de Nikolai Leskov, observa exatamente o que Ariès comprovou, ou seja, a ideia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, a sua força de evocação. Ao excluir seus mortos do universo dos vivos, “é interrompido a cadeia de transmissão de experiências, de que depende a arte do narrador”. Não havendo a troca dessas experiências, há o enfraquecimento da ideia de eternidade.

No caso específico do poeta Sossélla, o tema da morte representa uma renovação, pela sabedoria construtiva, a íntima experiência apoiada nos recursos poéticos, por exemplo, o eco elegíaco do poema *epístola aos mortos*, em que a palavra “mortos”, repetida por mais de cem vezes, concretiza o tom sombrio do tema (“mor – mor – mor...”), mas, vista por um novo ângulo, em que as vozes dos mortos vêm constituir suas próprias vozes, torna-se um tipo de experiência compartilhada, segundo Benjamin (1994, p. 207).

A experiência em face da morte deu um sentido à poesia de Manuel Bandeira, no quadro de uma existência humana particular, que, segundo Arriguci Jr. (1990, p. 259), obriga o poeta a responder a uma circunstância concreta e incontornável, que deixou traços profundos em sua atitude e em seu próprio modo de conceber o poético. Isso não quer dizer que a poesia de Manuel Bandeira seja concebida pela experiência da doença (tuberculose), sabemos que a qualidade de sua obra poética ultrapassa qualquer biografia. No poema *Consoada*, transcrito a seguir, a “Morte é convidada imaginária no espaço poético, tematizando a cena de um encontro problemático, a que o poeta responde, porém, com a mais completa naturalidade”:

Quando a indesejada das gentes chegar

(Não sei se dura ou caroável),
 Talvez eu tenha medo.
 Talvez sorria, ou diga:
 — Alô, iniludível!
 O meu dia foi bom, pode a noite descer.
 (A noite com os seus sortilégios.)
 Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,
 A mesa posta
 Com cada coisa em seu lugar.
 (BANDEIRA, 1986, p. 307).

Na metáfora da morte com seus mistérios, “à noite com os seus sortilégios”. “Encontrará lavrado o campo, a casa limpa / a mesa posta / com cada coisa em seu lugar”; uma espera harmoniosa, mesmo que “indesejada”, diferente da espera de Sossélla e dos Românticos, uma espécie de salvação, desenganados com o mundo e com a sociedade, uma das marcas do mal-do-século,

a oclusão do sujeito em si próprio, o devaneio, a melancolia, o tédio, o namoro com a imagem da morte, a depressão, a auto-ironia masoquista, fechando as janelas a tudo o que não se perdesse ao Narciso sagrado do próprio eu” (BOSI, p. 109).

Talvez seja por isso que o eu lírico de Sossélla diz que um dia estudará a poesia de Manuel Bandeira, pela admiração da claridade e do equilíbrio alcançados pelo poeta modernista. Eis o poema:

um dia estudarei
 a arquitetura poética de manuelbandeira
 começando pelo portal dos fundos
 os vigamentos aquelas coisas de encaixes embutimentos
 o chão e suas florzinhas totalmente silvestres silvestres
 e o soalho simplesmente brilhante de cera parquetina
 permissores de longas caminhagens e paragens
 a claraboia e tudo que nela boie
 de mugidos até luzes filtradas
 janelas janelões onde o poeta apreciava respirar o noturno

os cômodos quomodocumque
 pasárgada mapeada e na sala centralizada
 e espelhos e corredores e espelhos e corredores nenhum labirinto
 nenhum de corredores e espelhos de espelhos e corredores espelhos
 terminando pelo portal da frente (rua da ventura, recifense e ente)
 um dia estudarei

(SOSSÉLLA, 2000, p. 41-42)

O poder de sugestão e de evocação da metapoesia permite-nos vislumbrar a arquitetura da poesia de Manuel Bandeira, “começando pelo portal dos fundos”, “os vigamentos”, “encaixes”, “embutimentos”. Ou seja, pelo olhar do artista Sossélla, reconhecemos a beleza nos procedimentos poéticos de Bandeira, tudo muito sólido e brilhante; a poesia da mais simples ternura, nas situações cotidianas, filtradas por lentes líricas.

No prefácio da obra *Apresentação da Poesia Brasileira*, de Manuel Bandeira, Otto Maria Carpeaux reflete sobre a presença da morte nos últimos poemas de Bandeira, escondida atrás do símbolo da despedida de um amigo, por exemplo, nos gerúndios suspensos para o infinito, do *Rondó do Jockey-Club*:

Os cavaleiros correndo
E nós, cavaleiros, comendo...
Alfonso Reyes partindo,
E tanta gente ficando...
(BANDEIRA, 1997, p. 17)

Em outro poema, *Momento num café*, a morte encontra-se nas agitações inúteis da vida cotidiana, enquanto o enterro se transforma em marcha triunfal. Eis a vitória da morte, segundo Carpeaux, “da transformação do destino geral da carne em descanso largo e demorado”. Para o crítico, “o poeta atingiu a concentração da vida inteira que podia ter sido no momento que realmente é e que se exprime como momento de poesia”.

Para Arriguci Jr., grande estudioso da poesia de Manuel Bandeira, assim complementa:

Em suas viagens ao exterior em busca de cura, “o afastamento do ambiente mágico da infância, a perda progressiva dos parentes queridos, o empobrecimento e a queda da situação de classe, o contato direto com a miséria brasileira no cotidiano do Rio das décadas de 1920 e 1930, a leituras e os contatos com a música e artes plásticas, as amizades (e a perda ainda de grandes amizades), as incursões na vida boêmia

extasiante e passageira, enfim uma infinidade de fatos fundamentais de sua vida devem ter contribuído para o agrupamento desse senso do provisório e do contingente da existência que acabou sendo um traço distintivo e marcante também de sua sensibilidade poética, refletindo-se na atitude humilde que o caracteriza como poeta”. (ARRIGUCI JR. 1990, p. 260)

Quando o enterro passou
 Os homens que se achavam no café
 Tiraram o chapéu maquinalmente
 Saudavam o morto distraídos
 Estavam todos voltados para a vida
 Absortos na vida
 Confiantes na vida.
 Um no entanto se descobriu num gesto largo e demorado
 Olhando o esquife longamente
 Este sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade
 Que a vida é traição
 E saudava a matéria que passava
 Liberta para sempre da alma extinta
 (BANDEIRA, 1997, p. 18)

Os homens que estão vendo o enterro passar, que agem de forma mecânica e saúdam o morto “distraídos”, “confiantes na vida”, sem se dar conta de que eles também são mortais. “Um, no entanto, descobriu-se em um gesto largo e demorado”, pois sabe que “a vida é uma agitação feroz e sem finalidade”. Ao contemplar longamente o caixão que passa, reconhece que a vida não tem finalidade, e a morte liberta para sempre da alma extinta”.

