

UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

VICTOR MATA VERÇOSA

ARQUIPÉLAGO DE IMAGENS

A Poética da Dissolução em *A Ilha* de Carlos Moliterno

Maceió

2019

VICTOR MATA VERÇOSA

ARQUIPÉLAGO DE IMAGENS

A Poética da Dissolução em *A Ilha* de Carlos Moliterno

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação de Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em Estudos Literários.

Orientadora: Profa. Dra. Gilda Vilela Brandão

Maceió

2019

Catálogo na Fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico

Bibliotecário: Marcelino de Carvalho Freitas Neto – CRB-4 – 1767

- V482a Verçosa, Victor Mata.
Arquipélago de imagens : a Poética da dissolução em A Ilha, de Carlos Moliterno / Victor Mata Verçosa. – 2019.
99 f. : il. color.
- Orientadora: Gilda de Albuquerque Vilela Brandão.
Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura. Maceió, 2019.
- Bibliografia: f. 92-94.
Anexos: f. 95-99.
1. Moliterno, Carlos, 1912-. A ilha. 3. Imagística (Psicologia). 4. Metáfora na literatura. I. Título.

CDU: 81'373.612.2:159.954.3



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGUÍSTICA E LITERATURA



TERMO DE APROVAÇÃO

VICTOR MATA VERÇOSA


Título do trabalho: "ARQUIPÉLAGO DE IMAGENS: A poética da dissolução em *A Ilha*, de Carlos Moliterno"

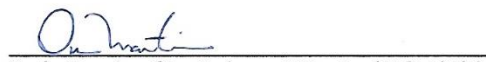
Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de MESTRE em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Linguística e Literatura da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientadora:


Prof. Dra. Gilda de Albuquerque Vilela Brandão (PPGLL/Ufal)

Examinadores:


Prof. Dr. Ari Denisson da Silva (Ifal)


Prof. Dra. Ana Claudia Aymoré Martins (PPGLL/Ufal)

Maceió, 22 de julho de 2019.

A minha família: meu porto de partida e refúgio

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não teria sido possível sem o inestimável apoio do amigo e mentor Rosalvo Acioli e nossas conversas durante as tardes de sábado. Foram as portas abertas de Rosalvo e as longas conversas regadas a cafezinho que me permitiram conhecer a literatura e a vida de Carlos Moliterno para muito além dos livros. Agradeço a Carlos Alberto Moliterno, pela confiança e por me apresentar a obra completa de seu pai. Espero que esta dissertação faça jus à memória de Carlos Moliterno e que seja lida como uma humilde homenagem a sua obra. Meu envolvimento pessoal com *A Ilha* começou ainda durante a graduação em Letras, antes mesmo que eu decidisse fazer da literatura um percurso de estudos. Todavia, a decisão por seguir um caminho acadêmico não seria possível sem os exemplos das professoras Denilda Moura e Núbia Bakker Faria, minhas professoras tutoras no grupo PET Letras da Ufal entre os anos de 2010 e 2012. Suas lições, atenção e conselhos são uma inspiração em toda a minha atividade profissional até hoje. Agradeço especialmente a meus professores de professoras de literatura tanto da graduação como da pós-graduação: Susana Souto, Roberto Sarmiento Lima, Fernando Fiúza, Gláucia Machado, Ildney Cavalcanti, Marcus Vinícius Matias e Marta Emília de Souza e Silva. Agradeço às professoras Ana Cláudia Aymoré Martins e Vera Romariz, que colaboram informalmente com este trabalho desde antes da escrita do projeto e compuseram a banca de qualificação com sugestões essenciais para que concluíssemos o trabalho. Agradeço também à minha professora orientadora Gilda Vilela Brandão – a quem “avisei” que havia escolhido como orientadora durante a defesa do projeto – e sua grande paciência comigo durante todo o desenvolvimento do trabalho. Também devo agradecer a todos os amigos que conviveram de perto ou de longe com minhas ausências durante este tempo e pontuaram momentos da trajetória até aqui: o Miguel, o Campana, a Lidi, a Sara, a Luiza, o Dorgi, a Liu, o Diogo, a Virginia, o Wilker, a Mari e a Mari, a Paula, a Vanvan, o André Luciano, a Syl, a Lays, o Gelder e o pessoal todo da biologia & associados: Adso, Ary, Dani, Eric, Jéssica, Heverton, Sâmia e Wagner.

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo a construção de uma análise dos processos imagísticos e metafóricos presentes nos sonetos de *A Ilha* (1969), do autor Carlos Moliterno. Com ênfase nos elementos composicionais recorrentes que dão coesão aos poemas da obra, analisamos o motivo literário da ilha, bem como algumas de suas representações imagéticas que compõem o que nomeamos uma *poética da dissolução* presente na obra de Moliterno. Para isso, dialogamos com estudos de Vilela (1985), Bomfim (1999) e Chalita (2012) sobre *A Ilha*. Contamos com referencial teórico de Alfredo Bosi (1977), Michael Riffaterre (1984), Antonio Candido (1996) e José Paulo Paes (1997) sobre as noções, similitudes e distinções dos conceitos de *imagem* e *metáfora* na literatura, os quais nos permitem fundamentar com exemplos a *poética da dissolução* em *A Ilha*.

Palavras-chave: Literatura. Carlos Moliterno. Imagem. Metáfora

ABSTRACT

This research has as objective a proposal to analyse the composition of poetic images and metaphors in Carlos Moliterno's sonnets from his work *A Ilha* (1969). With a focus on recurring compositional elements, which make *A Ilha* a cohesive poetic work, we discuss the literary trope of the island, as well as some imagetic representations which create *poetics of dissolution* that is prevalent in Moliterno's poetry. We bring the contributions of previous critics such as Vilela (1985), Bomfim (1999) and Chalita (2012) which offer important insights about *A Ilha*. Our theoretic framework is a compound of contributions about the notions, distinctions and similarities between the concepts of *image* and *metaphor* in literature, brought from Alfredo Bosi (1977), Michael Riffaterre (1984) Antonio Candido (1996) and José Paulo Paes (1997). These authors help us to put forward and illustrate examples of a *poetics of dissolution* in *A Ilha*.

Keywords: Literature. Carlos Moliterno. Image. Metaphor

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 ARQUEOLOGIA DA ILHA	11
1.1 Carlos Moliterno: de Desencontro à “fase da ilha”.....	20
1.2 Recepção inicial de <i>A Ilha</i>	35
1.3 Impressões da crítica.....	42
2 A ILHA: PRESENÇA, IMAGEM, METÁFORA	51
2.1 Ilha: busca por um lugar-comum.....	51
2.2 Ilha : imagem e metáfora	63
3 A ILHA: A POÉTICA DA DISSOLUÇÃO.....	73
3.1 Dissolução: imagens e movimento.....	73
3.2 Esfinges na praia	76
3.3 O caminho se dissolve	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	92
REFERÊNCIAS	95
ANEXOS	98

INTRODUÇÃO

A Ilha, do autor alagoano Carlos Moliterno (1912-1998), é uma reunião de 59 sonetos que possuem como tema comum entre todos eles a “ilha” e as imagens relacionadas a este espaço topográfico. A primeira publicação desta obra foi no ano de 1969, sendo comumente considerada a produção literária mais significativa de seu autor, estando até o presente momento em terceira edição, publicada pela Editora da Universidade Federal de Alagoas no ano de 1997.

Esta pesquisa tem como objetivo a construção de uma análise dos processos imagísticos e metafóricos presentes nos sonetos de *A Ilha*, enfatizando a recorrência de elementos composicionais que indicam uma leitura coesiva destes sonetos, bem como seus procedimentos de construção de sentidos. Em particular, a recorrência de metáforas de *dissolução* por entre muitos dos sonetos constitui a análise central que este trabalho propõe à obra. Nossa via de análise consiste na definição e exemplificação de uma *poética da dissolução* que serve de base e conecta sentidos e imagens empregadas repetidas vezes nos poemas de *A Ilha*.

Nesse sentido, a multiplicidade de significações e possibilidades de leitura sugeridas pelos sonetos da obra, lidos individualmente ou em sua totalidade, evidenciam o caráter aberto da obra e justificam o título que designamos a este trabalho: “Arquipélago de Imagens”. Como se sabe, um arquipélago é um grupo de ilhas próximas em uma superfície geralmente marítima. Compreendemos que a polissemia da ilha enquanto motivo literário foi desenvolvida em seus diversos significados pela poesia de Carlos Moliterno e, portanto, sua ilha apresenta imagens múltiplas representadas na forma poética do soneto. Cada um dos poemas da obra é um exercício sobre o tropo da ilha e, por isso, a obra de Moliterno dá cor e corpo a um arquipélago de múltiplas ilhas.

A Ilha é uma obra cujos raros estudos acadêmicos têm sido produzidos entre intervalos temporais relativamente longos, de maneira que tais estudos não se dão com frequência e número que nos permitam recorrer ao que se costuma denominar como uma fortuna crítica. Os comentários sobre *A Ilha*, embora relacionados por seu objeto comum, apresentam-se “ilhados” entre si.

No primeiro capítulo estão presentes considerações sobre a forma e o estilo composicional de Moliterno em dois momentos distintos de sua produção literária, nas

obras *Desencontro* e *A Ilha*. O propósito desta comparação é demonstrar como ambos os momentos criativos do autor se distinguem, mas também quais elementos se correspondem em poemas de ambas as obras. Aqui também procuramos discutir o que foi definido pelos leitores próximos a Moliterno o que foi por eles denominado *fase da ilha*, em que os esforços criativos do poeta estavam inteiramente tomados pelos temas e imagens que produziram sua obra mais celebrada.

Adiante, neste mesmo capítulo, procuramos reconstruir o mapa de *A Ilha* no panorama literário local levando em conta o alcance da crítica literária no estado de Alagoas a partir dos estudos de Janayna Ávila (2013). Simultaneamente, é necessário recuperar aspectos do perfil biobibliográfico do próprio Carlos Moliterno, referenciado em diversos autores tais como Théo Brandão (1965) e Arriete Vilela (1985), além de entrevistas, relatos do próprio poeta e também de suas outras duas obras publicadas em livro. Isso justifica-se devido ao fato de que *A Ilha* foi um texto de longa gestação, sendo a última obra poética de Moliterno publicada em vida e que foi recebida com expectativa e entusiasmo por escritores e intelectuais contemporâneos do autor.

Ainda no capítulo que inicia a presente dissertação estão reunidos nossos comentários sobre estudos críticos anteriores que têm como matéria *A Ilha*. Discutimos especificamente os textos de Vilela (1985), Edilma Bomfim (1999) e Solange Chalita (2012), os quais descrevem e interpretam alguns dos sentidos amplos e processos imagísticos presentes em *A Ilha*, tendo em vista que as autoras iluminam aspectos relativamente distintos da obra, mesmo quando tomam referenciais teóricos comuns. Neste sentido, procuramos reconhecer e dar relevo às contribuições de Vilela, Bomfim e Chalita, embora tenhamos optado seguir por caminhos teóricos distintos aos das referidas autoras nesta nossa dissertação, uma vez que originalmente estes estudos teriam uma presença mais determinante na proposta de análise desenvolvida neste trabalho.

A definição de um arcabouço teórico para nosso percurso de análise é o propósito do segundo capítulo. Para isso, buscamos contribuições do estudo *Ilhas e Mares: simbolismo e imaginário*, de Antonio Carlos Diegues (1998), que apresenta um extenso panorama da presença das imagens insulares e marítimas nas culturas ocidentais e alguns de seus significados metafóricos e imagéticos mais frequentes. Em seguida, elencamos um referencial, centrado em autores que discutem as categorias de *imagem* e *metáfora* em literatura dentro de uma perspectiva moderna da lírica. Por isso trazemos os comentários de Alfredo Bosi (1977), Michael Riffaterre

(1984) Antonio Candido (1996) e José Paulo Paes (1997) sobre as noções, similitudes e distinções dos conceitos de *imagem* e *metáfora* na literatura.

No terceiro capítulo, apresentamos, os processos de construção e recorrência das imagens de *dissolução* como cadeia metafórica que define sentidos em diversos sonetos da obra, bem como sinalizam para a possibilidade de leituras cruzadas que elucidam imagens frequentemente empregadas nos poemas.

1. ARQUEOLOGIA DA ILHA

A Ilha foi uma obra literária de longa gestação. Durante vários anos da década de 1960, o poeta, crítico e ensaísta Carlos Moliterno¹, após um hiato de dezesseis anos desde a edição de sua primeira reunião de poesia, compõe e publica uma geografia poética que se estende por 59 sonetos em sua obra *A Ilha*², que reúne em imagens insulares e marítimas figurações de um topos literário as quais aparecem, ora como invenção, anseio, ora como projeção topográfica materializada por uma voz lírica.

O processo composicional que perpassa os 59 sonetos da obra apresenta combinações variadas, cujas reiteraões atuam como reforço das imagens poéticas compartilhadas entre os poemas, ao mesmo tempo em que cada retorno à *ilha* apresenta visões transfiguradas deste motivo. Ao sugerir uma teia de referências comuns que conectam sentidos da obra considerados em diálogo interno, Moliterno insinua um arranjo hermético para o corpo de sua *Ilha*, sempre grafada com inicial maiúscula em todas as ocorrências do termo nos sonetos. Estas imagens são apresentadas como manifestações verbais de um impulso criador cuja voz lírica, aproximando e fundindo sentidos através do artifício da metáfora, *dilui* imagens poéticas sobrepondo umas às outras nas substâncias verbais que formam e reformam esta ilha, poema a poema:

Invento a Ilha numa tarde clara,
 numa tarde de sol, de luz, de sal,
 e das águas retiro espuma e algas,
 para formar seus vales e enseadas

E invento a Estrela numa noite escura,
 de céu espesso e nuvens de granito.
 Recolho do meu rosto sombra e datas

¹ Nascido em Maceió, que foi jornalista, crítico, autor do Hino da cidade de Maceió, presidente da Academia Alagoana de Letras, presidente da Imprensa Oficial e do Departamento de Assuntos Culturais de Alagoas, dentre outras várias atividades ligadas à cultura literária extensamente descritas na biografia produzida por Arriete Vilela Costa (1985). Moliterno se fez presente nos círculos literários de Alagoas principalmente como crítico de rodapé em veículos da imprensa e publicações especializadas em literatura.

²A obra foi ainda adaptada para os palcos em duas ocasiões (1976 e 1998) e em versão cinematográfica (1977, o filme foi perdido em função de um acidente).

e recomponho assim meu calendário.

No céu desta Ilha as asas espalmadas
de um branco e enorme pássaro flutuam,
no rumo de suas dunas insulares.

Meu ser então divido e multiplico,
em várias partes que derramo e espalho,
nas praias desta ilha em que naufrago.

O Soneto 1, acima destacado, é síntese e catáfora do projeto que se desenvolve ao longo de toda a obra de Carlos Moliterno. Prefigura-se no Soneto 1 o aspecto contraditório da tessitura verbal que simultaneamente dá forma à *Ilha* e dissolve a voz lírica. Enquanto poema que abre a série dos 59, o Soneto 1 anuncia a invenção da *Ilha* entre os elementos marinhos que lhe dão subsistência e contorno.

A matéria da *Ilha* se coagula a partir das águas pela evocação do eu lírico na primeira estrofe, de forma similar à criação do mundo nos versículos iniciais do Gênesis, com a notável distinção de que, neste soneto, ao invés de um ato de *criação*, há um ato de *invenção*, ou seja, o eu lírico dá forma e faz emergir os elementos de sua *Ilha* a partir de algo anterior. A primeira estrofe é marcada ainda por imagens luminosas e predominantemente diurnas: a tarde, o sol, a luz.

Sobre este aspecto cosmogônico das águas, Mircea Eliade em seu *Imagens e Símbolos* (1961) propõe que “as águas simbolizam todo o universo das virtualidades. As águas são fonte e origem, reservatório de todas as possibilidades de existências, e a imagem exemplar da criação é a ilha, que se manifesta de súbito por entre as ondas”³.

A estrofe seguinte, por sua vez, apresenta uma marca predominantemente noturna: noite, sombra, escuridão, nuvens de granito. E aqui há um segundo ato de invenção: a Estrela, uma imagem ao mesmo tempo luminosa e também noturna. A ambivalência presente nestas duas estrofes iniciais ocorrerá em uma variedade de outros sonetos, em que são desenvolvidos os elementos diurnos da *Ilha* enquanto

³ The Waters symbolise the entire universe of the virtual; they are the *fons et origo*, the reservoir of all the potentialities of existence; they precede every form and sustain every creation. The exemplary image of the whole creation is the Island that suddenly "manifests" itself amidst the waves. (ELIADE, 1961, p. 151)

outros sonetos desenvolvem-se a partir das forças noturnas e destrutivas que ameaçam desintegrar e submergir a *Ilha*. Prevalece, no entanto, a luz da Estrela brilhando sobre a *Ilha* recém inventada.

Em seguida, o eu lírico reorganiza um calendário particular, isto é, circunscreve a marcação cíclica do tempo aos seus atos de invenção literária. Esta relação do círculo espacial da ilha, que é o seu contorno, ao regime igualmente circular do tempo assinalado em calendário ilustra o fenômeno contraditório de nossa temporalidade marcada em datas, em que quanto mais próximos chegamos do fim, mais próximos estamos do começo. Com frequência, os ritos de passagem do tempo circular representam uma integração de noções contrárias sobre o tempo, em que a presença quase simultânea de um passado e de um futuro tensionam a noção do presente.

Na terceira estrofe, o eu-lírico evoca novamente elementos luminosos e ascendentes com o grande pássaro branco em voo e a clareza das dunas insulares. Considerando agora o *território* da *Ilha*, seu espaço aparece ocupado por dunas ilhadas entre si, ou seja, ilhas dentro da *Ilha* formando uma espécie de geografia fractal em sua superfície. Dado o caráter móvel das formações de dunas e o horizonte ondulado formados pela sucessão destes acidentes geográficos bem como dos vales que a elas se intercalam, esta ilha nascida das ondas oceânicas espelha em seu relevo as dinâmicas do mar.

Outra vez desenvolvendo movimento inverso, na quarta e última estrofe o eu-lírico derrama-se e naufraga na *Ilha*, ao mesmo tempo dividindo-se e multiplicando-se. Esta ambivalência fertiliza a *Ilha* com a voz poética em um ato de fusão semelhante a uma fecundação, em que os seres vivos dividem-se para multiplicar-se, perpetuando-se em novas existências. Eliade propõe que a imersão nas águas simboliza um regresso aos estágios pré-formais da existência, isto é, ao mundo indiferenciado da pré-existência, equivalendo a uma *dissolução* das formas. É por isto que o mergulho nas águas implica tanto a morte quanto o renascimento⁴.

Ao mesmo tempo, esta fusão erótica entre voz e *Ilha* que produz matéria literária a cada soneto seguinte parece revelar uma pulsão de morte, que também é reeditada ao longo da obra: o eu que inventa a *Ilha* naufraga na terra firme da praia, e

⁴ Conversely, immersion in the waters symbolises a regression into the pre-formal, reintegration into the undifferentiated mode of pre-existence. Emergence repeats the cosmogonic act of formal manifestation; while immersion is equivalent to a dissolution of forms. That is why the symbolism of the Waters includes Death as well as Re-Birth. (Ibid. p. 151)

não nas águas. No verso que fecha o Soneto 1, a *Ilha* ganha forma dupla, portanto, como ancoragem e sepultura; figura de sobrevivência e aniquilação; ascensão e descida. Esta contradição é reproduzida nos versos finais de vários sonetos, dando eco à dupla pulsão – de geração de vida e de morte – que coexiste em *A Ilha*. O mergulho nas profundezas da terra, ao contrário do mergulho na água, implica uma descida definitiva que marca a finitude da vida, e aqui, *dissolução* equivale à *decomposição* da matéria. Entretanto, de forma que as terras desta *Ilha* são móveis à maneira do oceano circundante, o naufrágio na terra também estaria imbuído do mesmo aspecto regenerador do mergulho nas águas.

Assim, o Soneto 1 pode ser interpretado como um plano que se expande ao longo da obra quando fazemos uma leitura comparada entre ele e os demais sonetos. *A Ilha* é, por esta razão, um texto cujas imagens refletem a si mesmas nas 59 encarnações presentes na obra, bem como, sendo esta ilha *inventada* e não *criada*, é possível encontrar na poesia de Carlos Moliterno as noções de composição literária as quais o autor recorre em sua obra poética de maior destaque.

A imagem da ilha é ainda muitas vezes interpretada como metáfora do isolamento individual ou como alegoria do processo pelo qual o ego humano se torna consciente de sua própria individualidade. Essa reflexão está presente no estudo de Martins (2007), que reúne exemplos de representações culturais das ilhas em narrativas da tradição utópica no pensamento ocidental:

Lugar de refúgio e isolamento, a ilha simboliza, portanto, a origem, o centro, o espaço ancestral do qual o homem é afastado para ser lançado no caos do mundo civilizado. [...] Além disso, a ilha pode ser vista como um microcosmo, um mundo em miniatura, com a vantagem de, por seu isolamento, ser um espaço inacessível para a maioria; portanto, um refúgio para os eleitos. (MARTINS, 2007, p.21)

Em uma perspectiva histórica da literatura, imagens de ilhas aparecem frequentemente como lugares encapsulados, mundos particulares fechados neles mesmos. A ilha paradisíaca ou infernal, o desterro, o exílio e a utopia são algumas imagens recorrentes na poesia e em narrativas que têm ilhas como elemento temático.

A partir de uma perspectiva da civilização continental, estão, pois, presentes no imaginário sobre as ilhas, as associações relativamente comuns entre exploração exterior e também reflexão interior. A respeito disso, Chevalier e Gheerbrant (2012) atribuem à ilha o significado de um centro espiritual primordial, ao qual a humanidade

pode acessar somente através de um meio não natural, como o voo ou através da navegação, superando os perigos marinhos da deriva, das monstruosidades ocultas sob as águas e da desolação noturna no oceano.

O acesso à ilha é uma transgressão do espaço ao qual o ser humano que habita o continente está destinado. A chegada à ilha é, então, como um prêmio aos eleitos e valorosos, um paraíso terrestre, não contaminado pelo contato com as civilizações das terras continentais ou mesmo um inferno no qual o indivíduo que ousa violar o terreno sagrado da ilha sofrerá os terrores do espaço interdito:

A ilha é assim, um mundo em miniatura, uma imagem do cosmo completa e perfeita, pois que apresenta um valor sacral concentrado. A noção se aproxima sob esse aspecto das noções de templo e de santuário. A ilha é simbolicamente um lugar de eleição, de silêncio e de paz, em meio à ignorância e à agitação do mundo profano. (CHEVALIER, 2012, p. 501)

Sobre essas representações da topografia das ilhas através das culturas, comenta o estudioso Antonio Carlos Diegues (1998) em *Ilhas e Mares: simbolismo e imaginário*:

O mundo insular é um símbolo polissêmico, com vários conteúdos e significados que variam com a História e as sociedades. Mundo em miniatura, centro espiritual primordial, imagem completa e perfeita do cosmos, inferno e paraíso, liberdade e prisão, refúgio e útero materno, eis alguns significados que o homem atribui a esse microcosmo. (DIEGUES, 1998, p. 1)

Paralelamente a estas representações, afirma Volkmar Billig, que as ilhas solitárias também são historicamente associadas a expressões da individualidade enquanto imagem do ego humano, especialmente a partir da modernidade europeia: “Esta observação sugere uma coerência estrutural e histórica entre a figura de um eu insular e a figura da ilha como paisagem fascinante e objeto do desejo humano.”⁵ (BILLIG, 2015, p. 17-18, tradução nossa).

A obra de Carlos Moliterno, portanto, inclui aspectos universais das representações imagéticas das ilhas na literatura, mas sob tal configuração que sua

⁵ This observation suggests a structural and historical coherence between the figure of an insular I and the figure of the island as fascinating landscape and as object of individual desire.

engenharia poética ao mesmo tempo que sobrepõe, tensiona os significantes verbais de modo que a estranheza singular desta ilha manifesta seu aspecto literário mais moderno, conforme Friedrich (1991):

A língua poética adquire o caráter de um experimento, do qual emergem combinações não pretendidas pelo significado, ou melhor, só então criam o significado. O vocabulário usual aparece com significações insólitas. Palavras provenientes da linguagem técnica mais remota vêm eletrizadas liricamente. (FRIEDRICH, 1991, p. 17-18)

Os 59 poemas que compõem *A Ilha* possuem a forma comum do soneto italiano. Isto não significa, porém, que Moliterno conserva o metro decassilábico em todos os poemas. De acordo com Renira Lisboa de Moura Lima (2007), que descreve em pormenores esta forma poética, o soneto é, até a contemporaneidade usado em todos os momentos histórico-literários da tradição luso-brasileira, resistindo e sendo reinventado por autores de estilo modernista e contemporâneo.

Quanto às origens do *soneto*, o estudioso da arte e literatura renascentistas Jacob Burckhardt, esclarece sobre a gênese desta forma poética:

Mas, ao lado destes versos livres [*versi sciolti*], vemos nascer, na primeira metade do século XIII, essa forma estrófica tão rigorosamente calculada e que o Ocidente criou nesta época, o soneto, que não tarda a tornar-se a forma corrente, a forma predominante na Itália. A disposição das rimas e mesmo o número dos versos variam até ao momento em que Petrarca estebelece (sic) definitivamente as leis deste gênero de poema. [...]. Apesar disso o aparecimento do soneto é um bom acontecimento para a poesia italiana. A sua nitidez e a beleza da sua estrutura, a obrigação que impõe ao poeta de acelerar e condensar a ideia na segunda metade cujo andar é mais vivo e, finalmente, a facilidade com que a memória o retém, acabaram por o fazer cada vez mais amado até dos maiores escritores. (p. 238) [...]. O soneto torna-se uma espécie de condensador poético como nenhum outro povo moderno possui. (BURCKHARDT, 1973, p. 239).

