

No palco do século: variações contemporâneas do topos do “teatro do mundo” na poesia de Alexei Bueno

Rafael Campos Quevedo
UFMA

Resumo

A obra de Curtius, em sua seção destinada a metáforas clássicas e de longevidade na literatura, dedica um tópico ao “teatro do mundo”. Para o filólogo alemão, “o germe da representação do mundo como um teatro em que os homens, movidos por Deus, desempenham seus papéis”¹ acha-se nos diálogos de maturidade de Platão, *As leis* e *Filebo*. Segundo o autor, a “comparação do homem a um ator torna-se lugar comum” que ingressa na literatura latina (Horácio e Sêneca) e em textos cristãos (Paulo, Clemente de Alexandria e Santo Agostinho). Escritores medievais (Boécio, João de Salisbury) continuam a cultivar o *topos* que se estende à modernidade em Ronsard, Shakespeare, Calderón, Cervantes e outros. Este artigo rastreia outros exemplos do lugar-comum, mas concentra sua atenção nas seguintes obras do carioca Alexei Bueno: *A via estreita* (1993), *A juventude dos deuses* (1996) e *Entusiasmo* (1997). Tal trilogia apresenta elaborações desse *topos* clássico, modulado, contudo, a partir de circunstâncias hiper-reais ou virtuais, conforme as acepções de Jean Baudrillard. Propõe-se, portanto, uma leitura das variações da metáfora teatral na obra de Bueno a partir dos referidos conceitos como formas de enfraquecimento da realidade e embotamento da experiência autêntica com o mundo.

Palavras-chave: Topos do Mundo como teatro; Poesia contemporânea; Alexei Bueno; Simulacro; Hiper-realidade.

Abstract

Curtius' work, on the section regarding the classical and lifetime metaphors in literature, addresses a topic to “the great theater of the world”. To the german philologist, “the origin of the world representation as a theater in which men, moved by God, play their roles” is found on Plato's late dialogues, *Laws* and *Philebus*. According to the author, the “comparison of men to actors, becomes a common-place” which joins the latin literature (Horace and Seneca) and christian works (Paul, Clement of Alexandria, and St. Augustine). Medieval writers (Boethius, John of Salisbury) continue to produce the *topos* which extends to the modernity with Ronsard, Shakespeare, Calderón, Cervantes, among others. This article tracks other examples of this common-place, but it focuses on the following works of the Rio de Janeiro-based poet Alexei Bueno: *A via estreita* (1993), *A juventude dos deuses* (1996) and *Entusiasmo* (1997). This trilogy presents conceptions of this classical *topos*, yet modulated from hyper-real or virtual circumstances, according to Jean Baudrillard's sense. Therefore, it is proposed an interpretation of the theatrical metaphor variations on Bueno's work based on the referred concepts as ways of reality weakening and world authentic experience dulling.

Keywords: The world as a theater's *topos*; Contemporary Poetry; Alexei Bueno; Simulacrum; Hyper-reality.

1 CURTIUS, Ernst Robert.
Literatura europeia e Idade Média latina, 2013.

As relações entre a lírica de Alexei Bueno e elementos (formais e temáticos) da tradição poética consistem, sem dúvida, no principal veio explorado pela ainda incipiente produção crítica acerca da obra do autor carioca.

Tal produção que, até o momento, é constituída por artigos, ensaios e teses acadêmicas (além dos prefácios e breves estudos que introduzem algumas edições de sua obra poética), tem em geral pensado o problema da presença de elementos tradicionais na poesia de Bueno pela perspectiva do debate sobre o contemporâneo oportunizada, por sua vez, pela clareira aberta por Agamben² em seu conhecido ensaio que estabelece que a verdadeira contemporaneidade comporta, necessariamente, uma carga de anacronismo. Proliferam-se, assim, as leituras que, valendo-se não apenas da ideia de Agamben, mas também de conceitos correlatos como “herança” (Derrida) e “anacronismo” (Enzensberger), para citar apenas dois deles, empenham-se em deslindar as formas de apropriação da tradição por parte de um poeta atual. Como se vê, a presença de elementos tradicionais na poesia de Bueno liga-se ao problema a respeito de seu estatuto de contemporaneidade, debate que se divide entre os que temerariamente se propõem a catalogar sua obra com algum rótulo (neoconservador, neoparnasiano, etc.) que chancele uma alegada inadequação com o contemporâneo e, por outro lado, os que, numa perspectiva lastreada por uma noção de contemporâneo como atravessamento de tradições, enxergam no autor de *Entusiasmo* um representante de uma prática poética marcada não por mera reverência ao passado, tampouco por um uso ornamental de suas referências, mas por um diálogo criativo que inclui incorporação crítica dos dados da tradição.

Este trabalho se alinha, portanto, à segunda das perspectivas acima descritas e se propõe a examinar o emprego do *topos* do “teatro do mundo” em parte da produção poética de Alexei Bueno, mais especificamente nas obras *A via estreita* (1993), *A juventude dos deuses* (1996) e *Entusiasmo* (1997). A análise tópica pretenderá mostrar que, em sua poesia, Bueno reescreve o antigo lugar-comum da literatura universal numa coordenada nova e que problematiza, por sua vez, questões bastante atuais acerca das noções de sujeito e de realidade.

Conforme tentarei demonstrar, a análise da utilização de um *topos* tradicional por parte de um poeta contemporâneo é peculiarmente produtiva especialmente para as reflexões em torno da contemporaneidade de um autor. Isso porque uma fórmula expressiva da antiguidade que é retomada milênios depois, em circunstâncias contextuais diversas, carrega consigo novas possibilidades de significado, a começar pelo próprio deslocamento temporal e também pelas variações operadas pelo autor na própria estrutura formal e/ou semântica do esquema tópico, quando é o caso.