Outros poetas poderiam ser evidenciados no presente estudo, mas preferimos focar naqueles que estabelecem um vínculo maior com a poética de Sossélla, em que o tema da morte adquire um sentido provavelmente inesgotável, ambíguo e múltiplo. Não apenas nos textos destacados, mas em muitos de seus poemas, é visível a atenção que o poeta curitibano dedica ao tema da morte, como aconteceu com outros poetas que deram destaque à morte em seus versos, pois a vida, o amor e a morte atraem sensivelmente os poetas, desde a Antiguidade grega até poetas mais recentes, como é o caso de Mário Faustino, no Brasil, morto tragicamente em 1962 em desastre de avião. Sua obra é marcada de presságios, é envolta em uma aura dramática, tensa, em que a morte paira seu silêncio e vulto. No poema *Romance*, Mário Faustino chega até mesmo a transformar em um acontecimento festivo, amado, esperado, “algo inerente à atitude desafiadora do homem que procura uma estranha fé

na Vida que a Morte revigora”. Isso sem falar nos ultrarromânticos, por exemplo, Álvares de Azevedo, influenciado, sobretudo, pela leitura de autores como Byron e Alfred Musset, nos quais a temática do tédio e da morte, o ceticismo e o culto do funério atravessam a sua obra no *locus horrendus* que os acolhe. A morte representa o término da agonia de viver, é a solução aos conflitos, às desilusões amorosas. Dá paz a quem vive cheio de *Spleen*, comportamento autodestrutivo conhecido como “mal do século”.

8. Considerações finais

Ao adentrar no labirinto da poesia de Sossélla, a começar pela *Linguagem Prometida* (2000), deparamo-nos com versos altamente concentrados, lapidados com a máxima precisão, nos quais o analista, em princípio, não tem em mãos os múltiplos fatores textuais e extratextuais que iluminaram esse fazer poético, daí a necessidade de verdadeira garimpagem. Constatou-se que, no âmbito específico dessa linguagem, avultam desmaterialização do mundo real, que se converte em signo; multifragmentação e particularidades; visão crítica da realidade.

No talento individual do poeta, pelo que foi refletido no presente estudo, Sossélla tomou sobre si a tarefa de criar e utiliza os seus poemas como veículo das suas aspirações mais profundas. Dentro de sua caverna-biblioteca, suas inquietações são filtradas pelo literário. Leu, escreveu, utilizou jogos de palavras, chorou, gargalhou, decepcionou-se com a falta de reconhecimento do público e com a “falência da crítica”, mas não desistiu, foi até a hora derradeira, verdadeiro cowboy dos filmes a que assistiu. Realizou uma obra à posteridade e agora passa o bastão do enigma e do mistério da vida humana, permeada de luzes e sombras, alegrias e tristezas dos homens acorrentados no labirinto da solidão.

Ao escolher uma fotografia para a capa do livro, ainda menino, estabeleceu uma aliança com a “infância eterna”, um rejuvenescimento perpétuo, um deslumbramento sistemático, mesmo sabendo do tempo perdido que não volta mais do “flash-back em câmera lenta / para uma infância / perdida.” Como fazer para recuperá-la? Criando um estado lírico espiritual, uma poesia pensada que desconstrói, contradiz, liberta dos arrebatamentos habituais e que inunda o seu ser:

na madrugada de hoje
tomei banho de mar
nas praias de minhas palavras
enquanto as ondas espumavam
restos de vozes
(SOSSÉLLA, p. 26)

Em outros poemas de sua antologia, transcritos abaixo, há a síntese do pensamento do “eu”, que representa também o pensamento de seu tempo presente:

eu sou o morto
da literatura brasileira (p. 62)

eu saí da escola
e minhas professoras ficaram (p. 55)

eu vim assistir
as maravilhas da vida
exibiram a trágica farsa (p. 9)

erguemos catedrais
e não somos nada (p. 28)

chave falsa na fechadura certa
e fechei a noite
saí do palco
onde ninguém me esperava (p. 34)

se a vida é salobra
¿qual será o gosto da morte? (p.37)

os mortos falam mais
depois que morrem
o silêncio deles
é mais do que mortal (p. 37)
(SOSSÉLLA, 2000)

Nos sonhos de silêncio e de musicalidade, é necessário que se façam escavações subterrâneas para compor esse momento pleno de vida e de morte, contrários dinâmicos, motivados pela compulsão, pelos pedaços na busca das ressonâncias no profundo ser, porque será quase impossível não perceber essa vida rítmica, o pensamento rítmico. Então, a poesia não será mais um simples acidente, um detalhe, um divertimento, mas o princípio de evolução criadora. A sua continuidade estaria na linguagem, na expressão, no crescimento contínuo, na criação renovada do ser por ele mesmo. Os verbos no gerúndio, transcritos a seguir, comprovam a “inquieta urgência” do imaginário permeado de sonhos:

você mais medita sobre a morte de noite

porque durante o dia se distrai batendo pregos
e imaginando o sonho que vai ser (p. 63)

eu só penso em publicar, ler e estudar
escrevendo o que vivi, escreverei (p. 52)
(SOSSÉLLA, 2000)

Com seu “escudo vermelho” representando o sangue que derramou nas batalhas da vida, lutou com palavras, “à margem das ditaduras poéticas, há anos exilado por opção e náusea”, obscuro e caluniado, faminto e enlouquecido, como Van Gogh, o pintor holandês, seu preferido, que também produziu a obra de arte à posteridade, vendendo um único quadro em vida. Da lira do poeta, cortante e explosiva, saem os estilhaços da experiência; mesmo que a morte o ronde, seus versos ficarão “cimentados” no seu “subsolo”.

Poderíamos abrir inúmeras janelas à reflexão da poesia de Sossélla, ainda pouco estudada fora de seu Estado. O estudo comparativo com a poesia de Mário Faustino e de Ana Cristina César seria um exemplo, pela especificidade do material poético, em que o silêncio se faz em movimento e a palavra segue seu curso em várias direções.

Outra proposta convidativa seria o estudo da poesia de Helena Kolody (cuja inspiração é um permanente estado de graça) x Sérgio Rubens Sossélla. Sossélla, em seu niilismo, chega ao ponto de enterrar o sol (no livro *O enterro do sol*, 1988). Que audácia! Uma espécie de semideus, mexendo com as forças da natureza, do conhecimento, da razão. No peito nu do eu lírico, a “cruz de combate”. Espécie de “ovelha desgarrada” e que sabe o seu valor, “vale mais do que noventa e nove se agarrando”. Daria para montar um clip, no estilo surrealista. Ela, na *Infinita Sinfonia*, as mãos se levantam, abertas, leves como pássaros que se alçam para o voo. Mãos generosas e acolhedoras. Acompanha as mãos, o sorriso largo, sincero. E os olhos confirmam todos os gestos. Dois poetas paranaenses, de estilos diferentes, mas que têm em comum a poesia breve e a enorme admiração, como vimos na correspondência entre os dois.

Também se faz necessário ressaltar, em outra oportunidade, o trabalho de Sossélla com a crítica literária, antes mesmo de ser poeta, apontado muito bem por Manoel de Andrade. Seria pertinente um estudo minucioso que também enfocasse os ensaios produzidos pelo escritor a respeito de Oscar Wilde, *A metamorfose*, de Kafka, e do amigo Paulo Leminski.

Tais possibilidades foram surgindo à medida que a pesquisa avançava em termos de expectativas, em que o próprio material que se desejava estudar apontava para outras leituras, contribuindo para o enriquecimento da proposta.

No espaço em branco da página, há muito que se discutir, como no término do filme, “que após o *the end* continuou / para que falássemos dos sonhos / se imprimindo na tela em branco / iluminada”. Na solidão fecunda do poeta pensador, a chama é luz que clareia os sonhos de silêncio e de musicalidade no fascínio pelos instantes poéticos.