Michael Spiller (1992) explica em *The Development of the Sonnet: an introduction* que o soneto é definido pelas suas características formais e não pelos seus temas, posto que os sonetos podem ser – e, de fato, foram – utilizados ao longo da história para retratar toda espécie de conteúdo desde sua popularização na Itália medieval, sendo, segundo o autor, a mais longa das formas fixas em poesia (p.11). Identifica-se o soneto, portanto, pela estrutura composicional em 14 versos, ainda que

diferentes tradições e experimentações redistribuam estes mesmos 14 versos em várias combinações estróficas.

Donald Shüler (1979) demonstra como a universalidade do soneto está representada na produção literária de alguns dos mais celebrados poetas das literaturas de língua portuguesa, passando pela influente geração de poetas simbolistas franceses os quais influenciaram autores tanto de Portugal como do Brasil:

Projeta-se em Portugal através de Sá de Miranda (1485-1558). Camões (1524-1580) e Antero de Quental (1842-1891). Mantém-se no movimento simbolista. Na França, Baudelaire, Valéry, Mallarmé, Rimbaud produzem sonetos. O mesmo ocorre em Portugal: Cesário Verde, Antonio Nobre, Sá de Miranda. No Brasil, o simbolista Cruz e Sousa produz sonetos de valor. O soneto vence os movimentos iconoclastas do século XX. [...] Drummond recua à forma consagrada com reservas. O soneto renascentista é decassilábico. (p. 34)

O soneto resiste à contestação das primeiras gerações de poetas modernistas no que Shüler define como *recuo*, isto é, a partir de dado momento, a forma consagrada coexiste e participa do momento modernista da literatura no Brasil através da obra de um de seus poetas mais celebrados. Dito isso, prevalece na literatura de expressão luso-brasileira o soneto do tipo petrarquiano, isto é, o poema dividido em duas estrofes de quatro versos seguidas de outras duas com três versos. É este o modelo empregado por Moliterno em sua obra.

Em *A Ilha*, embora predominem os sonetos que usam o verso decassilábico (54 poemas), existem três sonetos que empregam o verso alexandrino e dois *sonetinhos* (LIMA, 2007, p.52) com versos regulares de quatro sílabas. Há em Moliterno, considerando-se suas duas obras de poesia publicadas – *Desencontro* (1953) e *A Ilha* (1969) –, evidências de um uso da forma “soneto” como instrumento de coesão entre poemas dentro de uma mesma lógica composicional.

Os sonetos em *A Ilha* podem ser classificados majoritariamente como o que Lima define como *sonetos descritivos* (p.235), os quais possuem foco na descrição de objetos, paisagens e cenas estáticas ou dinâmicas, em que a voz do poema tende a dirigir o olhar para fora de si mesma, optando pelo uso de frequente de recursos descritivos como metáforas e formas adjetivas (adjetivos, locuções e orações). Deste modo, o soneto descritivo possui uma visualidade que o aproxima de artes como a fotografia, a pintura e a cinematografia.

Na obra *Desencontro*, encontram-se reunidos dez sonetos elegíacos cujas escolhas lexicais, teor descritivo e presença de algumas imagens relacionadas à descida e ascensão, à noite e à morte, além de uma tendência onírica reminiscente da poesia simbolista parecem indicar um estilo autoral que forneceria elementos os quais seriam realizados de maneira plena no projeto desenvolvido em *A Ilha* nos anos seguintes.

Abaixo, apresentamos uma das elegias de *Desencontro* e logo abaixo um poema de *A Ilha* nos quais, além da forma “soneto” compartilhada por ambos, vemos a recorrência dos temas da exaustão e da infelicidade que prenunciam a morte. Os quartetos de ambos os poemas possuem autonomia sintática, ao passo que os dois tercetos finais em cada um deles são conectados pela conjunção “e”. Cada par de tercetos revela ainda um movimento de descida para a terra que tanto indica um movimento para a morte como uma epifania do eu-lírico, que encontra uma chama vital em *Desencontro* e a esperança da *Ilha* nascente em *A Ilha*.

Sétima Elegia

Venho, como um sonâmbulo ferido,
do fundo imemorial da grande noite
que abriu no meu caminho outros caminhos,
sem curvas marginais, nem horizontes.

À procura da aurora eu ando exausto,
sem estrela feliz, sem chama viva;
concentrado no mito do meu rumo
feito de augúrios e pressentimentos.

Descerei pelo abismo fundo e escuro
e depois subirei às frias pedras
ao encontro da vida recuada.

E ao encontrá-la surgirá o dia;
E surgirá com o dia redivivo
Nova chama de vida no meu rosto.

Soneto 43

Meus caminhos cruzavam-se de aclives
 e o espanto e o medo no meu rosto velho
 enchiam de cansaço e desalento
 o meu corpo roído das insônias

A memória aturdida, vovejada,
 repisava a tormenta da incerteza
 das viagens outrora cobiçadas
 em canais simulados no meu sonho.

Preso ao chão como um búzio soterrado
 como um homem fundido nas areias
 naveguei entre barcos naufragados,

e a morte me ensinou que a vida é bela,
 mesmo sem sol, sem lua, mas apenas,
 tendo uma Ilha em minhas mãos nascendo

Apesar destas aproximações entre *Desencontro* e *A Ilha* servirem como uma tentativa de apresentar em breves linhas algumas características gerais da poética de Carlos Moliterno, o presente trabalho não se propõe a explorar comparativamente estas duas obras do poeta, uma vez que, com exceção dos poemas elegíacos que possuem traços em comum com *A Ilha*, a maioria dos demais poemas de *Desencontro* representa aspectos distintos da poesia desenvolvida por Moliterno na década seguinte à publicação de seu primeiro volume de poesia. Se em *A Ilha* todos os poemas são sonetos produzidos a partir de um único tema, em *Desencontro*, Moliterno faz um uso mais variado do metro e da rima, além de variações temáticas e métricas, experimentando desde o soneto camoniano, a versos bárbaros, livres e brancos.

O ecletismo formal e temático de *Desencontro*, embora evidencie aspectos das liberdades modernistas das quais Moliterno foi contemporâneo, não define o projeto com o qual o autor compôs *A Ilha*, pois nesta obra o poeta preserva *forma*, *temas* e *imagens* a serviço de um projeto literário que, como já dito antes, é dotado de uma esquematização que revela certo hermetismo empregado pelo autor. Este fato não

representa, de maneira alguma, uma rejeição de Moliterno aos preceitos da lírica moderna que se desenvolveram no Século XX, pois estão presentes em *A Ilha* as inquietações do eu lírico na modernidade, a lucidez com que o autor apresenta seu objeto literário, a organização marcada por autorreferencialidades e a abertura polissêmica, por vezes contraditória, tão aplaudida na literatura moderna.

1.1 Carlos Moliterno: de *Desencontro* à “fase da ilha”.

No caso específico de *A Ilha*, tratada neste trabalho, a presença do imaginário insular na produção literária de autores alagoanos tem exemplos importantes nos poemas de Jorge de Lima em *Invenção de Orfeu*⁶ (1952). Lima e Moliterno mantinham uma relação de proximidade e admiração, conforme relata-nos Arriete Vilela Costa em *Carlos Moliterno – Vida e Obra* (VILELA, 1985, p.26).

Uma indicação desta aproximação criativa entre os autores está na seção de antologia poética da obra *Notas sobre poesia moderna em Alagoas*, em que Carlos Moliterno, autor do estudo, em vez de listar os escritores alagoanos alfabeticamente para efeitos de melhor indexação em sua pesquisa, elege o poeta de União dos Palmares em primeiro lugar na relação de todos os nomes mencionados, atribuindo-lhe o papel de fundador do modernismo na produção literária em Alagoas: “Sabe-se que todo movimento de renovação estética começa com a poesia. Aqui em Alagoas começou com Jorge de Lima – o maior deles [...]” (MOLITERNO, 1965, p. 47).

Diante disso, então, é possível considerar, tal como afirmado por Théo Brandão no prefácio do *Notas*, que os pontos de contato entre a ilha presente em *Invenção de Orfeu* e a ilha de Moliterno podem funcionar como uma homenagem deste autor ao grande poema de Jorge de Lima.

De fato, a documentada admiração entre os poetas era mútua, como se pode perceber nas palavras do próprio Lima em impressão sobre a poesia de Moliterno, a qual abre a obra poética *Desencontro*, que antecede *A Ilha*:

Conheci pessoalmente os novos poetas de Maceió e li os seus livros na mesma noite desses encontros.

⁶ O antropólogo e historiador Dirceu Lindoso, em estudo sobre a cultura alagoana, elege *Invenção de Orfeu* como obra-prima da Literatura Alagoana, comentando a representação da ilha como uma imagem estruturante daquilo que define como parte do imaginário cultural alagoano materializado em representações artísticas tais como a obra de Jorge de Lima.

Acho que Carlos Moliterno poderia figurar em qualquer antologia moderníssima, do jeito da que há pouco publicou o poeta Fernando Ferreira de Loanda.

De Carlos Moliterno anotei alguns versos para citar nesta ligeira nota de impressões. Perdi-os infelizmente. Entretanto, poderão afirmar o meu apreço à poesia desse moço, alguns alunos de Literatura Brasileira da Faculdade de Filosofia, perante os quais elogiei a segurança do seu caminho, a pressa de seus passos ao encontro da excelsa Presença inatingida, de quem nós os velhos permanecemos tão distantes. (LIMA, 1951, p. 5 apud MOLITERNO, 1953, p. 2)

Os poemas de *Desencontro* foram reunidos e editados pela primeira vez somente em 1953 – mesmo ano da morte de Jorge de Lima –, apesar de Moliterno então já ser figura reconhecida nos círculos culturais de Alagoas, em jornais e periódicos literários. Antes de 1953, porém, a obra de Moliterno ainda não havia sido editada em livro, conforme a biografia do autor escrita por Arriete Vilela Costa, a qual afirma que o poeta tinha engavetados muitos poemas sem que houvesse intenções de publicá-los em um volume.

Esta atitude mudou quando Carlos Moliterno resolveu preparar *Desencontro* para concorrer ao Prêmio Othon Bezerra de Mello, da Academia Alagoana de Letras, do qual saiu vencedor (VILELA, 1985, p. 63). Pouco mais de uma década mais tarde, seu celebrado *A Ilha* foi igualmente agraciado com o mesmo prêmio literário.

Entretanto, apesar das relações entre o nacionalmente prestigiado *Invenção de Orfeu*, que podem ter influenciado o localmente aplaudido *A Ilha*, um dos desafios da pesquisa sobre Carlos Moliterno é que, mesmo sendo *A Ilha* seu mais reconhecido texto literário, a reduzida projeção desta obra somada à escassez de estudos acadêmicos que adotam, como objeto de investigação, a poesia do escritor, crítico e ensaísta maceioense, se impõe como fator que exige do estudioso relativa autonomia e maturidade teórica para trilhar caminhos ainda tão pouco explorados.

Mesmo assim os raros estudos que precedem o presente trabalho indicam-nos leituras que, embora proveitosas, precisariam aprofundar aspectos da composição poética de *A Ilha*. Reconhecer a discreta presença da poesia de Moliterno na produção de crítica literária em Alagoas, bem como fazer deste trabalho um diálogo com as leituras anteriores sobre *A Ilha* é também uma tentativa de pôr à disposição de futuros pesquisadores um estudo construído sob a inspiração de seus predecessores.

Com efeito, a literatura de Carlos Moliterno requer uma maior e mais constante produção de fortuna crítica e investigação pela academia, visto que a própria Universidade Federal de Alagoas deu um grande passo para a reinserção d'*A Ilha* a

uma geração de novos leitores e estudiosos, com a última edição do livro em 1997 e com sua inclusão na bibliografia recomendada para o concurso vestibular daquele mesmo ano. Sendo assim, a academia ratifica a importância da obra, ao passo que, duas décadas desde seu último relançamento, o silêncio dos pesquisadores ameaça lançar a poesia de Moliterno ao esquecimento.

Destarte, inserido em um contexto de recepção e crítica literária tão rarefeito quanto é o da obra de Carlos Moliterno, em minha breve investigação sobre este autor, pude verificar que, apesar dos episódicos momentos de emergência de *A Ilha* no panorama da produção artística e intelectual e mesmo tendo sido obra integrante do debate literário em Alagoas desde antes de seu lançamento, graças à intensa e dinâmica atividade intelectual do autor, *A Ilha* ainda não foi objeto de estudo em trabalhos de pós-graduação disponíveis nos bancos de teses e dissertações das universidades do Brasil⁷.

Quanto ao contexto de recepção, é sabido que *A Ilha* foi o texto de Carlos Moliterno mais aclamado pela crítica – ainda em vida do autor –, e também relativamente bem festejado por seus contemporâneos, conforme destacado por artigo publicado no Jornal de Alagoas noticiando a eleição de Carlos Moliterno para a presidência da Academia Alagoana de Letras:

Poeta modernista, até o presente sua obra é composta de três livros, todos premiados pela AAL e com suas edições esgotadas: “DESENCONTRO” (sonetos e poemas), publicado em 1953, “NOTAS SOBRE POESIA MODERNA EM ALAGOAS” (ensaio e antologia poética), publicado em 1965 e “**A ILHA**” (sonetos), **publicação de 1969, considerada pela crítica como a mais importante obra poética produzida por um alagoano desde a “Invenção de Orfeu”, de Jorge de Lima.** (VINTE anos depois, Academia elege um novo presidente, 1983, p. A-5, grifo nosso).

Mesmo assim, apesar de aclamado por seus pares e críticos locais, *A Ilha* não foi um texto prontamente estudado pela crítica literária acadêmica em meio universitário, pois seus principais entusiastas veicularam comentários sobre a obra em conferências e periódicos tais como jornais e revistas literárias.

⁷ Os termos “A Ilha” e “Carlos Moliterno” foram consultados no Banco de Teses da Capes e na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD). Não foram encontradas ocorrências de dissertações ou teses que correspondam ao objeto de pesquisa proposto em nosso projeto.

Acerca do momento histórico em que *A Ilha* chegou a público, com suas duas primeiras edições no mesmo ano de 1969, Janaína Ávila (2013), em estudo sobre o panorama da crítica literária alagoana durante o século XX, relata-nos um ambiente pouco fértil para a crítica e o pensamento sobre a literatura no estado, uma vez que, na década de 1960, eram sentidos os efeitos do que a estudiosa se refere como uma “diáspora” dos intelectuais e escritores locais, ocorrida durante o contexto de censura no período do chamado “Estado Novo”. Este fenômeno teve como uma das principais consequências o esvaziamento dos espaços e veículos especializados para a crítica literária local após a efervescência modernista das décadas de 1920 e 1930, tendo reflexos duradouros para o crescimento e amadurecimento da crítica literária em Alagoas nas décadas seguintes:

Em Alagoas, depois da dispersão, nos anos 30 e 40, dos mais ativos escritores e críticos alagoanos ou residentes em Alagoas – como Jorge de Lima, Lêdo Ivo, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Aurélio Buarque de Holanda e outros que seguiram, em sua maioria, para o Rio de Janeiro – abriu-se uma lacuna na produção crítica local. (ÁVILA, 2013, p. 79)

Outro fator que pode ter contribuído para o silêncio sobre *A Ilha* – e provavelmente sobre parte da produção literária alagoana durante aquele período – foram as reduzidas condições de produção e divulgação de revistas e suplementos literários em Maceió, em geral lançados com tiragem reduzida e relativamente breves em seus períodos de circulação.

Ainda segundo Ávila, foi precisamente Carlos Moliterno que, nos anos 1960, reconheceu com ânimo a possibilidade de fortalecimento, dinamização e maior embasamento da crítica literária no estado a partir do estabelecimento da Universidade Federal de Alagoas naquela mesma década. O autor viu com otimismo as possibilidades representadas pela formação de uma crítica literária – permanente, especializada e científica – dentro do ambiente universitário:

O escritor Carlos Moliterno considerou, no texto de apresentação da obra *Notas sobre poesia moderna em Alagoas*, publicado em 1965, que esse desenvolvimento intelectual se devia ao surgimento, na década de 60 da Universidade Federal de Alagoas, que, para ele, contribuía para tornar a produção crítica mais “embasada”. (Ibid.)

Tal perspectiva é revelada nas palavras do próprio Moliterno: o entusiasmo com as possibilidades do então novo espaço de produção e profissionalização da crítica em Alagoas aparece em seu *Notas sobre poesia moderna em Alagoas*, publicado em 1965, portanto, quatro anos após o estabelecimento da Universidade Federal:

Temos a impressão de que possuímos hoje um grupo razoável de moços interessados pelos problemas de literatura. A criação da nossa Universidade foi um passo bem largo para o desenvolvimento do gosto pela cultura entre os nossos estudantes. Muitos diretórios de faculdades estão promovendo cursos sobre os diversos assuntos de natureza cultural. (MOLITERNO, 1965. p. 41)

Porém, a previsão de Moliterno sobre novos rumos para a crítica literária local com sua instauração na universidade parece não ter se concretizado para dar conta da produção literária em Alagoas excetuando os nomes de maior relevo e projeção nacionais, incluindo a literatura dele próprio.

Podem contribuir para essa conjuntura fatores das mais diversas ordens culturais e estruturais, os quais não irão compor o escopo das reflexões deste trabalho. Contudo, merece atenção o fato de que, décadas após a consolidação deste Programa de Pós-graduação em Letras na Universidade Federal de Alagoas, ainda contemos com relativamente poucas dissertações, teses, disciplinas dos cursos de graduação e pós-graduação e grupos de trabalho em estudos literários que se dediquem específica e permanentemente a pesquisar e (re)descobrir autores e obras alagoanas com pouca ou nenhuma projeção nacional⁸.

Evidentemente, contribui para tal conjuntura o mercado editorial ainda reduzido em Maceió, bastante dependente de instituições como as editoras universitárias e a imprensa oficial do estado. Como consequência destes vários fatores, a circulação dos livros é limitada tanto pelas pequenas tiragens das obras, pelo número reduzido de acervos para consulta pública em bibliotecas e ainda pela escassez de pontos de comercialização e divulgação de cultura literária no estado de Alagoas. Tudo isso acaba dificultando o acesso à produção contemporânea de literatura em nosso estado

⁸ Um agravante é o fato de que, na universidade, a área das letras é representada por cursos de licenciatura, cujos egressos, aptos a atuar em instituições de educação, poderiam contribuir grandemente na divulgação da produção literária de autores alagoanos nos diversos níveis de ensino, dado que o estudo das expressões culturais regionais é incentivado por parâmetros curriculares de educação básica.

e praticamente inviabiliza a obtenção de obras literárias antigas e já esgotadas em livrarias.

Tais fatos podem perpetuar impressões pouco representativas sobre o inventário histórico da literatura produzida em Alagoas, o perfil de seus autores e autoras, bem como a análise das poéticas que sucederam o período conhecido como Regionalismo de 30 até as expressões literárias da contemporaneidade.

Somado ao que já foi mencionado, o silêncio da universidade sobre o autor e a obra aqui estudados e o relativo desconhecimento dos termos com os quais *A Ilha* conquistou aclamação de seu público, a pesquisa sobre a obra de Moliterno a partir de referências acadêmicas torna-se prejudicada.

Isso não significa, evidentemente, que a crítica literária produzida em Alagoas ou sobre autores radicados no estado tenha desaparecido na segunda metade do Século XX. A edição número 13 da Revista da Academia Alagoana de Letras, de 1987, traz uma entrevista de Carlos Moliterno por Francisco Valois, em que o autor de *A Ilha* discorre sobre sua obra, sobre a geração modernista que o antecede e sobre seus contemporâneos. Moliterno revela um conhecimento bastante amplo sobre a produção literária alagoana, alertando para as condições de produção e circulação de obras de vários nomes que atualmente são raros devido a terem sido publicados localmente em edições limitadas.

Valois apresenta uma face de Carlos Moliterno que demonstra sua atividade literária para além da produção poética e evidencia o protagonismo do Moliterno crítico durante as décadas que se seguiram à publicação de *A Ilha*:

Fiel às suas origens nativas, Carlos Moliterno jamais cogitou emigrar de sua terra, em busca de uma dimensão espacial maior que a de sua amada província, a fim de ampliar os seus conhecimentos de autodidata e conquistar a notoriedade que o seu nome e a sua obra merecem.

Aqui permanecendo, exercitando continuamente as suas atividades culturais e profissionais, o autor de **Notas sobre Poesia Moderna em Alagoas** (1965), através dos suplementos literários dominicais, notadamente o da Gazeta de Alagoas que dirigiu em parceria com Sílvio de Macedo (e depois sozinho), por mais de dez anos, da revista e editora **Caeté** e de **A Revista – Artes & Letras**, ou ainda como Diretor da extinta Imprensa Oficial [...] e, atualmente, na presidência da Academia Alagoana de Letras, vem prestando relevantes serviços às letras e às artes alagoanas, empenhando-se na divulgação da nossa cultura, em termos de permanência e racionalidade. (REVISTA DA ACADEMIA ALAGOANA DE LETRAS, 1987, p. 84)

É válido notar ainda que, além dos complexos fatores conjunturais, elementos de natureza particular das atitudes do próprio Carlos Moliterno perante sua produção literária podem ter retardado ou dificultado a circulação de *A Ilha* perante um público leitor – e, conseqüentemente, crítico – mais amplo.

Em artigo de Vera Romariz, apresentado à Academia Alagoana de Letras na ocasião da morte do autor, a escritora alude ao perfil isento de “ vaidade artística ” de Carlos Moliterno como sendo um dos fatores que podem ter contribuído para a presença discreta de sua obra literária e crítica, uma vez que ele talvez não tenha sido o mais obstinado embaixador de sua própria produção intelectual e artística:

A leitura do livro de ensaios de Carlos Moliterno – *Notas sobre poesia moderna em Alagoas* (1965) – ilumina a figura de um leitor precioso que foi seu autor e deixa-nos a sensação de uma sinfonia suspensa, **de uma carreira que poderia ter sido mais bem aproveitada, se o ensaísta tivesse publicado mais acerca de suas inesgotáveis e atentas leituras de momentos fundamentais da história literária do país. [...] Caso Moliterno tivesse insistido em sua vocação de ensaísta, todos nós teríamos lucrado**; espécie de crítico que se desenvolveu à margem das críticas universitárias, sua erudição ajudaria – e muito – os jovens pesquisadores cuja marca básica é a incipiente leitura. Como Otto Maria Carpeaux e Anatol Rosenfeld, Moliterno produziria através da forma do ensaio, gênero que permite maior liberdade e não requer comprovação científica, dando-nos valiosas notas sobre o que somos, o que produzimos, através da arguta lente de sua leitura crítica. Ao relê-lo, senti aquele tipo de saudade meio estúpida do que poderia ter sido e não foi; o resgate de sua estupenda biblioteca nos dirá até onde posso ter razão⁹. (ARAÚJO, 2007 p. 159-161, grifo nosso)

Evidenciando este fato, modestamente, Moliterno sequer elencou a si próprio na antologia de poetas e poemas de seu *Notas sobre poesia moderna em Alagoas* (1965), mesmo já tendo publicado *Desencontro* e estando em fase de produção daquela que alguns anos depois seria sua principal obra literária. Em certa medida, esta não inserção também contribui em parte para a ausência de referencial bibliográfico sobre sua poesia.

Certamente, esta atitude é compreensível e muito válida do ponto de vista do rigor e isenção com que o autor lidou com a pesquisa de autores que produziam em Alagoas. Em *Notas sobre poesia moderna em Alagoas*, Moliterno apresenta-se exclusivamente no papel de estudioso da literatura, posto que um poeta comentando

⁹ Grande parte do acervo pessoal de Carlos Moliterno encontra-se hoje na Biblioteca Pública Estadual Graciliano Ramos, no Centro de Maceió.

sua própria produção literária não o poderia fazer sem revelar vieses e gerar suspeitas de autopromoção.

Por outro lado, embora o poeta não se tenha imbuído da missão de apresentar a si mesmo em seu trabalho de pesquisa da literatura moderna em Alagoas, coube a Théo Brandão, que prefaciou o *Notas*, a construção de um perfil poético de Carlos Moliterno, mencionando ainda o já referido autoexílio do poeta de dentro de sua própria antologia de poesia moderna:

Otto Maria Carpeaux ao prefaciar a obra de Manuel Bandeira, “Apresentação da Poesia Brasileira”, notando que este havia, deliberadamente, se excluído da antologia que organizara, resolveu fazer aquilo que Bandeira, modestamente, não fizera: traçou-lhe o perfil poético e assinalou-lhe o papel desempenhado no movimento modernista brasileiro.

Naturalmente as coisas aqui são muito diferentes. Não sou Carpeaux, nem Moliterno é Bandeira. Nem mesmo Carpeaux ou Bandeira de Maceió, pois não sou, e não pretendo ser crítico literário e Moliterno, enquanto poeta, não desempenhou, de nenhum modo, em nossa poesia provinciana, o papel de São João Batista, de que coube à Bandeira, não somente o de precursor mas o de um dos santos maiores do modernismo brasileiro.

Mas, à maneira de Carpeaux no citado prefácio, caberia nesta apresentação, aproveitar a oportunidade para dar a Moliterno o lugar que ele bem merece na poesia moderna de Alagoas, porque ele, tal como fez Manuel Bandeira, se excluiu, modestamente, de sua antologia poética. (BRANDÃO In: MOLITERNO, 1965, p. 4-5.)