3 CURTIUS, Ernst Robert.
Literatura europeia e Idade Média latina, 2013.

4 Ibidem, p. 188.

5 Platão, *apud* CURTIUS,
Ibidem, p. 188.

6 Sêneca, *apud* CURTIUS,
Ibidem, p. 188.

7 Agostinho, *apud* CURTIUS,
Ibidem, p. 188.

8 PALADAS DE ALEXANDRIA.
Epigramas, 2001, p. 67.

9 CURTIUS, Ernst Robert.
Literatura europeia e Idade Média latina, 2013, p. 189.

Isso posto, passo a situar panoramicamente os empregos do *topos* do “mundo como teatro” seguindo alguns dos exemplos literários arrolados por Ernst Robert Curtius³ e acrescentando três outros casos não abordados pelo filólogo alemão. Em seguida trato muito brevemente de dois poemas contemporâneos de autores brasileiros que também se ocuparam do *topos* em questão para, finalmente, discutir a releitura de Bueno tendo em vista o contexto de cada uma das três obras que compõem o *corpus* deste trabalho.

II

A obra de Curtius, em sua seção destinada a metáforas de extração clássica e de vasta longevidade da literatura ocidental, dedica um tópico para a metáfora do “teatro do mundo”. Segundo o autor de *Literatura europeia e Idade Média latina*, “o germe da representação do mundo como um teatro em que os homens, movidos por Deus, desempenham seus papéis”⁴ acha-se nos diálogos de maturidade de Platão, nomeadamente, *A leis* e *Filebo*:

Consideremos cada um de nós representantes das criaturas vivas, como um fantoche de origem divina, fabricado pelos deuses, seja apenas como brinquedo, seja com qualquer intenção mais séria. [...]

O homem é apenas um brinquedo nas mãos de Deus, e isso, na verdade, é precisamente o melhor para ele.⁵

Segundo o autor, ainda no mundo grego, a “comparação do homem a um ator torna-se lugar comum”. Na cultura latina ele se faz presente na sátira 7 do livro II de Horácio e em Sêneca: “esta farsa da vida humana, que nos atribui papéis que desempenhamos mal”;⁶ posteriormente, no mundo cristão, em Paulo I Coríntios, 4, 9: “Porque tenho para mim, que Deus a nós, apóstolos, nos pôs por últimos, como condenados à morte; pois somos feitos espetáculo ao mundo, aos anjos, e aos homens.”, em Clemente de Alexandria e em Agostinho: “(...) Pois nada mais do que uma comédia de gênero humano é toda esta vida, que nos leva de tentação em tentação.”⁷ Também em um dos epigramas de Paladas de Alexandria o *topos* pode ser encontrado: “Um palco, a vida, e uma comédia; ou aprendes a dançar, deixando / a sisudez de lado, ou lhe aguentarás as dores.”⁸

Do emprego do *topos* por autores medievais (principalmente Boécio e João de Salisbury), Curtius depreende que o “velho e gasto símile do ator torna-se, então, uma tribuna abstrata para ampla crítica de seu tempo.”⁹ É pelo sucesso do livro de João de Salisbury, o *Policraticus* que, de acordo com o autor, a metáfora atinge os séculos XVI e XVII, quando é reaviva-

da. Foi cultivada na era moderna, portanto, por autores como Lutero,¹⁰ na Alemanha, Ronsard, na França, Shakespeare,¹¹ na Inglaterra, Calderón (na emblemática obra *La vida es sueño*) e Cervantes na Espanha.¹² Um trecho do diálogo entre Quixote e Sancho localizado no cap. XII da parte II merece ser reproduzido, não apenas pela sua representatividade com relação à história do *topos* como, também, por representar, pelo recurso da metalinguagem (tão explorado por Cervantes em sua obra máxima), o caráter já sedimentado do lugar-comum, tal como fica claro no trecho da fala de Sancho destacada em negrito:

(...) e nenhuma comparação há que tão bem nos represente o que somos e o que havemos de ser, como a comédia e os comediantes. Senão, dize-me: não viste representar alguma peça onde entrem reis, imperadores e pontífices, cavaleiros, damas e outras personagens? Um faz de rufião, outro, de embusteiro, este, de mercador, aquele, de soldado, outro, de simples discreto, outro, de namorado simples, e acabada a comédia, e despidendo-se os seus trajos, ficam todos os representantes iguais?

- Tenho visto, sim – respondeu Sancho.

- Pois o mesmo – disse Dom Quixote – acontece no trato deste mundo, onde uns fazem de imperadores, outros de pontífices, e finalmente todos os papéis que podem aparecer numa comédia; mas, em chegando ao fim, que é quando se acaba a vida, a todos lhes tira a morte as roupas que os diferenciam, e ficam iguais na sepultura.

- Ótima comparação! – disse Sancho. – **Apesar de não ser tão nova que eu não a ouvisse já muitas e diversas vezes**, como a do jogo de xadrez,¹³ no qual, enquanto dura, cada peça desempenha o seu papel especial e, quando acaba, todas se misturam, se juntam e se baralham e se metem num saco, que é o mesmo que dar com a vida no sepulcro.

- Cada dia, Sancho – disse Dom Quixote -, te vais fazendo menos simplório e mais discreto.¹⁴

Certamente por causa da circunscrição rigidamente ocidental de seu *corpus* justifica-se o fato de Curtius ter omitido a poesia de Omar Khayyám, poeta que também lidou com a metáfora teatral em clave não muito distante de outros exemplos ocidentais em que a Fortuna (ou o Destino) aparece como o diretor do espetáculo do mundo:

Somos joguetes
nas mãos do Destino.
Simples brinquedos,
à nossa custa
diverte-se o Universo.

10 “Para Lutero, toda a história profana é uma ‘comédia de fantoches movida por Deus’”. Ibidem, p. 190.

11 Trata-se do monólogo de Jaques na peça *Como gostais*. Transcrevo aqui a tradução de Carlos Alberto Nunes “o mundo é um palco; os homens e as mulheres; / meros artistas, que entram nele e saem. / Muitos papéis cada um tem no seu tempo: / sete atos, sete idades. Na primeira, / no braço da ama grita e baba o infante (...) / A última cena, / remate desta história aventureira, / é mero olvido, uma segunda infância, / falha de vista, / dentes, gosto e tudo”. SHAKESPEARE, William. “Como gostais”. *Teatro completo. Comédias*, 2008, p. 364-365.

12 Uma importante referência ao teatro do mundo se faz presente numa obra europeia do mesmo período em questão, mas que, por algum motivo, não aparece entre as citadas por Curtius. Trata-se do *Elogio da loucura* de Erasmo. Voltaremos a essa obra mais adiante.

