

CONTEXTO

REVISTA SEMESTRAL DO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

► N. 23

2013/1

Editora filiada à Associação Brasileira das Editoras Universitárias (Abeu)
Av. Fernando Ferrari · 514 · Campus de Goiabeiras
CEP 29 075 910 · Vitória – Espírito Santo, Brasil
Tel.: +55 (27) 4009-7852 · E-mail: edufes@ufes.br
www.edufes.ufes.br

Universidade Federal do Espírito Santo | Reitor: Reinaldo Centoducatte
Pró-Reitoria de Pesquisa e Pós-graduação | Pró-Reitor: Neyval Costa Reis Junior
Centro de Ciências Humanas e Naturais | Diretor: Renato Rodrigues Neto
Programa de Pós-Graduação em Letras | Coordenadora: Leni Ribeiro Leite
Superintendente de Cultura e comunicação | Ruth Reis
Coordenação da Edufes | Washington Romão dos Santos
Editor da Revista Contexto | Paulo Roberto Sodré
Editores do Número 23 | Paulo Roberto Sodré | Viviana Mônica Vermes | Wilberth Salgueiro

Conselho Editorial Externo

Antonio Tillis (Dartmouth College – USA), Delia Maria Fajardo Salinas (Universidad Francisco Morazón – Honduras), Evando Nascimento (UFJF), Flávio Carneiro (Uerj), Gilda da Conceição Santos (UFRJ), Italo Moriconi (Uerj), Jaime Ginzburg (USP), José Américo de Miranda Barros (UFMG), Lênia Márcia de Medeiros Mongelli (USP), Marcelo Paiva de Souza (UFPR), Márgara Averbach (Universidad de Buenos Aires), Maria José Angeli de Paula (Ufes), Maria Lucia de Barros Camargo (UFSC), Marília Rothier Cardoso (PUC-RJ), Paul Dixon (Purdue University – USA), Robert Ponge (UFRGS), Sérgio Luiz Prado Bellei (UFSC)

Conselho Editorial Interno

Adélia Maria Miglievich Ribeiro, Alexandre Curtiss Alvarenga, Deneval Siqueira de Azevedo Filho, Ester Abreu Vieira de Oliveira, Fabíola Simão Padilha Trefzger, Gilvan Ventura da Silva, Jorge Luiz do Nascimento, Júlia Maria Costa de Almeida, Jurema José de Oliveira, Leni Ribeiro Leite, Lino Machado, Luis Eustáquio Soares, Maria Amélia Dalvi, Maria Mirtis Caser, Orlando Lopes Albertino, Paula Regina Siega, Paulo Roberto Sodré, Raimundo Nonato Barbosa de Carvalho, Sérgio da Fonseca Amaral, Stelamaris Coser, Viviana Mônica Vermes, Wilberth Claython Ferreira Salgueiro

Pareceristas Ad hoc

Amarílio Ferreira Neto (Ufes), Celia Pedrosa (UFF), Eryl Vieira Júnior (Ufes), Manoel Ricardo de Lima Neto (Unirio), Max Rogério Vicentini (UEM), Rita de Cássia Maia

Revisão | *Os autores*

Editoração | Antônio Victor Simões Anselmo

Capa | Abner Boldt e Denise Pimenta

Catálogo: Saulo de Jesus Peres – CRB 12/676

REVISTA SEMESTRAL DO PROGRAMA DE
PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO

► N. 23 – 2013/1 – ISSN 1519-0544

CONTEXTO

DOSSIÊ:
POEMAS DO SÉCULO XXI



EDUFES

VITÓRIA – 2013

Contexto – Revista Semestral do Programa de Pós-Graduação em Letras

Centro de Ciências Humanas e Naturais

Universidade Federal do Espírito Santo

Telefone: (27) 3335-2515

Site: <<http://periodicos.ufes.br/contexto>>

E-mail: revistacontexto.ppgl@gmail.com

Dados Internacionais de Catalogação-na-publicação (CIP)

(Biblioteca Central da Universidade Federal do Espírito Santo, ES, Brasil)

Contexto / Universidade Federal do Espírito Santo, Programa de Pós-Graduação em Letras: Mestrado e Doutorado em Letras – N. 23 (2013)
– Vitória: Edufes/PPGL, 1987-
p. 322; 21,5 cm. Semestral. ISSN 1519-0544