Além da apresentação do Moliterno poeta, Théo Brandão indica ainda neste mesmo prefácio que, embora o autor tivesse até então lançado em livro somente os poemas de *Desencontro*, sua escrita poética, após longo hiato desde a publicação daquele primeiro livro, estava como que inteiramente tomada pelo único tema e motivo da *ilha* mesmo quando da publicação de *Notas*:

[...] depois de vários anos em que sua lira emudecera, eis ele [sic] ressurgue e ressurgue integral, completamente em transe, completamente alucinado, sem desvios nem desfalecimentos, voltado todo para a sua visão poética. Não são mais momentos de poesia, não é o saltitar aqui e ali em torno de temas e motivos mas é a persistência em torno a um tema, um símbolo.

Ele mesmo fala em mito da Ilha. E com uma certa razão. Os sonetos de sua nova fase – a *fase da Ilha* – são um sistema simbólico ou místico. René Wellek distinguindo a imagem da metáfora e do símbolo diz-nos bem que: “uma imagem pode evocar-se uma vez como metáfora, mas, se se repete, persistentemente, quer como apresentação, quer como representação, torna-se um símbolo, pode até passar a fazer parte de um sistema simbólico ou místico”.

Ora, a imagem metáfora da Ilha, repetindo-se insistentemente, torna-se, segundo o autor da Teoria da Literatura, legitimamente um sistema simbólico ou místico.

Mas, não é só por essa repetição que o tema da Ilha se constitui em mito. Ele é mito porque, além disso, o poeta cria um novo mundo, porque o poeta, com esse símbolo, faz uma nova realidade. (Ibid. p. 7, destaques nossos)

Ou seja, antes de o poeta oferecer ao público a sua última obra – *A Ilha* – amigos e correspondentes próximos já conheciam, por leituras de sonetos já prontos e conversas, o conteúdo e as formas que configuravam sua produção poética com tal intensidade e obstinação que Théo Brandão nomeia como sendo uma *fase da ilha* todo este período da atividade criativa de Carlos Moliterno.

Em outras palavras, houve o que podemos considerar um movimento inverso da crítica sobre a obra final do escritor – a recepção anterior à finalização do texto –, pois Brandão assinala a presença do tema, antecipa e, de fato, chega a apresentar amostras da obra vindoura.

Não podemos precisar com exatidão quando a *fase da ilha* deu seus primeiros indicativos e quando o autor produziu os primeiros textos dentro deste escopo temático, dada a natureza discreta com a qual Carlos Moliterno conduzia seu trabalho literário. Apesar disto, no discurso com o qual Moliterno foi recebido ao Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, proferido por Jayme de Altavilla em 2 de dezembro de 1963 e transcrito no estudo biobibliográfico de Arriete Vilela Costa (1985) sobre o poeta, indica-se a presença frequente do tema da ilha nas conversas informais entre amigos e reuniões de instituições culturais as quais o poeta Moliterno frequentava.

Sugere-se também a existência de pelo menos duas dezenas de sonetos produzidos já em 1963, portanto, seis anos antes da publicação da obra. Reproduzo, a partir de Vilela, trechos do discurso de Altavilla:

Quero, porém, me aproveitar deste momento para fazer uma queixa que tenho guardada ao poeta. Como sabemos, Carlos Moliterno situou seus últimos anseios intelectuais em torno de uma ilha ideal, semelhante àquela 'Ogigia' do luminoso conto de Eça de Queiroz, 'A perfeição'.

Então, o Carlos Moliterno reencarna o incontestável Ulisses, sentado numa rocha, cercado de belezas naturais, adorado por uma deusa imortal, mas com uma saudade imensa das coisas imperfeitas.[...]

Em nossas sessões literárias, temo-lo sempre na leitura de um soneto primoroso, circunvagando pelos contornos de sua ilha imaginária.[...]

Desejo, todavia, fazer uma indiscrição. [...] Ancorei minha vida lá na bravia e formosa Praia do Sobral, cercado de ondas rumorosas e coqueiros verdes.

Mas, considero sempre, nos meus momentos de contemplação, que a baía é bela mas monótona. A curva da praia vai se fechar no extremo do Pontal da Barra, num encontro com um horizonte vazio. Falta ali alguma coisa.[...] Falta, enfim, uma ilha. E, como Moliterno possui o poder mágico de alterar uma topografia, fizemos, em linguagem terra-a-terra, uma barganha: eu lhe prestigiaria esta festa recepcional e ele, o mágico da poesia, me colocaria uma ilha na enseada do Sobral.[...] Estou cobrando agora esta ilha. Estou exigindo o complemento contratual que fizemos. Ou a ilha ou digo que é tudo mentira o que acabo de dizer a respeito do poeta. (ALTAVILLA, apud VILELA, 1985, p. 59-61)

Neste mesmo discurso, Jayme de Altavilla transcreve integralmente o Soneto 24 de *A Ilha*, referindo-se ao poema pela mesma numeração que este texto finalmente ocuparia na versão definitiva da obra. Isto nos sugere que a obra foi gestada e organizada ao longo da maior parte da década de 1960, sendo uma fase que impregnou longamente a criação literária de Carlos Moliterno, paralelamente à produção de seu livro anterior: *Notas sobre poesia moderna em Alagoas*.

De volta ao prefácio de Théo Brandão, o comentarista reconhece um amadurecimento da poesia do Moliterno durante a *fase da ilha* em comparação ao seu estilo apresentado no primeiro livro de poemas, *Desencontro*:

Uma das diferenças entre as elegias [de *Desencontro*] e os sonetos da Ilha, é, além da técnica mais apurada, do domínio mais seguro das imagens, do emprego das palavras nos seus sentidos associacionais, na utilização de um metaforismo pessoal, a maior recriação nos últimos do que nos primeiros poemas. Nas elegias, a realidade é mais intensa, o fato histórico é mais numeroso e mais vivo, enquanto nos sonetos da Ilha o trabalho é quase inteiramente de recriação. Embora a Ilha pudesse ter existido, numa palavra, num gesto, num olhar, num timbre de voz, essa Ilha do poeta, seguramente não existe em nenhum mapa geográfico.

A Ilha de Moliterno é uma outra Pasárgada, para onde o poeta sonhara de ir, como todos nós iríamos de bom grado.

Essa Ilha é uma fuga à realidade desencantadora de todos os dias. Lá o poeta terá, como Bandeira, tudo o que quiser, lá será amigo do rei, e terá as mulheres que desejar. Lá ele terá, como teve o Gama, por trás da deusa Cípria – a “sua insula divina, ornada de esmaltado e verde arreio”. [...]

A realidade ainda coloca peias à imaginação, nas elegias. Mas nos sonetos da Ilha, não, o poeta está solto. A realidade foi um instrumento fugidio, e poderia ter sido apenas uma própria ilusão do poeta, tudo mais é imaginação. Tudo é criação, é construção de um novo mundo. Não se pode deixar de aproximar os poemas da Ilha, medidos os

termos, naturalmente, de *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima. (BRANDÃO In: MOLITERNO, 1965, p. 8)

Vê-se, pois, como antes da publicação daquela que se tornou sua obra-prima, os leitores mais atentos e próximos de Moliterno percebiam com clareza um momento distinto e renovado de sua prática literária, a qual se fazia notar pelo compartilhamento e leitura de poemas que já traziam a temática insular e que, por fim, culminaria com a publicação desta reunião de sonetos sob o título *A Ilha*, além da importante comparação que já vinha sendo feita com a obra *A Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima.

Demonstrando o que Brandão classifica em Moliterno como *fase da ilha*, em nossas pesquisas sobre esta obra, encontramos o que é possível considerar poesia apócrifa desta fase. Ou seja, há textos de Moliterno que existem dentro dos mesmos temas de *A Ilha*, mas que não constam na obra conforme publicada, tendo circulado sob outras formas de divulgação. Isto parece evidência de que a *fase da ilha* produziu um transbordamento de poesia para além da versão final com 59 sonetos. Um deles recebe o título de *Soneto da Viagem*, atribuído a Carlos Moliterno em ficha técnica presente na descrição do vídeo documentário *Carlos Moliterno*, disponível online nas plataformas *YouTube* e *Vimeo*¹⁰:

Soneto da Viagem

Sobre as ondas, afoito, direcionou a quilha
e abriu, venturoso, as velas do veleiro,
que longe havia, além da fantasia, a Ilha
que nele incendiava o astuto timoneiro.

Foi que era Sol na hora da viagem,
pois o poeta, sempre irmão da claridade,
nutria-se, astuto, da luz e da miragem
com as quais teceu a sua eternidade.

¹⁰ O Soneto da Viagem está anexo à ficha técnica do documentário *Carlos Moliterno* disponível no link: <https://vimeo.com/11295664>, acessado em fevereiro de 2018. Porém, no YouTube, este mesmo vídeo não conta com o texto anexado sob seu título. Também é possível encontrar o mesmo soneto em blogs diversos de poesia.

Nem tanto o inquietava a hora de chegar:
Antegozava, sim, a vertigem da viagem,
que viver também lhe era parar de navegar,

num dia de tempestade, ou numa noite de luar.
Daí, ter avistado na Ilha uma paragem:
se o continente o entediasse. E precisasse amar!

Como se pode ver, o *Soneto da Viagem* reúne, além da forma “soneto”, conteúdo em comum com poemas que compõem *A Ilha*. O substantivo *Ilha* é grafado com inicial maiúscula, conforme frequentemente aparece grafado nos 59 definitivos. O tema da navegação, as imagens do sol, da tempestade, da noite e as referências ao mundo sentido pela visão também são elementos comuns entre este poema e aqueles incluídos da obra finalizada. Além de possuir um título não numérico, outra diferença é o fato de o *Soneto da Viagem* conter um teor narrativo linear, quase de todo ausente em *A Ilha*. Ademais, os versos neste soneto não apresentam metro regular, como é o caso daqueles que compõem a reunião publicada. Nossa hipótese é que o *Soneto da Viagem*, principalmente por esta característica do metro, não coube no selecionado para *A Ilha*.

Outra característica desse soneto é a presença de um título, o qual serve como chave de leitura e anuncia o tema da poesia. Embora o tema da viagem também esteja presente em *A Ilha*, a ausência de títulos dos sonetos sugere estes deslocamentos ao invés de destacá-los em um primeiro momento da leitura.

Nota-se ainda que, diferente das sugestões espectrais das imagens presentes na maioria dos sonetos de *A Ilha*, o teor do *Soneto da Viagem* encadeia atos e substantivos em uma sequência mais objetiva: o astuto timoneiro, que corresponde ao eu lírico, direciona a embarcação rumo à *Ilha*. O poeta, irmão da claridade (luz, razão, engenho) tece sua eternidade. Logo, a sobreposição entre os significados do poeta e os do timoneiro é reforçada pela astúcia comum a ambos, qualidade esta que nos permite associar sentidos dos dois ofícios – fazer poesia é navegar – em uma leitura metafórica mais direta do que as miragens que predominam nos 59 poemas. Nos textos que compõem *A Ilha*, as imagens se sucedem mais frequentemente

através de modulações que sugerem uma atmosfera de irrealidade, tal como em um sonho do eu lírico.

Quanto ao já referido documentário, em que Carlos Moliterno é entrevistado sobre *A Ilha*, suas noções de poesia e processos de composição, o autor mesmo fala sobre sua fase insular, embora não entre em detalhes quanto à duração deste período criativo que resultou em sua última obra publicada:

Bom, a minha poesia é o fruto de uma fase que já está muito no passado e que tenho a impressão que hoje eu não teria acuidade imaginativa para escrever aquilo que eu escrevi. Seria preciso que eu... voltasse a ter aquele estado de espírito que eu tive quando escrevi *A Ilha* para eu poder fazer alguma coisa parecida. Sem aquilo não é possível, porque não se faz poesia a não ser com palavra. E a palavra tem que ter aquela especificidade poética, e eu ainda não voltei a ter uma... emoção igual àquela que eu tive quando fiz *A Ilha*. Por isso eu não escrevi mais... poesia. (CARLOS MOLITERNO, 1999)

Este relato do próprio Moliterno parece indicar um componente pessoal do que presente em sua *fase da ilha*, que nos soa mais como um período marcado por vivências do autor do que como um projeto de obra objetivamente definido e de longo prazo. Todavia, não é interessante para os objetivos deste trabalho especular as possíveis origens e eventos biográficos que possam ter causado em Moliterno a sua *fase da ilha*. O essencial que deve ser destacado é que: a referida fase ocorreu, foi digna de atenção e comentário por autores e leitores contemporâneos de Moliterno, e que este período criativo rendeu um excedente de produção literária (os 59 sonetos e, pelo menos, mais outros dois), além de que, segundo as palavras do próprio autor, em um dado momento deu-se por acabada a *fase da ilha*.

Um outro exemplar do excedente poético da *fase da ilha* aparece no texto de abertura de Théo Brandão para *Notas*. O prefaciador apresenta, como já dissemos, alguns sonetos que fazem parte da versão definitiva da obra tal como a conhecemos hoje – os sonetos 3, 48 e 28 de acordo com a versão final. Brandão, porém ao trazer a seu comentário a transcrição de outro poema de Moliterno dentro do mesmo espírito insular, demonstra, tal qual os realizadores do documentário *Carlos Moliterno*, a produção literária em processo que já ocupava o imaginário poético de Moliterno mesmo quando do lançamento do *Notas*.

Apesar disso, e mesmo mantendo a temática da ilha, o soneto a seguir – sem título ou número – não integrou a seleção dos 59:

Minha viagem agora é de retorno,
Sem asas, sem palavras, sem roteiro,
Nas águas, nas areias, purifico
O corpo que as marés descompuseram.

O fim desta viagem desconheço,
Pois nela empenho a angústia de um exílio
E empenho o tempo em que nas minhas veias
Meu sangue possa ir de um polo a outro.

Minha noite estrelada consumiu
A seta dos roteiros pré-sonhados,
E procuro fugir de mim, do tempo,

Das ondas que cantavam notas líquidas,
Das rosas que nasciam nos meus olhos
Inumadas agora em chão da Ilha.

O primeiro verso do *Soneto sem título* parece dialogar com o *Soneto da Viagem* quando, da *Ilha*, o eu lírico ruma de volta ao ponto de partida. Porém, aqui já é possível perceber construções imagéticas e metafóricas muito mais sugestivas de visões oníricas – portanto, similares às dos 59 – do que os contornos racionalmente desenhados no *Soneto da Viagem*. A métrica neste soneto é regular, com dez sílabas em cada verso, uma outra propriedade que distingue este soneto do *Soneto da Viagem*. Compare-se, por exemplo, os tercetos finais do *Soneto sem título* e do Soneto 1:

Invento a Ilha numa tarde clara,
numa tarde de sol, de luz, de sal,
e das águas retiro espuma e algas,
para formar seus vales e enseadas

E invento a Estrela numa noite escura,

de céu espesso e nuvens de granito.
 Recolho do meu rosto sombra e datas
 e recomponho assim meu calendário.

No céu desta Ilha as asas espalmadas
 de um branco e enorme pássaro flutuam,
 no rumo de suas dunas insulares.

Meu ser então divido e multiplico,
 em várias partes que derramo e espalho,
 nas praias desta ilha em que naufrago.

Nas duas estrofes finais dos sonetos acima transcritos, estão presentes imagens líricas de uma corporeidade aquosa que se derrama sobre a superfície da *Ilha*. Estas imagens oníricas e a composição lexical aproximam o *Soneto sem título* daqueles que foram reunidos na obra publicada, sobretudo nos versos finais de ambos os poemas, nos quais subentende-se uma mistura íntima entre as matérias da voz poética e da *Ilha*.

Por outro lado, tanto o *Soneto da Viagem* quanto o *Soneto sem título* parecem afixar dois marcos para a fase da ilha: o início e o fim, respectivamente. O *Soneto sem título*, por sua linguagem fluida e inexata, parece indicar uma conversão do eu-lírico ao final da viagem após suas experimentações na ilha. É possível ainda conjecturar que Moliterno possa ter decidido “abrir” sua obra, provavelmente retirando o *Soneto da Viagem* – que poderia abrir a série como ponto inicial – e o *Soneto sem título*, deixando os limites de sua *Ilha* mais indeterminados.

Embora estes dois sonetos não estejam inclusos na obra finalizada, sua menção é muito significativa para nosso trabalho, pois os dois poemas servem como evidência concreta de que existiu, de fato, uma *fase da ilha* cuja produção não está contida apenas na seleção de poemas que Carlos Moliterno apresenta em *A Ilha*. No caso do *Soneto da Viagem*, consideramos que sua não inclusão se deve ao que parece um estilo ainda não tão polido quando o comparamos com as 59 produções canônicas.

Já o *Soneto sem título* parece muito mais próximo de ter sido considerado integrante da seleção publicada quando comparado ao *Soneto da Viagem* por várias razões. A primeira delas é que o *sem título* é apresentado por um comentarista

próximo e conhecedor da obra de Carlos Moliterno. Outras evidências são o uso regular do verso decassilábico, a ausência de um título e as várias imagens que estão distribuídas ao longo dos 59 – asas, areias, veias, formas líquidas, mergulho, decomposição, estrelas, sonhos –, isto é, o *Soneto sem título*, embora excluído de *A Ilha*, compartilha da economia poética empregada por Moliterno nos sonetos canônicos e é um exemplo apto do que consideramos uma estado mais avançado da *fase da ilha* do que o *Soneto da Viagem*.

1.2 Recepção inicial de *A Ilha*

Mesmo com tão calorosa e antecipada recepção e, em consonância com aquilo que Vera Romariz Araújo (2007) destaca sobre a personalidade do poeta, Carlos Moliterno preferiu não fazer um evento de lançamento de seu livro. Fato que, ao longo de junho de 1976 (sete anos após a primeira edição) gerou no “*Jornal de Alagoas*” uma curiosa troca de impressões entre poetas que escreviam respostas a Moliterno e entre si, a maioria em forma de sonetos, acerca de suas considerações a respeito do poeta, de seus poemas e da limitada distribuição do livro.

O caráter amistoso destas interações não deixa de revelar aqui e ali, dentro do tom elogioso, uma repreensão bastante comedida à reserva de Moliterno em promover o seu livro. Ordenando os textos por data, tivemos acesso ao que o escritor Cyridião Durval escreveu sobre Carlos Moliterno para o *Jornal de Alagoas* em 8 de junho daquele ano:

De Cyridião para Moliterno

Carlos Moliterno, jornalista e poeta entre outras coisas, não quis fazer o lançamento de seu livro de poesias, A ILHA, mas vai distribuindo entre os amigos devagarinho. Várias críticas muito boas em torno da importância de seu livro vêm chegando, a última foi mandada por Cyridião Durval [...]. E foi em forma de soneto que Cyridião falou sobre o livro de Moliterno. Vejamos:

Quis conhecer depressa a sua Ilha
Na mesma noite, assim, de quarta-feira
E a percorri e o fiz de tal maneira

Que logo vi que o dono muito brilha

E fui seguindo e fui na mesma trilha
 Que o Carlos lhe traçou e alvissareira
 Foi a certeza de que lá fervilha
 fonte de inspiração bem brasileira...

Achei e recolhi flores e frutos
 E assim tendo na mente esses produtos
 Vi nos seus versos uma maravilha

A gente lê o livro e muito gosta
 Por isso aqui lhe faço esta proposta
 Você quer me vender a sua ILHA?¹¹

O jornal ressalta a boa recepção da crítica e a importância quase imediata com a qual a obra foi percebida pelos seus leitores. Na edição de 11 de junho, traz o mesmo *Jornal de Alagoas* um soneto resposta de Aloísio Vilela a Cyridião Durval ainda sobre *A Ilha*:

Ciridião ficou apaixonado
 Pela ILHA, do poeta veterano
 E propôs, muito mal intencionado,
 Verdadeiro negócio de cigano.

Moliterno é um marujo traquejado,
 Que bem conhece as águas do Oceano,
 E apesar de estar velho e já cansado,
 Não vai cair em um tão grande engano.

Velho por velho não se muda nada,
 Afinal, Moliterno foi com efeito,
 Quem descobriu tal ILHA afortunada

¹¹ As reproduções deste e dos sonetos-resposta publicados no *Jornal de Alagoas* constam nos anexos deste trabalho e foram gentilmente cedidos por Carlos Alberto Moliterno, também poeta e filho de Carlos Moliterno.

Ciridião, deixemos de potoca,
 Porque uma ILHA assim daquele jeito,
 Não se dá, não se vende e não se troca...

Em seguida, Théo Brandão é quem responde com humor a Durval e sua proposta de compra da ilha de Moliterno:

Meu caro Ciridião soube ind'agora
 Por informe malicioso do Vilela
 Que depois de correr fora a fora
 Do Moliterno a Ilha sempre bela

Depois de flores e de frutos nela
 Haver colhido, uma vez embora,
 Não pode o pensamento tirar dela
 Encantado dos dons de fauna e flora

Daí propor comprá-la ao Moliterno
 Sem saber se ainda é proprietário
 Agora que chegam as cans do inverno

Sei que você o seu orgulho [sic] ostenta
 Mas um conselho dou: é temerário
 Jovens ilhas comprar após setenta

Cyridião Durval responde a Théo Brandão a 17 de junho, reafirmando sua proposta de comprar a ilha de Moliterno e dobrando a aposta pela obra *Reisados e Fandangos* do folclorista:

De fato quis comprar ao Moliterno
 a sua ILHA como foi descrita
 e lá eu passaria este inverno
 que na cidade a chuva muito irrita

Ele não deu resposta. E não ligando
a proposta que fiz, com certo empenho,
não sabe assim que vindo de um Engenho
terminaria aquele Bem comprando.

O Théo Brandão duvida do negócio
e pensa que velhice é sempre ócio,
é preguiça é doença é moleza

Mas se sobrarem assim, mais alguns “mangos”
prometo ao velho Théo, e com certeza,
comprarei seus Reisados e Fandangos

Por fim, Linda Mascarenhas apresenta em 23 de junho uma última queixa a Moliterno sobre a dificuldade de obter aquela ilha imaginária:

A Ilha do Moliterno
Você, Carlos, meu amigo.
Já fez de certo a partilha
Mas foi ingrato comigo,
Não me deu a sua Ilha

Já contentou muita gente
De livros tem uma pilha
Mas me deixou descontente,
Pois não me deu sua Ilha

Espero que se arrependa
E logo entre na trilha
E muito breve me entenda
Me enviando sua Ilha.

Como já afirmamos e apesar dos momentos de evidência e de releituras da poesia de Moliterno para além das páginas da literatura – no teatro e no cinema – a ausência d’*A Ilha* nos horizontes de leitura, tanto do público leitor em geral quanto dos

especialistas, passadas mais de duas décadas desde sua última reedição, tornam a obra virtualmente desconhecida fora dos restritos círculos de leitores que se debruçam especificamente sobre literatura produzida em Alagoas, ameaçando seu alegado status de clássico local e negando à *Ilha* um merecido espaço no imaginário coletivo e cultural do espaço literário alagoano.

O extenso uso de imagens poéticas na obra de Carlos Moliterno e sua visita às sugestões sonoras e imagéticas típicas da poesia simbolista podem ter representado um impasse para a repercussão crítica de *A Ilha* em seu período inicial de lançamento, considerando-se também o restrito ambiente literário e o pequeno grupo de leitores que receberam *A Ilha* na Maceió dos anos 1960 e 1970. Não tão distinto do que propunham os poetas simbolistas do início do Século XX, o próprio Moliterno sustenta certa postura enigmática quanto ao que o leitor deve trazer para a fruição do texto poético, conforme indica no documentário de 1999:

O poema para você... você tem que ler e dizer “eu gostei”. Mas não tem que procurar saber o sentido dele. Isso não é do seu interesse. Isso é do interesse do poeta, só. Você apenas vai ver se gostou: “eu gostei disso”. É como você chupar uma manga, achar ela muito doce e dizer “a manga estava doce”. Você vai querer mais explicação do que isso? (risos). (CARLOS MOLITERNO, 1999)

O que nos referimos por sugestões sonoras e imagéticas simbolistas são processos composicionais que misturam referências a elementos dos mundos material e o espiritual, fundindo a realidade física aos estados de espírito da voz lírica, conforme nos sintetiza a estudiosa Anna Balakian (2000) a respeito do pensamento do simbolista belga Maurice Maeterlinck e suas definições sobre duas espécies de símbolos presentes em poesia:

[...] o símbolo a priori, que começa com uma abstração e tenta dar-lhe um aspecto humano, aproximando-se deste modo da alegoria, e o outro tipo de símbolo, que tem um caráter muito mais inconsciente, chega quase sem o conhecimento do poeta e em vez de representar seu pensamento, transcende-o, sobrevive-o, fornece pensamento para todo o tempo vindouro; o grau de genialidade de um escritor determina a extensão em que ele é capaz de produzir o último tipo de símbolo. (BALAKIAN, 2000, p.85)

A leitura do 28º soneto de *A Ilha* ilustra estes processos descritos por Balakian sintetizando as ideias de Maeterlinck, como apresentamos a seguir:

Eu me banho nas águas desta Ilha,
 onde há frutos e rosas imantados;
 sou um rei na vertigem do mergulho
 quando rosas e frutos se consomem

Um céu líquido escorre nos meus dedos
 e há dedos da Ilha dentro d'água,
 dedos visíveis, veludosos dedos,
 de frutos e de rosas recompostos.