13 O verbete *Theatrum Mundi* da Wikipedia em inglês apresenta a representação do mundo como jogo de xadrez como uma variação do *topos* do mundo como teatro: “This metaphor can take various forms, some more deterministic than others, and has also been formulated in different fashions, such as the world as chess game by the Persian philosopher Omar Khayyam”. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Theatrum_Mundi

14 SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *Dom Quixote de la Mancha*, 2003, p. 399. (destaque meu)

Joguetes
que vivem redemoinhando
ao sabor dos ventos.

Não se trata de metáfora,
nem há exagero no que digo:
esta é a realidade.

No passado,
ingenuamente brincávamos
no tablado da vida.

Seremos hoje,
uns após outros,
carregados
no féretro do não-ser.¹⁵

A partir daqui já é possível alguma tentativa de se chegar a um núcleo semântico do *topos*, baseado num denominador comum obtido a partir dos casos arrolados. Em primeiro lugar, os homens atuam no mundo, ou seja, desempenham papéis determinados *a priori*. O determinismo dos papéis se torna mais enfático quando o homem é comparado a um joguete ou fantoche em vez de ator. Em segundo lugar, em todos os casos, a “direção” do “espetáculo” é de responsabilidade de Deus (seja o Deus platônico, ou o cristão de Lutero ou o Destino de Khayyám). Além disso, varia-se, embora com vantagem sobre a comédia, a compreensão sobre ser esse teatro do mundo um espetáculo trágico, uma peça cômica (Horácio, Agostinho, Lutero, Cervantes) ou ambas as coisas (Platão, Paladas de Alexandria, Shakespeare). Para além desses aspectos mais nucleares, convém destacar outros mais laterais, tais como a proximidade com o tema artístico da *vanitas* (sobretudo na descrição que Quixote faz do lugar-comum) ou com o convite ao prazer, no caso de Khayyam, tema que atravessa toda sua obra.

Transpondo os limites cronológicos do *corpus* de Curtius, valeria considerar aquele que talvez seja o texto mais paradigmático quando o assunto é a reelaboração moderna da tópica do “mundo como teatro”. Trata-se da obra *Seis personagens à procura de um autor*, publicada por Pirandello em 1921, cujo prefácio é, para os propósitos deste trabalho, particularmente importante. No referido prefácio, o autor ficcional explica a concepção de seus personagens e como ele se recusou a dar-lhes um drama, abandonando-os, portanto, à própria sorte:

Quis representar seis personagens à procura de um autor; mas o drama, em seu aspecto trágico, não consegue emergir cenicamente, porque falta o autor que elas procuram inutilmente.

Ao contrário, o que emerge e se representa é o aspecto cômico resultante dessa tentativa inútil delas, junto com tudo aquilo que há de trágico no fato de as seis terem sido recusadas.¹⁶

16 PIRANDELLO, Luigi. *Seis personagens à procura de um autor*, 1981, p. 332-333.

O que há de particularmente condizente com o momento histórico dessa obra é que a metáfora do mundo como teatro surge, então, sob o signo do abandono de Deus. Esse traço niilista imprime ao antigo *topos* um dado novo: Deus (o autor) continua a estabelecer os papéis, mas recusa-se a determinar o enredo das vidas dos personagens (os humanos), lançando-os no desamparo trágico da ausência de sentido para a vida (o correlato, no teatro, do drama para os personagens) e na comédia que é o esforço vão de se lançarem nessa procura. Neste trecho o autor explica o sentido do “drama” que foi recusado aos personagens: “Mas devemos entender bem o que recusei delas. Evidentemente, não elas próprias e sim o drama delas (...). O drama é a razão de ser da personagem. É sua função vital, necessária para que ela possa existir. Dessas seis personagens, portanto, aceitei o ‘ser’ e recusei a ‘razão de ser’”.¹⁷

17 Ibidem, p. 333.

18 “Até na solidão eu me achava em representação” (Em: SARTRE, Jean-Paul. *As Palavras*, 2000, p. 52) Ou: “(...) eu era um impostor. Como representar a comédia sem a gente saber que a representa?” (Ibidem, p. 61); ou ainda: “A Comédia me subtraía o mundo e os homens: enxergava apenas papéis e acessórios servindo por palhaçada os empreendimentos dos adultos” (Ibidem, p. 62.).

Importa assinalar, portanto, a variação sofrida pela metáfora teatral na obra de Pirandello. Nos exemplos anteriores, Deus exercia o papel primordial de determinar o sentido último da existência e era justamente isso que conferia à vida um caráter de encenação fugaz, uma vez que havia esse referente supremo, Deus, ao qual todas as representações contingentes estavam ligadas. Em *Seis personagens à procura de um autor*, é a própria “função vital” que é negada por Deus, tal como numa situação de uma peça cujo diretor se negasse a fornecer um roteiro de encenação. Eis que a metáfora migra, portanto, de um plano de conteúdo tipicamente idealista para um plano por assim dizer fenomenológico-existencial. Não obstante certa precariedade nessa designação (idealista e fenomenológico-existencial), ela não é totalmente arbitrária como atestam as metáforas teatrais espalhadas pela obra de Sartre,¹⁸ por exemplo. Para o curso destas reflexões, todavia, importa apenas que entendamos que a peça de Pirandello marca uma separação entre um sentido da “atuação” que antes era claramente posicionada em situação de subordinação ou adequação a um roteiro (um sentido *a priori*, portanto) e, de outro lado, uma representação que se dá, agora, sem o lastro do que anteriormente chamei de o referente supremo. Se cotejarmos o caso em questão com um exemplo “tradicional” da metáfora, talvez fique mais nítida a mudança a que me refiro. Tomemos, portanto, a seguinte citação de *Elogio da loucura*, de 1509:

Todos vós estais convencidos, por exemplo, de que um rei, além de muito rico, é o senhor dos seus súditos. Mas, se ele tiver

