

## DRUMMOND E SÉRGIO DE CASTRO PELAS *LUZES* DE CHAPLIN

BRITO, Amanda Ramalho de Freitas  
Mestranda – PPGL-UFPB

### 1. Introdução

Para analisar ou investigar um texto poético se faz necessário que se utilize um método adequado, cujos pressupostos possibilitem-nos uma possível compreensão do objeto artístico. Isso nos remete também para um exercício de metalinguagem, já que os desmembramentos semânticos e significativos surgem de reflexões em torno dos processos de composição do texto. Essa metalinguagem seria como reafirma Irene Machado ao recuperar Jakobson, “a capacidade cognitiva por excelência” (MACHADO,2007:44). Essa capacidade seria euforicamente reveladora frente ao conteúdo estruturalizante da *poiesis*, e de suas interfaces culturais e dialógicas. No ensaio “Linguística e poética”, Jakobson ao refletir sobre a função do texto poético remete para a sua composição a partir da relação estabelecida entre o eixo de seleção (paradigma) e o eixo de combinação (sintagma). Eixos que corporificam as possibilidades de significação e/ou entrelinhas na *poiesis*.

Essa reflexão nos faz pensar nos engendramentos semióticos do poema de Drummond e Sérgio. Pois os respectivos textos, escolhidos como *corpus* de análise lapidam o conteúdo através de modelos de seleção e combinação diferenciados, mas que convergem para o mesmo objeto de contemplação, o *Slapstick*<sup>1</sup> de Chaplin, que tem a função sógnica de representar dentro do campo imagético do eu-lírico um olhar singularizado do mundo. Logo, é o mundo de “Carlito” resignificado por meio do diálogo, da tradução. Esta, por sua vez seria o mecanismo dinâmico da Semiótica da Cultura, à medida que o texto é compreendido como um espaço semiosférico de interrelações, que motiva o universo de significações de um modelo textual. De acordo com Machado (2007), será precisamente a “multi-vocalidade” um aspecto essencialmente inerente ao texto, e, portanto relevante para a Semiótica da Cultura, e para a compreensão e entendimento do texto.

Diante disso, se refletirá como o discurso cinematográfico de Chaplin, anteriormente reproduzido, é coisificado ou incorporado ao discurso poético de modo que ele adquira conotações na semiosfera, ou seja, no poema *Canto ao homem do povo Charlie Chaplin*, e *Diante de um filme de Carlitos*. Ambos os poemas modelizam o discurso poético a partir da inferência trágico-cômica do discurso chapliniano. O que justifica já o título deste ensaio, de maneira que as sugestões de significados dos referentes textos se dão pelas *Luzes* de Chaplin, isto é, o que o cineasta inglês comunica no plano imagético do cinema através de “Carlitos”; como a decadência material de um período crítico da cultura ocidental e a epifania surgida da corporificação terna de um héroi-vagabundo, que se transforma em conteúdo no plano expressivo de Drummond e Sérgio.

---

<sup>1</sup> Slapstick é um termo inglês utilizado para se referir à Comédia visual muda, da qual Chaplin foi um esmero precursor. Ronald Bergan. *Ismos: para entender o cinema*. São Paulo: Globo, 2010.

## 2. *Canto ao homem do Povo Charlie Chaplin: Filme ao homem do Povo Drummond*

O texto de Drummond intitulado *Canto ao homem do Povo Charlie Chaplin*, conclui o livro “A rosa do povo”, publicado em 1945. Este poema se divide em seis partes que se confluem para a representatividade do filme interiorizado ao canto drummoniano, que por sua vez simboliza o canto do povo:

I

*Não é a saudação dos devotos nem dos partidários que te ofereço,  
eles não existem, mas a de homens comuns, numa cidade comum,  
nem faço muita questão da matéria de meu canto ora em*

*[torno de ti*

*como um ramo de flores absurdas mandado por via postal ao*

*[inventor dos jardins.*

(DRUMMOND,2003:191)