Referências

- AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. **Teoria da Literatura**. 7.^a ed., Vol. I. Livraria Almedina. Coimbra, 1986.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia Poética**. 50.^a ed., Rio de Janeiro: Record 2002.
- ANDRADE, Manoel de. **José Maria Arguedas. A Luta por uma cultura esquecida**. Curitiba, 18 de abril de 2011. Disponível em <[HTTP://palavrastodaspalavras.wordpress.com](http://palavrastodaspalavras.wordpress.com)>. Acesso em 20 de maio de 2011.
- ARIÈS, Philippe. **História da Morte no Ocidente**. Tradução de Pedro Jordão. 2.^a ed., Editorial Teorema Ltda, Lisboa, 1989.
- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Campanha das Letras, 1990.
- BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. Tradutores: José Américo Motta Pessanha, Jacqueline Raas, Maria Isabel Raposo, Maria Lúcia de Carvalho Monteiro. São Paulo: Difel, 1985.
- _____. **A dialética da duração**. Tradução de Marcelo Coelho. Série: Temas. Volume 6: Estudos filosóficos. Editora Ática S.A, São Paulo.
- BANDEIRA, Manuel. **Apresentação da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- BARBOSA, João Alexandre. **A metáfora crítica**. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- BARTHES, Roland. **O grão da voz**. Tradução: Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1995.
- BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução: José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. 1.^a ed., São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. **Obras Escolhidas. Magia e Técnicas, Arte e Política**. Tradução. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. Tradução: Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOND, Cesar. **Sossella riscou o fósforo para melhor olhar a lua**. Gazeta do povo, 7 de março de 2004.
- BONNICI, Thomas e ZOLIN, Lucia Osana (org). **Teoria Literária: Abordagens históricas e tendências contemporâneas**. 3. ed. Maringá: Eduem, 2009.
- BORGES, Jorge Luis. **Esse Ofício do Verso**. Org. Andrei Mihailescu Colin. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo, Cultrix, 1970.

_____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo, Cultrix, 1997.

_____. **Leitura de poesia**. Alfredo Bosi (organizador). São Paulo, Editora Ática, 2007.

BOURDIER, Pierre. **A Dominação Masculina**. Tradução: Maria Helena Kuhner. 4.^a ed., Rio de Janeiro: Bertrand, 2005.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade, estudos de teoria e história literária**. 7.^a ed., São Paulo: Ed. Nacional, 1985.

_____. **Na sala de aula**. Caderno de Análise Literária. São Paulo: Editora Ática S.A., 1986.

_____. **O estudo Analítico do Poema**. São Paulo: Editora Humanitas, 1996.

CINTRA, Celso Cunha e LINDLEY, Luís F. **Nova Gramática do Português Contemporâneo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

CIRLOT, Juan Eduardo. **Dicionário de símbolos**. Tradução: Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Centauro, 2005.

COMPAGNON, Antoine. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução: Cleonice P. Mourão, Carmelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: Ed. UFMG. 1999.

_____. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte. Ed. UFMG, 2006.

COSTA LIMA, Luiz. **A metamorfose do Silêncio**. Livraria Eldorado Tijuca Ltda, Rio de Janeiro, 1974.

DEMARCHI, Ademir. **Sergiorosebudsossélla**. Revista de poesia Babel, tradução e crítica, ano 1 - n.º 2.

_____. **Esperança para morrer**. O Diário do Norte do Paraná. Maringá, 10 de abril, 2008.

EISENSTEIN, Sergei. **O sentido do filme**. Apresentação, notas e revisão técnica: José Carlos Avelar. Trad. Teresa Ottoni. Jorge Zahar Editor, 1990.

ESPANCA, Florbela. **Livro de Soror Saudade, Charneca em flor e Reliquiae**. Vol. 2. Porto Alegre: L & Pm, 2006.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas**. 8. ed. Trad. Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7.^a ed., Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. Tradução do texto por Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GUTILLA, Rodolfo Witzig. **Boa companhia: haicai**. Organização, seleção e introdução do autor. São Paulo: Companhia de Letras, 2009.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naufy, 2007.

HEIDEGGER, Martin. **Conferências e escritos filosóficos | Martin Heidegger**; tradução e notas: Ernildo Stein. 4.^a ed., São Paulo: Nova Cultural, 1991. (Os pensadores).

JÚDICE, Nuno. **As máscaras do poema**. Lisboa: Aríon, 1998.

LEMINSKI, Paulo. **Vida: Cruz e Souza; Bashô; Jesus; Trótski**. Porto Alegre: Sulina, 1990.

LIMA, Marcelo. **Sobre galhos, esqueletos: a poesia de Sérgio Rubens Sossélla**. Curitiba: Aos Quatro Ventos, 1999.

MARTINS, Wilson. **A literatura brasileira, o modernismo**. São Paulo, Cultrix, 1965.

_____. **Azimuthes da Poesia**, Disponível em <www.revista.agulha.com.br/wilsonmartins026.html>. Acesso em 24 de abril de 2010.

MASSAUD, Moisés. **Dicionário de termos literários**. 12.^a ed., rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MORICONI, Italo. **Como e por que ler a poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva 2002.

NUNES, Benedito. **Passagens para o poético**. Ensaio 122. (Filosofia e poesia em Heidegger). Editora Ática, São Paulo, 1986.

_____. **A clave do poético**. Organização e apresentação: Vitor Sales Pinheiro - São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio; no movimento dos sentidos**. 6.^a ed., Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. **O labirinto da solidão e post scriptum**. Trad. Eliane Zagury. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2006.

_____. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite; organização e revisão: Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva 2006.

PERRONE, Moisés, Leyla. **Falência da crítica**. Editora Perspectiva S.A. São Paulo, 1973.

_____. **Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PESSOA, Fernando. **Poesia de Fernando Pessoa.** 3.^a ed., Introdução e seleção de Adolfo Casais Monteiro. Lisboa, 2006.

PFEIFFER, Johannes. **Introdução à Poesia.** Trad. Manuel Villaverde Cabral.

POUND, Ezra. **ABC da Literatura.** Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1873.

RAYMOND, Marcel. **De Baudelaire ao Surrealismo.** Tradução de Fúlvia M. L. Moretto, Guaciara Marcondes Machado. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

ROLAND, Barthes. **Aula inaugural da cadeira de semiologia literária do Colégio de Franca.** Tradução e posfácio de Leyla Perrone Moisés. Editora Cultrix, São Paulo, 1978.

SAMPAIO, Maria Lúcia Pinheiro. **Vivência lírica.** Editora do Escritos Ltda. São Paulo, 1983.

SANCHES NETO, Miguel. **À margem das ditaduras poéticas.** Gazeta do povo, 4 de março de 1996.

SANCHES NETO, Miguel. **Gazeta do Povo.** Curitiba, 19 de Novembro de 2003.

SARTRE, Jean-Paul. **O existencialismo é um humanismo; A imaginação; Questão de método.** Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; Traduções de Rita Correia Guedes, Luiz Roberto Salinas Forte, Bento Prado Júnior. São Paulo: Nova Cultural, 1997. (Os pensadores)

SNEG, Jamil. **Entrevista com o bruxo Sossélla.** Gazeta do Povo, 4 de abril de 1998.

SOSSÉLLA, Sérgio Rubens. **cápsula do tempo.** Ribeirão Claro, 1978.