19 ERASMO DE ROTTERDAM.
Elogio da loucura, 1984, p. 42-43.
(Destaques meus.)

20 SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada*, 1997, p. 16.

21 Idem, “O existencialismo é um humanismo”. *Os Pensadores*, 1987, p. 22.

22 TAVARES, Zulmira Ribeiro.
Vesúvio, 2011, p. 75-76.

no peito um coração brutal, se for insaciável na sua cobiça, se nunca se mostrar satisfeito com o que possui, não concordarei comigo que é miserabilíssimo? Se ele se deixar transportar por seus vícios e por suas paixões, não se tornará um dos escravos mais vis? O mesmo se poderia dizer de tudo mais. Basta, porém, esse exemplo. — E com que fim — podeis perguntar-me — nos dizeis tudo isso? — Um pouco de paciência, e vereis aonde quero chegar. Se alguém se aproximasse de um cômico mascarado, no instante em que estivesse desempenhando o seu papel, e tentasse arrancar-lhe a máscara para que os espectadores lhe vissem o rosto, não perturbaria assim toda a cena? Não mereceria ser expulso a pedradas, como um estúpido e petulante? No entanto, os cômicos mascarados tornariam a aparecer; ver-se-ia que a mulher era um homem, a criança um velho, o rei um infeliz e Deus um sujeito à-toa. Querer, porém, acabar com essa ilusão importaria em perturbar inteiramente a cena, pois os olhos dos espectadores se divertiam justamente com a troca das roupas e das fisionomias. Vamos à aplicação: que é, afinal, a vida humana? Uma comédia. **Cada qual aparece diferente de si mesmo**; cada qual representa o seu papel sempre mascarado, pelo menos enquanto o chefe dos comediantes não o faz descer do palco. O mesmo ator aparece sob várias figuras, e o que estava sentado no trono, soberbamente vestido, surge, em seguida, disfarçado em escravo, coberto por miseráveis andrajos. Para dizer a verdade, **tudo neste mundo não passa de uma sombra e de uma aparência**, mas o fato é que esta grande e longa comédia não pode ser representada de outra forma.¹⁹

O emprego que Erasmo faz do elemento “máscara” ao qual estão relacionadas as noções de “sombra” e “aparência” expõe os alicerces, por assim dizer, do esquema metafísico subjacente à metáfora em sua armação tradicional. Com a variação operada por Pirandello, o *topos* do *theatro mundi* parece ter se desvencilhado do que Nietzsche chamava “a ilusão dos trás-mundos”, em consonância com Sartre ao dizer, em *O ser e o nada*: “não acreditamos mais no ser-detrás-da-aparição, esta se tornará, ao contrário, plena positividade, e sua essência um ‘aparecer’ que já não se opõe ao ser, mas, ao contrário, é a sua medida”.²⁰ Daí a importância, em Pirandello, de que o autor continue a existir, mas que não atue mais como a fonte dos papéis, nem dos roteiros, ideia que se coloca em estrita equivalência com as premissas do existencialismo:

O existencialismo não é tanto um ateísmo no sentido em que se esforçaria por demonstrar que Deus não existe. Ele declara, mais exatamente: mesmo que Deus existisse, nada mudaria; eis nosso ponto de vista. Não que acreditamos que Deus exista, mas pensamos que o problema não é o da sua existência; é preciso que o homem se reencontre e se convença de que nada pode salvá-lo dele próprio, nem mesmo uma prova válida da existência de Deus.²¹

Na poesia brasileira contemporânea o lugar-comum parece despertar ainda algum interesse. Sem que qualquer levantamento sistemático tenha sido feito a respeito, é possível identificar sua presença nas obras de dois poetas brasileiros: Zulmira Ribeiro Tavares no livro *Vesúvio* (2011) e Alcides Villaça em *Ondas curtas* (2014). Seguem os poemas intitutados, respectivamente, “Aberto à visitação” (parcialmente reproduzido, dada a sua extensão) e “Atuação”:

O teatro do mundo está aberto à visitação.
 O globo terrestre se oferece em espetáculo.
 Quando acabar o espetáculo, acaba o mundo.
 O sol foi pintado de preto para diminuir o impacto
 do fim do mundo.
 [...]
 As terras e os mares do mundo
 são de difícil representação, como os homens, as nuvens.
 Oferecem o espetáculo da inconstância –
 formigas e elefantes trocam de lugar na cena.
 [...]
 São artes que apontam para o que no palco
 é puro engenho de cenografia:

 como o galo de estuque, a lua de estanho, o sol pintado de preto.²²

Quando o palco se esvazia
 das parcerias dadas por eternas,
 busca-se na coxía algum fantasma,
 um olho entre cortinas, um
 assopro no alçapão do ponto,
 algum retardatário na plateia
 Mas entre *spots* persistentes
 e cenários impávidos,
 nem eco
 das últimas falas, das palmas educadas

 o monólogo volta pra si mesmo
 e navega no ar, sem destino²³

Entre os dois poemas uma zona de convergência: ambos tematizam o espetáculo não em seu esplendor (seja trágico ou cômico), mas em seu término. Entretanto, enquanto em “Aberto à visitação” observa-se a interdependência entre mundo e espetáculo, uma vez que o encerramento de um deflagra o ocaso do outro (“Quando acabar o espetáculo, acaba o mundo”), no poema de Villaça o desfecho do espetáculo encenado pelas “parcerias da-

24 Conforme antecipado na introdução, de 1993 a 1997, o *topos* aqui analisado foi revisitado por Alexei Bueno em todas as três obras publicadas nesse período: *A via estreita*, *A juventude dos deuses* e *Entusiasmo* muito embora também figure em obra posterior (*Em sonho* de 1998) como mostra o soneto intitulado “Zero”: “Ai, a vida, esse mofo, esse bolor / Como o de um queijo esférico e titânico, / Chamada rasa de ilusão e pânico / Chutada no ar pelo divino amor. // Duetto bufão do desejo e da dor, / Fanfarra errada do acaso tirânico, / Farsa de atores com esgar tetânico, / Gangorra torta de espera e pavor. // Brota e murcha, enquanto uivam os profetas, / Os videntes enxergam, os soldados / Matam, e a esfera foge entre piruetas. // Bolor mofado, inútil mofo escasso / Que um zero obeso entre os mundos baldados / Vaidosamente exhibe pelo espaço” BUENO, Alexei. “Em sonho”. *Poesia reunida*, 2003, p. 396.