É uma ode no sentido moderno ou ultramoderno do signo que incorpora ao plano expressivo da linguagem poética uma saudação ao homem Chaplin, ou seja, ao criador e não a criatura, embora o sujeito lírico se refira no plano secundário da linguagem as experiências canalizadas pelo personagem criado, “Carlito”. A utilização do termo ultramoderno foi escolhido para designar a poesia analisada nesse ensaio, porque para Octavio Paz (1993), designa melhor a função de uma poesia de convergência, e não de rupturas (modernidade), seria o ultramoderno definido como aquele que converge o diacrônico com o sincrônico, assim, o passado em diálogo com o presente gera sentidos no espaço-temporal do agora, momento contextual de interlocução do texto. Ora, o próprio sujeito lírico drummoniano ao refletir no poema que prefacia “A rosa do povo”, nos diz: *As palavras não nascem amarradas,/ elas saltam, se beijam, se dissolvem,/ no céu livre por vezes um desenho,/ são puras, largas, autênticas, indevassáveis.* (Consideração do poema)

Ainda sobre a “saudação”, termo de convergência entre Drummond e Chaplin se observa que ao se reportar ao criador, o sujeito lírico se reporta a matéria artística dele, ou seja, ao filme do homem do povo Drummond, já que o poeta não tem objetivo de se reportar submissamente ou divinamente a Chaplin, mas recompô-lo, à medida que ele simboliza cinematograficamente o povo, o conteúdo ao qual o sujeito lírico se reporta ao saudar Chaplin. Isso sugere ainda o conteúdo metalinguístico do texto, que define o seu objeto com o canto = poesia, cujos signos que compõe esse canto adquirem significação no discurso poético; Charlie = povo = motivo de canto. Dessa maneira, o poeta assume a função intransferível de mediador entre o povo e Chaplin, entre o povo e a realidade:

I

*Falam por mim os que estavam sujos de tristeza e feroz*

*[desgosto de tudo,*

*que entraram no cinema com a aflição de ratos fugindo da vida,*

*são duras horas de anestesia, ouçamos um pouco de música,*

*visitemos no escuro as imagens - e te descobriram e salvaram-se.*

*Falam por mim os abandonados da justiça, os simples de coração,  
os párias, os falidos, os mutilados, os deficientes, os recalcados,  
os oprimidos, os solitários, os indecisos, os líricos, cismaremos,  
os irresponsáveis, os pueris, os caridosos, os loucos e os patéticos.*

*E falam as flores que tanto amas quando pisadas,  
falam os tocos de vela, que comes na extrema penúria, falam a  
[mesa, os botões,  
os instrumentos do ofício e as mil coisas aparentemente fechadas,  
cada troço, cada objeto do sótão, quanto mais obscuros mais falam.*

(DRUMMOND, 2003:191)

Aqui se percebe o processo de inversão do poema, que se dá do “canto” para Chaplin e de Chaplin para o canto, o que constitui um sistema modelizante do texto. Pois o sujeito lírico canta para Chaplin através dos versos que representam as várias vozes, logo é o canto do povo mediado pelo eu-lírico, esse por sua vez é marcado na estrutura pela desinência do verbo “Canto” e pelo signo pronominal “mim”. Em um processo inverso o filme do homem do povo, Chaplin se transforma no objeto de referência do “eu”, já que Drummond ao internalisar o discurso do povo pela sua voz poética se coloca como homem do povo e se identifica com o elemento extraverbal, o cinema de Charlie, já que esse personifica pelas cores, pelo personagem Carlito e pela moldura visual do filme, o homem do povo, que iconiza os *abandonados*, os *falidos*, os que *comem na extrema penúria*.