1. Literatura ocidental – Crítica – Periódicos. 2. Crítica literária – Periódicos. 3. Literatura e Filosofia – Periódicos. I. Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Ciências Humanas e Naturais, Departamento de Línguas e Letras, Programa de Pós-Graduação em Letras, Mestrado e Doutorado em Letras.
-

SUMÁRIO

7 EDITORIAL

DOSSIÊ:

Poemas do século XXI

11 **PERFIS DE ORFEU NA POESIA BRASILEIRA RECENTE**

Antônio Donizeti Pires

39 **POESIA NO SÉCULO XXI - MODOS DE SER, MODOS DE VER**

Maria Cristina Cardoso Ribas

75 **“UM JOGO DE MAPAS” OU SOBRE *ENGANO***
GEOGRÁFICO DE MARÍLIA GARCIA

Pablo Simpson

94 **POESIA CONTEMPORÂNEA E CRÍTICA DE POESIA**

Paulo Franchetti

CLIFE

- 114** O ATO DA LEITURA NO ENCONTRO ENTRE LITERATURA E PSICANÁLISE
Ana Augusta Wanderley Rodrigues de Miranda
- 133** O CHAMADO DO MAR:
LEITURA DE UM POEMA DE MANUEL BANDEIRA
Ariovaldo Vidal
- 151** RESSONÂNCIAS DE *NOVE RUMORES DO MAR*
NA POESIA AÇORIANA
Fábio Lucas Pierini e Magna Tânia Secchi Pierini
- 179** O MODERNISMO NAS LETRAS HISPÂNICAS:
INTERFACES. RUBÉN DARIO, MANUEL MACHADO,
ANTONIO MACHADO
José Alberto Miranda Poza
- 222** UMA CONTRIBUIÇÃO PEIRCIANO-QUÂNTICA
PARA O ESTUDO DA LITERATURA
Lino Machado
- 276** NOTAS PARA UMA HISTÓRIA DA REVISTA *CONTEXTO*
(1992-2011): CONTRIBUIÇÕES À FORMAÇÃO EM
ESTUDOS LITERÁRIOS NO ESPÍRITO SANTO (PARTE 1)
Maria Amélia Dalvi
- 318** NORMAS EDITORIAIS DA REVISTA *CONTEXTO*

Editorial

Escrever sobre o contemporâneo é uma tarefa das mais complexas. Giorgio Agamben oferece, a partir de leitura que faz das *Considerações intempestivas* de Nietzsche, uma ideia de contemporâneo bastante iluminadora: “Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo”¹. Não coincidir com seu próprio tempo, estando deslocado e assim anacrônico, é no entanto já percebê-lo e apreendê-lo – com intensidade. Para o filósofo, o contemporâneo é uma espécie rara, é um poeta que “mantém fixo o olhar no seu tempo” e vê as trevas, vê o escuro, “não se deixa cegar pelas luzes do século”: “o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo” (p. 64). O escuro é tudo o que quer me manter quieto e confortável, submerso no meu tempo. Mas há conflito e estranhamento entre esse sujeito contemporâneo e seu tempo; não

¹ AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução: Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009, p. 58.

há acomodação, pacificação, submissão. Cabe a esse sujeito uma atitude crítica, de esclarecimento e mesmo de ação direta e pragmática em relação a seu tempo, pois o sujeito contemporâneo “está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história” (p. 72).

Nesse sentido, um poeta que se preza, como quer Agamben, deve ser sempre contemporâneo. Parece-nos, por exemplo, o caso de Carlos Drummond de Andrade. No clássico “Os ombros suportam o mundo”, de *Sentimento do mundo* (1940), há cansaço, sofrimento, solidão, escuridão, velhice, guerra, fome, tudo no entanto pede luta, pois “Chegou um tempo em que a vida é uma ordem. / A vida apenas, sem mistificação”². Estes versos finais fixam o verso inicial: “Chega um tempo em que não se diz mais: meu Deus” – do “chega” ao “chegou” se evidencia a urgência da ação. Os problemas terrenos, históricos, sociais exigem postura real, concreta, longe de ilusões transcendentais, obscurantistas ou metafísicas. Porque o mundo e o tempo, para Drummond, são aqui e agora – o presente, nem “caduco” nem “futuro”, como dirá enfaticamente no célebre verso do poema seguinte, “Mãos dadas”: “O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente” (p. 80), longe de atitudes românticas idílicas, evasivas, fantasiosas. Também aqui, no último verso, a urgência da vida se exige, “a vida presente”.