25 Idem, “A via estreita”. *Poesia reunida*, 2003, p. 287-288.

das por eternas” não tem valor apocalíptico, uma vez que há uma continuidade, porém agora em “monólogo” ensimesmado, endereçado a ninguém. Essa diferença, entretanto, não parece afetar substancialmente os pontos de vista de ambos os poemas pois se, no primeiro caso, o que se entende por mundo existe atrelado à ideia de um teatro, no outro caso, o fim de um espetáculo dá lugar a uma outra encenação, dessa vez em forma de monólogo. Em todo o caso, o mundo não se extingue, mas permanece, ainda em estado de *performance* cênica. O que de fato parece estar em jogo, portanto, é a impressão de falseamento que contamina tanto a objetividade das coisas do mundo quanto a transitividade do eu para o outro. Refiro-me, no primeiro caso, a um fenômeno da natureza, o eclipse solar (convencionalmente associado ao “fim dos tempos”), ser apresentado como uma construção artificial, um dado cenográfico: “sol pintado de preto”. No segundo caso, por consequência das parcerias que se revelaram efêmeras, o eu poético é lançado numa situação de abandono, condenado a encenar sozinho um texto para plateia nenhuma.

Essas formulações de alguma maneira antecipam elementos que comporão o emprego do *topos* do teatro do mundo em Alexei Bueno. Ao longo da trilogia que constitui o *corpus*²⁴ destes apontamentos é possível observar a imagem de um mundo em uma situação de completa imersão na virtualidade e descolamento tanto das coisas concretas e naturais quanto das experiências autênticas. O eu lírico assiste a essa realidade de maneira absolutamente angustiada, ratificando sua condição de não-pertencimento a esse mundo, tal qual se lhe apresenta, ao passo que se alinha a uma vontade de verdade e autenticidade que irá se opor ao referido estado de coisas. Essa angústia de não se sentir habitando o mundo atravessa todos os três livros e aparece representada de diferentes maneiras. Logo na primeira página de *A via estreita*, situações que expressam desamparo e sensação de estar perdido são arroladas a fim de figurar a condição de inadequação do eu lírico:

[...]

Não, não é aqui a sua casa.

Criança perdida dos pais às seis horas entre os vidros comerciais,

[após ter fugido deles apenas por brincadeira,

Velho escleroso que saiu despercebido de casa, sem se lembrar

[do nome ou da casa,

Cachorro que escapou pelo portão e, por estar mau do faro ou

[da alma não reencontrou o caminho,

Bonequinho de borracha flutuante que uma onda arrancou

[das mãos do menino,

[...]

Não, senhor, não é aqui a sua casa.

Não se lembra do bairro, o nome do seu filho, sua filha?

Qual o seu, pelo menos?²⁵

Ainda nesse primeiro livro da trilogia, o estatuto de inautenticidade do real surge traduzido em termos que se aproximam do campo semântico da metáfora teatral, por meio das palavras “veste” e “máscaras”:

Ouve e entende: tudo é veste.
Sem as máscaras e os mantos somos nós ainda, intactos.
Sem as auroras e os vidros o que não tem nome permanece,
[...]
Tudo é veste, o nosso rosto, o nosso nome,
Tudo é veste, a mão materna nas manhãs, o elevador parado,
Tudo é veste, o sorriso de tua avó, a voz no copo de leite²⁶

Os dois versos que encerram essa parte do poema (trata-se da “Ode III” de *A via estreita*), convém destacar, assinalam o que anteriormente me referi como sendo uma vontade de verdade que virá se opor ao regime da inautenticidade das coisas:

Mas um dia, não se sabe como, não será desnudos
Mas triunfalmente vestidos das vestes perdidas que te veremos,
[Verdade!²⁷

Na “Ode VI”, ainda no mesmo livro, o “mundo como teatro” aparece de forma mais delineada, a julgar pelos versos destacados:

Mas quando a dor nos retira tudo,
Atirando-nos, pura abstração, no **esvaziado cenário**,
Como se levanta clara a loucura, o **impossível do mundo**
Sobre nós, atores ajoelhados após o apoteótico fracasso,
Grupo escultórico vivo com uma tabuleta: *Vae Victis*,
Sacerdote do templo que os bárbaros queimaram,
Vendedor de brinquedos falido, vendo do lado de fora, com as
[crianças que não percebem
A porta que se fecha e o lacre da penhora pregado ao coração.
[...]
Mas se além da enclausurada vontade, nos foi dada a loucura
Que marchemos com ela, à beira do abismo, tentando atirá-la
[lá embaixo.²⁸

A acachapante sensação de não-pertencimento encontra na imagem do abismo²⁹ (penúltimo verso da citação acima) sua formulação mais exasperada, algo que reincide, também, em *A juventude dos deuses*, segundo livro da trilogia:

26 Ibidem, p. 295.

27 Ibidem, p. 295.

28 Ibidem, p. 302.

29 O uso da imagem do abismo tem fortes reverberações nietzschianas, como mostram as seguintes passagens proferidas por Zaratustra: ““O homem é corda estendida entre o animal e o Super-homem: uma corda sobre um abismo; perigosa travessia, perigoso caminhar, perigoso olhar para trás, perigoso tremer e parar.” “E onde não estará o homem à beira dos abismos? / Mesmo olhar... não será olhar abismos?” NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra*, p. 27. Ou ainda: “Ou és como a águia que olha e torna a olhar fixamente o abismo, o seu abismo... ó! como desce, como cai, como se some, girando em profundidades cada vez mais fundas! E depois que maneira de se precipitar de súbito, faminta, ansiosa de cordeiros, cheia de furibunda aversão por tudo quanto tem aparências virtuosas, cortesia humilde, pelo encrespado e aspecto sereno, como a meiga benevolência do cordeiro! São assim as ânsias do poeta: como de pantera, como de águia. Assim são os teus anelos sob os teus artifícios, louco! poeta!”. Ibidem, p. 226.