Ungido destas águas, da resina
 dos troncos desses frutos e das rosas,
 verto o meu corpo em pétalas e sumo

Penetro-me de fé inconsumida
 e sou pedra que o tempo não desgasta
 porque em pedra e tempo me converto

Na primeira estrofe deste soneto, o eu lírico inicia um movimento de *mergulho* vertiginoso nos elementos naturais da *Ilha* por ele evocados. Do terceiro verso em diante, as aproximações e superposições entre figuras compõem uma cadeia de metáforas ao passo que, no plano sintático do poema, a quase totalidade das conjunções possuem valor aditivo. Dispostos de tal maneira, os elementos imagéticos do poema são apresentados dentro de uma mesma imagem ampla, que funde propriedades humanas do eu lírico às propriedades naturais da *Ilha* em um mesmo composto anímico: os dedos do eu lírico e os dedos da *Ilha* se tocam.

Na terceira estrofe, a composição apresenta a forma condensada entre a voz e a *Ilha*: “verto o meu corpo em pétalas e *sumo*”. A ambiguidade entre o eu e a *Ilha* se dá no uso do termo *sumo*, que tanto significa a essência líquida presente em certos vegetais como também pode ser a conjugação em primeira pessoa do verbo *sumir*, como se a corporeidade da voz lírica estivesse diluída na matéria da *Ilha*, dissolvendo em uma única forma lexical os valores de um substantivo e de um verbo. Além disso, na acepção verbal de *sumo*, o sujeito está subentendido através de uma desinência

número-pessoal, portanto, existente no interior do verbo e não destacado dele: o corpo da voz dissolvido na essência verbal.

É notável ainda que, neste Soneto 28, Moliterno emprega imagens e sonoridades típicas do simbolista Cruz e Sousa, em seu célebre poema *Violões que Choram*, do qual transcrevemos estrofes que contêm imagens e jogos sonoros que podem ter inspirado a composição do Soneto 28, os quais destacamos a seguir:

[...]

Harmonias que pungem, que laceram,
Dedos nervosos e ágeis que percorrem
 Cordas e um mundo de dolências geram
 Gemidos, prantos, que no espaço morrem...

[...]

Vozes veladas, veludosas vozes,
 Volúpias dos violões, vozes veladas,
 Vagam nos velhos vórtices velozes
 Dos ventos, vivas, vãs, vulcanizadas.

Tudo nas cordas dos violões ecoa
 E vibra e se contorce no ar, convulso...
 Tudo na noite, tudo clama e voa
 Sob a febril agitação de um pulso.

Que esses violões nevoentos e tristonhos
 São **ilhas** de degredo atroz, funéreo,
 Para onde vão, fatigadas do sonho,
 Almas que se abismaram no mistério.

A leitura intertextual e a recorrência das imagens universais ligadas aos oceanos e ilhas no imaginário ocidental atribuem à obra de Moliterno a condição de exercício poético sobre temas já consagrados. De outro modo, não são todos os sonetos de *A Ilha* que se oferecem a interpretações comparativas desta natureza, embora as relações intertextuais sugeridas pela poesia de Moliterno sejam chaves de leitura interessantes para a compreensão geral do projeto de sua obra.

Também por isso, é válida a tentativa de facilitar os intercâmbios para lançar as pontes possíveis entre os textos críticos, para que sejam mapeadas as rotas pelas quais futuros pesquisadores possam encontrar e conhecer *A Ilha*, tomando como ponto de partida, caso seja oportuno, uma discussão contínua entre leituras sobre a poesia de Moliterno.

Outra situação é que, dado o espaçamento temporal e a natureza com que as leituras críticas sobre *A Ilha* têm sido realizadas, não há (pelo menos não explicitamente) cruzamento de referências entre os estudos sobre a obra de Moliterno, de forma que as fontes de informação estão – ironicamente – ilhadas. Portanto, a seção a seguir busca atender ao propósito de reunir e comentar algumas das interpretações críticas sobre *A Ilha*.

1.3 Impressões da crítica

Nosso estudo é construído a partir da presença quase vestigial de *A Ilha* no mapa literário da recepção e da crítica em Alagoas. Com efeito, apresentamos adiante o inventário da fortuna crítica que foi possível reunir acerca de Carlos Moliterno e de sua produção literária, o que, mesmo consistindo em uma quantidade reduzida de trabalhos acadêmicos e materiais em outros suportes, tais como o documentário hoje disponível em plataformas online, permitiu-nos mapear aspectos relevantes da produção do autor, os quais já foram trabalhados anteriormente pela crítica. Estes materiais apontam itinerários para a contribuição pretendida por este trabalho a ser desenvolvida nos capítulos seguintes.

As publicações sobre a produção poética de Carlos Moliterno sobre as quais se apoiam nossas reflexões iniciais são:

1) a monografia *Carlos Moliterno – Vida e Obra*, por Arriete Vilela, publicada pelo Museu Théo Brandão através da Universidade Federal de Alagoas em 1985;

2) artigo de autoria de Edilma Acioli Bomfim, publicado nos anais do Seminário Abralic Norte/Nordeste de 1999, com o título *A Ilha se fez verbo e habitou entre nós... uma leitura da poética de Carlos Moliterno*, reeditado em versão modificada para publicação na obra comemorativa *Bicentenário em Prosa – 200 anos de Alagoas* (lançada em distribuição limitada pela Imprensa Oficial Graciliano Ramos durante a VIII Bienal Internacional do Livro de Alagoas realizada entre setembro e outubro no ano de 2017) agora com o título *Entre sonhos e desejos: Moliterno e A Ilha*;

3) a edição nº 15 da *Revista Graciliano*, publicada em 2012 também pela Imprensa Oficial e dedicada aos centenários de Carlos Moliterno e Manuel Diégues Jr. Esta edição da *Graciliano* contém o artigo de Solange Chalita, além de outras informações diversas sobre a biografia e produção intelectual de Carlos Moliterno.

4) o documentário *Carlos Moliterno*, produzido por Arla Coqueiro e Claudio Manoel Duarte em dezembro 1996 e editado em maio de 1999, – um ano após o falecimento do autor – hospedado nas plataformas de vídeo YouTube e Vimeo. O documentário conta com uma das últimas entrevistas de Moliterno em que o poeta lê e discute brevemente sobre *A Ilha*, suas noções sobre poesia e comentários pessoais sobre seu processo criativo¹².

Esses materiais nos servem como primeiras fontes de pesquisa e também embasam um diálogo que se faz necessário construir entre estas produções para que possamos aproximar algumas das mais significativas impressões sobre a obra de Carlos Moliterno¹³.

Parte do que podemos considerar fortuna crítica, a apresentação e o posfácio de *A Ilha* foram escritos pelos críticos José Augusto Guerra e Wanderley de Gusmão, respectivamente. Ainda que a brevidade seja com frequência um propósito em textos introdutórios e conclusivos, estas impressões inclusas no volume publicado são materiais valiosos e devem ser considerados para o estudo da leitura especializada da obra literária.

A apresentação de José Augusto Guerra tem como título *A poesia insular de Carlos Moliterno* e interpreta *A Ilha* como exercício poético que tematiza as relações entre a literatura como sendo um ato de *criação* perante a realidade. Destaco o uso

¹² É uma coincidência interessante que boa parte do que se escreve e se reinterpreta sobre Moliterno e sua *ilha* tenha se materializado em formatos pouco perenes tais como as adaptações teatrais e o filme desaparecido ou em veículos periódicos, como revistas literárias e anais de eventos acadêmicos, os quais atualizam e motivam o interesse sobre a matéria aqui discutida. Após vários anos de “maré baixa”, são mostras de um ressurgimento de interesse em Moliterno as recentes publicações do artigo revisado de Edilma Bomfim, em 2017, e a edição de número 15 da Revista da Imprensa Oficial Graciliano Ramos, em julho de 2012, esta com circulação e distribuição mais amplas do que textos produzidos e divulgados em âmbito acadêmico.

¹³ Outros textos aos quais tivemos acesso foram os já mencionados *Desencontro* e *Notas sobre Poesia Moderna em Alagoas*, ambos de Moliterno, os quais contam em seus prefácios e apresentações com contribuições valorosas sobre o autor, além de comentários sobre seu perfil biográfico. Junto de *A Ilha*, os esgotados *Desencontro* e *Notas* compõem o conjunto da obra completa publicada em livro por Carlos Moliterno, e foram gentilmente cedidas a esta pesquisa por seu filho e também escritor Carlos Alberto Moliterno, que forneceu ainda para esta pesquisa textos do *Jornal de Alagoas* da década de 1970, que trataram da circulação e recepção de *A Ilha* por outros escritores alagoanos. Igualmente contribuiu com textos do mesmo jornal o também poeta, jornalista e membro do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas (IHGAL), Rosalvo Acioli.

do termo *criação* pois, na interpretação de Guerra, *A Ilha* é, na obra de Moliterno, uma espécie de Pasárgada, espaço de refúgio e afirmação de subjetividade. Isto se refere tanto à figura da ilha presente nos sonetos quanto ao ato de elaboração da obra como depoimento do autor frente às insatisfações da vida na modernidade. Guerra estabelece assim uma motivação em Moliterno tal qual a de Manuel Bandeira quando idealiza sua viagem para aquela antiga cidade persa.

Por isso, Guerra interpreta o vocabulário marinho com o qual a ilha ganha forma verbal simultaneamente como sendo um vocabulário de impressões psicológicas. *A Ilha* representa, então, esta ambivalência – por vezes dissonante – que espelha a contradição do indivíduo humano em suas relações com o mundo e da própria obra enquanto existência subjetiva, inserida no mundo, porém isolada da realidade extraliterária.

O posfácio de Wanderley Gusmão dialoga diretamente com a leitura de Guerra, pois ambos os críticos partem da noção de que *A Ilha* simboliza a atitude do indivíduo que se percebe deslocado da vida na modernidade e anseia pelo refúgio da ilha. Este desejo de escapar motiva a *invenção* (termo usado por Gusmão) de novas realidades. No posfácio, o crítico faz considerações quanto ao estilo dos poemas de Moliterno, classificando-os como claros, limpos e modernos, trazendo aqui a referência ao *Invenção de Orfeu*, de Jorge de Lima. Apesar disso, Gusmão considera estas semelhanças entre os autores alagoanos meras coincidências, e não homenagens ou referências diretas na obra de Moliterno à obra de Lima¹⁴.

No que tange aos textos que se debruçaram ao estudo sobre *A Ilha* posteriormente ao seu lançamento, esta produção é até o momento, rara e relativamente espaçada. Elencamos aqui as leituras de três estudiosas: Arriete Vilela Costa, Edilma Acioli Bonfim e Solange Chalita. Cada um destes estudos é de natureza distinta. O trabalho da escritora Arriete Vilela Costa se constitui em uma monografia biobibliográfica com o título *Carlos Moliterno – Vida e Obra*, em que a escritora apresenta uma trajetória detalhada dos percursos biográficos de Carlos Moliterno desde as relações familiares de sua infância, passando por suas ocupações

¹⁴ A análise comparativa entre *A Ilha* e os poemas de *Invenção de Orfeu* que têm a imagem insular como tema é sugerida por vários leitores da obra de Moliterno. Em uma fase preliminar deste trabalho, a comparação entre as obras de Moliterno e Lima chegou a ser uma de nossos percursos de pesquisa. Entretanto, optamos, nesta etapa dos estudos sobre Carlos Moliterno, em manter apenas *A Ilha* como matéria de nosso trabalho. Sendo admirador de Jorge de Lima, é natural que Carlos Moliterno tenha recorrido ao tema da ilha para compor sua poesia, manejando, por meio da intertextualidade, processos expressivos próprios, evidentemente.

profissionais entremeadas com suas atividades nos círculos literários da Maceió do século XX.

A monografia de Vilela assume o trabalho de apresentar as várias atividades desenvolvidas por Moliterno ao longo de sua vida, sua atuação na Academia Alagoana de Letras e seu trabalho como colaborador e editor de revistas e suplementos literários. A autora recupera e transcreve diversos fragmentos de entrevistas com o poeta, trechos e versões integrais de textos a ele relacionados e – o que nos interessa nesta seção em particular – uma breve análise de cada uma das três obras publicadas em livro pelo escritor.

Não é, todavia, interesse específico deste trabalho de Vilela desenvolver um estudo longo e pormenorizado sobre *A Ilha*. Quanto ao que a pesquisadora nos oferece a respeito dessa obra em particular, uma seção de sua monografia descreve e comenta aspectos temáticos em imagens recorrentes nos 59 sonetos de Moliterno. Estes esquemas imagéticos são interpretados no conjunto da obra para formar um sentido cosmogônico-escatológico que une todos os poemas, iniciando-se com a invenção da *Ilha*, em seguida a formação das imagens que lhe dão cor e forma e, por fim, acabando com a dissolução das imagens e da própria *Ilha* ao final da obra.

Para exemplificar isto, Vilela coloca em paralelo os versos iniciais e finais do Soneto 1, no qual acontece a invenção da *Ilha*:

Invento a Ilha numa tarde clara,
 Numa tarde de sol, de luz, de sal.
 (...)
 Meu ser então divido e multiplico
 em várias partes que derramo e espalho
 nas praias dessa ilha em que naufrago

E, em seguida, a segunda estrofe do Soneto 59, que fecha a obra e a ilha “para”:

Não era já o dia e nem a noite.
 O relógio parou. Parou a vida.
 Parou a própria Ilha sonogada
 nas águas turvas e no céu de chumbo.

Vilela oferece também um agrupamento do conteúdo dos sonetos em imagens comuns entre eles, segundo uma ordem semilinear. Esta leitura possibilita um percurso de entrecruzamentos pelas imagens que aparecem e reaparecem ao longo dos poemas.

Estes entrecruzamentos ora parecem corresponder sequencialmente à continuidade numérica dos títulos de cada texto, qual fosse *A Ilha* uma narrativa em verso; ora sugerem uma sequência aberta, em que os sonetos podem ser agrupados e reagrupados segundo outros recortes dentro do eixo temático insular comum a todos eles, sem obedecer à sequência numérica que lhes serve de título.

A autora propõe para *A Ilha* uma progressão temática iniciada pelos sonetos que têm como conteúdo a *construção de uma realidade ideal* na ilha. Em seguida, os sonetos têm como tema a *viagem do eu que busca alcançar a ilha*. A obra teria então uma mudança de tom nos sonetos que têm como tema o *encontro do eu por si próprio* e, por fim, ocorre o *navrágio e resgate da ilha*, que culminam em sua *destruição*, no ato que encerra a obra. Logo, a leitura proposta por Vilela indica uma teleologia imanente à obra, começando pelo desejo de criação da *Ilha*, que representa também uma busca pela subjetividade que, por fim, termina dissolvida por meio das tensões que naufragam o projeto daquela realidade sonhada.

Uma outra interpretação é proposta pela escritora e artista plástica Solange Chalita, em artigo publicado na revista da Imprensa Oficial Graciliano Ramos, nº 5, de julho de 2012. Em seu artigo *A Ilha da Imortalidade*, Chalita apresenta a obra de Moliterno citando o potencial da voz lírica de “criar do nada, do construir milagrosamente no plano imaterial, sendo o poeta visto como um demiurgo, um mago de poderes ilimitados.” (CHALITA, 2012, p.71).

Esta voz que, na perspectiva de Chalita, projeta a existência da ilha a partir do nada parece ser um artifício comum a outras produções literárias sobre a o espaço insular, como também identifica Billig (2015):

The modern concept of an insular individual reminds one – much more than of the classical adventurer – of a mythic motif found in common creation myths almost all over the world: the identification of a primeval world – thought of as an island, which had emerged from the sea or created within it – with a godlike architect shaping it. (BILLIG, 2015, p.18)¹⁵

¹⁵ O conceito moderno do indivíduo insulado lembra – muito mais do que o do aventureiro clássico – o de um motivo mítico comum em mitos de criação por quase todo o mundo: a identificação de um mundo

O eu-criador da ilha em Moliterno é associado, por Chalita, às ideias de divindade e cosmogonia presentes nas narrativas mitológicas gregas de maneira análoga ao que Billig percebe nos atos de criação do indivíduo insulado em mitos ao redor do mundo:

A decisão da prática destes atos consecutivos revela a autossuficiência do eu lírico que, transpondo as contingências humanas, ascende à condição do Criador a quem nada é impossível e torna-se capaz de modificar a própria genética, dividindo-se e multiplicando-se, como também de interferir no mundo exterior, inventando para si um acidente geográfico, da mesma forma que Zeus fez surgir a ilha de Delos onde Leto deu à luz Apolo, o deus solar da inspiração e da Poesia. (CHALITA, 2012, p.70)

Diferente de Vilela, a autora identifica um caráter cíclico, autocentrado, nos temas recorrentes em *A Ilha*. Este movimento circular se constitui, na perspectiva de Chalita, como marca definidora da obra do poeta presente em uma lógica interior comum às unidades de sentido daquilo que sua argumentação nomeia como macropoema:

Esta conquista primordial de um espaço poético encampa também o desejo de domínio sobre o tempo, refletido no movimento lúdico de fluxo e refluxo em que o texto se organiza. O sentido de metáfora do poder que *A Ilha* assume, durante o desenvolvimento do poema, fia-se e desfia-se alternadamente, num exercício penelopiano de volta ao princípio. Afinal, a vida exige um contínuo estado de alerta contra as ameaças de destruição. A luta entre Eros e Tanatos é interminável, na esfera dos seres vivos. Uma Ilha recém-criada padece dos constantes perigos vindos do mar.[...]

A Ilha que o poeta inventa necessita sempre de ser reinventada. Ela traz o estigma da contingência, estando sujeita continuamente a transformações, provocadas pelas erosões do meio físico ou da alma.[...]

Se se correlacionar esta Ilha com o consciente (ego) formado de matéria arquetípica ativada, compreendem-se as constantes ameaças de destruição oriundas do inconsciente avassalador a provocar regressões no trajeto progressivo da energia vital básica. (CHALITA, 2012, p. 71-72)

Chalita interpreta na dinâmica de maré dos ciclos da *Ilha* uma dimensão orgânica, reconhecendo nas invenções, destruições e recriações da *Ilha* a plasticidade

primevo – pensado qual fosse uma ilha que emergiu do mar ou criada dentro dele – com um arquiteto divinizado dando-lhe forma. (tradução nossa)

de regenerar-se que tipifica as formas de vida. A autora adiciona o referencial crítico junguiano à interpretação dos símbolos e dinamismos evocados n' *A Ilha*. Esses mesmos referenciais da psicologia são utilizados pela leitura da pesquisadora Edilma Bomfim (1999)¹⁶, que exerce uma interpretação centrada nos elementos naturais cosmogônicos presentes universalmente na obra de Moliterno: as águas e a terra.

Sabemos ainda que os elementos terra e água são cosmogônicos e universais. [...] Dessa forma, a construção lírica de *A Ilha* do poeta alagoano Carlos Moliterno é mais um referendo que reitera a presença do imaginário mítico/simbólico desses elementos primordiais, fruto da nossa herança cultural e geográfica. [...]

Um desses significados é o que coloca a terra como substância universal, mãe, fonte do ser e protetora contra qualquer força de destruição; elemento gerador da vida, é um princípio feminino, passivo, que necessita do princípio ativo da água (das inundações, das chuvas, do orvalho) para engravidar. (BOMFIM, 1999, p. 46)

Pelo referencial comum em Jung, as abordagens de Chalita e Bomfim se aproximam quando interpretam *A Ilha* a partir de sentidos mais amplos e arquetípicos presentes nos símbolos recorrentes nos sonetos. Bomfim em particular, atribui à geografia litorânea das paisagens de Maceió uma influência determinante na seleção das imagens que aparecem nas composições poéticas de Carlos Moliterno. Esta interpretação indica que as imagens em *A Ilha* seriam ecos dos elementos naturais de que formam o imaginário dos viventes da borda atlântica de Alagoas.

Edilma Bomfim traz aqui ainda uma perspectiva teleológica distinta da proposta de Vilela para sua leitura da obra de Moliterno. Com a *criação verbal da ilha*, segue-se a *individuação* da voz lírica do poema: chegar à *Ilha*, na perspectiva de Bomfim, é mergulhar no próprio interior, não exatamente através de um deslocamento geográfico para um lugar insular, mas para uma ilha que representa o consciente emergindo do oceano, que representa a vastidão pouco explorada do inconsciente (Ibid., p. 47)

A seguir, Bomfim identifica um segundo momento marcado pelo “confronto entre o naufrago e as forças míticas da terra e da água que compõem a ilha” (Ibid., p. 48). Este momento é marcado pela aparição dos aspectos noturnos e devoradores dos elementos da terra e da água, agora não mais associados às imagens de fertilidade, mas às representações da morte: Água e Terra fundidas na imagem da

¹⁶ Este mesmo artigo foi lançado em edição ligeiramente alterada na coletânea Bicenário em Prosa, publicada durante as comemorações dos 200 anos de Alagoas. A versão que tomamos como referência neste trabalho é a do ano de 1999.

“Mãe-Urobórica”. Isto representa para Bomfim, a partir de Jung, as dificuldades encontradas durante a jornada de individuação, que consiste (em síntese) no caminho solitário para o autoconhecimento, o qual requer um mergulho aos próprios infernos para que o eu emergja renascido destas profundezas.

Passado este momento de tribulação, o terceiro e último momento da leitura de Bomfim, é a *Fusão entre ilha e naufrago*, (p. 49) em que os conflitos entre o eu e o mundo são pacificados fundindo-se em um único Absoluto. Demonstrando esta conciliação final, a pesquisadora usa o a estrofe final do Soneto 59 – a última do livro:

Os peixes no meu corpo permanecem
e as escamas me cobrem sobre as águas
e em escamas de peixe me converto.

O que denominamos *dissolução* – conceito central desta dissertação – em escamas de peixe é interpretado pela estudiosa como uma fusão de partes que formam um todo unificado. Este mesmo terceto final é lido, em Vilela, como uma desintegração das formas que sustentam a *Ilha*. Como se pode perceber, as leituras analíticas de *A Ilha* fazem a obra de Carlos Moliterno ressurgir, a cada oportunidade, revestida de novos sentidos que se associam e se acumulam. Tanto Bomfim (1999) quanto Chalita (2012) recorrem aos referenciais junguianos em suas análises sobre *A Ilha* e ambas as leituras inspiram e enriquecem a presente dissertação e, durante boa parte de nossa pesquisa, estes dois textos serviram como plataforma sobre a qual pretendíamos construir a proposta central de nossa análise.

Esta conduta significaria, porém, percorrer dois caminhos simultaneamente: um pela via da leitura crítica junguiana em diálogo permanente com as contribuições de Bomfim e Chalita; outro considerando uma hermenêutica para *A Ilha* considerando o que propomos como a *poética da dissolução* que subjaz e dá coesão às imagens nos sonetos de Moliterno. Dado o volume de trabalho que esta análise em duas frentes requereria, tendo em vista a objetividade que se espera de uma dissertação de mestrado, decidimos concentrar nossas atividades na definição e demonstração da *poética da dissolução*.

Uma distinção desta pesquisa em relação ao estudo de Bomfim em particular é quanto a influências de uma iconografia típica de manifestações culturais

maceioenses presente nas imagens poéticas em *A Ilha*: os poemas de Carlos Moliterno são precisos no uso recorrente de um léxico formado por substantivos comuns grafados ocasionalmente com maiúsculas que lhes dão aspecto absoluto. Tal indefinição universaliza as imagens presentes na obra, tornando incerta a associação de *A Ilha* com uma poesia de inspiração regionalista. A imprecisão sugerida pelos versos de Carlos Moliterno oferece sua poesia a leituras muito mais amplas do que a relação imediata com as paisagens litorâneas nas quais viveu o autor, embora, obviamente, não pretendemos excluir esta possibilidade de interpretação da obra, dada sua riqueza polissêmica.

Quando trazemos um contraponto à proposta de Bomfim não é nosso objetivo subtrair o que possa haver de alagoano e maceioense na obra Carlos Moliterno. Antes propomos ampliar o horizonte de *A Ilha*, uma vez que o caráter autorreferente da obra, ao mesmo tempo que tece uma rede de simbolismos compartilhados pelos sonetos, também constrói metáforas que se abrem a interpretações que podem representar a todas as ilhas.

2. A ILHA: PRESENÇA, IMAGEM, METÁFORA

2.1 Ilha: busca por um lugar-comum

Transcrita integralmente a seguir, a epígrafe de *A Ilha* é retirada de um trecho da obra *Confissões de Minas*, do escritor Carlos Drummond de Andrade. A escolha deste texto, além de situar motivações contidas nos sonetos da obra de Carlos Moliterno, parece conter elementos daquilo que Diegues (1998) apresenta sob o conceito de *ilheidade* (apresentado adiante na página 51), fenômeno que permeia boa parte do ideal associado a imagens das ilhas através das literaturas ocidentais:

Por que será que **o homem civilizado sonha tanto com a ilha deserta?** Pelo desejo romântico da aventura, já se disse. Pela aflitiva **necessidade de solidão**, convém acrescentar. As grandes cidades atormentam-no de tal sorte com os ruídos incoerentes e a complexidade de sua vida de relação, que ele se volta para a ilha anônima, como para um deserto habitável. **Seu desejo de evasão fixa-se, de preferência, nessa forma nítida e recortada no mar: um pouco terra selvagem protegida pelas águas.** A cidade promíscua com os seus contatos intoleráveis, fica bem distante dessa ilha em que, teoricamente, se gozam os especiosos prazeres da solidão. Mas como não há, praticamente, ilhas desertas onde aportar e viver, **cada um de nós constrói dentro de si mesmo sua ilha pessoal** e vai vivendo como pode, no tumulto da cidade, que, na aparente solidariedade de suas casas e ruas, esconde a sua estranha composição de milhares de almas opostas e inconciliáveis, vegetando orgulhosamente em ilhas inacessíveis. Nesse sentido, Ivan Goll pode dizer que Paris é um deserto. (ANDRADE apud MOLITERNO, 1997, grifos nossos)

Nesta epígrafe, Drummond oferece, em síntese, algumas das significações das ilhas que foram construídas na perspectiva das culturas ocidentais e encontram representações em uma diversidade de textos poéticos e narrativos através dos séculos. Nossos destaques colocam em evidência os contrastes que Drummond identifica nos espaços insulares em oposição aos lugares saturados pela atividade humana, especificamente os urbanos.