_____. **Tatuagens de Nathannaël.** Curitiba. Fundação Cultural, 1981.

_____. **não norarei amanhã.** Assis Chateaubriand, 1985.

_____. **nunca mais outra vez** (epitáfios). Paranavaí: Gráfica União, 1986.

_____. **ao vencedor, as batalhas.** Paranavaí, Fundação Cultural de Paranavaí, 1987.

_____. **ninguém volta pra casa.** Poema volante publicado em 1989.

_____. **Scientia et Labor.** Série: Paranaenses, n.º 4. Curitiba: Editora da UFPR, 1989.

_____. **vida carrossel da morte.** Paranavaí: Edições meio-dia, 1989.

_____. **A Nova Holanda.** Paranavaí: Edições meio-dia, 1989.

_____. **os filmes, mais ou menos.** Paranavaí: Edições meio-dia, 2001.

_____. **mínimas tatuagens.** Paranavaí: Edições meio-dia, 1992.

- _____. **A Linguagem Prometida**. Curitiba: Imprensa Oficial do Paraná, 2000.
- _____. **estudos para um retrato de van gogh**. Paranaíba: Edições meio-dia, 1992.
- _____. **Apontamentos de crítica 1**. Oficinas Gráficas da Papelaria Região, Curitiba, 1962.
- _____. **campo de concentração**. Edições meio-dia, 2001.
- _____. **9 artigos de crítica**. Oficinas Gráficas da Papelaria Região, Curitiba, 1962.
- _____. **haicaismos**. Paranaíba. Edições meio-dia, 1990.
- _____. **o enterro do sol**. Paranaíba. Edições meio-dia, 1988.
- SOUZA, Adalberto de Oliveira. (Organizador) **Entre as barreiras e o ilimitado: reflexões sobre a modernidade e a pós-modernidade**. São Paulo: Arte & Ciência, 2010.
- _____. **Passagens da Jornada: momentos importantes das Jornadas de Estudos Franceses de Maringá**. Adalberto de Oliveira Souza (Organizador). São Paulo: Arte & Ciência, 2011.
- SOUZA MARANHÃO, José Luiz de. **O que é morte**. 3.^a ed., Editora Brasiliense, São Paulo, 1987.
- TELES, Gilberto Mendonça. **A retórica do silêncio**. São Paulo, Cultrix, 1979.
- TOURAINÉ, Alain. **Crítica da Modernidade**. Tradução Elia Ferreira Edel. 9.^a ed., Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.
- WILSON, Martins. **Ermitão das Letras**. Gazeta do povo, 19 de março de 2001.
- www.youtube.com/dançandonachuva. Acesso em 10/01/2012.
- www.cineplayers.com/filmes/advinhe-quem-vem-para-jantar/ Acesso em 10/01/2012.
- www.youtube.com/advinhequemvemparajantar Acesso em 10/01/2012.
- www.yahoo.com.aforismos. Acesso 02/02/2012.
- www.rivalicor.com.br.com.br/m. Acesso em 12/02/2012.

ANEXO I

BIBLIOGRAFIA COMPLETA DO AUTOR ¹⁵

sobrepoemas 1966

mêne um e outros poemas 1967

verbum 1968

demarcagem 1970

quinzena 1971

inextemporal 1972

mãos no rosto 1975

o último trem para babilônia 1976

não me obriguem 1976

rio do meio de cima/ rio do meio de baixo 1977

o braço direito 1977

noturno em sol maior 1977

crucificações 1978

olho mágico 1978

cápsula do tempo 1978

o cão e seu ideólogo 1979

o sonho real 1979

poemas de assis chateaubriand 1980

novos poemas de assis chateaubriand 1980

tatuagens de nathannaël 1981

nora nora 1981

silêncio costurando a noite 1981

bazuca 1982

¹⁵ Extraído do livro *A linguagem prometida*.

olhos vermelhos 1982

dez poemas para milton carneiro 1982

um coup d'oeil 1982

o dia de amanhã 1982

epístola aos mortos 1983 (2.^a ed., 1988)

e se a morte sentisse medo da vida? 1983

os mínimos sonhos 1983

o ventre da baleia é uma pradaria 1983 (2.^a ed., bilíngüe: brasileira - japonesa, 1985)

signo de peixes 1983

com a pele dos meus dentes 1984

de louco e de poeta, sóis 1984

mara 1984

primeira cartilha para neuza maria 1985

aqui não é noa-noa 1985

boa-noite, sossélla 1985

jaques mário brand ou as feridas do filocteto 1985

curta-metragem 1985

não norarei amanhã 1985

depois do vendaval, o vendaval 1986

manuscritos do sonho 1986

cantares de elpenor 1986

nunca mais outra vez 1986

enquanto o dorso do tigre não se completa 1987

ao vencedor, as batalhas 1987

para a biblioteca de alexandria 1987

sim, ele passou por aqui 1987

no mar, morto 1987
18 poemas para milton carneiro 1987
o anjo negro 1987
don't bogart me 1988
bom dia, magia 1988
infinewton isaac 1988
r 1988
auto(cine)biografia 1988
rosa maria rosa 1988
o enterro do sol 1988
ninguém volta para casa 1989
vida, carrossel da morte 1989
o espetáculo interrompido 1990
para georg trinkl, tomando café 1990
fé nos meus e pé na estrada: desditados 1990
xxx poemas 1990
(a)onde está? 1990
haicaismos 1990
a crase sangüínea 1990
o galo subterrâneo 1990
cinevida 1991
de olhos limpos 1991
para uma ontologia de colombo de sousa 1991
relendo o caderno de douglas (gauguin) diegues 1991
me escrevendo 1991
cabeça, corpo, membros & órgãos anexos 1991.
heu e outras poesias 1991

água limpa 1991

rosa, rosae 1991

de mais a mais 1992

mínimas tatuagens 1992

para uma ontologia de carmen carneiro 1992

shakespeare 1992

estudos para um retrato de van gogh 1992

os olhos e a alma 1993

poema e antipoema para César Lattes 1993

para George S. Patton, Jr 1993

inscrição no muro da via pública 1993

off sine 1993

notação particular 1993

flauléc 1994

o silêncio de Villa-Lobos 1994

obra completa 1994

vergara/Bergman: eu sou Aladim 1994

vou embora, me vou // e agora daqui ninguém me tira 1994

da hora extinta serás o meu fantasma 1994

Fleming, Alexander 1994

depois da guerra do Paraguai, flores de maio 1994

de Cândido Portinari 1994

das músicas também: um labirinto para usar na lapela 1994

Sérgio Rubens Sossella ou dois poemas iguais 1994

proposições matemáticas, ou tentando demonstrar o que pensava em M. Merleau-Ponty 1994

montagem da importância de um desdentado ser para Van Gogh 1994

gogh 1994

solmmeil 1994

ainda resta um adeus 1994

édipo (até agora) inédito 1994

mapa mundi 1994

nas gerais 1994

o menino da sua mãe ou anchio son pittore 1994

o poeta é um fingidor 1994

primeiro, aquele poema de rainer maria rilke 1994

a permanente ronda de courbet 1994

para um poema certo e sua margem, mínima de erro 1994

peçoana muito pessoal 1994

de filmes, zelinda 1994

eu e mim 1994

verso e reverso 1995

poemas 1995

verdeanas 1995

então, um longo e muito longo novo dia surgirá 1995

noturnal 1995

esperança que 1995

felliniano 1995

uns olhos ardentes 1995

cemitérios nos vagares 1995

antonio nobre 1995

alguns poemas (nem tanto ou quase) para o cachorro louco e filhadaputa do paulo leminski, oblata 1995