O abismo
É o nosso lar, com a mesa posta e a cama feita,
À beira dele o vento cessa, para que só ouçamos familiares vozes.³⁰

Transcrevo esse trecho de *A juventude dos deuses* para assinalar a continuidade de um livro a outro no tocante ao sentido que subjaz à metáfora teatral na obra de Bueno: a angústia de não habitar o mundo falseado e a ânsia por uma verdade que venha a sobrepor-se a esse fundo falso do real. Marchar no limiar do abismo (*A via estreita*), ou seja, na iminência da queda, ou assumir mesmo esse lugar limítrofe como o próprio lar (*A juventude dos deuses*) são formulações que, se cotejadas com o poema em sua inteireza, convergem para um mesmo ponto: o de que o eu lírico se coloca num lugar de fala diferenciado ou, por assim dizer, de excepcionalidade. Muitas vezes assinalado por um “nós” ou por um “aqui”, tal lugar se apresenta como privilegiado, na medida em que é a partir de seu ponto de vista que toda a falsidade/inautenticidade do mundo é percebida, gerando o mal-estar a que já me referi e, também, o anseio utópico de superação dessa inautenticidade.

Na obra *A juventude dos deuses*, o dêitico “aqui”, indicativo do lugar de onde fala o emissor poético, aponta para o lugar da vida comum, o âmbito doméstico da existência que, em Bueno, aparece marcado pelo signo da falsidade, do inautêntico. Nos trechos citados abaixo, é possível constatar expressões que aludem ao mundo da virtualidade e, portanto, do falso:

Os herdeiros seus, os felizes da terra,
Encaminham-se agora para amável sessão de torturas
De onde, por vontade própria, nunca sairiam mais a ver os
[astros.
São os virtuais, os todo-virtuais que agora se sentam numa
[poltrona ávida,

Cobrem o rosto com uma hedionda máscara de aço,
Apertam as mãos sob duas luvas negras cheias de fios
Tudo cheio de fios, como um fantoche, como um desses
[moribundos

A que de forma alguma permitem morrer
E então, instalados, sob o comando rápido dos dedos nos
[botões inúmeros

Nas incompreensíveis teclas,
Pressionáveis microcosmos da vontade,
Retorcem-se e contorcem-se no assento
Como torturados [...]

E ali, sem voz que não seja a dos dedos,
O anelo digital que torna a mão como a de um velho,

38 BAUDRILLARD, Jean.
Simulacros e simulação, 1991.

39 Baudrillard faz menção, aqui, ao conto de Jorge Luís Borges em que o autor argentino fabula acerca de cartógrafos de um Império que desenharam “um mapa tão detalhado que acaba por cobrir exatamente o território”. No trecho transcrito, o “imaginário da representação” ou a “coextensividade do mapa e do território” corresponderiam a noções que ainda pressuporiam a relação entre a cópia (o mapa) e o referente (o território), relação essa extinta no regime da hiper-realidade onde impera o simulacro, ou seja, a pura aparência que não esconde uma realidade por trás de si.

40 Ibidem, p. 8.

41 Ibidem, p. 9.

Para o curso destas reflexões interessa ainda assinalar que tal descrição poética do mundo como virtualidade se alinha em parte às análises de Jean Baudrillard pautadas nas noções de simulacro e hiper-realidade, o que permitiria pensar, e é isso que tentarei demonstrar adiante, que o emprego do *topos* do “mundo como teatro”, em Bueno, conformar-se-ia a um estágio posterior, em termos de elaboração metafórica, àquele que se observou em Pirandello. Tomemos, portanto, algumas colocações de Baudrillard em seu *Simulacros e simulação*.³⁸

Para uma primeira aproximação com o raciocínio que pretendo seguir, sugiro um cotejo entre a última citação mais longa do poema de Bueno com o seguinte trecho da referida obra do pensador francês:

[...] Pois é com o mesmo imperialismo que os simuladores atuais tentam fazer coincidir o real, todo o real, com os seus modelos de simulação. [...] Este imaginário da representação, que culmina e ao mesmo tempo se afunda no projeto louco dos cartógrafos, de uma coextensividade ideal do mapa e do território,³⁹ desaparece na simulação – cuja operação é nuclear e genética e já não especular e discursiva. É toda metafísica que desaparece. Já não existe o espelho do ser e das aparências, do real e do seu conceito. Já não existe coextensividade imaginária: é a miniaturização genética que é a dimensão da simulação. O real é produzido a partir de células miniaturizadas, de matrizes e de memórias, de modelos de comando – e pode ser reproduzido um número indefinido de vezes a partir daí. [...] É um hiper-real, produto de síntese irradiando modelos combinatórios num hiperespaço sem atmosfera.⁴⁰

O trecho parece funcionar quase como uma explicação do fragmento citado do poema, ao passo que são sensíveis as equivalências entre a ideia de “produção” de um real num “hiperespaço sem atmosfera” a partir de “modelos de comandos” com a situação presente na citação de Bueno que mostra indivíduos conectados a fios acionando uma chuva artificial. O regime da hiper-realidade se caracteriza, portanto, por “uma substituição no real, dos signos do real, isto é, de uma operação de dissuasão de todo o processo do real pelo seu duplo operatório, máquina sinalética metaestável, programática, impecável.”⁴¹

A distância que há entre essa nova elaboração e a formulação do *topos* em Pirandello é a mesma que existe entre representação e simulação, ainda em termos baudrillardianos. É que, como vimos, a recusa por parte de Deus em conferir um sentido aos homens (ou do autor em fornecer um drama aos personagens) corresponderia à ideia segundo a qual, ainda que exista esse ser supremo, ele não é mais a garantia de um amparo para as existências

humanas ou, em termos metafóricos, os atores precisam agora forjar seus próprios papéis, afinal, qual o sentido da existência de um autor se ele se recusa a escrever a história dos seus personagens? Em tal impasse ficcional, cujas analogias com a ideia de liberdade e existência em Sartre poderiam ser longamente estabelecidas, a metáfora não está desligada, em definitivo, de um sistema de representação, ainda que a ligação se estabeleça entre uma atuação (a existência) e uma ausência (o nada de fundamento *a priori*). Em suma, existir (atuar) seria, portanto, mascarar a ausência de uma “realidade profunda”, situação que se ajusta à terceira das seguintes “fases sucessivas da imagem” segundo Baudrillard:

- ela é o reflexo de uma realidade profunda
- ela mascara e deforma uma realidade profunda
- ela mascara a ausência de realidade profunda
- ela não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro.⁴²

Não é difícil, portanto, acompanhar as relativas equivalências entre as duas primeiras fases e a origem do *topos* em Platão e sua teoria do mundo sensível como “reflexo” distorcido do mundo inteligível e os demais registros clássicos do lugar-comum; entre o terceiro estágio e o registro do lugar-comum em Pirandello e à última, já completamente assimilada ao regime do simulacro, corresponderia a fase em que se encontra o *topos* tal como aparece na obra de Alexei Bueno.