Percebe-se ainda, que o conteúdo modelizado se move em direção ao ato de comunicar-se, é a voz do poeta que comunica a existência dos *simples de coração*, dos *mutilados*, dos *deficientes* e dos *recalcados*. Já que “Ser significa comunicar-se. A morte absoluta (não-ser) é o não ser ouvido, reconhecido, lembrado (...). Ser significa ser para o outro e, através dele – para si.” (SCHNAIDERMAN, 1983: 105). Desse modo, a poesia seria então, o grito vertical dos *oprimidos*, dos *solitários*, dos *indecisos*, dos *líricos*, enfim do povo comum, cuja existência está calada pelos declínios e crises sociais. Embora a voz do sujeito lírico não possa ser escutada no plano da fala pelo interlocutor, é uma voz silenciosa tal como a do cinema mudo, com a qual o sujeito lírico dialoga, porém essa voz tanto na primeira expressão artística quanto na segunda adquire densidade e significação no plano expressivo do visual, revelado pelo plano imagético, cujos significados são apreendidos sinesteticamente.

I

*era preciso que um antigo rapaz de vinte anos,  
preso à tua pantomima por filamentos de ternura e riso  
[dispersos no tempo,  
viesses recompô-los e, homem maduro, te visitasse  
para dizer-te algumas coisas, sobcolor de poema.*

(DRUMMOND, 2003:190).

II

*És condenado ao negro. Tuas calças  
confundem-se com a treva. Teus sapatos  
inchados, no escuro do beco,  
são cogumelos noturnos. A quase cartola,  
sol negro, cobre tudo isto, sem raios.  
Assim, noturno cidadão de uma república  
enlutada, surges a nossos olhos  
pessimistas, que te inspecionam e meditam:*

*Eis o tenebroso, o viúvo, o inconsolado,  
o corvo, o nunca-mais, o chegado muito tarde  
a um mundo muito velho.*

*E a lua pousa  
em teu rosto. Branco, de morte caiado,  
que sepulcros evoca mas que hastes  
submarinas e álgidas e espelhos  
e lírios que o tirano decepou, e faces  
amortalhadas em farinha. O bigode  
negro cresce em ti como um aviso  
e logo se interrompe. É negro, curto,  
espesso. Ó rosto branco, de lunar matéria,  
face cortada em lençol, risco na parede,  
caderno de infância, apenas imagem  
entretanto os olhos são profundos e a boca vem de longe,  
sozinha, experiente, calada vem a boca  
sorrir, aurora, para todos.*

(DRUMMOND, 2003:192)

Os versos inscritos da primeira parte apresentam *um antigo rapaz de vinte anos*, metonificando o poeta que se confunde com o eu-lírico, ou com o próprio poema. Destarte, é a criatura que se confunde com a criação, tal como Chaplin e Carlito. O poeta esfacelado pela experiência em vários “eus”; *poeta brasileiro, cantor teimoso, rapaz de vinte anos* é unificado pela linguagem poética no diálogo com a *pantomima chapliniana*. Uma vez que, a pantomima converge as experiências do eu-lírico, cujas várias faces estão presas ao gestual imagético de Chaplin. Sendo assim, a imagem será significada pelos gestos e pelas cores, por isso o diálogo se incidirá sob o olhar lírico diante a imagem cinematográfica, logo as coisas ditas no plano da linguagem poética serão *sobcolor de poema*. A consciência e a apreensão das coisas serão silenciadas no plano discursivo da fala, mas significadas pela linguagem manifestada pela dicotomia das cores – negro e branco, pela qual o silêncio adquire expressividade.

O silêncio que procuramos identificar na imagem negra e branca de Carlito não é o silêncio de omissão e indiferença, mas o silêncio das emoções, da contemplação, da introspecção, da revolta e da resistência. O emudecimento do indivíduo, seja ele voluntário ou involuntário, não é capaz de anulá-lo por completo, pois no silêncio, sentido e sujeito movem-se largamente. Um indivíduo mudo não fala, mas significa. (BORTONE & SILVA, 2004: 07)