Imerso na paradoxal e cacofônica solidão de um mundo inóspito construído pela modernidade, o indivíduo na modernidade põe-se em fuga para a ilha, deslocando-se simultaneamente para um outro espaço e, neste processo recuando para um exílio interior de sua psique, para um reestabelecimento do equilíbrio de sua subjetividade. Estes movimentos estão com frequência associados a uma postura de

autopreservação individual frente ao caos desumanizador da vida em sociedade. A fuga para a ilha é uma reação à estranheza indiferente deste mundo.

Carlos Moliterno ilustra tais impulsos de evasão rumo às ilhas em seu Soneto 3, transcrito abaixo:

Velejo pelo mar e chego à Ilha
no meu barco de sonho e de desejo,
carrego na face o céu distante,
o céu que trago em símbolo nos olhos

Ao pisar em seu chão de relva e rosas,
onde frutos maduros se opulentam,
sob as mornas auroras insulares,
sinto um mundo que é meu em minhas mãos.

Mergulho em suas águas e ouro e sal,
percorro as suas dunas, seus mistérios,
e adormeço em seus cômodos de nuvens.

Ilha em cuja forma me alimento,
sua geografia e suas lutas,
carrego como espumas nos meus dedos

Estão presentes neste soneto as representações de um desejo de viagem, o qual conduz a voz poética à aventura em direção à ilha. Na primeira estrofe, são frequentes as abstrações que sugerem um lugar utópico para esta ilha: o barco de sonho e desejo; o céu distante carregado na face, para onde mira a voz do poema, indica, ao mesmo tempo, um lugar imaginário e também elevado ao espaço dessa ilha. O *sonho*, o *desejo* e o *céu* assim arrançados como instrumentos de navegação na jornada servem como imagens da ambiguidade acerca da paisagem descrita nas estrofes seguintes: no soneto a *Ilha* é realmente um lugar físico?

Da segunda estrofe em diante, a chegada ao espaço insular descortina uma paisagem de fertilidade natural percorrida pelo corpo da voz lírica em um envolvimento cada vez mais tátil e íntimo com os elementos desta *Ilha*: o caminhar, o mergulhar das mãos e o mergulhar nas águas. Na *Ilha*, o eu lírico encontra um mundo que é seu e

ao qual pertence. Na estrofe final do soneto, a conciliação entre as formas insulares e o corpo da voz poética restaura um equilíbrio somente possível através do exílio à *Ilha*. O eu-lírico alimenta-se da forma da *Ilha*, isto é, a ilha surge como lenitivo para a fome que a vida cotidiana é incapaz de saciar.

No exílio solitário da *Ilha*, o indivíduo encontra-se em um lugar de descoberta de outras realidades e possibilidades de vida. Em especial, na *ilha de si mesmo*, o ser humano pode descobrir (ou redescobrir) aspectos esquecidos ou ainda não explorados de sua própria natureza, sejam eles primitivos ou transcendentais, e estruturar uma nova realidade onde possa florescer esta nova individualidade.

Não são raros, na história literária, exemplos de obras que imaginam alternativas ideais de mundo – utopias – as quais podem existir e se desenvolver apenas em espaços geográficos que possuem interdições naturais, como é o caso das ilhas oceânicas. A esse respeito, o teórico Fredric Jameson (2005) propõe que tal fechamento dos sistemas utópicos é condição necessária para seu equilíbrio interno. É, pois, na topografia insular que as utopias viabilizam seus referenciais de inacessibilidade e homeostase, tal qual é o caso do clássico *Utopia*, de Thomas Morus, publicada originalmente em 1560, em pleno período de expansão do mundo ocidental graças às Grandes Navegações e conquista de novas terras.

Na obra pioneira de Morus, *Utopia* é o projeto ideal que tem lugar em uma ilha criada artificialmente pelo projeto de um fundador mítico, o Rei Utopos, a partir de uma incisão feita na terra, cortando assim o acesso do continente à república de *Utopia* por via terrestre e dando origem à topografia insular onde é fundada a nova civilização ideal. Separada do continente, *Utopia* pode conservar as condições ideais para a prosperidade e autossuficiência do sistema político e social lá desenvolvido, sem que seus habitantes precisem temer invasões ou outros modos de interferência estrangeira.

A formação de uma ilha utópica encontra eco em versos de Moliterno pela imagem deste ato criador evocado em uma variedade de sonetos, com destaque aqui para o Soneto 34:

Quando a Ilha fundou, fundou um reino
e a história começou era uma vez
um velho marinheiro sem navio
que uma Ilha fundou no próprio rosto.

Isolado ficou na Ilha intacta,
entre areias e búzios e sol e chão,
e o mar e os frutos e as águas nos seus olhos
e o corpo repousado sobre a relva.

O mundo desatado sobre a Ilha
era seu. Era sua geografia
daquele reino que fundara um dia,

na infância breve e logo consumida,
e era sonho e não era, porque sonho,
e o mistério do sonho é ser e não.

A ilha fundada pelo velho marinheiro é seu próprio universo, cuja invenção dá origem a um reino e a um tempo próprios. Tempo este que oscila entre o cronológico e o imaginário (a história começou era uma vez). Esta ilha no Soneto 34 é também isolada e intacta, em condições semelhantes às aquelas que possibilitaram o florescimento da boa república em Utopia, conforme descrita na obra de Morus e em correspondência ao que Jameson (2005) propõe como condição para a perenidade de sistemas sociais utópicos.

O corpo isolado da *Ilha* no poema de Moliterno também sobrepõe as materialidades orgânica – do marinheiro – e geográfica da *Ilha* em uma mesma existência: cada ser é sua própria ilha. Tal arranjo de paradoxos (*e era sonho e não era, porque sonho, / e o mistério do sonho é ser e não*) não é estranho às contradições da própria república de Utopia: ilha circular cujo centro geográfico é um ventre de água (cf. MARIN, 1984 p. 102-103).

As formas ambíguas e, por vezes, contraditórias assumidas pela ilha de Carlos Moliterno não são estranhas aos aspectos contraditórios da ilha da Utopia de Thomas Morus. Vejamos algumas destas inconsistências nos versos do Soneto 22 de Moliterno:

Ilha no mapa
Ilha sem mapa
sem rumo e rota

nos oceanos

Ilha no ar
talvez no rosto
talvez nas mãos
de litorais

Praias nos dedos
dunas nos olhos
e também porto

Golfos e rosas
areia e água
onde naufrago

A contradição da palavra *utopia*, engenhosamente cunhada por Morus, guarda os significados de *bom-lugar* (eutopia) e *não-lugar* (outopia). Do mesmo modo, a ilha no mapa e sem mapa dos versos de Carlos Moliterno desmaterializa-se no ar, impregnando o corpo da voz poética através do rosto e das mãos do eu lírico, cujo corpo submerge no verso final do soneto. Em Moliterno, é na impossibilidade da plena materialização do projeto da ilha que sua presença regride da representação cartográfica, gradativamente sublimando-se de volta ao estado original de desejo que dirige o corpo: rosto, mãos, dedos e olhos, sem jamais desaparecer. De fato, o impulso que gera a *Ilha* é permanente, dinâmico e renovado a exemplo da imagem no Soneto 8:

Estendo sobre a mesa o mapa imaginário
e nele em vão procuro a Ilha concebida,
meus olhos vão correndo as praias e hemisférios
e a longa mancha azul dos fundos sete mares.

Cruzo na minha busca os longos meridianos
e o meu olhar devassa os pontos cardeais,
navego sem quadrante estranhas latitudes,
águas de sol e gelo, águas de várias cores.

Volvo o olhar então às longas cordilheiras,
aos montes onde o céu e a terra se confundem,
na ilusão da distância às vezes pressentida.

Navego em vão na busca, em direções diversas,
a Ilha não encontro entre os distantes mares
e invento a Ilha azul no mapa do meu rosto.

Se ao fim da busca a *Ilha* não se encontra, é necessário inventá-la, posto que o desejo não cessa e a existência desta ilha é uma urgência, em estado de gestação prestes a eclodir. Entretanto, o regresso da *Ilha* ao lugar do desejo representa seu retorno cíclico ao espaço da transformação e da reinvenção. Em Moliterno, a ilha emerge das ideias para uma existência provisória, improvisada na cartografia. Somente neste entrelugar, seus contornos estão definidos. Na projeção deste mapa imaginário, veem-se suas formas e cores planejadas desde há muito tempo memória, mas a *Ilha* não se alcança. Prestes a surgir, porém, o impulso da ilha cresce no desejo.

O Soneto 51 reelabora e prefigura vários elementos expostos acima:

Fora do pensamento a Ilha existe.
Fora do mapa, não. Na cor do mapa
seu rosto é flor do trópico, imantada
na ponta dos meus dedos concluídos.

No mapa, relva e asas cortam praias
e são rios e velas revividos.
A flor no pensamento é uma memória
que remonta a antigas dinastias.

Desço no tempo pelas águas frias,
num fio de angústias renovadas,
na superfície de palavras velhas.

Peixes no mapa dormem nos abismos,
enquanto no meu rosto a Ilha cresce
como veia insular, jamais contida

Sobre estas e diversas outras representações simbólicas insulares, Diegues (1998) demonstra a presença de um imaginário marítimo e insular na formação sociocultural de comunidades continentais litorâneas e também das próprias comunidades insulares. São usadas nos estudos do autor uma série de referências de campos do conhecimento como a Psicologia, a Antropologia, a História, a Sociologia e a História da Literatura.

A partir dessa abordagem interdisciplinar, o pesquisador reúne os conceitos de *insularidade* e *ilheidade*, ambos fenômenos que se desenvolvem na tessitura das relações construídas entre as sociedades que habitam as ilhas em suas trocas com o mundo exterior:

- insularidade como os fenômenos sociais resultantes do relativo isolamento dos espaços insulares que podem ser quantificados (distância do continente etc.);

- **ilheidade como as formas de representação simbólicas e imagens decorrentes da insularidade que se expressam por mitos fundadores da ilha e de sua sociedade.** Ilheidade diz respeito também ao vivido pelos ilhéus, aos comportamentos induzidos pela natureza particular do espaço insular.

Há necessidade de distinguir insularidade e isolamento. As ilhas, ainda que parcialmente isoladas, não se desenvolvem em sistemas fechados; vivem, ao contrário, em ritmos alternados de abertura e fechamento, segundo as formas pelas quais estão ligadas à sociedade continental ampla. (DIEGUES, 1998, p.89, grifo nosso)

Estes dois conceitos emergem da noção mais ampla dos fenômenos socioculturais associados ao que Diegues chama de *maritimidade*, também descrita no mesmo trabalho deste autor. Mais especificamente, interessam-nos aqui as representações culturais oriundas do que está descrito como *ilheidade*. Mas mesmo assim, é oportuno que se compreenda a maneira como Diegues dispõe destes três conceitos intimamente relacionados:

[...] a maritimidade é um elemento fundamental para o entendimento da formação e da reprodução social e simbólica das sociedades insulares. Pode-se dizer que o mar é também o elemento fundador da *insularidade* e da *ilheidade*. No entanto, sua influência sobre os ilhéus não se dá apenas de forma direta, mas por meio das práticas sociais e simbólicas. Nesse sentido, o mar é visto por algumas sociedades insulares como obstáculo ao contato com o exterior e por outras como meio de comunicação. (Ibid., p.88)

Devemos nos concentrar no que Diegues reúne sobre o simbolismo e o imaginário da topografia insular, ambos desenvolvidos a partir das dinâmicas socioculturais da insularidade. Esta última noção é, por sua vez, estabelecida pela ambiguidade entre o isolamento e abertura para o mundo exterior através dos mares, o que possibilita a construção e reconstrução simbólica da imagem primitiva da ilha sobretudo nas representações coletivas das sociedades continentais.

Configura-se assim aquela espécie de ilheidade que é tecida a partir dos pontos de vista dos povos estrangeiros em relação aos espaços das ilhas, os quais projetam nestes lugares uma série de anseios e sentidos envoltos em idealizações e misticismo.

Quanto a estas representações culturais, Diegues tal qual Bomfim e Chalita, recorre a referenciais da Psicologia Analítica de Carl Gustav Jung para interpretar a presença universal do que seriam imagens arquetípicas da ilha na literatura e demais artes.

Muitas impressões ancestrais sobre as ilhas sobrevivem ao mundo moderno, quando já quase não há aura de mistério sobre os mapeados e devastados *locus* insulares da Terra. Ainda assim, resistem no imaginário coletivo representações carregadas de misticismo ligadas ao oceano e a estas porções de terra afastadas dos continentes:

Em algumas correntes da Psicologia as representações e imagens que o homem tem do mar e das ilhas, parecem remontar ao inconsciente coletivo da humanidade, sob a forma de imagens primordiais ou arquetípicas [...] O mar é então relacionado com a figura materna, o líquido amniótico protetor que envolve o feto e a ilha é o símbolo da própria figura materna, o útero protetor. Inúmeros mitos e lendas atestam a presença do mar e da ilha na constituição do mundo e na criação da cultura. Essas imagens e representações estão muito presentes na literatura e na arte ainda hoje. (Ibid. p.8)

É na terceira parte de seu estudo que Diegues faz uma exposição de representações literárias das ilhas na história ocidental, destacando a presença da imagem insular no período anterior à Era dos Descobrimentos, nas mitologias pré-helênica, na mitologia grega; no imaginário cristão medieval, bem como na mitologia celta da mesma época.

A linha do tempo desenvolvida por Diegues inclui o período das Grandes Navegações ibéricas, com as primeiras menções ao território do Brasil e ao redesenho do mundo que se deu no período entre os séculos XVII e XIX, quando se

desenvolveram a ocupação e exploração das últimas ilhas ainda intocadas pelo colonialismo europeu.

Por fim, o estudioso dedica um capítulo à parte à maritimidade e insularidade nas literaturas europeia e brasileira. Desta longa exposição de Diegues, transcrevemos a síntese da conclusão do estudo:

As ilhas, desde a Grécia Antiga, participam do imaginário dos homens, que aí situaram o paraíso perdido, desde esse momento consideradas lugares de transgressão moral, onde moravam povos excluídos do ecúmeno conhecido. [...]

Na Idade Média, desde o séc. IX, eram símbolos portadores de múltiplos significados, sendo tidas seja como morada dos anjos decaídos, seja como paraísos terrestres, lugares sagrados e morada dos mortos, como sucedia com as ilhas brancas celtas.

No período medieval mais próximo das Grandes Navegações passaram a fazer parte do maravilhoso e exótico associados ao mar Tenebroso, o Oceano Atlântico. Nelas, os navegadores viam monstros e sereias, mas também os selvagens que viviam sem pecado, num paraíso sem história. Por largos anos, após as Descobertas, as ilhas misteriosas, como as de São Brandão, continuaram a povoar a imaginação dos navegadores que se empenhavam em encontrá-las. [...] as ilhas começaram também a ser procuradas, seja em busca do exótico seja do repouso. Essa visão intimista foi reforçada pelos escritores românticos do séc. XX que nelas viam a imagem da alma humana cercada pelas tempestades oceânicas.

Utilizo, ainda, a literatura, pois parece ser aí que subsistem as imagens, os símbolos e os mitos insulares, quando deixaram de fazer parte dos relatos vivenciados pelas sociedades que os criaram e que, de uma forma ou outra, desapareceram. (Ibid. p. 257-258)

Derivadas desta longa trajetória de representações insulares que lançaram povos ocidentais aos mares desconhecidos, é possível afirmar que muitos elementos da *maritimidade* e da *ilheidade* foram transpostos ao Novo Mundo pelos conquistadores. Estas influências se manifestam em tradições culturais e literárias através de todo o continente.

No caso específico do Brasil, tendo sido identificado em princípio como “Ilha de Vera Cruz”, o país é, até hoje, majoritariamente construído sobre margens atlânticas. Frutificam nestas praias muitas de suas mais características expressões culturais – danças folclóricas, lendas, culinária típica, música, literatura – impregnadas dos sinais da *maritimidade* e, em menor medida, da *ilheidade*.

A *Ilha* de Moliterno é um experimento literário formado a partir deste rico arcabouço de referências de grande significação desenvolvidas pelas literaturas que

consolidam a topografia da ilha nas tradições ocidentais como espaço por excelência de novas descobertas de mundo e/ou de reencontro e conservação de uma condição primitiva, seja do ser humano que adentra este espaço, seja da própria natureza insular.

Portanto, sendo uma obra poética pertencente a essa genealogia de textos e pelas imagens e temas dispostos de maneira recorrente, a ilha – como memória, como desejo – ainda habita os espaços da literatura:

No mundo moderno, essas imagens sobrevivem na literatura enquanto símbolos e por isso foram analisadas algumas obras literárias do mundo ocidental, pois ajudam a explicar a permanência, ainda hoje, de algumas representações simbólicas importantes ligadas ao oceano e às ilhas. (Ibid., p. 4)

Herança de tradições que projetam seus sonhos e aspirações em terras além-mar, as figurações literárias das ilhas presentes em textos produzidos pela literatura brasileira possuem um exemplar típico na poesia de Carlos Moliterno. Todavia, a polissemia da imagem insular na obra do poeta é reatualizada através de uma composição poética tal que se evidenciam contradições fundamentais das representações da ilha em Moliterno quando considerados em relação a outros referenciais literários que também se baseiam nas imagens e simbolismos das ilhas. Por exemplo, o poeta maceioense traz com frequência as imagens da *ilha* não apenas associadas mas assimiladas às do *naufrágio*.

Em texto que introduz a reunião de estudos *Shipwreck and Island Motifs in Literature and the Arts* (Os temas Naufrágio e Ilha na Literatura e nas Artes), de 2015, ainda sem tradução para a língua portuguesa, as autoras Brigitte Le Juez e Olga Springer explanam que os motivos literários de embarcações e naufrágios presentes em narrativas de viagem são intimamente associados à presença das ilhas na ficção, na música, em filmes e em artes visuais. A ilha, em particular, representa um *locus* paradisíaco e sedutor que conduz e dá forma a múltiplas narrativas. Ilhas e naufrágios são, portanto, motivos universais e atemporais nas tradições literárias do Ocidente.

As autoras afirmam ainda que as lendas sobre ilhas imaginárias frequentemente traçam a figura das ilhas como sendo paraísos temporários, locais onde a reflexão e contemplação individual podem acontecer dentro de um microcosmo protegido e livre de interferências do mundo exterior. Logo, é assim que a geografia

da ilha se associa à condição solitária do indivíduo, que se encontra em uma busca pessoal por inspiração ou por iluminação. Martins (2007) descreve esta função das ilhas no imaginário do Ocidente:

Quando desabitada, ou povoada de homens que vivem em estado natural, a ilha é uma espécie de *tábula rasa*, lugar de refundação (ou pelo menos teatralização) do contrato social: o relevo e a permanência, no pensamento ocidental, do mito de Robinson Crusoe, confirma essa hipótese do caráter educativo e iniciático da ilha. (MARTINS, 2007, p. 25)

Por outro lado, o motivo literário do naufrágio – não raro, efeito colateral da busca pela ilha – costuma representar tanto os desafios como o fracasso das jornadas de ascensão pessoal, que ocorrem por vezes como um sinal da ação de forças do destino desviando o viajante de seu curso desejado.

Quanto a estas representações, há um evidente contraste entre o Soneto 3, apresentado anteriormente, e o Soneto 7 que segue:

As águas desabaram sobre a Ilha,
de um céu de chumbo, áspero e violento,
de um céu sem luz, como um espelho cego,
onde o meu rosto não se refletia

O horizonte sombrio era pesado
como um adeus. E o denso véu da chuva
cobria os litorais e as enseadas
e as longas praias frias insulares

Brumas no céu, no ar, no mar, na terra,
brumas nascendo em minha face triste,
na ponta dos meus dedos contraídos.

Meu barco sem governo corta as águas,
inventa litorais, golfos e dunas
e inventa um porto na chovida Ilha.

O Soneto 7 é dominado pelas imagens da tempestade e da noite que agora repelem a presença do eu lírico na ilha almejada. Em comparação com o Soneto 3, temos aqui algumas das mesmas imagens, tais como as dinâmicas da natureza refletidas no corpo da voz do poema, o que também sugere uma simultaneidade entre os estados do espírito do ser humano e do mundo exterior.

Um aspecto interessante aqui é ilustrado na estrofe final do Soneto 7, dado que o estado de desespero que se impõe sobre o indivíduo parece suscitar o desejo que projeta sobre a ilha um porto seguro. Em outras palavras, a crise no mundo cotidiano potencializa o desejo que abre oportunidades para a invenção de novas realidades. A evasão para a ilha durante a tempestade representa, metaforicamente, o anseio por abrigar-se em um outro lugar, seguro e pacífico, longe do mundo tempestuoso das ondas.

Todavia, o tema do naufrágio aparece de maneira muito particular em *A Ilha*, quando, logo no terceto final do Soneto 1, o eu-lírico que dá forma à *Ilha* não se apresenta como um conquistador deste espaço que afirma sua superioridade humana diante da natureza. Também, e apesar da leitura intertextual com as narrativas de ilhas utópicas, em Carlos Moliterno, a *Ilha* não representa um projeto coletivo de criação de uma realidade melhor e também não reencena a conquista da natureza pelo homem. Aqui, há uma desintegração da unidade física do indivíduo ao contato com a *Ilha*. O eu-lírico se esvanece no espaço natural:

Invento a Ilha numa tarde clara,
numa tarde de sol, de luz, de sal,
e das águas retiro espuma e algas,
para formar seus vales e enseadas

E invento a Estrela numa noite escura,
de céu espesso e nuvens de granito.
Recolho do meu rosto sombra e datas
e recomponho assim meu calendário.

No céu desta Ilha as asas espalmadas
de um branco e enorme pássaro flutuam,
no rumo de suas dunas insulares.

Meu ser então divido e multiplico,
em várias partes que derramo e espalho,
nas praias dessa ilha em que naufrago.

O indivíduo naufraga nas praias e não nas águas ao redor da *Ilha*. A segurança da terra firme representada pelo porto seguro da *Ilha* não evita o naufrágio. Pelo contrário: o eu-lírico é o agente de sua própria desintegração e espalhamento nas praias da *Ilha*. Esta atomização da unidade subjetiva pulverizada nas areias da praia atribui um aspecto devorador à *Ilha*. Mesmo assim, o eu-lírico insiste em precipitar-se e disseminar-se nas praias. Gilbert Durand em seu *As Estruturas Antropológicas do Imaginário* atribui uma poderosa simbologia às expressões de vida e maternidade das águas e da terra, que seriam, ambas, matéria primordial do mistério e símbolos ancestrais de fertilidade e, ao mesmo tempo, representações do absoluto ao qual toda vida regressa ao chegar a seu fim:

O complexo do regresso à mãe vem inverter e sobredeterminar a valorização da própria morte e do sepulcro. Poder-se-ia consagrar uma vasta obra aos ritos de *enterramento* e às fantasias do repouso e da intimidade que os estruturam. (DURAND, 2012, p. 236)

Este duplo e contraditório desejo de unificar-se eroticamente à *Ilha* e deixar-se devorar por suas praias é, em Carlos Moliterno, insistentemente harmonizado em uma mesma e recorrente construção metafórica cujo movimento imagético é o que nomeamos *poética da dissolução*.

2.2 Ilha: imagem e metáfora

A imagem da ilha presente na poesia de Moliterno aparece dentro de esquemas diversos de significação, possibilitando leituras tão variadas quanto as leituras de ilhas seja enquanto espaços topográficos ficcionais, representações da literatura como microcosmo dentro da realidade extraliterária ou ainda enquanto imagem da condição insular do indivíduo na modernidade. Isso seria o que Friedrich (1991, p.66) diria ser a ausência de um sentido “tranquilizador” das imagens, posto que o sentido estaria mesmo na confusão destas imagens. Portanto, repousa nestas tensões polares composição da lírica moderna e sua interpretação deve demorar-se mais numa observação de técnicas de expressão do que na seleção de seus temas, dado que a

lírica moderna tem como princípio estético o emprego da linguagem para revelar e ao mesmo tempo para encobrir significados.

Não é tarefa do crítico, entretanto, atar todas as significações em uma interpretação unívoca, tanto porque uma leitura assim esvaziaria as discussões como também a expressão poética raramente é precisa. É esta a conclusão a que chega Michael Riffaterre (1984) discutindo o problema da referencialidade na literatura e as armadilhas nas quais o leitor pode cair ao racionalizar os significantes literários em relação a sentidos individuais das palavras ao invés de considerar os efeitos que as palavras projetam umas sobre as outras *dentro do próprio texto*. É por isso, então, que Riffaterre chama de *significância* este mecanismo intrínseco ao texto literário que serve como princípio norteador do poema, pois quando o arranjo particular entre os signos promove o *deslocamento* entre seus sentidos estamos diante do estranho jogo de luzes e encobrimentos das operações metafóricas. O caráter verbal autorreferenciado que tanto obscurece como fornece as chaves de cada texto é um indicador que define o fenômeno literário na modernidade. Os processos imagísticos e metafóricos sugeridos pela poética de Moliterno requerem um exame das maneiras como eles se realizam em forma de linguagem poética. São, pois, elementos desta constituição intrínseca à obra *A Ilha* que a análise no Capítulo 3 nomeia *poética da dissolução*.