Com isso não pretendo propor uma filiação entre Bueno e a teoria da hiper-realidade. Ao contrário. A ideia de um mundo que se encontra esvaziado de qualquer fundamento e entregue ao regime da simulação situa-se, no plano do poema, como uma versão contemporânea do “mundo desconcertado”, ou seja, espécie de estado de coisas em desajuste e contra o qual o eu lírico, angustiado, investe toda uma utopia de superação, aquela que, conforme já foi antecipado e será adiante pormenorizado, adere a uma vontade de verdade.

O fragmento a seguir apresenta, portanto, o instante da obra *A juventude dos deuses* em que a metáfora teatral aparece de maneira mais acabada.

[...]. Nossa vida
 É a de um ator que vemos sobre o palco, em meio aos outros.
 É na plateia que devemos estar, magníficos.
 Que importa que o tenor perca a voz ou morra no terceiro
 [ato?

43 BUENO, Alexei. *A juventude dos deuses*, 1996, p. 55.

44 Idem, *Entusiasmo*, 1997, p. 27.

45 Ibidem, p. 41.

Que importa o bigode do galá caindo? Todos são vozes
Cacarejando no entardecer. És um ator, em meio aos outros,
[mas na plateia
É que te sentas, desconhecido irmão. O teu fracasso
É tão emocionante para ti como o do vendedor de
[excrementos de argila
Para a farra das crianças. A tua desgraça
Não te deve incomodar mais que o toco do perneta fuzilando
[os transeuntes.
[...]
Assim diz o deus. Um papel
Numa peça não se mede pelas conquistas pessoais dos
[personagens.
És um rei, sendo a plateia, és um espectro
Divino e inexpugnável pelas praças
Quando as riscas com a indiferença de um fantasma.⁴³

O último dos livros que formam a trilogia (*Entusiasmo*) é perpassado por uma atmosfera de sacralidade que se associa intimamente à tradição poética relacionada ao tema do êxtase e da ideia tradicional do poeta inspirado. Convém, portanto, mapear, ainda que muito ligeiramente, esses pontos cardiais do poema, a fim de situar o lugar nele ocupado pelo *topos* do *theatrum mundi*. Transcrevo os seguintes fragmentos colhidos de diferentes momentos do poema na intenção de sintetizar um pouco esses pontos:

Que desça sobre mim, isso sim, o grande brilho da embriaguez,
O que levita os santos e incendeia a fibra dos heróis,
O entusiasmo dos que apreendem o mundo, a fúria dos que
[olham os deuses [...]⁴⁴

Só ele, esse fogo
Bêbado do viver, porque sóbrio não seria,
Acende, breve, no nosso coração monstruoso,
A indiferença de perder. Bálamo único
Da evanescente vida. [...]⁴⁵

Com esta luz de embriaguez atravessaremos todas as estepes
Onde se alastra a dor e o amor se enreda.
Bêbados deste excesso rolaremos às tontas
Entre as muralhas do obscuro
Até cairmos, frios, inadvertidamente,
À porta do Mistério,
A sem porteiro, a de onde não respondem,
A que talvez não exista, a por onde entramos talvez.

Maravilha, beberagem milagrosa dos nossos olhos sedentos,
Repletos de sua visão nos esgueiraremos entre as feras e os
[fantasmas⁴⁶

46 *Ibidem*, p. 50.

[...]
Fitaremos extasiados tudo o que exista, por existir,
E tudo o que cai, cairá na harmoniosa
Coreografia dual desta cisão fantástica.
[...]
Que todos apareçam,
Que compareça tudo
Na praça central da embriaguez,
Centro da cidadela do Mistério
No coração do Monstro, que é o nosso
Coração.⁴⁷

47 *Ibidem*, p. 51.

48 A associação entre a conclamação ao prazer da bebida como resposta à fugacidade da vida encontra-se em vários poetas da Antiguidade greco-latina, entre os quais Alceu, Anacreonte e Horácio.

49 BAILLY *em ligne*, p. 679.

Condizente com a atmosfera “entusiástica” do poema, vida e embriaguez se colocam como elementos que se inter-relacionam. No primeiro dos trechos citados, o que adjetiva vida é “evanescente” (verso 8), ou seja, aquilo que se esvai, passa, foge. A embriaguez é o bálsamo (leia-se, o conforto, ou o apagamento momentâneo) dessa experiência diante da fugacidade da vida, raciocínio que alude ao tradicional “bebamos, pois o tempo foge”⁴⁸ de extração clássica. Diante disso, clama o eu lírico (verso 1): “Que desça sobre mim... o grande brilho da embriaguez”. O pedido do eu lírico para ser tomado pela embriaguez logo é acompanhado de mais outras duas requisições: o “entusiasmo” e a “fúria”. Esses dois termos, no vocabulário da poesia tradicional, são bastante afins, isso porque “entusiasmo” (em grego *εὐθουσιασμός*) corresponde ao verbo *εὐθουσιασῶ* que, conforme o dicionário Bailly, significa: “être inspiré par la divinité [...]; d’où être saisi d’un transport divin, être transporté, être mis hors de soi”.⁴⁹ Curtius traduz a palavra simplesmente como inspiração. Logo: dessa inspiração decorre uma mudança na percepção do mundo e uma aproximação, um lançar-se para a imortalidade (“os que olham os deuses”), movimento que rememora o sentido do êxtase báquico que implica, a um só tempo, um “sair de si” e um tocar a divindade.