clark gable 1995

pulsações coloridas de van gogh 1995
nervuras ou ontologia 1995
configuras: figurações 1995
manu 1995
goeldi: 1995
os girassóis, van gogh 1995
os objetivos do poema, todos 1995
olhos-fechados 1995
nós, gagos de babel, bab amos versos, jorge de lima 1996
jorge de lima 1996
retratando manu bandeira 1996
vangoghiana 1996
emile zola quando visitou o colégio estadual do paraná 1996
de santinhos 1996
desenhos para o paul claudel 1996
sob/sobre a casa do padrinho 1996
de uma folha corrida 1996
opus pus 1996
vincent van sol 1996
saul bass 1996
ainda escreverei uma enciclopédia 1996
a literatura que me vive 1996
xvi etimologias 1996
xvii etimologias 1996
xviii etimologias 1996
noites 1996
o rio no passeio público 1996

xix etimologias 1996
elogio ao tio nolte 1996
poemas vegetais 1996
a poesia brasileira contemporânea 1996
brazil ou made in brasil 1996
de um filme antigo 1996
bem feito pra você, joão cabral de melo neto, ex 1996
30 anos esta noite: poemas de 1966 até aqui 1996
¿por onde tem andado, sossélla? 1997
um poema cresce o outro 1997
flores, oníricas, líricas 1997
um trem é um etc. 1997
nossa senhora dos viajantes 1997
cine curitiba 1997
das vegetações do rousseau 1997
de hieronymus bosch 1997
em hieronymus bosch 1997
vitrasl, vitrais 1997
galhos, esqueletos 1997
poemas da multidão, chuvada 1997
poemas espirituais 1997
sossélla de flaubert 1997
copyright 1997
nau dos loucos 1997
sol e arroz, horizonte 1997
tua 1997
como se 1997

a noite antológica 1997
enquanto é tempo: autobiografia 1997
antologia escolar 1997
águas meninas 1997
poemas de kaspar hauser 1997
desengenharia leminskiana 1997
trem, trens: novas etimologias 1997
pêras, de líquidas 1998
fronteira 1998
flores, flores 1998
escrevendo milton carneiro 1998
quando gerúndio 1998
casimirianas 1998
noites estreladas 1998
furos no céu: haicais 1998
alegria de viver 1998
desde hieronymus bosch 1998
gosto de dizer assim 1998
id est isto é 1998
imagem e semelhança 1998
janela, porta, campainha 1998
melhor dizendo 1998
ontem, hoje, amanhã 1998
vaguem-sóis 1998
tábua da noite 1998
sim e não 1998
depeixes 1998

contextos 1998

obra incompleta 1998

pedras vivas 1998

na praia de ninguém 1998

tipo histórico 1998

mesmo e mesmo e mesmo 1998

o olhar, no primeiro dia da criação 1998

os elefantes vão para o céu 1999

gaguins 1999

vincent van gogh 1999

quanto hieronymus bosch 1999

um arquivo particular 1999

sol levante 1999

nunca vi bosch, hieronymus, no cinema 1999

tudo bem no ano que vem 1999

porque hieronymus bosch 1999

a noite vesicular 1999

parágrafos, fragmentos 2000

mina 2000

poemas novos 2000

entreato 2000

poeta de casa ardendo 2000

algumas frases que desenhei me lembrando da bíblia ilustrada pelo orson welles
2000

e se escrevi o que escrevi, escrevi 2000

nervuras da noite interior 2000

de consumo 2000

que tal é a marca 2000

diário 2000

horizontal vertical 2000

a polônia, a polônia 2000

a noite maior 2000

corolas carolas 2000

ou pessoalmente 2000

lugar ex 2000

milton carneiro 2000

um livro de poemas, dois 2000

quando os anjos acordam 2000

nova cápsula do tempo 2000

esquecida fonte 2000

¿a troco do quê? 2000

poemas: 50 2000

livro de imagens 2000

escrita fina 2000

memória de hieronymus bosch 2000

tentações de hieronymus bosch 2000

papel do japão 2000

teorias de anjos 2000

ANEXO II

OBRA POÉTICA PUBLICADA EM 2001¹⁶

ave, maria
para ronald de carvalho
água
papel da holanda
cuidado com os assemelhados
papel da china
o longo caminho de volta
olhos proibidos
paul claudel no deserto
hieronymus bosch depois
velha lua nova
campo de concentração
quando um homem é homem
você vai ver só, uma coisa, sophia loren
está chegando a hora
o sangue da terra
matéria de hieronymus bosch
o sapo, de costas
luas, duas
?hieronymus? bosch?
na terra de ninguém
puta sorte, poesia
um toque de classe
máximo divisor comum
cavalo marinho
sob medida
qual é a rima, sossélla?

¹⁶ Bibliografia retirada do livro de Sossélla *Obras completas*.

luares
a nova poesia brasileira
um súbito enfoque
nas ilhas, das ilhas
surreais
limite
tão longa ausência, próxima
eu, por exemplo
tocata em sol e fuga
à noite sonhamos outros filmes
ruptura
nem aqui nem na china
obras completas