O negro culturalmente produzido como algo de aspecto maléfico e sombrio é associado ao figurino chapliniano, que adquire no plano imagético conotações de “ser”; *Teus sapatos*, metonímia do sujeito são definidos como *cogumelos noturnos*. Os cogumelos semioticamente simbolizados pela cultura chinesa representam a

longevidade<sup>2</sup>. Nesse viés podemos traduzi-lo como signo da dimensão intemporal do personagem “Carlito” que com suas vestimentas negras metaforiza uma época de inquietação e declínio, situada entre duas guerras mundiais. Mas que se amplia para uma época subsequente de conflitos e angústias sociais, pois o homem simples da *quase cartola* traduz o povo. O *noturno cidadão*, Carlito representa *uma república enlutada*. A indefinição do artigo reintera o diálogo incidido entre o personagem e o mundo, à medida que ele traduz qualquer *república enlutada*, e que *surges a nossos olhos pessimistas*, ou seja, aos olhos do eu-lírico e do povo, que como “Carlito”, chega *muito tarde a um mundo muito velho*. Por isso o *nunca-mais*, o pessimismo incorporado pela negritude dos *sapatos – calças – cartola*. O plano metafórico revela o conteúdo satúrnico do sujeito diluído no *escuro do beco* = a existência.

Eis que surge a função mediadora da metáfora entre homem e arte, pois converge a experiência e a linguagem em um eixo de imagem e sentido. Consoante com Lótman, a metáfora é um metamodelo que cria uma ligação íntima entre o discurso verbal e o não-verbal (visual), e cria uma zona de aproximação entre o estado das coisas pré-determinado pelo contexto cultural (NÖTH, 2007). Assim, se a cor negra no âmbito psico-cultural adquire percepções de desilusão e enlutamento, nos versos essas percepções são sugeridas por meio de uma imagem construída gradativamente por signos que remetem para a noturnidade do sujeito e reconstitui uma imagem anterior, o vagabundo chapliniano, cuja figuração também é sugerida pelo branco. Não o branco da completude e do apaziguamento, mas o branco *de morte caiado*, de silêncio absoluto. O branco, metonímia do rosto ao qual o sujeito lírico dialoga, é uma *face cortada em lençol, risco na parede, caderno de infância, apenas imagem*.

Imagem que descortina disforicamente o sujeito diante do mundo dos que *não foram chamados à ceia celeste ou industrial* (parte III, 2º e 3º verso). Imagem reiterada pelo *O bigode negro*, que *crece em ti como um aviso, e logo se irrompe. É negro, curto, espesso*. O “aviso” sugerido pelo “bigode negro” anuncia o *pathos* do sujeito cinematográfico, que também remete para o *pathos* do homem comum, do povo que está enclausurado no *Mundo fechado*, que *aprisiona as amadas e todo desejo*. (parte IV, 9º e 10º verso). *Entretanto os olhos são profundos e a boca vem de longe, sozinha, experiente, calada vem a boca sorrir, aurora, para todos*.

Euforicamente o plano gestual modelizado pelos olhos e pela boca irrompe a atmosfera de escuridão figurada pelo plano imagético e revela a *aurora* = renovação pelo ato do *sorrir*. Isso sugere o riso como uma manifestação de resistência a dor e ao caos instaurado pelo esfacelamento social, integrado culturalmente ao “capitalismo selvagem”, tal como se percebe no filme “Tempos Modernos” (1936), pois “Carlitos” ao se incorporar a ação visual através de um maltrapilho desajustado ao mundo mecanizado do capitalismo, provoca uma catarse pelo riso *para todos*. Tal desajustamento revela o *gauche* chapliniano, ou seja, *Ser tão sozinho em meio a tantos ombros, andar aos mil num corpo só, franzino* (parte IV, 3ª estrofe). O riso gerado pelo desajustamento do personagem provoca a catarse porque está intimamente interligado com os conflitos do homem, da vida.