No segundo fragmento, a continuarmos na linha da presença do universo da inspiração poética nesse livro de Bueno, teríamos a entrada no momento do êxtase como saída de si mesmo, embora a palavra só apareça mais adiante, adjetivada (“fitaremos extasiados tudo que exista...”). O que reforça essa hipótese é, já no primeiro verso, a menção à travessia (“atravessaremos todas as estepes...”). No contexto do poema, esse atravessar ambíguo por uma zona de aridez (é onde se alastra a dor e o amor se enreda) e, seguido pela ação de “rolarem às tontas”, para, na fase seguinte, acontecer a apoteó-

50 BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega*, v. II, 1987, p. 132.

51 BUENO, Alexei. *Entusiasmo*. 1997, p. 56.

tica queda à porta do mistério. Essa sucessão de momentos comporta fortes associações com as etapas do rito dionisíaco desde o cortejo dos séquitos do deus em marcha (“travessia”) para fora dos contornos da cidade, seguida dos rodopios ritualísticos que caracterizavam a dança e, por fim, o desfalecimento. Tendo em mente tais momentos, prestemos atenção à seguinte citação de Junito Brandão referente ao transe dionisíaco:

Os devotos de Dioniso, após a dança vertiginosa de que se falou, caíam semidesfalecidos. Nesse estado acreditavam sair de si pelo processo do *εκστασις* (*ékstasis*), “êxtase”. O sair de si implicava um mergulho de Dioniso em seu adorador através do *ενθουσιασμός* (*enthusiasmós*), “entusiasmo”. O homem, simples mortal, *άνθρωπος* (*ánthropos*), em êxtase e entusiasmo, comungando com a imortalidade, tornava-se *άνηρ* (*ánér*), isto é, herói, um varão que ultrapassou o *μέτρον* (*métron*), a medida de cada um.⁵⁰

Convém então entender essa chegada à porta do Mistério como o tocar no limiar da divindade, pois lá seria o limite do humano, do incognoscível (nenhuma resposta vem de lá) e a porta “por onde entramos talvez”, ou seja, o lugar de onde nós viemos como criaturas das divindades. Finalmente, o que é mais importante no momento: essa luz da iluminação deflagrada pelo êxtase poético é propiciadora ou reveladora de um novo olhar sobre o mundo (“fitaremos extasiados tudo o que exista, por existir...”), razão pela qual argumento que o mundo falseado pela virtualidade encontra sua antítese, na poesia de Bueno, justamente nessa iluminação poética, uma vez que, em sua fulguração, é a verdade que ela ilumina. Sua faceta utópica consiste numa intenção de universalização dessa verdade manifestada pela abarcadora expressão “todos vós” que aparece na última estrofe do poema:

Esta é a embriaguez. Tomai e bebei todos vós.
Fulgura uma grande luz. Todos dançamos
Perante a porta.⁵¹

Situadas tais noções, transcrevo o trecho de *Entusiasmo* em que Bueno trabalha a metáfora teatral:

Mas eu (que não existo) os amo, amo até a isto.
Espero, quem sabe, uma grande função de seus papéis nesta
[peça desastrada.
Há quantos séculos no salão tedioso, voltados para o mesmo
[palco,

55 ENZENSBERGER, Hans Magnus. *Ziguezague*, 2003, p. 25.

56 BUENO, Alexei. *Os resistentes*, 2001, p. 59.

de modo absolutamente compatível com a sua natureza anacrônica. Afinal, de acordo com Enzensberger: “se existe uma figura anacrônica *par excellence*, esta é a do poeta”.⁵⁵ Ou ainda, se preferirmos, fiquemos com os seguintes versos de *Os resistentes*, obra do próprio Alexei Bueno, de 2001: “Sejamos soezes, indefensáveis, relapsos, reincidentes e contumazes, / E sobretudo anacrônicos, divinamente anacrônicos...”⁵⁶

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinicius N. Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

BAYLLI em ligne. *Dictionnaire grec-français*. Disponível em: <http://www.tabularium.be/bailly/>

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e simulação*. Tradução de Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio d'água, 1991.

BRANDÃO, Junito. *Mitologia grega*. v. II. Petrópolis: Vozes, 1987.

BUENO, Alexei. *A juventude dos deuses*. Rio de Janeiro: Topobooks, 1996.

BUENO, Alexei. *Entusiasmo*. Rio de Janeiro: Topobooks, 1997.

BUENO, Alexei. *Os resistentes*. Rio de Janeiro: Topobooks, 2001.

BUENO, Alexei. A via estreita. In: *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

BUENO, Alexei. Em sonho. In: *Poesia reunida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

SAAVEDRA, Miguel de Cervantes. *Dom Quixote de la Mancha*. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. São Paulo: Nova Cultural, 2003.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução de Teodoro Cabral. São Paulo: EdUSP, 2013.

ENZENSBERGER, Hans Magnus. A massa folhada do tempo. Meditações sobre o anacronismo. *Ziguezague. Ensaios*. Tradução de Marcos José da Cunha. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

ERASMO DE ROTTERDAM. *Elogio da loucura*. Tradução de Paulo M. Oliveira. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

KHAYYÁM, Omar. *Rubáiyát*. São Paulo: Martin Claret, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falou Zaratustra. Um livro para todos e para ninguém*. Tradução de Pietro Nasseti. São Paulo: Martin Claret, 1999.

PALADAS DE ALEXANDRIA. *Epigramas*. Seleção, tradução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Nova Alexandria, 2001.

PIRANDELLO, Luigi. *O falecido Pascal; Seis personagens à procura de um autor*. Tradução de Brutus Pedreira. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

SARTRE, Jean-Paul. O Existencialismo é um Humanismo. Tradução de Rita Correia Guedes. In: Coleção *Os Pensadores*, 3. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

SARTRE, Jean-Paul. *As Palavras*. Tradução de J. Guinsburg. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. *O Ser e o Nada*. Tradução de Paulo Perdigão. Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

SHAKESPEARE, William. Como gostais. In: *Teatro completo. Comédias*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

TAVARES, Zulmira Ribeiro. *Vesúvio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

“Theatrum Mundi”. In: *Wikipedia*. Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Theatrum_Mundi Acesso em: 01/08/2018

VILLAÇA, Alcides. *Ondas curtas*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Submissão: 25/08/2018

Aceite: 11/11/2018

<https://doi.org/10.5007/2176-8552.2018n25p84>