ANEXO III

FOTOS

FOTO I – SÉRGIO RUBENS SOSSÉLLA, O POETA



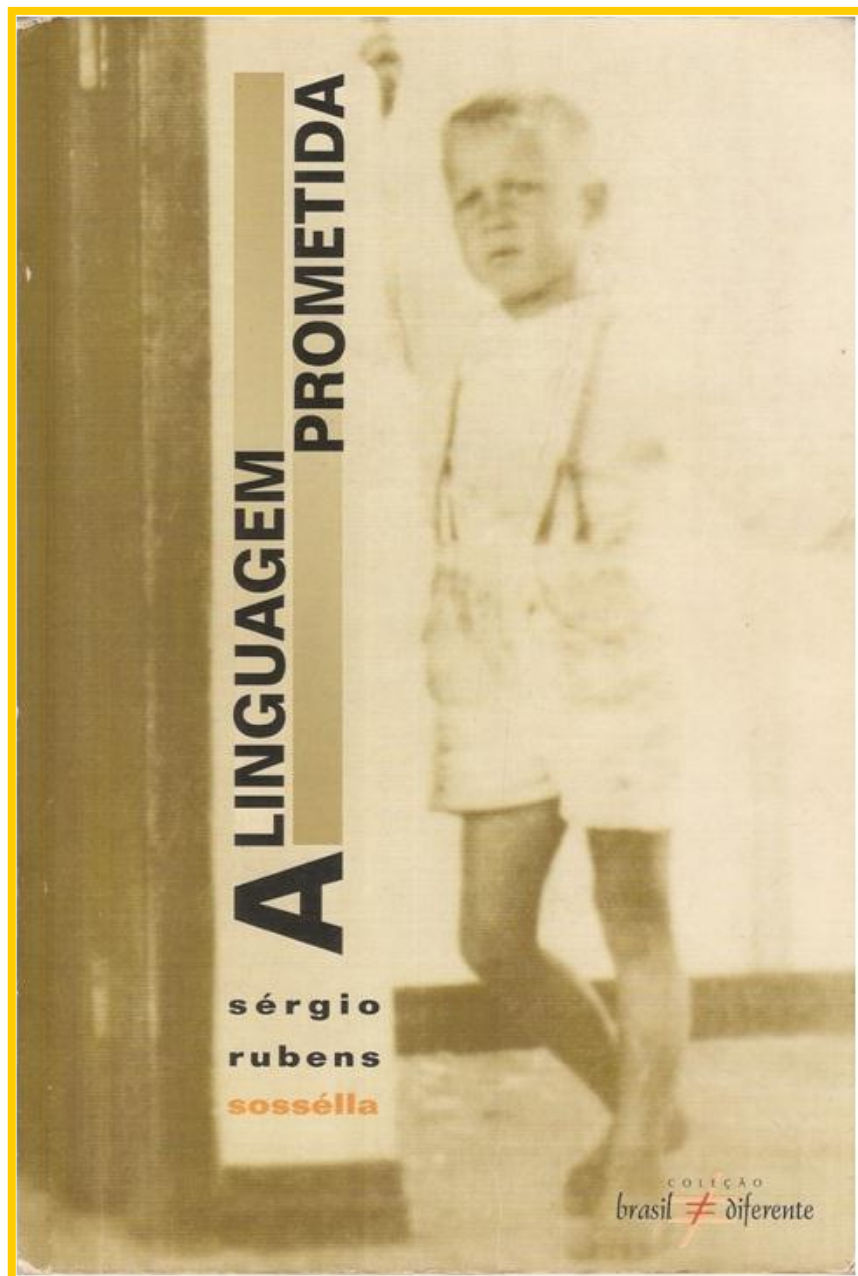
Fonte: Acervo pessoal do poeta

FOTO II – NOITE DE AUTÓGRAFOS – AGOSTO/1991



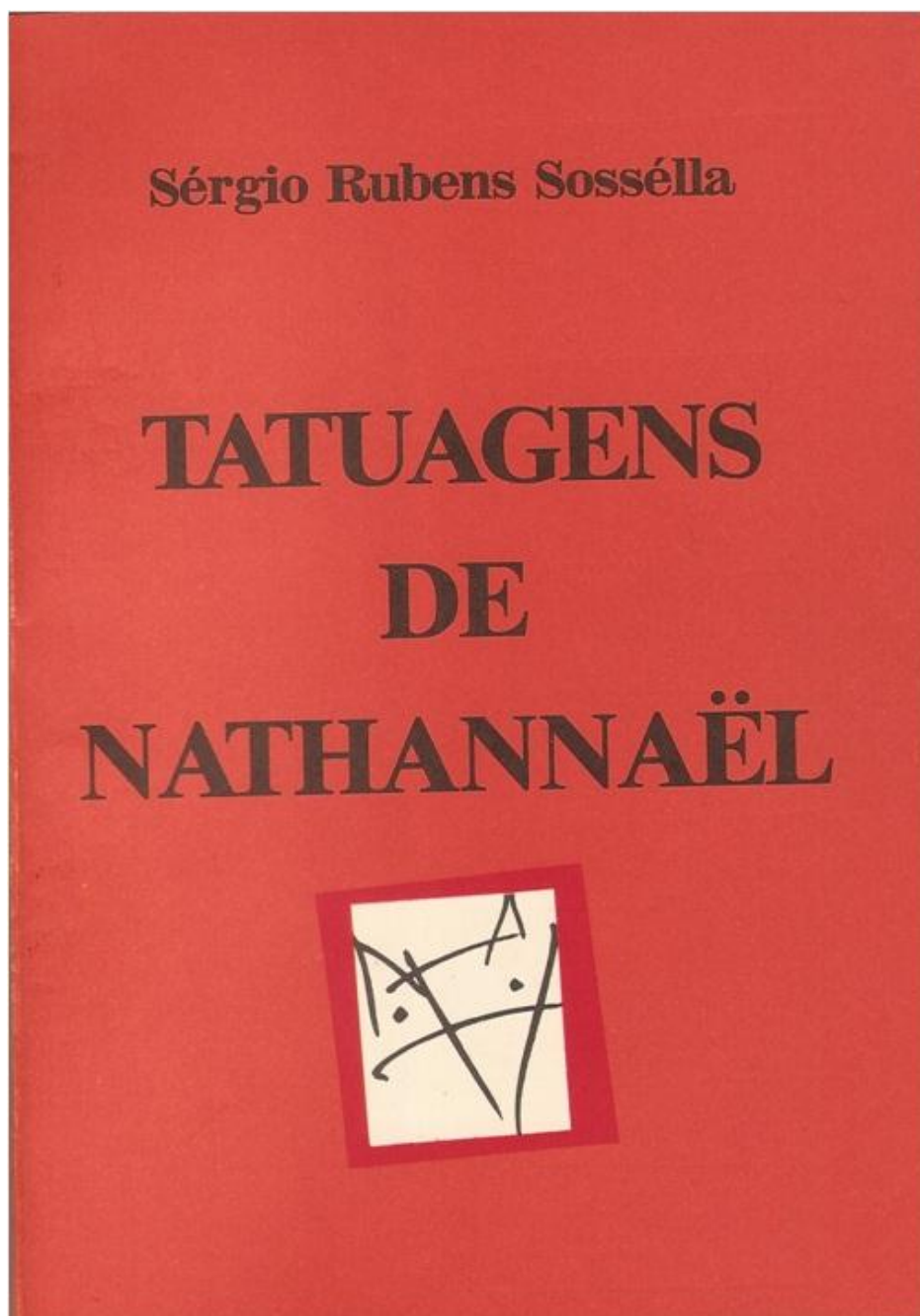
Fonte: Acervo pessoal do poeta

FOTO III – SÉRGIO RUBENS SOSSÉLLA, QUANDO MENINO NA CAPA DE SEU LIVRO



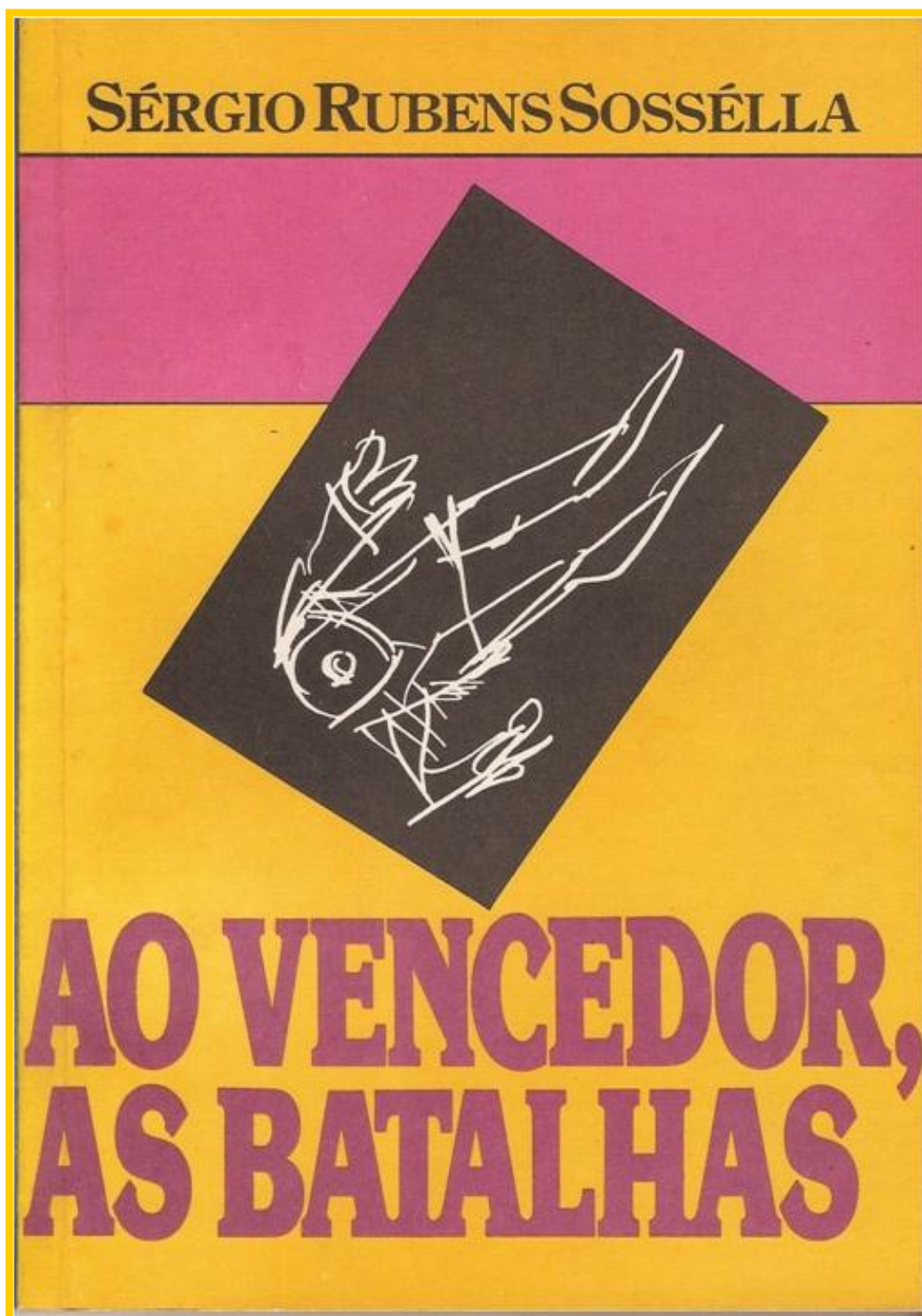
Fonte: Acervo pessoal do poeta

FOTO IV – LIVRO: TATUAGENS DE NATHANNAËL.
CAPA E ILUSTRAÇÃO: GUINSKI | EDIÇÃO: FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA
TIRAGEM: 1.000 EXEMPLARES