Drummond e Agamben trazem algumas perspectivas sobre a força do contemporâneo e da vida presente. O **Dossiê** desse volume da revista *Contexto* – Poemas do século XXI – dará a conhecer outras

² ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos Drummond de Andrade – poesia completa*. Segunda reimpressão da primeira edição [2002]. Rio de Janeiro: Aguilar, 2006, p. 79.

contribuições, desde a análise específica de um livro de poemas e de um recorte temático até a proposição de cartografias, sempre parciais, da poesia e da crítica de nosso entorno.

A seção **Clipe** apresenta artigos de assuntos variados: as relações entre literatura e psicanálise; uma leitura do poema “Oceano” de Manuel Bandeira; uma reflexão sobre a poesia açoriana contemporânea; um debate em torno do modernismo hispânico, a partir de Rubén Darío, Manuel Machado e Antonio Machado; um estudo que faz dialogar concepções do filósofo Charles Sanders Peirce e do físico Werner Heisenberg; e um artigo que descreve e avalia os primeiros vinte números (1992-2011) da revista *Contexto*.

Os pesquisadores aqui reunidos pertencem a distintas instituições (UEM, Ufes, UFPE, Unesp, Uerj, Unicamp, USP e Vunesp). A eles e, naturalmente, aos pareceristas que colaboraram para a feitura desse número, o nosso cordial agradecimento.

Paulo Roberto Sodré
Viviana Mônica Vermes
Wilberth Salgueiro

DOSSIÊ
POEMAS DO SÉCULO XXI

Perfis de Orfeu na poesia brasileira recente¹

Antônio Donizeti Pires

Universidade Estadual Paulista/Araraquara

RESUMO: Muitos são os atributos que perfazem o ciclo mítico de Orfeu, o mais importante dos poetas lendários da Grécia antiga: ele, além de amante devotado (pois desceu ao Hades em busca da amada Eurídice) e protótipo de poeta lírico (em termos ideais platônicos), teria sido o fundador do culto de mistérios que leva seu nome, o orfismo. Tema recorrente na literatura e nas artes ocidentais, sobretudo a partir das obras dos latinos Ovídio e Virgílio, o mito de Orfeu, em seus aspectos mítico-poéticos, vinca a poesia brasileira desde a Colônia e atinge inusitada voga a partir dos anos 40/50 do século XX, quando pode encharcar-se de certos aspectos místico-religiosos (Jorge de Lima; Murilo Mendes; Dora Ferreira da Silva). Na contemporaneidade, os perfis de Orfeu continuam seu périplo pela poesia brasileira, em obras recentes de Adriano Espínola (*Praia provisória*, 2006), Geraldo Carneiro (*Balada do impostor*, 2006) ou Rodrigo Petronio (*Venho de um país selvagem*, 2009). A partir de tais obras tentar-se-á dar um corpo (embora metamórfico) ao contraditório Orfeu.

¹ Uma primeira versão deste trabalho foi publicada na revista eletrônica *Texto Poético* n. 11 (2º semestre de 2011), órgão de divulgação do GT Teoria do Texto Poético (Anpoll), disponível em: <www.textopoetico.com.br>.

PALAVRAS-CHAVE: Adriano Espínola – *Praia provisória*. Geraldo Carneiro – *Balada do impostor*. Rodrigo Petronio – *Venho de um país selvagem*. Poesia e mito. Orfeu e orfismo.