Como neste trabalho vamos nos servir dos termos “imagem”, “símbolo” e “metáfora”, acreditamos ser importante esclarecer desde já as proximidades conceituais entre tais categorias para, assim, apresentarmos nossa proposta de leitura destas imagens dentro do esquema dissolutivo da poética de Carlos Moliterno

Em *Para uma pedagogia da metáfora*, o crítico e ensaísta José Paulo Paes reflete sobre as noções de *imagem* e *metáfora*, termos que nem sempre são claramente diferenciados em comentários de teóricos seja da literatura, seja da retórica. Citando o raciocínio de Blaise Pascal sobre o texto bíblico, Paes (1997) sintetiza o que Pascal distinguia como sentidos literais e sentidos figurativos que estão presentes na narrativa bíblica, isto é, as imagens do Antigo Testamento as quais, além de seu sentido literal, são interpretadas como prefigurações da vinda prometida do Messias, conforme a narrativa do Novo Testamento. A leitura dos sentidos figurativos presentes na Bíblia seria essencial para uma plena interpretação do Antigo Testamento como profecia e justificação da divindade de Jesus:

Assim, a passagem do mar Vermelho por Moisés seria uma “imagem da Redenção” e a ruína de Jerusalém uma “figura da ruína do mundo”. Ou seja: o invisível ou espiritual metaforicamente significado pelo visível ou concreto. (PAES, 1997, p. 12)

Adiante, Paes, ainda sobre Pascal, trata da sensação catártica sentida pelo indivíduo durante a apreciação de uma *imagem* ou *ícone*, cuja presença produz satisfação pelo reconhecimento, na imagem testemunhada, do objeto ao qual ela representa. Simultaneamente, porém, o ato de ver uma imagem serve também como um lembrete tanto de sua própria artificialidade como da ausência do objeto representado, posto que, apesar de evocar a coisa retratada, a figura é incapaz de substituí-la plenamente.

Já o termo metafórico, por sua vez, referencia o objeto metaforizado unindo este àquele através de uma propriedade que serve como um *índice* comum a estes dois elementos. Ou seja, uma metáfora não é produzida com a intencionalidade de decalcar a presença de um objeto, mas de conduzir até ele. Tal propriedade, como vemos com frequência, pode consistir em uma operação abstrata que cria um vínculo não óbvio entre termo metafórico e objeto metaforizado. Já a imagem é elaborada com a finalidade de possibilitar uma comparação evidente entre si mesma enquanto representação e objeto representado.

No que trata das condições em que *imagem* e *metáfora* se realizam no texto literário, as distinções¹⁷ entre ambas são menos explícitas do que, por exemplo, no caso das artes plásticas, em que um ícone remete objetivamente à coisa representada por meio da aparência, enquanto um símbolo opera por meio de referências construídas subjetivamente ou estabelecidas socialmente dentro de contextos culturais e de época em uma espécie de jogo de representações¹⁸.

Ainda dentro do mesmo raciocínio, Paes explica o pensamento aristotélico e suas implicações para a literatura, tratando das funções exercidas pela metáfora na

¹⁷ Estas distinções menos explícitas entre *imagem* e *metáfora* podem ser uma das razões pelas quais estas duas noções são usadas de maneira sinonímica em textos que não têm como objetivo lidar especificamente com as distinções entre os termos, uma vez que, no âmbito da literatura, as distinções entre *imagem* e *metáfora* nem sempre são observadas.

¹⁸ O aspecto lúdico e, portanto, prazeroso que existe nesse processo de criação de símbolos é comum nos jogos infantis de “faz-de-conta”. As culturas humanas transferem esta capacidade de simbolização para atividades complexas tão diversas como as práticas desportivas, as cerimônias e rituais religiosos e, notadamente, para as práticas artísticas. Cada uma destas atividades, a seus próprios modos, faz uso de *imagem* e de *metáfora* através de determinados gestos e linguagens específicas para produzir sentidos e efeitos catárticos.

arte retórica e na arte poética. Aqui é estabelecida uma distinção fundamental entre os usos da metáfora em cada uma destas duas espécies de discursos, de maneira que, na arte retórica, a metáfora desempenha funções típicas de realce e ornamentação dentro dos textos, pois seriam próprios da retórica os gêneros que prezam por sequências discursivas que usam predominantemente uma linguagem clara e pouco ambígua.

Já na arte poética, em que a polissemia é uma propriedade textual valorizada, a metáfora detém primazia no discurso: “A começar do próprio conceito aristotélico da poesia como arte da imitação, conceito que *lato sensu*, dá a entender a própria poesia como uma metáfora do mundo.” (PAES, 1997, p.15). Desta maneira, a presença da metáfora no texto literário amplia a oferta de sentidos à leitura da obra, enriquecendo e diversificando as suas possibilidades de fruição.

O filósofo grego, porém, de acordo com Paes, não diferencia a *imagem* da *metáfora* na arte poética:

[...] Aristóteles não distingue imagem de metáfora, distinção que, embora considere ser de pequena monta, cuida de estabelecer na *Arte retórica* com o exemplo do Aquiles “que se atirou como leão”, uma imagem, contraposto ao do “Este leão atirou-se”, uma metáfora. A diferença estaria, pois, no uso ou não da conjunção comparativa quando do estabelecimento do nexu analógico. (PAES, 1997, p.16)

Logo, entende-se que enquanto a imagem nos traz a presença simultânea de Aquiles e de um leão para que consideremos os elementos que estão sendo explicitamente (através do conectivo) comparados, a metáfora, por outro lado, *esconde* o termo metaforizado por trás do termo metafórico, cabendo ao leitor desvendar o enigma que se apresenta para só então alcançar uma satisfação lúdica (catártica) do jogo literário.

Assim, a metáfora provoca uma perturbação nos sentidos literais dos termos desviando-os de seus usos estabelecidos nas trocas prosaicas da linguagem. Sendo os efeitos do processo metafórico considerados *estranhos* e inovadores, é principalmente nestes efeitos em que se pode encontrar o caráter inédito e elevado dos textos literários. Tais enigmas desconstroem determinadas convenções verbais para dar lugar à inventividade nos usos da linguagem e são um indicador do que os Formalistas Russos do início do Século XX valorizavam como marcadores da literariedade presente em um texto.

De maneira diversa, mas ainda sobre a natureza e as relações entre *metáfora* e *imagem*, o crítico Antonio Candido (1996) destaca que a *metáfora* é um tipo especial de *imagem*. A metáfora é, porém, uma espécie mais radical de imagem por ser causada graças à supressão do termo comparativo, que conecta mas atua também como uma barreira entre as palavras comparadas. Aproximados pelo uso do artifício metafórico, os termos comparados realizam uma transferência de sentidos.

Candido assinala ainda que o caráter subjetivo da metáfora amplia o horizonte de sentidos que podem ser atribuídos à palavra, mas que mesmo esta liberdade é operada dentro de uma determinada extensão, raramente desafiada, que corresponde às categorias gramaticais as quais pertencem os termos metafórico e metaforizado, visto que as transferências de sentidos produzidas pela metáfora costumam se dar entre termos classificados dentro das mesmas categorias. Isto quer dizer que, em um processo metafórico, um substantivo transfere sentidos para outro substantivo; um adjetivo transfere sentidos para outro adjetivo; um verbo transfere sentidos para outro verbo.

Adiante, Candido (1996, p. 88) recorda que os tratadistas procuravam definir limites para a transferência semântica operada por figuras de linguagem como a metáfora, estabelecendo que haja certa moderação nos usos destes recursos estilísticos com a finalidade de evitar *mau gosto* ou excessiva experimentação que leve ao obscurecimento da linguagem. É notável que, historicamente, são contra normatizações desta natureza que se levantam vanguardas e experimentos literários. E desta insubordinação resultam esforços – individuais e coletivos – que produzem momentos e obras renovadoras cujos produtos retornam aos estudiosos da literatura sob a forma de novos questionamentos às teorias literárias estabelecidas. Os resultados destas subversões resvalam também nos demais campos do conhecimento aos quais a atividade literária costuma ser associada. Sobre estas questões, afirma Candido:

Todos conhecem a interpretação das imagens dos sonhos, feitas por Freud num livro famoso. Assim, o fogo se liga ao desejo sexual, tanto sob a forma de manifestação positiva, quanto de medo do sexo. A água pode significar emoções ligadas à fecundidade, bem como ao conchego placentário. Jung e alguns seguidores aventaram a hipótese de que as imagens manifestam não apenas as camadas inconscientes do homem, mas certas fixações que permaneceram no inconsciente dos povos, oriundas de experiências fundamentais que se incorporam depois ao inconsciente de cada um. [...] A imagem significa, então, um

tipo de expressão simbólica condensada de experiência humana.
(CANDIDO, 1996. p. 96)

O processo da metáfora – consequentemente as figuras a ela relacionadas como catacrese e alegoria – é, pois, usado como um mediador do conhecimento e da experiência humana sobre o mundo, sendo parte das formas de expressão e interpretação de sentidos com os quais a linguagem humana, particularmente em seu arranjo literário, busca acesso às faculdades e inomináveis universais da alma expressos ao modo da literatura:

Portanto, na comparação, sobretudo em sua forma mais radical, a metáfora, o mundo está e não está presente. De fato, graças a ela o escritor acentua a intensidade da analogia até parecer que não há mais mundo, mas sim uma mensagem com vida própria, podendo inclusive não se referir a algo que a existência comprove. (CANDIDO, 2004, p.35)

Observemos o Soneto 41 de *A Ilha*:

Não mais o gelo sobre o calendário,
não mais as cinzas nos dias e nas horas.
A Ilha é um zodíaco de areia
à cuja seiva rósea me consagro

A Ilha é o tempo eterno consagrado
em pautas esquivadas e imprecisas,
e a memória ressurgindo, lúcida,
numa onda de águas reversíveis.

A Ilha é um longo apelo sublevado,
um apelo de inventos impossíveis,
que ao meu destino amorfo se incorpora,

e onde peixes e pássaros deliram,
numa festa de escamas e de penas
e onde encontro perdida a minha face.

Este poema de Moliterno traz procedimentos metafóricos segundo a exposição de Candido, pela aproximação de termos de mesma categoria, os quais transferem sentidos um para o outro quase imediatamente, dada a economia de termos conectivos tais como conjunções e preposições. Estas últimas aparecem em locuções adjetivas: “de areia”, “de águas”, “de penas”, definindo a matéria dos nomes que as antecedem. No caso do nome “ilha”, recorrente em todo o soneto, vemos que a elipse do termo comparativo opera uma série de transfigurações metafóricas sobre os significados convencionalmente atribuídos ao termo em questão: a ilha é um zodíaco de areia; a ilha é o tempo eterno; a ilha é a memória; a ilha é um longo apelo.

Todas essas operações ressignificam “ilha” em tal proporção que a mensagem poética construída a partir da palavra adquire autonomia em relação aos referentes destes mesmos termos em suas aplicações extraliterárias. O uso da metáfora como artifício que possibilita desdobramentos e ampliações de sentido de imagens em poesia é, com efeito, um procedimento inerente à composição poética.

Quanto à imagem no poema, na abordagem do crítico literário Alfredo Bosi (1977), em *O ser e o tempo da poesia*, desenvolve-se uma argumentação sobre a noção de *imagem* na literatura a qual, assim como Paes, não prescinde de uma breve reconstrução cultural do termo. Bosi, porém, parece se afastar parcialmente das conclusões do Pascal referenciado por Paes quando propõe que a formação do processo imagético é uma operação capaz de capturar do objeto algo que se localiza além de seu aspecto icônico:

[...] a imagem busca aprisionar a alteridade estranha das coisas e dos homens. O desenho mental já é um modo incipiente de apreender o mundo. O desenho inscrito o faz com o instrumento da mão; e o fato de ser, na criança e no selvagem, um esquema, pura linha, abstração, não significa menor poder sobre o objeto; antes, é sinal de uma força capaz de atingir a estrutura que sustem a coisa, e bastar-se com ela. [...] Para nossa experiência, o que dá o ser à imagem acha-se necessariamente mediado pela finitude do corpo que olha. A imagem do objeto-em-si é inaferrável; e quem quer apanhar para sempre o que transcende o seu corpo acaba criando um novo corpo: a imagem interna, ou o desenho, o ícone, a estátua. Que se pode adorar ou esconjurar. Mas que assume, nem bem acabado e posto à nossa frente, o mesmo estatuto desesperante da transcendência. [...] A fusão, que se deseja e não se alcança, produz um desconforto que semelha a angústia do cão mal amado pelo dono que, no entanto, não sai nunca da sua frente. A imagem, fantasma, ora dói, ora consola, persegue sempre, não se dá jamais de todo. A aparência, desde que vira semelhança, sela a morte da unidade. (BOSI, 1977, p. 14-15)

Enquanto, para Pascal, a imagem, apesar de dotada da capacidade de gerar efeito catártico, parece incapaz de alcançar o objeto representado, para Bosi a formação da imagem também se dá em um lugar distinto ao do objeto representado, só que agora a imagem surge através e para além deste objeto. Assim, a imagem formada captura algo da coisa que representa e, não sendo sua materialidade, este *algo* só pode ser transcendente ao próprio objeto. Seja ícone, estátua ou imagem interna, a presença da imagem provoca fascínio e inquietação:

Finite e simultânea, consistente mesmo quando espectral, dada mas construída, a natureza da imagem deixa ver uma complexidade tal, que só se tornou possível ao longo de milênios e milênios durante os quais o nexa homem-ambiente se veio afinando no sentido de valorizar a percepção do olho, às vezes em prejuízo de outros modos do conhecimento sensível, o paladar, o olfato, o tacto. [...] o olho capta o objeto sem tocá-lo, degustá-lo, cheirá-lo, degluti-lo. [...] Daí, o caráter de hiato, de distância, terrivelmente presente às vezes, que a imagem detém; daí, o fascínio com que o homem procura chegar-se à sua enganosa substancialidade. (Ibid., p.17)

Bosi recorre à psicanálise em busca da razão das impressões suscitadas no espírito humano pela ação das imagens. Antes, os efeitos do imaginário parecem agir na emersão das pulsões do Inconsciente em suas forças instintivas quando em contato com os fenômenos que agitam os lugares profundos da psique. Citando Paul Ricoeur, Bosi traça o ponto de origem das representações nas raízes do Inconsciente, onde se localizam e a partir de onde brotam as pulsões humanas na forma de sonhos e devaneios, que seriam, para Bosi, a janela aberta a toda ficção e que impregnam estes sentidos em forma de palavra: “O que é uma imagem-no-poema? Já não é, evidentemente, um ícone do objeto que se fixou na retina; nem um fantasma produzido na hora do devaneio: é uma palavra articulada.” (Ibid., p.21)

O crítico sugere a coexistência entre as sombras da representação e o discurso, que recupera a figura através da disposição sintagmática da palavra serializada em uma ordem temporal. Para este autor, na linguagem humana, a apreensão da imagem não se dá de imediato, como acontece nas expressões visuais, mas em seus movimentos de sequência e recorrência. O signo verbal dá a perceber a imagem de modo mais lento que o ícone ou o devaneio, mas este ritmo é capaz de modalizar a apresentação da imagem. A presença da imagem icônica exerce força arrebatadora nos sentidos da percepção. Já na apreciação do discurso, o acesso imediato à imagem do objeto pode ser ocultado pelo arranjo da estrutura sintagmática.

Essa característica, a depender de seu manuseio, ora pode ser uma fraqueza da imagem-no-poema em relação à imagem icônica, ora pode ser um traço do fascínio particular exercido pela linguagem:

A imagem que, quando só, remetia a si mesma — e era ídolo, enigma, autofruição — revelará no processo verbal um poder terrível de antecipação.

E, junto com a analogia, a recorrência e o cruzamento dos sons (rimas, assonâncias, paranomásias) exercerão, ao longo de todo esse processo, uma função mestra de apoio sensorial. [...]

A realidade da imagem está no ícone. A verdade da imagem está no símbolo verbal. (Ibid., p.35-36)

Pode-se demonstrar um exemplo de evocações imagéticas arranjados em seqüência no Soneto 10 da obra de Carlos Moliterno:

A palavra sem som nasce na Ilha
porque inviolada e sem memória,
filha das águas claras e intocadas
do rio que começa em minhas mãos.

Dos abismos do mar ao chão da Ilha
a palavra sem som se multiplica,
e as lembranças desabam nos caminhos
gravados nos roteiros do meu corpo.

Recolho essa palavra no meu rosto
e com ela descubro o sortilégio
da mudez literal dos seu fonemas.

Navego então na face dos espelhos,
em busca da raiz dessa palavra
que a Ilha mergulhou nos sete mares.

Observa-se neste Soneto 10 como as imagens verbais em um poema não se entregam de imediato, mas pela repetição das mesmas expressões, elas são rerepresentadas com sentidos adicionais. Esta é uma das distinções entre a imagem poética e a imagem icônica, visto que a linguagem verbal se inscreve em uma

sequência temporal de elementos significantes. Na primeira estrofe, brota na *Ilha* a *palavra sem som*, cuja presença é reeditada no segundo verso da estrofe seguinte. Nas próximas estrofes, o uso dos demonstrativos anafóricos *essa* e *dessa* para se referir à *palavra sem som* atribui novas predicções a esta expressão, tornando-a imagem poética mais complexa a cada referência. O mesmo processo ocorre a cada iteração do termo *Ilha*, sempre grafado com inicial maiúscula, dando à palavra uma estatura própria e universal que permanece ao longo de toda a obra e serve como um dos principais elementos indicativos de que, em *Moliterno*, estamos diante de uma única e absoluta *Ilha* representada em múltiplas e recorrentes imagens.

3. A ILHA: A POÉTICA DA DISSOLUÇÃO

3.1 Dissolução: imagens e movimento

Conforme já apontado e discutido neste trabalho, a análise da poesia de Carlos Moliterno em *A Ilha* já teve itinerários abertos por referenciais teóricos tais como os estudos da crítica literária junguiana e os diálogos intertextuais sugeridos entre a obra de Moliterno e a de outros autores seja através de temas comuns seja no que diz respeito às formas de expressão poética. Aqui, desenvolveremos comentários que interpretam os signos em *A Ilha* lidos paralelamente em relação a suas recorrências no interior da obra.

A configuração das imagens nos sonetos da obra é formada por um padrão simbólico e verbal cujo tema unificador é a *dissolução* destas mesmas imagens. É fundamental definirmos logo de início a que nos referimos quando decidimos nomear *poética da dissolução* a metáfora estruturante de *A Ilha*. Na maioria das acepções dicionarizadas da palavra *dissolução*, podem ser encontradas significações relativas à separação, desagregação ou decomposição das partes que compõem uma totalidade.

A dissolução representa, portanto, o fenômeno pelo qual ocorre a extinção do que antes era unidade. Estas significações carregam um valor simbólico muito próximo ao das imagens da decomposição dos seres vivos cuja matéria se desagrega após a morte natural e se dispersa no ambiente. Em uma perspectiva metafísica do termo, o instante zero da morte seria a dissolução da unidade entre a porção física – materialidade orgânica de um indivíduo – e a porção intangível do ser: o primeiro silêncio da morte significa a dissolução irreversível do elo entre o corpo e a mente, alma ou espírito. A esta dissolução metafísica, segue-se o lento processo de desagregação da matéria orgânica que corresponde à transformação das estruturas químicas complexas em elementos cada vez mais simples.

Como já dito de maneira breve anteriormente, o eu lírico dos sonetos em *A Ilha* impregna sua invenção literária de sinais das dissoluções típicas da morte desde o Soneto 1, especificamente no terceto que encerra o poema:

Invento a Ilha numa tarde clara,
numa tarde de sol, de luz, de sal,

e das águas retiro espuma e algas,
para formar seus vales e enseadas

E invento a Estrela numa noite escura,
de céu espesso e nuvens de granito.
Recolho do meu rosto sombra e datas
e recomponho assim meu calendário.

No céu desta Ilha as asas espalmadas
de um branco e enorme pássaro flutuam,
no rumo de suas dunas insulares.

Meu ser então divido e multiplico,
em várias partes que derramo e espalho,
nas praias dessa ilha em que naufrago.

A tripartição do dia é comumente associada a uma tripartição da vida, em que a manhã corresponde à juventude, a tarde equivale à maturidade e o pôr-do-sol representa a chegada da velhice que antecede a noite da morte. No poema, o ato de invenção da *Ilha* pelo eu lírico acontece durante uma tarde ensolarada. Por esta analogia e, sendo a tarde a segunda metade da parte iluminada do dia, a *Ilha* inventada nasce no que seria a meia idade do eu personificado no poema. Chegada a noite e a invenção da *Estrela* em um céu com presságio de tempestade, este céu é adjetivado com elementos de densidade e escuridão: céu espesso, nuvens de granito. A atmosfera sobre a *Ilha* é de sombras, porém a brancura do pássaro na estrofe seguinte é um contraponto às trevas noturnas.

Há uma tendência à precipitação na disposição dos signos imagéticos em cada estrofe do Soneto 1, algo que podemos descrever como uma antevisão do naufrágio, apesar de a sucessão dos signos ser marcada por uma alternância entre imagens leves/suspensas e densas/decantadas. Na primeira estrofe, a *Ilha* é inventada sob o *sol*, que projeta *luz* sobre o *sal* (metonímia para as águas marinhas). Seguindo o movimento do sol até a superfície, deste oceano o eu lírico suspende para a *espuma* e as *algas*, aglutinando a terra da *Ilha* nas formas onduladas dos vales e reentrâncias das enseadas.

Novamente miramos os corpos siderais com a invenção da *Estrela*, que tem sob ela a atmosfera densa e grave das nuvens graníticas. A flutuação do pássaro branco entre a *Ilha* e estas nuvens tão escuras representa um contraste ao peso do céu turbulento. O verso final do primeiro terceto traz a visão da geografia fractal¹⁹ da *Ilha*: formada, ela mesma, por ondas de terra, reflexo coagulado das ondas oceânicas.

O segundo terceto é, então, a estrofe das dissoluções. O eu do poema se desagrega e precipita seus fragmentos nas praias da *Ilha* em seu naufrágio pessoal. Sintetizando o que já afirmamos sobre as tensas contradições presentes nesta última estrofe do Soneto 1, divisão e multiplicação do ser aparecem em associação e o naufrágio ocorre na terra ao invés de acontecer nas águas. No panorama amplo da obra, a supressão da voz individual que naufraga no solo fértil da *Ilha* no verso final do Soneto 1 é tal como uma cópula sexual, cujo produto é a reprodução e reinvenção da *Ilha* nos demais sonetos, conseqüentemente, reencenando o drama deste duplo desejo de comunhão erótico e de união com o absoluto através da morte.

Neste ponto voltamos a explorar os sentidos de *dissolução* que se apresentam na poesia de Carlos Moliterno e agora é necessário tomarmos de empréstimo os sentidos da palavra *dissolução* comumente utilizados em Química. Dito de maneira simples, uma *dissolução* é a dispersão de um soluto em um solvente, formando uma mistura homogênea entre duas substâncias. A dissolução representa uma síntese que vincula elementos distintos em uma mesma unidade, transferindo propriedades entre eles, e a palavra é como um solvente no qual a expressão poética mistura e dilui solutos/significados. Em outras palavras, uma *dissolução* pode representar tanto uma decomposição como a formação de algo novo: uma *solução*. Na poética de Carlos Moliterno em *A Ilha*, este duplo valor contraditório da *dissolução* é simultâneo e estruturante da composição imagética da obra.

Poder-se-ia considerar que isto que aqui apresentamos como *poética da dissolução* nada mais é do que uma nomenclatura para a construção de metáforas elaboradas pela sintaxe poética empregada por Carlos Moliterno em seus sonetos. Estaríamos usando o termo *dissolução* meramente como “uma metáfora sobre a expressão metafórica da linguagem” tão típica e comum em poesia. Entretanto, o que assinalamos com o uso da expressão *poética da dissolução* – e, com isso

¹⁹ Discutido na apresentação deste mesmo Soneto 1 no Capítulo 1 da dissertação.

pretendemos definir nosso lugar teórico – é a particularidade autoral²⁰ do poeta Carlos Moliterno que está marcada em *A Ilha*: sua obra mais coesa e refinada.

Então, quando consideramos a *dissolução* como sendo um movimento que se repete no conjunto da poesia reunida em *A Ilha*, interpretamos estes retornos reinventados e insistente às mesmas imagens poéticas como exercício estruturante e definidor de procedimentos de construção de sentidos na obra.

3.2 Esfinges na praia

Cada uma das leituras críticas que se debruçaram sobre *A Ilha* às quais tivemos acesso para nosso estudo tem proposto diferentes esquemas que procuram constelar sua sequência de 59 sonetos em um movimento coerente que permita agrupar poemas de acordo com arranjos subtemáticos dentro do escopo da obra lida como um único painel de imagens. Os sonetos numerados de 1 a 59 favorecem estas tentativas de agrupamento e, como vimos, os textos críticos sobre os quais tecemos as nossas observações sugerem disposições lineares, ou semilineares, ou circulares ou rítmicas aos sonetos quando lidos na sequência numerada. De fato, a conservação de uma quantidade de imagens recombinadas em verso inquire ao leitor crítico uma tarefa de ligar os pontos com linhas e desenhar uma rota que contorne por completo a *ilha* poética de Carlos Moliterno.