Logo, o *gauche* constroi uma duplicidade discursiva, pois revela de um lado a solidão, e do outro a unificação que se dá a partir da tradução de uma cultura popular, integrada aos *mil num só corpo*, “Carlitos”, e cuja significação é reiterada no poema, de modo que representa a “rosa do povo” de Drummond, isto é, o motivo de resistência da poesia, o cinema mudo de Chaplin que se integra a consciência lírica do poeta, que une

---

<sup>2</sup> A natureza simbólica do cogumelo foi descrita no Dicionário de Símbolos de Chevalier & Gheerbrant.

o trágico ao cômico, a arte ao povo. Aliás, o riso na concepção bakhtiniana está relacionado à cultura popular, é o “avesso” de um mundo desfolhado, pérfido. “A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um mundo ao revés.” (BAKHTIN, 1987:11). Além disso, a filmografia chapliniana é a moldura paradoxal – trágico/cômico; branco/negro que incide sob a representação imagética no plano expressivo do eu-lírico drummoniano como se pode verificar na quinta parte do poema:

V

*Uma cega te ama. Os olhos abrem-se.  
Não, não te ama. Um rico, em álcool,  
é teu amigo e lúcido repele  
tua riqueza. A confusão é nossa, que esquecemos  
o que há de água, de sopro e de inocência  
no fundo de cada um de nós, terrestres. Mas, ó mitos  
que cultuamos, falsos: flores pardas,  
anjos desleais, cofres redondos, arquejos  
poéticos acadêmicos; convenções  
do branco, azul e roxo; maquinismos,  
telegramas em série, e fábricas e fábricas  
e fábricas de lâmpadas, proibições, auroras.  
Ficaste apenas um operário  
comandado pela voz colérica do megafone.  
És parafuso, gesto, esgar.  
Recolho teus pedaços: ainda vibram,  
lagarto mutilado.*

(DRUMMOND, 2003:196)

Nessa estrofe a antonimia é enviesada por personagens relevantes no longa *Luzes da cidade* (1931), e pelos signos que alegorizam o homem, operário no contexto industrial em *Tempos Modernos* (1936). Na semiose que se tece com o primeiro filme, o sujeito lírico cria um sistema de aproximação entre a cega, o rico e a nossa percepção das coisas, ao enfatizar que *a confusão é nossa*, porque somente somos capazes de apreender a existência natural e terna das coisas a partir do não-visual e *em álcool*, ou seja, a cegueira e a embriaguez se manifestam como um sistema de representação da epifania, de nossa percepção pura, ampliada do homem, ou é a visão desnudada da malícia e do grotesco, ou que se desvanece da cor desbotada que nossa lucidez irrompe. Lucidez aqui significada como nossa visão limitada das coisas pelo que enxergamos através dos olhos e do dinheiro, logo, *Uma cega te ama, os olhos abrem-se, não, não te ama*, ou *um rico, em álcool, é teu amigo e lúcido repele a tua riqueza*. A riqueza repelida por essa lucidez limitada é a amizade de um vagabundo desprovido de bens materiais, mas rico de compaixão e solidariedade, sentimentos ou ações tecidos por Carlitos, na terceira cena de *City Lights*.



seeyouinthemovies.blogspot.com

O eu-lírico canta a Chaplin ou a Carlito de maneira dialógica, e não contemplativa, de outra maneira, é o diálogo entre as diferentes experiências artísticas que se aproximam pela compreensão que têm do mundo e da sociedade. Uma vez que “a relação dialógica seria a única forma de relação como homem-pessoa que conserva a liberdade deste, e sua característica de algo não acabado(SCHNAIDERMAN,1983:102) Traduzir Carlito no contexto da semiosfera é uma forma de traduzir a cultura popular, da qual o poeta se sente parte, e a representa em seus versos ao recuperar Chaplin, o homem do povo, “*colo teus pedaços (...), E nós, que a cada passo nos cobrimos e nos despimos e nos mascaramos, mal retemos em ti o mesmo homem, aprendiz – bombeiro – caixeiro – doceiro – emigrante – forçado*” (parte V, 2ª estrofe). Em um diálogo inverso de *Luzes da Cidade*; a cega e o rico representam o povo em diálogo com o homem do povo, e simbolizam as multifaces do povo, que manifesta ora a compaixão, ora a indiferença com o outrem.