ABSTRACT: Many are the attributes that make up the mythical cycle of Orpheus, the most important legendary poet of ancient Greece: besides being a devoted lover (he descended into Hades to rescue his beloved Eurydice) and prototype of lyrical poet (in terms of platonic ideals), he is also said to have been the founder of the cult of mysteries named orphism after him. A recurring theme in western literature and arts, mainly after the Latin Ovid and Virgil's works, the Orpheus myth, in its mythical-poetical aspects, is present in Brazilian poetry since the colonial period and reaches unexpected popularity from the 40s/50s (20th century), when mystic-religious aspects were introduced (Jorge de Lima; Murilo Mendes; Dora Ferreira da Silva). Nowadays, the profiles of Orpheus continue to be present in Brazilian poetry in recent works of Adriano Espínola (*Praia provisória*, 2006), Geraldo Carneiro (*Balada do impostor*, 2006) or Rodrigo Petronio (*Venho de um país selvagem*, 2009). Based on these works we aim to give the contradictory Orpheus a body (though metamorphic).

KEYWORDS: Adriano Espínola – *Praia provisória*. Geraldo Carneiro – *Balada do impostor*. Rodrigo Petronio – *Venho de um país selvagem*. Poetry and Myth. Orpheus and Orphism.

O primeiro Orfeu

O “célebre Orfeu” é dos mais enigmáticos de todos os mitos do panteão grego. A começar por seu próprio nome, que Salomon Reinach, no começo do século XX, liga ao adjetivo grego *orphnos*, “[...]”

que significa obscuro” (BRUNEL, 2005, p. 766). Pierre Brunel, no verbete que escreve sobre Orfeu para o *Dicionário de mitos literários* (2005), também enfatiza que o mito é por demais complexo, “[...] pois é um feixe de contradições.” (p. 766). Tal “feixe de contradições” parece advir “[...] das representações multifárias de Orfeu como poeta, músico, amante, herói, teólogo, adivinho, filósofo”, conforme postula Gabriela Guimarães Gazzinelli em *Fragmentos órficos* (2007, p. 32).

Segundo os manuais de Mitologia, Orfeu, filho da musa Calíope e do rei trácio Éagro (ou filho de Apolo e de Calíope, em algumas versões), é o mais famoso e importante poeta lendário da Grécia², cujo panteão inclui ainda Tâmiris, Museu, Lino, Aríon, Anfíon. O atributo mais geral do mito órfico (a sedução pelo canto, que a todos e a tudo enfeitiçava, levando-os a acorrer para junto do bardo, para ouvi-lo) completa-se com os quatro mitemas³ fundamentais que perfazem o ciclo mítico⁴ (a narrativa, a história) de Orfeu: a) a fabulosa viagem ao lado dos Argonautas, em busca do Velocino de Ouro; b) o casamento infeliz com a ninfa Eurídice, que, vitimada por uma serpente, logo lhe é usurpada pela morte; c) a conseqüente catábase de Orfeu ao Hades, aonde vai para tentar reaver a esposa do mun-

² Jacyntho José Lins Brandão (1990, p. 26) afirma que a fonte mais antiga a referir-se a Orfeu é o poeta líbico de Regió (séc. VI a. C.), “[...] o qual fala do *onomaklytôn Orphén* (fr.26, Adrados), isto é, do ‘renomado Orfeu’”.

³ Utilizo o conceito “mitema” para indicar cada um dos episódios que compõem o relato mítico, que, no caso de Orfeu, julgo mais acertado ser composto pelos quatro principais.

⁴ A expressão “ciclo mítico” é inspirada em Pierre Grimal, que utiliza as variações “ciclo dos olímpianos” e “ciclos heroicos”: nestes, estuda os heróis exemplares Hércules, Ulisses, Teseu e Jasão, mas não Orfeu, que é apenas referido como o companheiro cantor dos Argonautas (GRIMAL, 1983, p. 68; p. 71).

do dos mortos e de onde regressa ainda mais martirizado porque a perde pela segunda vez por causa de sua desobediência aos deuses infernais; d) finalmente, a violenta morte de Orfeu, estraçalhado pelas enciumadas bacantes da Trácia (a versão mais difundida).

Em todas as quatro situações sobressai o Orfeu portador da lira, cujo canto soberbo (música e palavra; construção e sentido; som e imagem) encanta as feras terrestres e os elementos naturais; os animais domésticos e os fabulosos (o unicórnio e o dragão, conforme inúmeras pinturas medievais); os homens e os próprios deuses. Destes, os reis do mundo subterrâneo, Hades e Perséfone, são seduzidos pelo divino dom do vate, enquanto as Sereias são vencidas por ele no Canto IV da epopeia *Argonáuticas*, de Apolônio de Rodes. De fato, em sua catábase, é pela supremacia do canto que Orfeu consegue comover e demover os deuses infernais, que lhe devolvem a amada com a condição de que não olhe para trás: porém, o poeta infringe o interdito, Eurídice desaparece nas trevas para sempre (a segunda morte de Eurídice, tão cantada pelos poetas) e Orfeu volta à terra desolado.