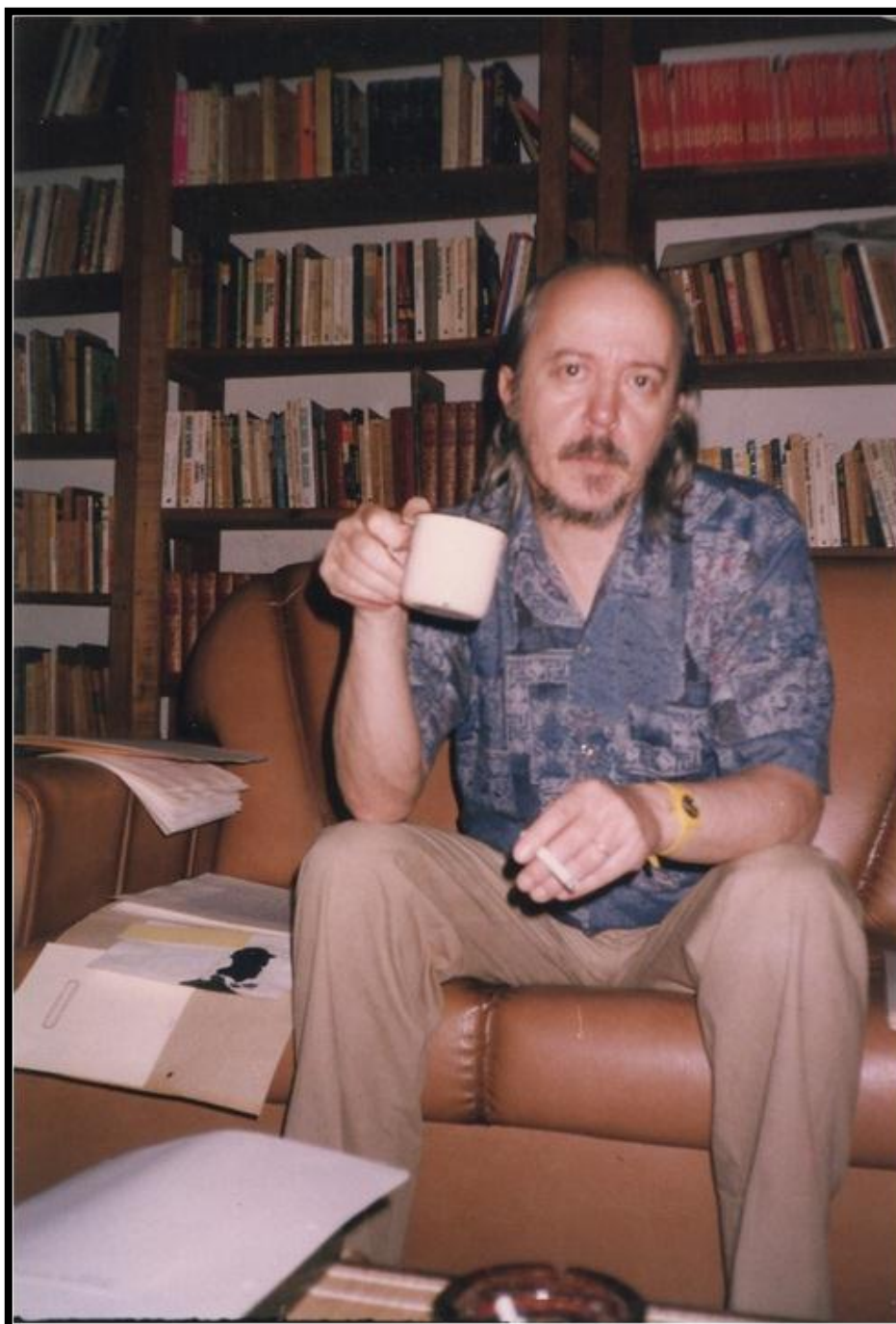
Fonte: Acervo pessoal do poeta

FOTO V – LIVRO: AO VENCEDOR AS BATALHAS
CAPA E ILUSTRAÇÃO: GUINSKI | EDIÇÃO: FUNDAÇÃO CULTURAL DE
PARANAÍ



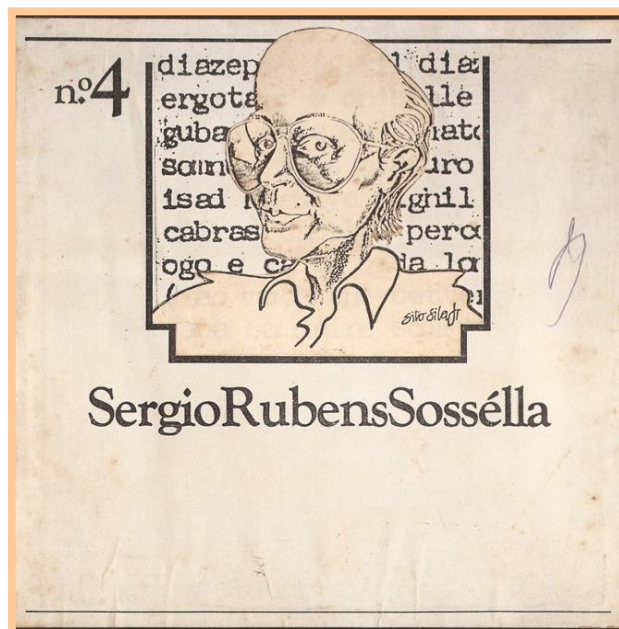
Fonte: Acervo pessoal do poeta

FOTO VI – SOSSÉLLA E SUA INSEPARÁVEL CANECA DE CAFÉ



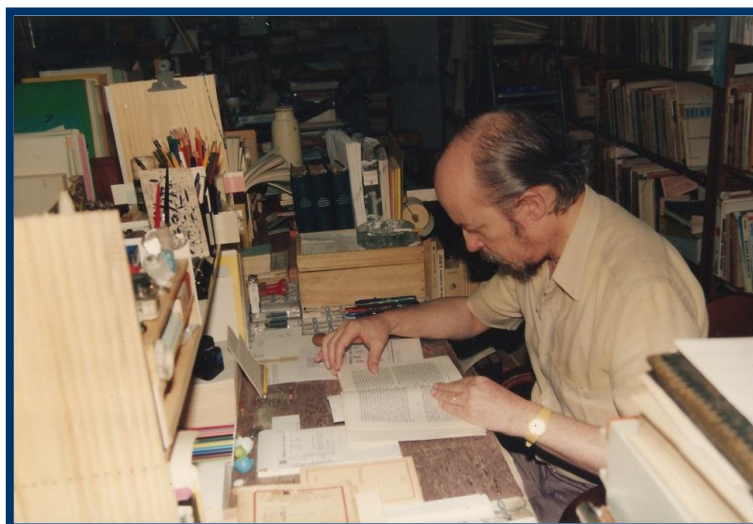
Fonte: Acervo pessoal do poeta

FOTO VII – LIVRO: SÉRGIO RUBENS SOSSÉLLA
SÉRIE PARANAENSE n.º 4 / PUBLICAÇÃO: UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ



Fonte: Acervo pessoal do poeta

FOTO VIII – UMA DAS ESCRIVANINHAS ONDE O POETA
REALIZA SEU TRABALHO



Fonte: Acervo pessoal do poeta

FOTO IX - SOSSÉLLA E A GRANDE COMPANHEIRA E ESPOSA ROSA MARIA.
NO COLO, O PEQUENO SÉRGIO AUGUSTO SOSSÉLLA, HOJE COM 23 ANOS.



Fonte: Acervo pessoal do poeta

FOTO X – O TÚMULO DO POETA NA CIDADE DE PARANAVAÍ, PR.



Fonte: A autora

FOTO XI - O EPITÁFIO:
"E RISCOU O FÓSFORO PARA MELHOR OLHAR A LUA"



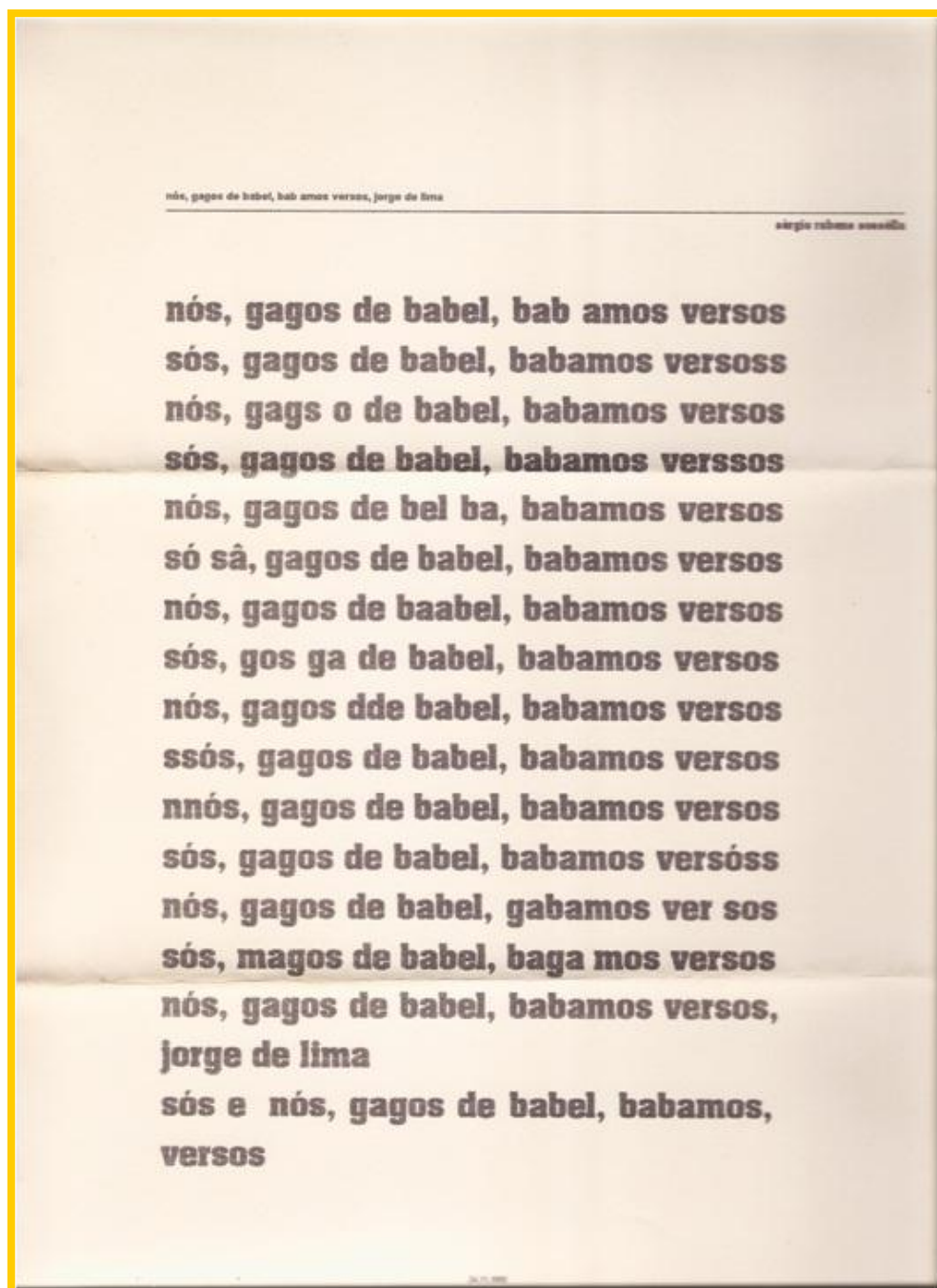
Fonte: A autora

FOTO XII - A HOMENAGEM FEITA PELA FUNDAÇÃO CULTURAL DE PARANAVAÍ