Isso se deve aos *mitos que cultuamos, falsos: maquinismos...proibições... fábricas...*Esses mitos representam uma cultura industrial que automatiza o sujeito de tal forma que ele exista para o ofício, *Ficaste apenas um operário, comandado pela voz colérica do megafone*. Como Chaplin nos sugere em *Tempos Modernos*. Assim, a prisão, a não liberdade é sugerida pela opressão da fala, da voz escutável, porém despersonalizada pelo cinema mudo e pela a poesia; *Ó palavras desmoralizadas, entretanto salvas, ditas de novo. Poder da voz humana inventando novos vocábulos e dando sopro aos exaustos* (parte VI, 3ª estrofe). Portanto, a arte salva as palavras ao resignificá-las para o povo *contra a miséria e a fúria dos ditadores*. Como se percebe no célere discurso do barbeiro em *O Grande ditador* (1939):

Mais do que maquinaria nós precisamos de humanidade (...). A infelicidade que caiu sobre nós é consequência apenas da ambição, da angústia do homem que teme os caminhos do progresso humano. O ódio dos homens irá passar. Os ditadores morreram. E o poder que eles tiraram do povo retornará então para o povo. (CHAPLIN, 1930: *O grande ditador*).

Apesar de “O grande ditador já incorporar” ao seu discurso a fala, mas resignifica a palavra no sistema de representação, de modo que traduz a liberdade, dando *sopro aos exaustos*, ao dá conotações de resistência *numa estrada de pó e esperança*. Liberdade alcançada intrinsecamente pela arte literária e cinematográfica, pois pelo sistema modelizante secundário se pode alcançar níveis elevados de significação ao se possuir um modelo próprio de representação, isto é, o texto artístico

estimula a ocorrência da catarse do interlocutor frente às imagens sugeridas por sua estruturalidade.

### 3. Sérgio de Castro Pinto *diante de um filme de Carlitos*



*Luzes da cidade* In: madepepper.blogspot.com

*Diante de um filme de Carlitos*

*Sentava os olhos  
E logo os dividia:  
Chorava com o direito  
E com o esquerdo sorria.*

*Os dois jamais sorriam  
Ou choravam,  
(sempre dividiam,  
eram sempre estrábicos),  
um era triste  
e o outro palhaço.*

(PINTO,2006:66)

O respectivo poema de Castro está inserido no livro poético, *Ilha na ostra*, publicado em 1970, mas reiterado no livro *O cerco da memória* em 1993. O diálogo com o filme chapliniano se dá por meio da catarse provocada no eu-lírico pelos planos imagéticos construídos figurativamente por Carlitos. Enquanto Drummond recupera Carlitos através do seu criador, Chaplin, sugerido como heterônimo do povo, pois o intuito é aproximar arte, homem e sociedade; em Sérgio o eu-lírico se reporta diretamente ao personagem mais célere da comédia pastelão, que ao intitular o poema cria um espaço-temporal de significação, já que as duas estrofes do poema se colocam *diante de um filme de Carlitos*. Ora a estrutura do poema singulariza a percepção, o olhar sinestésico do eu-lírico, cuja onipresença é marcada desinencialmente pelo signo “Sentava”. Agora não se percebe uma arte cinematográfica que paralelamente está para o poeta e para o povo com sua experiência sócio-cultural, que se revela a partir da articulação de dois eixos expressivos: de fora para dentro (extraverbal/cinema) – de dentro para fora (verbal/linguagem literária). Mas uma arte fílmica que está tão somente no plano castroniano para a experiência do sujeito lírico a partir da convergência que se

dá de fora para dentro, ou do filme para o sujeito poético. Ora o próprio título do livro, ao qual o poema está inserido já sugere isso, porque a “ilha” = experiência é o externo ou que está fora e o sujeito intenalisa em sua consciência = memória, alegorizada pelo signo “ostra”. Prontamente, Chaplin não é traduzido em um contexto historicamente sugerido, entretanto, é assimilado, observado liricamente no plano da semiosfera de Castro.