Associados os quatro mitemas do ciclo mítico de Orfeu aos tradicionais gêneros literários, constata-se que o primeiro é vincadamente **épico**, tendo sido objeto de várias epopeias e poemas épicos, como as *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes (séc. III a. C.), *A Argonáutica* de Valério Flaco (séc. I d. C.), ou a anônima *Argonáuticas órficas* (séc. IV d. C.), atribuída ao próprio Orfeu. Os outros três mitemas oscilam, por natureza, entre o **lírico** e o **dramático**: assim, o doloroso e fatal amor de Orfeu e Eurídice, a frustrada descida do poeta ao Hades e sua posterior morte violenta, por esquarteramento, fizeram brotar, desde o período helenístico grego, mas principalmente a partir de Ovídio e Virgílio, uma pletora de poemas líricos, poemas

dramáticos, óperas, tragédias, tragicomédias, comédias e filmes, além de pinturas, esculturas, mosaicos, peças de cerâmica, contos, romances, histórias em quadrinhos... No Brasil, conquanto o mito seja mais explorado como tema e/ou motivo, praticamente do Barroco ao Parnasianismo (em poemas esparsos de Gregório de Matos, Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga, Silva Alvarenga, Olavo Bilac, Raimundo Correa...), é preciso salientar que Orfeu já rendeu a nossos artistas algumas obras de incontestável qualidade, como o poema dramático *Orpheu* (1923), de Homero Prates, ou o belo e inclassificável *Invenção de Orfeu* (1952), de Jorge de Lima, ou a “tragédia carioca” *Orfeu da Conceição* (1956), de Vinicius de Moraes (adaptada para o cinema por Marcel Camus, em 1959), além de experiências diversas entre nossos principais modernistas e contemporâneos. No que tange a uma **cosmovisão órfico-poética** (afeita a um veio considerável da melhor poesia da modernidade – de Novalis, Nerval e Mallarmé a Pessoa, Rilke e Faustino, entre tantos outros), considero que esta começa a se esboçar entre nós por volta do Simbolismo, notadamente com a obra de Cruz e Sousa. Este, ainda que não tenha composto nenhum poema dedicado ao ciclo mítico de Orfeu, seria um dos únicos a ter sua obra impregnada por certos anseios caros ao atemporal **pensamento órfico-poético** universal (que, em termos modernos, gradativamente se adensaria a partir do Romantismo-Simbolismo internacional), seja na qualidade de Eleito, Tradutor, Maldito ou Exilado na Terra, saudoso das verdadeiras realidades essenciais, mas sempre disposto a revelar aos homens uma verdade substancial; seja pela consciência crítico-construtiva que sempre dispensou ao poema e aos problemas da poesia.

Orfeu, fundador religioso: o místico, o mítico e as demandas da poesia

Além dos aspectos mais gerais, afeitos aos dicionários e tratados de Mitologia, outros problemas avolumam o “feixe de contradições” que é Orfeu, pois se crê que ele teria fundado um culto de mistério e de iniciação que leva seu nome, o orfismo: o fato, improvável segundo Brunel (2005, p. 766), obscurece ainda mais a figura do poeta-amante, pois é outra camada traiçoeira que se acrescenta ao terreno movediço que sustenta a sua biografia de mito, de personagem (na poesia épica) e de fundador religioso. De todo modo, em acertados termos mais realísticos, Junito de Souza Brandão afirma, no segundo volume de sua *Mitologia grega*:

Se Orfeu é uma figura integralmente lendária, o Orfismo é rigorosamente histórico. [...] havia na Hélade, desde o século VI a. C. ao menos, uma escola de poetas místicos que se autodenominavam *órficos*, e à doutrina que professavam davam-lhe o nome de *Orfismo*. Seu patrono e mestre era Orfeu. Organizavam-se, ao que tudo indica, em comunidades para ouvir a ‘doutrina’, efetuar as iniciações e celebrar seu grande deus, o primeiro Dioniso, denominado Zagreu (BRANDÃO, 2011, p. 160; grifos e aspas do autor).