Todavia, para cada novo contorno que a crítica sugere à *Ilha*, escapam dos mapas as formas de muitas de suas dunas insulares – que podem ser cada soneto considerado individualmente – e cada crítico parece conseguir apenas alcançar a borda da *Ilha* com o desenho de seu mapa e esperar que ele não seja dissipado nas praias. O Soneto 54 pode ser lido como uma tradução, dentro da obra, da tentativa de alcançar e decifrar esta *Ilha*:

Soneto 54

De longe avisto a Ilha. Meu veleiro
aprumo nos seus rumos revelados.

²⁰ É para destacar este estilo autoral que não priorizamos análises comparativas entre a poesia de Moliterno e a de outros autores neste trabalho.

O mar brame em redor. E a tempestade
ameaça o meu barco imaginário.

O céu e o mar são uma pasta escura,
de um quadro que pintei na adolescência,
onde peixes e naves se confundem,
são tintas do passado e do presente.

O céu de cinzas rompo e rompo as águas,
no desejo da posse pressentida
de uma terra nascida em febre e sonho.

Meu barco vence o tempo e vence o medo,
mas rebenta seus mastros, seus velames
e chego às suas praias naufragado.

No Soneto 54, o poema dá voz a um navegador que mira e ruma em direção à *Ilha*. Nos dois primeiros versos, a figura do navegador direcionando o veleiro como instrumento para conquista da natureza bravia é uma imagem da postura técnica e racional com a qual procuramos desbravar o mistério. Entre o primeiro e o segundo versos e também entre o terceiro e o quarto, há cavalgamentos sintáticos, em que o sentido de um verso transborda e se desaba por sobre o seguinte. O uso do cavalgamento (ou enjambement), usado com frequência na poesia moderna, produz no intervalo entre dois versos uma tensão que se acumula no final do primeiro verso, que tem sua resolução suspensa até o verso seguinte, quando seu sentido se completa. O uso do enjambement produz um ritmo de retenção e descarga semântica, provocando algo como um movimento progressivo de inspiração e expiração ou dinâmica de onda que cresce em um verso e depois se quebra sobre o seguinte. O ritmo do cavalgamento impele o veleiro do navegador pelas ondas em direção à *Ilha*.

O ímpeto do navegador, porém, é perturbado nos dez versos seguintes, em que o bramido do mar vocifera contra o movimento veloz do veleiro e a tempestade que circunda a *Ilha* revela a imaterialidade do barco: veículo da vontade e da imaginação do navegador. Os cavalgamentos continuam, no entanto, entre os versos 3 e 4 da primeira estrofe, ou seja, o sentido de movimento progressivo continua através do poema.

A estrofe seguinte apresenta dissoluções bastante literais, com o céu e o mar (dois Infinitos) misturados pela construção linguística da metáfora em uma mesma massa viscosa de trevas. Igualmente se confundem peixes e navios, passado e presente manchados em um mesmo tempo. Há um recolhimento ao espaço da memória de uma juventude e, assim, a segunda estrofe é inteiramente o reflexo de uma interioridade, ao contrário da tendência para o exterior que predomina na primeira.

O terceto que segue a primeira estrofe sinaliza a tentativa de uma postura ascensional pelo eu lírico quando seu desejo de domínio da *Ilha* rasga a ilusão dissolvida na união do céu e das águas. Aqui, porém, nos vemos diante da natureza ilógica da *Ilha*, que é a “terra nascida em febre e sonho”, invenção contraditória do desejo e do devaneio da voz lírica que imprime sua marca no Soneto 1 da obra.

O terceto final é uma síntese do desejo de exploração desta *Ilha*. O barco, que é produto e veículo da imaginação e da vontade, mas não da técnica, conquista os monstros abstratos do tempo e do medo e, no penúltimo verso, somos confrontados com a contradição da materialidade do barco diante de visão de sua destruição física. Este retorno às imagens concretas no penúltimo verso é marcado pelo uso da conjunção adversativa *mas*, que coordena e opõe sentidos. O verso final, também iniciado por conjunção, mas agora de valor aditivo – e – assinala a vitória e a derrota do eu que chega à *Ilha*. É possível alcançá-la, mas a *Ilha* não se permite ser devassada. Chegar à *Ilha* é ser devorado voluntariamente por suas praias, onde todos os *eus* aparecem naufragados, dispersos em união de morte e vida com os mistérios desta *Ilha* esfíngica. As descrições da natureza interior da *Ilha*, como mostraremos adiante em outros sonetos, não costumam ser apresentadas em visões de alteridade do eu lírico que descreve objetos e paisagens fora de si mesmo. O corpo metaforizado da voz do poema é o instrumento usado para compreender a *Ilha* e somente ao náufrago da terra – e não ao conquistador dos mares – é permitido perscrutar os profundos mistérios insulares.

Este Soneto 54 soa, pois, como uma armadilha preparada para repelir a presunção do crítico munido dos instrumentos teóricos. Cada comentário da crítica literária sobre *A Ilha*, embora represente valiosa contribuição para a fortuna crítica que se pretende construir sobre a obra, implica – como é o caso para toda obra literária de relevância – que o crítico abdique de pretensões que ofereçam resolução total da obra.

Em *A Ilha* a clareza com que os sonetos lidam com os próprios elementos enigmáticos é insinuada e mesmo exposta abertamente em várias ocorrências de antíteses e paradoxos em muitos dos poemas da obra. Algumas destas insinuações são apresentadas em versos como os do já referido Soneto 22, novamente transcrito:

Soneto 22

Ilha **no** mapa
 Ilha **sem** mapa
sem rumo e rota
nos oceanos.

Ilha **no** ar
talvez **no** rosto
talvez **nas** mãos
de litorais.

Praias **nos** dedos
 dunas **nos** olhos
 e também porto.

Golfos e rosas
 areia e água
onde naufrago

O Soneto 22 é um dos que possui versos curtos (sonetinho), sendo um dos mais econômicos de toda a obra, contando com um número de sílabas poéticas inferior ao padrão decassilábico que se mantém por quase todos os demais poemas. Há uma reunião de imagens de ambiguidade e incerteza que prevalecem neste soneto, dando-lhe aspecto de charada. O poema como um todo é um entrelaçamento de nomes por meio de conectivos que produzem valor descritivo às imagens compostas, mas ao mesmo tempo contradizem estas mesmas imagens. Na transcrição acima, destacamos as palavras de valor prepositivo com negrito, as conjunções estão em itálico e os advérbios foram sublinhados.

Sendo um poema predominantemente nominal, são os conectivos que dinamizam as imagens. A *Ilha* está **no** mapa e **sem** mapa; **sem** rumo e sem rota (há uma elipse de sem antes de rota) **nos** oceanos. A sequência *no-sem-sem-nos* produz uma expressão poemática reminiscente de um estilo conceptista, em que o poeta inventa jogos de ideias e problemas lógicos no texto. Quando se diz que a *Ilha* está no mapa, mas que não há mapa, rumo ou rota, o eu lírico descreve a *Ilha* por meio de indefinições. **Sem** mapa pode sugerir que não há mapa que aponte o lugar da *Ilha*, mas também que ela mesma não está mapeada, indicando assim o mistério que sonda a *Ilha*.

Toda esta primeira estrofe do Soneto 22 pode ser desenvolvida, sob mais de uma forma, em uma frase nominal. Pode-se entender que “Ilha no mapa, nos oceanos, Ilha sem mapa, sem rumo e rota”, ou seja, se deslocarmos o quarto verso para o lugar do segundo, a *Ilha* estaria em algum lugar incerto dos mares, como estavam as ilhas das lendas europeias, e o acesso até ela seria o mistério.

Há, por outro lado, uma possibilidade de interpretarmos “Ilha no mapa, Ilha sem mapa, sem rumo e rota, nos oceanos” como representação de um movimento errante da própria *Ilha* se deslocando através dos oceanos. Este sentido pode ser inferido pelo uso do plural – nos oceanos – ao invés da forma singular *no oceano*.

A segunda estrofe exacerba essas conotações incertas através do uso do advérbio de dúvida talvez. Aqui, o eu lírico não quer ou não sabe precisar a natureza da *Ilha* e, diante do mistério conjectura a *Ilha* não como uma forma geográfica, mas como uma forma anatômica. A *Ilha* é como uma abstração nos ares, uma visão diante da face, uma virtualidade do gesto criativo das mãos. Na terceira estrofe, novamente essas mesmas sugestões com suas praias estão nos dedos e a visão das dunas. Porém, neste momento do poema, subentende-se o contato do eu lírico com o espaço da *Ilha*: suas mãos repletas das areias da praia, seus olhos tomados pela paisagem arenosa da *Ilha*.

A estrofe final do Soneto 22, como é típico em *A Ilha*, intensifica a dissolução das imagens lexicais. As imagens são associadas por via da conjunção aditiva e: Golfos e rosas; areia e água. A última palavra do soneto é o único verbo do poema: naufrago. O eu lírico dissolve-se na matéria da *Ilha* em um movimento de precipitação em direção a estas formas naturais.

Vê-se, pois, como são frequentes em *A Ilha* as tentativas líricas de definição, investigação, mapeamento e exploração desta natureza poética. *A Ilha* é, todavia

incognoscível, dando-se a conhecer apenas pela fusão em que a individualidade da voz do poema desaparece gradativamente dando origem a uma existência amalgamada entre si e os elementos do espaço insular.

Um poema em que Carlos Moliterno parece ter respondido diretamente aos leitores que procuravam possuir e decifrar a *Ilha* é o Soneto 55:

Soneto 55

De corpo de mulher não retirei
as curvas desta Ilha. Impossível
cobrir de branco as suas praias quentes,
com as formas impuras do pecado.

Muitos reinos por ela se desdobram,
reinos que o tempo guarda pelos séculos,
repetidos em vários meridianos,
onde mares violados deixam lendas,

semeadas na terra e no meu rosto
e de cujo plural condenso a Ilha
que não tem uma curva de mulher

Apenas um destino suspeitado,
um destino de lua que se toca
e harmoniza com a morte e o nascimento

Como já discorremos no início deste trabalho, é sabido que a produção de Carlos Moliterno sobre o motivo literário da ilha durou por um período relativamente prolongado de sua atividade literária e os resultados da chamada *fase da ilha* parecem ter sido abertamente discutidos por vários amigos de seu círculo literário mais próximo. Sua obra anterior – *Notas sobre poesia moderna em Alagoas* – já conta com comentários sobre o que viria a ser *A Ilha* na apresentação. Sendo assim, é evidente que pelo menos alguns de seus poemas já haviam sido suficientemente conhecidos e apreciados por amigos e conhecidos vários anos antes da publicação de *A Ilha*. É razoável, portanto, supormos que estes primeiros leitores tenham sugerido suas

próprias interpretações sobre a origem do tema da ilha na inspiração do poeta e também que tenham oferecido tentativas de *decodificar* o que estaria por trás da recorrência obsessiva daquelas imagens na produção de Carlos Moliterno.

O Soneto 55 representa o que seria mais próximo de uma resposta às interpretações mais frequentes sobre o que estaria motivando a produção da *fase da ilha*. Aqui, na primeira estrofe, o eu lírico nega hipóteses que associam a *Ilha* a uma representação alegórica do corpo feminino, embora, em lugar de oferecer uma resposta, esta voz propõe uma origem difusa sobre a ideia de sua ilha. Os dois versos iniciais “De corpo de mulher não retirei/ as curvas desta Ilha. Impossível” apresentam, novamente graças ao recurso do cavalgamento, a tensão semântica que potencializa as leituras ambivalentes do soneto. Sob um certo ritmo de leitura, o adjetivo “impossível” parece se referir ao substantivo *Ilha* que o antecede, embora ambas as palavras estejam em frases distintas. Com efeito, o sentido de *impossível* se refere aos versos seguintes desta primeira estrofe. Agora, observemos em específico a segunda e a terceira estrofes:

Muitos reinos por ela se desdobram,
reinos que o tempo guarda pelos séculos,
repetidos em vários meridianos,
onde mares violados deixam lendas,

semeadas na terra e no meu rosto
e de cujo plural condenso a Ilha
que não tem uma curva de mulher

É dito que reinos se desdobraram sobre a ilha através dos séculos. Isto é incomum em comparação com a maioria dos poemas da obra, tendo em vista que a *Ilha* aparece desabitada e indevassada com muito mais frequência do que suas representações enquanto um espaço povoado. Estes reinos desdobrados sobre a *Ilha* são “repetidos em vários meridianos, onde mares violados deixam lendas”. Nestes versos, sinaliza-se para o caráter universal da ilha enquanto símbolo que inspira narrativas lendárias de várias civilizações através dos séculos. Estas lendas fertilizam o eu lírico, inspiram-no a condensar estas ilhas plurais e formar a sua *Ilha*. Novamente

há uma negação da equivalência entre a *Ilha* e o corpo feminino. A estrofe final reafirma o caráter indefinido e ambíguo da *Ilha* e sua relação com morte e nascimento.

É notável que, para negar a relação entre a *Ilha* e a mulher, o eu lírico tenha elencado uma variedade de representações positivas e negativas comumente associadas ao feminino na cultura ocidental. A primeira delas é a suposta relação, ainda prevalente, do feminino com a impureza do pecado. No terceto final, equipara-se o destino da *Ilha* ao destino de uma lua. A relação entre o satélite natural da Terra e a mulher faz da Lua um dos símbolos mais universais do feminino humano nas culturas do Ocidente. O ciclo das fases lunares, cuja duração de 28 dias equivale, em média, ao ciclo menstrual, também estabelece um paralelo com os ciclos de fertilidade e esterilidade que se repetem na natureza: a Lua Cheia surge preta no céu, impregnada de luminosidade, ao passo que a Lua Nova representa o limiar do fim de um ciclo e o começo da próxima luação. Estas imagens estão intimamente relacionadas à gravidez (Lua Cheia) e ao fluxo de sangue, que marca a dissolução da fertilidade e da própria vida (Lua Nova). Os ciclos menstruais e lunares surgem solvidos à própria *Ilha* no verso final do soneto. Logo, ao mesmo tempo em que repele as relações da *Ilha* com a mulher, o eu lírico aciona algumas das mais significativas imagens simbólicas do feminino para *indefinir* a sua *Ilha*. O Soneto 55 serve, se lido por este ângulo, como uma negação das investidas críticas sobre *A Ilha*, mas ainda assim, apropria-se de símbolos da feminilidade para obscurecer seus sentidos dentro da obra, insistindo ainda nas imagens de erotismo e morte que se reeditam continuamente a cada iteração da *Ilha* nos diversos sonetos.

A engenhosidade das construções sintáticas e principalmente metafóricas em *A Ilha* exerce funções tanto para compor imagens poéticas como para encobrir estas mesmas imagens, seja quando consideramos cada soneto lido individualmente, seja através da leitura da obra como como macropoema. De todo modo, a linguagem literária estruturada como artifício para o encobrimento das relações entre *a obra* e *outras obras* ou entre *a obra* e *a realidade extraliterária* é um estilo composicional que privilegia interpretações sobre *A Ilha* as quais levem em conta seu hermetismo.

3.3 O caminho se dissolve

As diversas reiteraões da *Ilha* através dos sonetos são marcadas por variações no teor emocional da expressão lírica. Estas flutuações tornam possíveis os

agrupamentos subtemáticos internos à obra segundo sua carga de emotividade, conforme apresentado pela crítica já desenvolvida a respeito da poesia de Moliterno. Tais leituras concebem sobre o eu lírico em *A Ilha*, por exemplo, diferentes estados de espírito de um indivíduo em uma jornada de autoconhecimento.

De ordem que nossas análises não propõem a criação de um itinerário por todos os sonetos, mas uma reflexão acerca das manifestações da *dissolução*, revelada no duplo desejo de vida e morte do eu lírico, podemos estabelecer paralelismos entre sonetos sem que tomemos a ordem numérica dos poemas como fator determinante para nossas considerações. Isto nos possibilita ler, por exemplo, o Soneto 58 paralelamente ao Soneto 1:

Soneto 58

Tento riscar um novo mapa e nele
os contornos da Ilha recompor,
debalde entre os meus traços simultâneos,
procuro a forma, a unidade, a cor,

da Ilha submersa e consumida
pelas águas cativas de um aquário,
e só um traço informe e congelado
escapa dos meus dedos comburidos

Mergulho sob as águas habitadas
de aves que planaram sobre a Ilha
e delas trago os medos porvindouros.

E na angústia da tarde recriada,
desabo sobre o mapa inconcluído,
onde a ausência da Ilha permanece

O Soneto 58, assim como o Soneto 1 define-se pela presença de um eu lírico cuja expressão procura dar origem à *Ilha*. Mas enquanto o Soneto 1 é aberto pelo esplendor do surgimento da *Ilha* pelo verso “Invento a Ilha numa tarde clara”, no Soneto 58, que é o penúltimo da obra, o eu lírico não dispõe da mesma energia com

a qual deu existência à *Ilha* no verso inicial da obra. Aqui temos apenas a tentativa infrutífera de reconstruir a *Ilha* a partir do desenho de seus contornos em um novo mapa. O verso final do primeiro quarteto cavalga sobre o vazio entre as estrofes em direção ao primeiro verso do segundo quarteto.

A *Ilha* já não existe, tendo sido submergida e corroída pelas águas contidas de um aquário. A presença do aquário é um contraponto importante para compor a expressão de tentativa e fracasso que distingue os atos do eu lírico no Soneto 58 em comparação à voz poética no Soneto 1. Um aquário é um reservatório artificial de águas, uma simulação finita do oceano infinito. A imagem do aquário no soneto revela uma atmosfera opressiva de aprisionamento, o que representa uma antinomia com a vastidão dos mares que circundam a maioria das iterações da *Ilha*.

O primeiro terceto revela uma descida ao vazio anteriormente ocupado pela *Ilha*, no espaço onde os pássaros flutuam. Subentende-se que este mergulho do eu lírico teria sido nas águas do mar onde existia a *Ilha*, mas um entendimento assim só pode ser validado pela leitura de outros sonetos da obra, posto que não existem, no Soneto 58, as palavras *mar*, *oceano* ou cognatos destes termos. Tanto no Soneto 1 como no 58, é na terceira estrofe em que vemos a presença de pássaros pairando sobre o espaço da *Ilha*. Aqui no 58, porém, este mergulho do eu lírico em busca da *Ilha* perdida traz à superfície medos futuros. Há, em todo o soneto, uma prevalência de termos no particípio passado com valor adjetivo e formas verbais no tempo passado para se referir à *Ilha*. Esta referenciação à *Ilha* como se ela fosse uma existência do passado do eu lírico sugere um fator de temporalidade entre poemas da obra, embora haja apenas o suficiente para que estabeleçamos conexões anafóricas entre imagens no Soneto 58 em relação ao Soneto 1 e não necessariamente uma linearidade temporal entre eles.

O poema encerra com a recriação da luz da tarde: a mesma que viu a invenção da *Ilha* em sua primeira forma no Soneto 1. Ou seja, há referência a um passado no Soneto 58. Dado o esforço e a angústia do mergulho, o eu lírico desfalece, e aqui novamente observa-se a tendência aos movimentos para baixo que são continuamente realizados pelo eu lírico nos versos finais dos sonetos, quase sempre em queda, em mergulho, em descida, derramando-se. O derramamento é, dentro do expediente metafórico que estamos descrevendo nesta análise, o primeiro instante da dissolução de uma substância em outra.

Por fim e, paradoxalmente, a ausência da *Ilha* no mapa assinala sua permanência imaterial, tal qual uma ideia ou um fantasma. Esta combinação de imagens sugeridas pelo arranjo incomum da poesia de Carlos Moliterno são exemplos do que Friedrich (1991, p.161) diz serem típicos conteúdos incoerentes e imprevistos dos quais a lírica moderna faz uso para provocar o estranhamento da novidade.

A melancolia que marca o tom do Soneto 58 não ocorre unicamente neste poema estando expressa de maneiras diversas em outros sonetos, mas com outras considerações emocionais do eu lírico em relação a este sentimento. Se no Soneto 58 testemunhamos uma voz marcada pelo cansaço e pela ansiedade, o Soneto 43, que compartilha certo peso das imagens com o 58, traz uma postura resignada do eu lírico nos versos dissolutivos. Observemos:

Soneto 43

Meus caminhos cruzavam-se de aclives
e o espanto e o medo no meu rosto velho
enchiam de cansaço e desalento
o meu corpo roído das insônias.

A memória aturdida, vovejada,
repisava a tormenta da incerteza
das viagens outrora cobiçadas
em canais simulados no meu sonho.

Preso ao chão como um búzio soterrado
como um homem fundido nas areias
naveguei entre barcos naufragados,

e a morte me ensinou que a vida é bela,
mesmo sem sol, sem lua, mas apenas,
tendo uma Ilha em minhas mãos nascendo.

Resumidamente, podemos observar nos dois quartetos do Soneto 43 que esta versão do eu lírico encontra-se sob condições pouco favoráveis, evidenciadas pelo uso dos termos *cansaço*, *desalento*, *insônia*, *tormenta*, *incerteza*, que, em conjunto

descortinam um horizonte pouco feliz para este poema. *Corpo roído, memória aturdida* e um caminho marcado por *aclives* metaforizam estados de dificuldade e sofrimento que prefiguram as angústias finais da vida de um indivíduo personificado no eu lírico.

Os tercetos deste poema, porém, antevêm uma mudança de tom e trazem o jogo de fusão das formas antitéticas e ideias paradoxais: estando *preso* no chão o eu lírico *navega* entre barcos. Atenção agora para as expressões *búzio soterrado*, *homem fundido nas areias* e *barcos naufragados*: estas três imagens possuem como núcleo comum a noção de ocultamento para baixo de uma superfície, enterro, morte. O búzio, em particular, é uma imagem recorrente e intrigante em poemas de *A Ilha*. Chamam-se coletivamente de búzios várias espécies de moluscos ou caramujos marinhos, cujas conchas são tradicionalmente usadas como oráculo por vários povos de ancestralidade africana. Ou seja, o fragmento remanescente do animal sem vida é usado como canal de acesso ao divino e ao futuro. O eu lírico dissolvido se vê fundido às areias, comparando-se ao búzio. Esta comparação e ainda a reincidência da figura do naufrágio são como eufemismos para a morte. O deslocamento da voz do poema por entre os barcos naufragados é, portanto, movimento de natureza transcendental.

No terceto final, predomina a lucidez das conclusões impregnadas de uma clareza que destoa da atmosfera melancólica das duas primeiras estrofes. Assim como o búzio, que a morte transmuta em instrumento de conselho e visão do futuro, o indivíduo dissolvido às areias está agora unido ao absoluto e livre da desorientação e das incertezas que o afligiam: a lucidez sobre a morte ensina sobre a beleza da vida, mesmo sem as luzes guia do sol ou da lua, pois esta clareza é interior e advém da *Ilha*, que agora nasce nas mãos do eu lírico. É preciso morrer para que a *Ilha* nasça: esta é uma conclusão à qual o atormentado eu-lírico do Soneto 58 não conseguiu chegar em sua fracassada busca pela *Ilha*.

O terceto final do Soneto 43 apresenta esta que provavelmente é a mais absoluta e misteriosa das antíteses – morte e vida – tão radicalmente díspares, porém íntimas e sucedendo-se mutuamente, duas ideias que, anulando-se, afirmam-se em seu contraste. Este soneto, que inicialmente compartilha de uma angústia similar à do Soneto 58, apresenta, porém, uma resolução muito diferente em tom e uma submissão da voz do poema à vontade do destino com a aceitação da morte como uma solução para o sofrimento da vida.

Uma das encarnações da *Ilha* que possuem maior tensão antitética entre as imagens está no Soneto 45:

Soneto 45

Em que tempo e distância te descubro
 rodeada de ninfas arenosas
 Ilha feita de chamas e de lavas,
 dissimulada nos meus **olhos frios**.

Vives na minha órbita cansada,
 és barro e sal, água e poeira e luz,
 concentrados no peixe zodiacal
 de algum signo que trago indevassado

És real e irreal, presente e ausente,
os meus olhos dormidos te contemplam,
 como uma nau que sobre as águas verdes,

cortasse possuídos meridianos,
 na minha face sonegada à vida,
 na minha vida sonegada ao tempo

Em “Ilha feita de chamas e de lavas”, a matéria da insular é formada pela matéria liquefeita dos infernos da terra dissimulada pelos olhos frios do eu lírico. Além da antítese quente/frio, sugerimos atenção para o uso inusitado do particípio *dissimulada*. Podemos inferir diversas significações a partir desta palavra, uma vez que dissimular significa *ocultar, disfarçar, esconder*. O uso de palavras dentro deste campo semântico é muito frequente nos sonetos de *A Ilha*, e quase sempre indica um movimento de recolhimento, preservação, movimento para espaços interiores ou encobertos. Este deslocamento do lugar da *Ilha* para dentro da subjetividade é uma metáfora constantemente reeditada sobre a imagem da ilha na poesia de Carlos Moliterno e evidencia a síntese de contradições que dão sustentação à *Ilha* que existe no espaço das indefinições e entrelugares, como podemos ler no primeiro terceto do soneto: ilha real e irreal, presente e ausente. O uso da conjunção *e* aparece aqui com valor tanto aditivo quanto adversativo, pois estes *e*, além de somarem ideias, servem também como marca de oposição destas mesmas ideias, equivalendo ao uso de outras conjunções adversativas tais como *mas* e *porém*.