Fonte: A autora

FOTO XIII - POEMAS VOLANTES DE SOSSÉLLA. O ORIGINAL ERA DOBRADO E ENTREGUE AOS AMIGOS, COMO FORMA DE PUBLICAÇÃO.



Fonte: Acervo pessoal do poeta


para georg trakl, tomando café

(para José de Arimatéia de-Clamar)


sêrgio rubens sossêlla

é afinal uma dupla tristeza
afasto subitamente o copo em que bebia
em 3 de novembro de 1914
vejo o teu rosto no fundo o teu rosto
numa clínica psiquiátrica em cracóvia
igrejas pontes hospital horríveis no lusco-fusco
já quase além do mundo
no cemitério de mühlau em innsbruck
as tuas pálpebras estão pesadas de papoila e sonham baixo
linhos sangrentos incham as velas sobre o canal
eu não tenho o direito de me furtar ao inferno
¿morrer em paz após a tua sorte?
cristo é o filho de deus
nossa irmã a lama podre e negra
olham-se a tremer na voz de prata do vento
pastores sepultaram o sol no bosque calvo
depois que um pescador tirou (em rede de crina)
a lua dum tanque a gelar
as flautas acabam de nascer

18.8.1990

edições melo-dia
rua martin luther king, 3.360
paranavai / pr / 87 700
livraria e tipografia eclética ltda.