Vê-se, pelo excerto, que o culto órfico de mistério elegeu Dioniso como seu deus principal, talvez pelo fato de este ter tido duplo nascimento e dupla vida: o primeiro Dioniso (ou Dioniso Zagreu, filho de Zeus e Perséfone) foi trucidado e devorado ainda menino pelos Titãs, e de seu coração salvo por Atena, segundo variantes,

Zeus pôde fecundar Sêmele, a mãe do segundo Dioniso, o deus da vinha, da embriaguez, da inspiração e do teatro, como o conhecemos. Reza a lenda que dos restos misturados de Dioniso Zagreu e dos Titãs (então fulminados por Zeus, em vingança) nasceram os homens, filhos do céu e da terra ao mesmo tempo. Em relação ao segundo Dioniso, sua prevalência nos rituais órficos talvez se deva à metamorfose simbólica que este deus representa, pois através da embriaguez, da inspiração e da suspensão temporária da razão, infundiria em seus adeptos o entusiasmo e a possessão divina, e este estar-com-o-deus (ou estar-no-deus) seria também preparatório para os fins últimos (salvacionistas) do orfismo. Enfim, a assimilação Orfeu/segundo Dioniso talvez tenha se efetivado porque os dois são originários da Trácia, uma região mais selvagem e primitiva da Grécia, embora os violentos rituais do culto dionisíaco contradigam a proibição de derramamento de sangue por parte dos órficos (por isso se insiste no aspecto simbólico da assimilação e da metamorfose). Por outro lado, tais fundações órficas (mais afeitas à origem da tragédia ou da filosofia) não se aplicam quase nada a um poema épico como as *Argonáuticas* de Apolônio de Rodes: primeiro, porque a figura divina fundamental do poema é Apolo – e não Dioniso –, e isto vai muito bem numa literatura extremamente requintada, racional e solar como a do período helenístico, que neste particular acopla os muitos atributos do deus com o próprio papel civilizador e esclarecedor de Orfeu. Em segundo lugar, ainda que o cosmopolita período alexandrino tenha testemunhado a difusão acentuada do orfismo como religião, está-se muito distante dos arcaicos e formadores séculos VI e V a. C., pois agora se acentua o culto religioso pessoal, híbrido, vincado pelos estudos e sumamente preocupado com o ser

humano (e não mais com os deuses intransigentes), colocando-se então, definitivamente, como um questionamento e uma crítica da religião oficial da pólis grega.

Prática ritual, secreta e iniciática, o orfismo difere do culto de Elêusis por ter deixado uma considerável tradição escrita e intelectual, que inclui tanto as inscrições tumulares e as fórmulas salvíficas (protopoemas órficos, dir-se-ia), quanto a redação de poemas cultuais (os anônimos *Hinos órficos*, atribuídos a Orfeu) e a interpretação e o comentário erudito de textos (comprova-o o “Papiro de Derveni”, encontrado apenas em 1962 e estudado por Gabriela Guimarães Gazzinelli, ao lado de outros documentos arqueológicos, em *Fragmentos órficos* [2007]). O orfismo é tido como prática civilizatória e de conhecimento esotérico que, através de regras rígidas de conduta, rituais de iniciação, regras de ascese, catarse e purificação, estudos e conselhos para o *post mortem*, buscava aparelhar o homem para o bem-viver e para o bem-morrer. Dentre seus outros preceitos conhecidos estão o vegetarianismo, o culto da natureza e a proibição de derramamento de sangue. A salvação do ser humano após a morte era o fim último das doutrinas órficas: por isso os iniciados eram sepultados com tabuinhas ou lâminas contendo fórmulas especiais que indicavam o reto caminho do reino da Bem-Aventura. Portanto, o orfismo, embasado em sua própria teogonia/cosmogonia, não excluía o ser humano, que na verdade estava no centro de seus interesses – por isso fala-se de uma antropogonia órfica, no sentido de que esta procurava revelar a origem mítico-divina do homem e também prepará-lo para a morte e para a busca da salvação além-túmulo, consoante já se afirmou. Neste sentido, o orfismo é condizente com as filosofias do período voltadas para o ser humano

(o Epicurismo e o Estoicismo), mas delas difere por voltar-se para a alma, o sagrado e a vida depois da morte. Brandão, em obra citada, acentua como essenciais ao orfismo a combinação de um tríptico aspecto (a cosmogonia, a antropogonia e a metempsicose), e o estuda demoradamente (2011, p. 163-179).