O título do poema se configura como o primeiro verso, porque através do *enjambement* promovido pelo paralelismo semântico constrói as percepções sinestésicas do eu-lírico, que em uma condição de epifania tem o olhar duplicado frente à obra chapliniana; *sentava os olhos e logo os dividia: chorava com o direito e com o esquerdo sorria*. A ação de sentar é personificada pelos olhos, à medida que eles representam o mecanismo de contemplação do sujeito, que diante do objeto se desfolha em sentimentos distintos, mas colocados em eixos paralelos, onde cada parte independente dialoga com o todo, o “eu”. Assim, *os dois jamais sorriam ou chorava (...) sempre dividiam, eram sempre estrábicos*.

Esse desdobramento do olhar é modelado pelo plano da expressividade chapliniana, que cria através de seu vagabundo Carlitos o trágico e o cômico, por isso *diante de um filme de Carlitos*. O personagem carlitiano converge em sua pantomima o lado miserável da existência, singularizada pela fome e pela solidão e o lado engraçado que sugere a transcendência, então se apreende a dor e a alegria. Isso resulta na catarse, na anestesia; *são duras horas de anestesia, ouçamos um pouco de música, visitemos no escuro as imagens - e te descobriram e salvaram-se* (Drummond, canto ao homem do povo Charlie Chaplin). No poema a dor é simbolizada pelo olho direito = “Chorava”, isto é, pelo olho da razão, da consciência, da apreensão crua que se tem da realidade. E como o esquerdo é recorrentemente associado ao torto, então se tem a sugestão de um olhar diferenciado, associado no plano da poesia ao cômico, traduzido pelo sorriso.

Para Tinianov há uma transversalidade entre o trágico e o cômico, de tal forma que o “riso deforma intencionalmente o mundo, faz experimentos com ele, priva o mundo de explicações racionais e ligações de causa e efeito. Mas destruindo, o riso ao mesmo tempo constrói (...) traz em si determinada concepção do universo (SCHNAIDERMAN, 1983: 112). Essa perspectiva ambivalente das coisas unificada no poema a partir do cinema chapliniano constitui o sistema de representação castroniano, que sugere em sua *poieses* o lirismo estrábico, observável em outros poemas de O cerco da memória, como “Etlíco”: *com o olho cheio de rum e o outro sem rumo*. Portanto, o diálogo com Carlitos reitera a percepção estrábica das coisas diante da experiência e do mundo. Por isso um olho *é triste e o outro palhaço*.

## REFERÊNCIAS

- CHAPLIN, Charlie. *O grande ditador*. Charlie Chaplin film corporation. EUA: 1940.
- BAKHTIN, M. “Apresentação do problema”. In: *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento; o contexto de François Rabelais*. 4ª ed. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- BORTONEI, Márcia Elizabeth & SILVA, Carlos Augusto Moraes. Drummond Canta Carlito. In: OPSIS – Revista do NIESC, Vol. 4. 2004.
- DRUMMOND, Carlos. “Canto ao homem do povo Charlie Chaplin”. In: *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MACHADO, Irene. “Conhecimento linguístico como ato semiótico”. In: O filme que Saussure não viu; o pensamento semiótico de Jakobson. Vinhedo – São Paulo: Horizonte Editora, 2008.

MACHADO, Irene. “Circuitos dialógicos: para além da transmissão de mensagens”. In: *Semiótica da cultura e semiosfera* (org). São Paulo: Annablume/ FAPESP, 2007.

NÖTH, Winfried. “Iúri Lótman: cultura e suas metáforas como semiosferas auto-referenciais”. In: MACHADO, Irene (org). *Semiótica da Cultura e Semiosfera*. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2007.

PAZ, Octavio. “Ruptura e convergência”. In: *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

PINTO, Sérgio de Castro. “Diante de um filme de Carlitos”. In: *O cerco da memória*. 2ª ed. João Pessoa: Editora Universitária/UFPB, 2006.

SCHNAIDERMAN, Boris. “Dialogismo, consciência, obra literária” e “Paródia e Mundo do riso”. In: *Turbilhão e semente*; ensaios sobre Dostoiévski e Bakhtin. São Paulo: Duas Cidades, 1983.