Os dois últimos versos – “na minha face sonogada à vida/na minha vida sonogada ao tempo” – revemos os processos dissolutivos na presença dupla de outra palavra do campo semântico das ocultações: *sonogada*, que significa alguma coisa ocultamente subtraída de seu lugar. O tempo rouba a vida, que rouba a face. *Face* aqui, caso seja lida como *rosto* ou *fisionomia*, representa a principal característica da identidade do indivíduo humano. Com o avançar do tempo, o envelhecimento corrói esta marca identitária do rosto. Logo, estes versos metaforizam a chegada da morte, que, no Soneto 45, é figurada como um lento adormecimento. A *Ilha* se manifesta então neste intervalo do entorpecimento que precede o sono, em que a consciência lentamente se recolhe para dentro e se fecha ao mundo ao redor. Os trechos que destacamos acima em negrito no Soneto 45 expressam esta vertigem para dentro, seja ela do sono cotidiano, seja ela do sono derradeiro da morte que dissolve a vida.

O Soneto 59, último da obra, possui importância no conjunto dos poemas por sua posição enquanto texto que encerra toda a série e por representar, diante das imagens que o Soneto 1 descortina, uma segunda síntese às imagens que permeiam todo o macropoema. Assim como o Soneto 1, cuja posição inicial é relevante para a análise da poética desenvolvida ao longo da obra, o Soneto 59 está posicionado de maneira que suas imagens da *Ilha* e metáforas dissolutivas soam como versões adensadas ou definitivas destas figurações em todos os poemas anteriores. Parece natural, portanto, que várias análises considerem os paralelismos entre os Sonetos 1 e 59 como os pontos inicial e final de um único movimento poético:

Soneto 59

De espanto e medo o vento do oceano
meu rosto cobre, e cobre a Ilha ausente
do mapa no meu corpo decalcado
em linhas retomadas da memória.

Não era já o dia nem a noite.
O relógio parou. Parou a vida.
Parou a própria Ilha sonogada,
nas águas turvas e no céu de chumbo.

Sobe do mar um vagalhão de espumas,

açoitando os meus olhos violados
que as insônias roeram no silêncio.

Os peixes no meu corpo permanecem,
e as escamas me cobrem sobre as águas
e em escamas de peixe me converto.

O Soneto 59 é um contraponto ao Soneto 1 quando temos aqui não um eu lírico agente, divinizado e inventor de ilhas, mas uma voz poética que soa passiva, resignada e envelhecida, cujo corpo possui as marcas da corrosão do tempo. O vento oceânico é a força agente neste poema e sua vinda anuncia o fim da vida. Os fluxos da natureza são suspensos, pois já não é dia nem noite. Estes versos respondem àqueles do Soneto 1 em que o eu lírico realiza seus atos de invenção no intervalo entre uma tarde e uma noite. Aqui, já não há tempo porque já não há vida. A própria *Ilha* está parada e oculta nas águas agitadas. As imagens da dissolução de morte parecem, portanto, muito mais evidentes no Soneto 59, mas, ao mesmo tempo, permitem-nos atribuir alguns de seus sentidos às imagens do Soneto 1, ou seja, em *A Ilha*, as leituras entrecruzadas dos poemas enriquecem sentidos uns dos outros. Por exemplo: enquanto a noite do Soneto 1 é de um céu espesso e nuvens de granito, no Soneto 59, esta noite possui o aspecto denso e escuro do chumbo.

Ao passo que no Soneto 1 nós lemos que o eu lírico divide e multiplica-se para precipitar-se e dissolver-se nas praias da *Ilha*, aqui no Soneto 59, é o oceano que levanta-se para engolir o eu lírico. Isto subverte o sentido usual do mergulho e de todos os movimentos para baixo que antecedem as dissoluções que observamos nos demais poemas. A voz então dissolve-se em fragmentos, consumida pelo ambiente e pelo turbilhão de peixes. Desaparece o eu lírico. Desaparece a *Ilha*.

O tema unificador da poética da dissolução na obra de Carlos Moliterno está na manifestação prevalente de imagens que lemos neste trabalho como expressões de fusão copulativa entre elementos do poema, mas principalmente como expressões que revelam uma tendência à morte, e ao regresso (ou transcendência) a um estado de dissolução da individualidade.

Os poemas que foram analisados neste trabalho e aprofundados neste capítulo são uma amostra da tessitura de imagens que evidenciam a presença de sentidos compartilhados nos sonetos da obra de Moliterno. Muito além da imagem insular, que

está presente em todos os poemas, podemos afirmar que *A Ilha* é uma obra cujo escopo temático é muito mais amplo do que um exercício sobre o tema literário da ilha. Por isso, em nossa contribuição à fortuna crítica, optamos por um recorte específico de alguns sonetos que indicam um itinerário de sentidos que definimos como *poética da dissolução*, isto é, *A Ilha* também é um ensaio sobre as contradições e ambivalências que a linguagem literária pode produzir utilizando continuamente as mesmas imagens em associações mais ou menos regulares, de forma que cada discreta variação de uso de uma imagem específica inventa novos sentidos tanto para as referidas imagens no poema quanto para os usos destas imagens em outros textos dentro da mesma obra.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O propósito inicial do projeto que resultou nesta pesquisa foi primeiramente suscitar a discussão sobre *A Ilha* de Carlos Moliterno nos círculos acadêmicos de pesquisa. Neste propósito, fomos amadurecendo e definindo os objetivos da pesquisa de acordo com os desafios e possibilidades que se apresentam aos estudos sobre Moliterno.

Os desafios, como já abordamos, consistem principalmente na exiguidade da fortuna crítica sobre o poeta Moliterno. Mas é a existência destes desafios que justificam nossa pesquisa, pois, com ela, podemos oferecer à academia e aos pesquisadores da literatura de Carlos Moliterno uma referência bibliográfica que reúne as outras vozes que se debruçaram sobre a obra-prima do poeta alagoano 50 anos depois de sua publicação original.

Por isso, o primeiro de nossos três capítulos trata de uma tentativa de reconstrução biobibliográfica da presença de Carlos Moliterno no mapa da crítica literária em Alagoas tanto em seu tempo como nas décadas seguintes à publicação de *A Ilha*. Este processo introdutório resultou em valiosos achados sobre o poeta Moliterno além de *A Ilha*, visto que suas duas obras anteriores forneceram informações e contexto para que pudéssemos recompor os contornos estéticos dessa *Ilha*, desde os anos gestacionais até as primeiras impressões dos amigos poetas, que celebraram a invenção literária de Carlos Moliterno inventando suas próprias ilhas na forma de poemas dedicados à obra lançada em 1969.

O segundo capítulo representa nosso esforço em apresentar e comentar outras fontes de pesquisa sobre *A Ilha* para traçar um histórico de leituras. Esta tarefa nos levou a reunir todas as fontes de informação sobre Moliterno e sua obra que foi possível encontrar nos mais diversos suportes e plataformas. Assim, pudemos apresentar os percursos da crítica literária sobre *A Ilha*, comentar as leituras prévias de outros estudiosos sobre a obra e nelas encontrar elementos que certamente nos inspiraram a traçar nosso próprio itinerário de leitura. Cada crítica reinventa sua própria ilha, pois a obra de Moliterno, ainda que seja conhecida por certo hermetismo, não é tramada de forma excessivamente rígida. Prova disso é que os textos críticos reunidos sobre *A Ilha* sugerem trajetos de leitura lineares e cíclicos: todos contribuindo legitimamente para a investigação científica dos sentidos apresentados na obra.

Nosso terceiro capítulo representou uma etapa preparatória para a contribuição analítica que oferecemos à fortuna crítica sobre *A Ilha* no capítulo seguinte. Aqui, podem ser encontrados fragmentos de artigos e trabalhos acadêmicos desenvolvidos por nós durante o curso das disciplinas do mestrado. Sempre que foi possível, procuramos construir comentários sobre *A Ilha* dentro dos objetivos de cada disciplina da pós-graduação. Foi esta opção que nos manteve próximos do nosso material de estudo durante todo o curso de mestrado, além de nos permitir levar *A Ilha* para diversos horizontes teóricos. Foi assim que pudemos aprender o quanto *A Ilha* é uma obra aberta, polissêmica e versátil. *A Ilha* é, sim, um espaço fértil para a crítica da literatura.

Nesse sentido, o Capítulo 3 marcou ainda uma etapa desafiadora de nosso trajeto de pesquisa, pois foi aqui que se tornou necessário concentrar nossos esforços em um marco teórico bem delimitado para assim amadurecer a proposta de leitura das metáforas da dissolução, que representam o foco principal de nosso olhar sobre *A Ilha*. Esta foi uma fase de definição e exclusão de várias possibilidades teóricas e interpretativas, as quais, embora não estejam compondo as observações desta dissertação, indicam-nos caminhos promissores para a produção de futuros estudos críticos sobre *A Ilha*. Assim, o resultado final deste trabalho representa uma proposta de apresentação de um “Arquipélago de Imagens” que se conectam dentro da obra de Moliterno. Por isso, foi fundamental nos aprofundarmos nas conceituações sobre *imagem* e *metáfora* e como estas se apresentam na literatura, além de comentarmos sobre a universalidade da ilha enquanto motivo prevalente no imaginário das formas literárias.

O terceiro capítulo representa “nossa chegada à ilha”. Isto é, o centro de nossa proposta de leitura crítica sobre a obra de Carlos Moliterno. Embora tenhamos trazido alguns sonetos nos capítulos anteriores com a finalidade de demonstrar pormenores de alguns aspectos de nossa investigação, foi no terceiro capítulo que buscamos imprimir com nossa assinatura a contribuição deste trabalho para a fortuna crítica a respeito de *A Ilha*. Neste sentido, *poética da dissolução* é como nomeamos uma perspectiva de análise centrada nas ambíguas imagens dos *mergulhos* e *movimentos para o interior* que podem ser lidos como metáforas de união copulativa do eu lírico com sua ilha, mas estas mesmas imagens representam principalmente uma tendência ao sono da morte como dissolução definitiva da individualidade do sujeito e a sua

união íntima e transcendente com uma natureza poetizada nas formas do ambiente insular.

Findos os nossos estudos nesta viagem aos mares insulares, parecem surgir ainda mais interrogações sobre os contornos desta *Ilha*. Quais ilhas poderiam existir além da *Ilha*? Seriam todas as ilhas apenas uma? Seriam realmente apenas 59 ilhas? E quanto ao *Soneto da Viagem* e o *Soneto sem título*? Quantas ilhas mais foram sonegadas neste arquipélago sem mapa?

A presença silenciosa da obra continua a fascinar e parece preservar ainda aquele mesmo mistério, aquele mesmo frescor de obra inédita e incompreendida agora que finalmente nos afastarmos do horizonte destes sonetos. Concluindo este trabalho, esperamos que os estudos sobre poesia de Carlos Moliterno ganhem novo fôlego e que se multipliquem as leituras de sua *Ilha* tanto por estudiosos quanto pelo público geral, pois *A Ilha* convida cada leitor inventar sua própria ilha na vastidão deste arquipélago.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Vera Romariz Correia de. Um bom crítico, um arguto leitor: Carlos Moliterno. In: **Só ou bem acompanhado?** Maceió: Edufal, 2007. p. 157-161

ÁVILA, Janayna. **Textos marcados**: a crítica na imprensa alagoana nos anos 60, 70 e 80. Maceió: Edufal, 2013

BILLIG, Volkmar. "I-lands": The construction and shipwreck of an insular subject in modern discourse. In: LE JUEZ, Brigitte; SPRINGER, Olga (orgs.). **Shipwreck and Island Motifs in Literature and the Arts**. Leiden: Brill, 2015

BOMFIM, Edilma Acioli. A ilha se fez verbo e habitou entre nós...: uma leitura da poética de Carlos Moliterno. In: Seminário ABRALIC Norte/Nordeste, 1999, Salvador **Anais**. Salvador: EDUFBA, 1999. p 45-49.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006

_____. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1977

BRANDÃO, Théo. Prefácio. In: MOLITERNO, Carlos. **Notas sobre poesia moderna em Alagoas**. Maceió: Imprensa Oficial, 1965.

BURCKHARDT, Jacob. **O Renascimento italiano**. Tradução de Antônio Borges Coelho. Lisboa: Editorial Presença / Brasil: Livraria Martins Editora, 1973. (Biblioteca textos universitários)

CARLOS MOLITERNO. Produção de Arla Coqueiro e Cláudio Manoel Duarte. Maceió: 1999 (10 min), Disponível em: <<https://vimeo.com/11295664>>. Acesso em: fevereiro de 2018.

CANDIDO, Antonio. Natureza da metáfora. In: **O estudo analítico do poema**. 3 ed. São Paulo: Humanitas, 1996

_____. O mundo desfeito e refeito. In: **Recortes**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004, p. 34-40

CANDIDO, Antonio; CASTELLO, Aderaldo. Realismo, Parnasianismo, Simbolismo. In: **Presença da Literatura Brasileira. – do Romantismo ao Simbolismo**. São Paulo: Difel, 1976.

CHALITA, Solange. A Ilha da Imortalidade. In: **GRACILIANO**. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, ano 5, n. 15, jul.2012. p. 70-72

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. São Paulo: José Olympio Editora, 2012.

CRUZ e SOUSA. **Poesias Completas de Cruz e Sousa**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1995, p.50-53.

DIEGUES, Antonio Carlos. **Ilhas e Mares**: simbolismo e imaginário. São Paulo: Editora Hucitec, 1998

DURAND, Gilbert. **As Estruturas Antropológicas do Imaginário**: Introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Martins Fontes, 2012

ELIADE, Mircea. **Images and Symbols**: Studies in Religious Symbolism. Nova York: Sheed&Ward, 1961

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: problemas atuais e suas fontes. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

GRACILIANO. Maceió: Imprensa Oficial Graciliano Ramos, ano 5, n. 15, jul.2012

JAMESON, Fredric. **Archaeologies of the Future**: the desire called utopia and other science fictions. New York: Verso, 2005.

LE JUEZ, Brigitte; SPRINGER, Olga. Introduction: Shipwrecks and Islands as multilayered, timeless metaphors of human existence. In: LE JUEZ, Brigitte; SPRINGER, Olga (orgs.). **Shipwreck and Island Motifs in Literature and the Arts**. Leiden: Brill, 2015.

LIMA, Renira Lisboa de Moura. **A Forma Soneto**. Maceió: Edufal, 2007

LINDOSO, Dirceu. **Interpretação da província**: estudo da cultura alagoana. 3 ed. Maceió: Edufal, 2015.

MARIN, Louis. **Utopics**: spatial play. New Jersey: Humanities Press, 1984

MARTINS, Ana Cláudia Aymoré. **Morus, Moreau, Morel**: A ilha como espaço da utopia. Brasília: Editora UNB, 2007.

MOLITERNO, Carlos. **A ilha**. 3 ed. Maceió: Edufal, 1997.

_____. **Notas sobre Poesia Moderna em Alagoas**. Maceió: Imprensa Oficial, 1965.

PAES, José Paulo. Para uma pedagogia da metáfora. In: **Os perigos da poesia e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997. p. 11- 34

REVISTA DA ACADEMIA ALAGOANA DE LETRAS. Maceió: Academia Alagoana de Letras, n.13, 1987

RIFFATERRE, Michael. A Ilusão Referencial. In: BARTHES, Roland; BERSANI, Leo; HAMON, Philippe; RIFFATERRE, Michael; WATT, Ian. **Literatura e Realidade**. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1984

SHÜLER, Donald. **A dramaticidade na poesia de Drummond**. Porto Alegre: UFRGS, 1979.

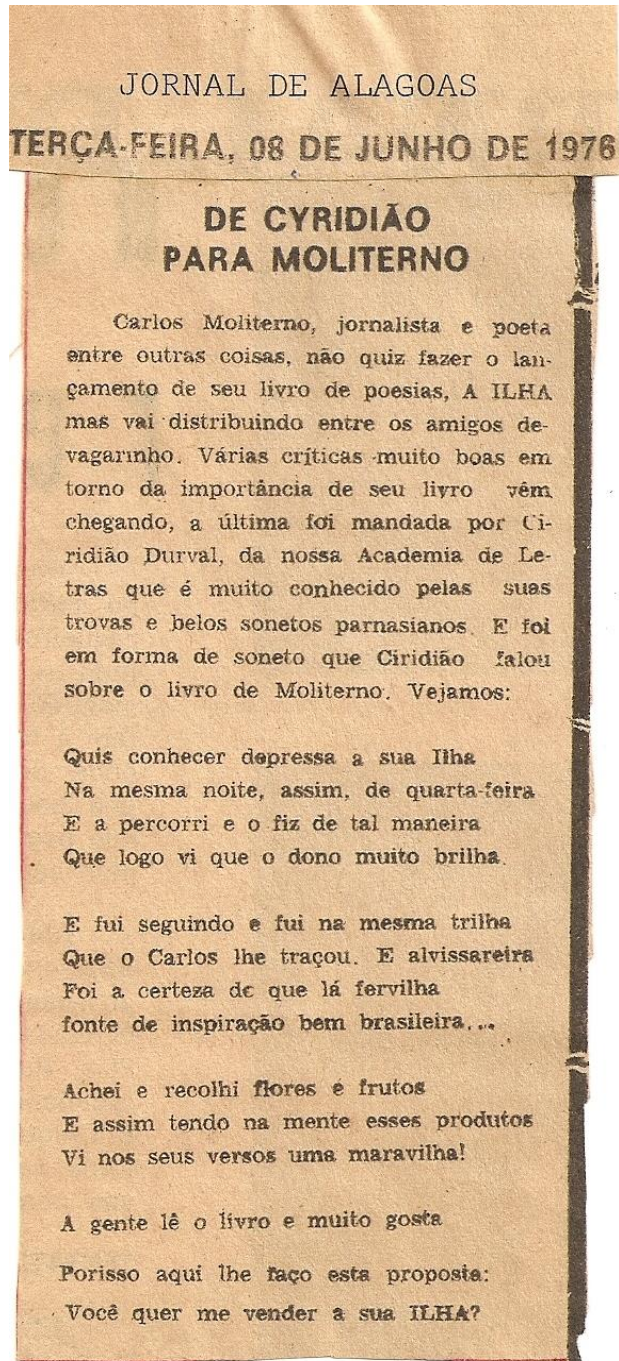
SPILLER, Michael R. G. **The development of the sonnet: an introduction**. Nova York: Routledge, 1992

VILELA, Arriete. **Carlos Moliterno – vida e obra**. Maceió: Universidade Federal de Alagoas, 1985

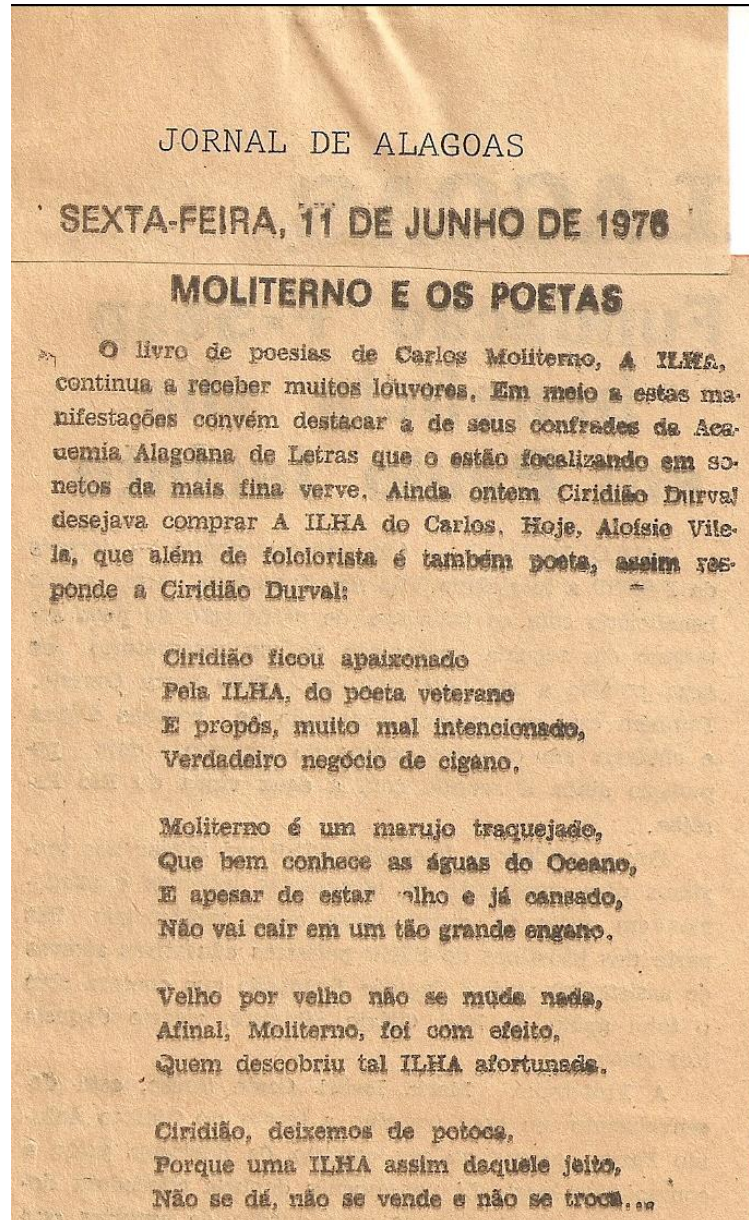
VINTE anos depois, academia elege um novo presidente, **Jornal de Alagoas**. Maceió, 1983, p. A-5

ANEXOS

ANEXO A – Reprodução digitalizada do poema de Cyridião Durval sobre *A Ilha*, em seção do “Jornal de Alagoas” de 8 de junho de 1976. Imagem fornecida por Carlos Alberto Moliterno



ANEXO B – Reprodução digitalizada do poema de Aloísio Vilela sobre *A Ilha*, em seção do “Jornal de Alagoas” de 11 de junho de 1976. Imagem fornecida por Carlos Alberto Moliterno.



ANEXO C – Reprodução digitalizada do poema-resposta de Théo Brandão a Cyridião Durval, em seção do “Jornal de Alagoas”, sem data, mas certamente posterior após 11 de junho de 1976. Imagem fornecida por Carlos Alberto Moliterno.

A Ilha do Moliterno

Ainda despertando sonetos e
trovas bem humorados o livro de
poemas do Moliterno — A Ilha —
que foi distribuído entre os seus
amigos e membros da Academia.

Cyridião Durval fez um soneto,
José Aloisio Vilela mandou outro
e agora é o mestre Théo Brandão
quem responde ao Cyridião:

BILHETE AO CIRIDIÃO
Théo Brandão

Meu caro Cyridião soube ind' agora
Por informe malicioso do Vilela

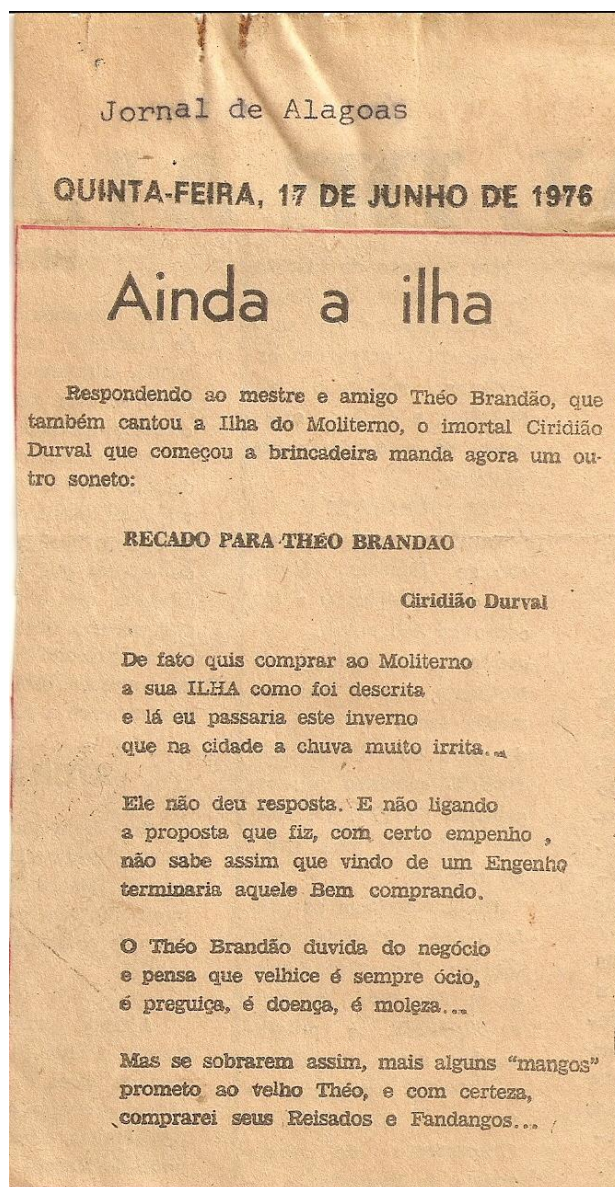
Que depois de correr fora a fora
Do Moliterno a Ilha sempre bela

Depois de flores e de frutos nela
haver colhido, uma vez embora,
Não pode o pensamento tirar dela
Encantado dos dons de fauna e flora

Dá propor comprá-la ao Moliterno
Sem saber se ainda é proprietário
Agora que chegam as cans do inverno

Sei que você o seu orgulho ostenta
Mas um conselho dou: é temerário
Jovens ilhas comprar após setenta.

ANEXO D – Reprodução digitalizada do poema-resposta de Cyridião Durval a Théo Brandão, em seção do “Jornal de Alagoas” em 17 de junho de 1976. Imagem fornecida por Carlos Alberto Moliterno.



ANEXO E – Reprodução digitalizada do poema de Linda Mascarenhas sobre *A Ilha*, em seção do “Jornal de Alagoas” de 23 de junho de 1976. Imagem fornecida por Carlos Alberto Moliterno.