Sobre a origem divina da humanidade, reportemo-nos a Apolo e Dioniso, os dois mais importantes deuses do orfismo, notadamente pela relação dúbia que mantêm com Orfeu: este, filho de Calíope (a mais importante das nove musas), de Apolo recebe o dom da música e da poesia, mas é a Dioniso que os rituais místéricos órficos acabam por recorrer, embora não sejam absolutamente claros os motivos pelos quais isto se deu. Em outros termos, a assimilação do antiquíssimo culto de Dioniso (cujas raízes estão na Grécia arcaica) pelos mistérios órficos, talvez tenha se efetivado somente por razões simbólicas: historicamente, portanto, pode-se aventar a hipótese de que nos sécs. VI-V a. C. o velho culto dionisíaco (inclusive para ser aceito em cidades de ponta como Atenas) tenha passado por uma transformação radical, incorporando alguns mitemas (a catábase de Orfeu ao Hades, sobretudo) e os significados mais refinados do mito: o canto revelador e a música, a fidelidade e a dedicação amorosa, a sabedoria, a prerrogativa civilizatória, uma vez que, entre os ideais da educação grega (a harmonia, a concórdia, o equilíbrio), estava a perfeita articulação de poesia e música (palavra e canto, coral ou monódico; uso de instrumentos; dança e movimento). Por outro lado, o mais correto talvez seja considerar que o orfismo, como hoje o conhecemos, é de fato um culto novo, nascido nos sécs. VI-V a. C. sob os auspícios do poeta mítico, em cuja elaboração/condensação de princípios foram aproveitados (simbolicamente, insista-se) ritos

tradicionais gregos (entre os quais, resquícios do culto dionisíaco) e de outras civilizações, bem como ensinamentos filosóficos, pretensões poético-literárias e a escolha de uma antropogonia específica.

Em relação aos dois Dionisos, constata-se que ambos estão no centro dos cultos órficos devido a similaridades com a narrativa mítica de Orfeu (em seu quarto mitema). Pois a versão mais conhecida da morte de Orfeu reúne, sacra e ritualmente, os dois Dionisos: esfaqueado pelas bacantes da Trácia (as mulheres desvairadas que acompanham o segundo Dioniso), a morte violenta do poeta atualiza o esfaqueamento do primeiro Dioniso, o Zagreu, pelos Titãs. E penso que o trabalho do poeta órfico, moderno e/ou contemporâneo, re-atualiza, sacra e ritualmente, o triplo acontecimento mítico e místico: exilado neste mundo vincado pela barbárie e consciente de sua dupla origem sagrada e profana (portanto, simbolicamente esfaqueado), a voz poética que é revelação e capacidade **poiética** de se perfazer em canto (dons solares de Apolo), também encarna os mistérios culturais noturnos dionisíacos, parte complementar do processo de construção e comunicação poética. Ainda que, para o estágio atual de nossa civilização, poesia e música tenham se separado e se tornado atividades “de especialistas”, ética e esteticamente diferenciadas, é um tanto evidente que na concepção órfica de poesia potencializam-se as mútuas relações analógicas entre ambas. Afinal, a concretude da palavra **é** som e sentido (música e significado para os ouvidos, a alma, o coração e a mente, em seus vários estratos de constante erosão e sedimentação), mas tal concretude da palavra se perfaz também em corpo e movimento, imagem e pensamento, inspiração e construção rigorosa.

Por certo, isto explica porque ambos os deuses, Apolo e Dioniso, estejam tão amalgamados, mítica e misticamente, na estrutura essencial da poesia lírica e, claro, no mesmo orfismo e nas próprias origens da filosofia grega. Pois Apolo e Dioniso também estão atados de modo inextrincável no *Fedro* platônico, em que se discorre sobre as quatro manias ou loucuras divinas⁵: a) a divinatória ou profética, dom de Apolo; b) a poética, atributo das musas (por sua vez, ligadas a Apolo); c) a mística ou mistérica, atribuída a Dioniso; d) a erótica, sob os auspícios de Afrodite e Eros, mas também inflamável nos rituais dionisíacos.

Assim, conforme postula Giorgio Colli em *O nascimento da filosofia* (1996), Apolo e Dioniso reinam absolutos na esfera da loucura divina, esgotando-a. Em termos órficos, isto é da maior relevância, pois ressalta que as dúbias relações de Apolo e Dioniso com Orfeu devem precaver-nos contra uma visão simplista de conhecida dicotomia (que paga seu tributo à razão cartesiana): apolíneo (solar, arte-são, racional) e dionisíaco (noturno, inspirado, emocional). A poesia de autores nossos como Murilo Mendes, Jorge de Lima (o caso mais exemplar, no Brasil, de amálgama dos postulados órficos e cristãos), Dora Ferreira da Silva e Rodrigo Petronio, entre outros, nega que tal caráter dicotômico seja estanque, mas sim interdependente e complementar, em mais de um sentido.

Devo assinalar, finalmente, que a complexidade do mito de Orfeu e dos problemas a ele ligados, como a questão da poesia órfica e do orfismo, têm-me levado (PIRES, 2009) a considerar que se pode

⁵ O filósofo, pela boca de Sócrates, pouco discorre sobre a loucura humana, que coloca no simples plano das enfermidades físicas.

pensar em pelo menos dois orfismos, em termos ideais de método e estudo: um orfismo místico-religioso e um orfismo mítico-poético, mais estrito. O primeiro é resultante do culto de mistérios supostamente fundado por Orfeu e toca as raias do sagrado e do divino, do rito de iniciação e da escatologia, além de tingir-se de filosofia (principalmente a pré-socrática, a platônica e a neoplatônica) e de influenciá-la reciprocamente, ao menos nos primeiros tempos. Por seu turno, o orfismo mítico-poético, mais afeito ao relato mítico, englobaria não apenas aquelas produções poéticas atribuídas a Orfeu (os tardios e anônimos *Hinos órficos* e *Argonáuticas órficas*, do séc. IV de nossa era), mas a vasta produção literária (épica, lírica e dramática) que advém do mito e que teve larga fortuna no decorrer da cultura ocidental, até os dias de hoje. Na prática, talvez seja impossível demarcar a linha divisória entre um e outro orfismo, no passado e no presente: a) no passado, porque as duas obras atribuídas a Orfeu são evidentemente anônimas, sendo que os *Hinos órficos*, de clara função ritual e propiciatória, são poemas dedicados aos deuses do panteão órfico – como estes, outros inúmeros poemas foram atribuídos ao poeta lendário, talvez porque seu nome era garantia de autoridade e conhecimento público; b) no presente, porque há poetas que deliberadamente confundem, em seu trabalho, crenças órficas aliadas à tematização de aspectos do ciclo mítico de Orfeu ou que imiscuem tais crenças ditas pagãs a crenças católico-cristãs (em nosso caso, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Dora Ferreira da Silva e Rodrigo Petronio estão entre estes)⁶; c) ainda presentemente,

⁶ Estabelecendo uma rápida correlação entre “a)” e “b)”, frise-se que em vários de nossos poetas moderno-contemporâneos há verdadeiros hinos a Orfeu e ao panteão antigo dos deuses apreciados pelo orfismo, como é patente em poemas de Dora Fer-

outros há que não abraçam os postulados órficos, mas em dado momento de sua obra se voltaram para o problema (Carlos Drummond de Andrade nos anos 50, no belo “Canto órfico” de *Fazendeiro do ar*; ou a “Elegia de Orfeu” de Dante Milano; ou a tragédia carioca de Vinicius de Moraes, *Orfeu da Conceição*); d) muitíssimos outros há, ainda, que apenas se valem do mito de Orfeu (ou de Orfeu e Eurídice) como tema e motivo de suas obras (sendo mais comum no período clássico-colonial, nem por isso deixa de surgir no séc. XX, como nas árias dedicadas por Péricles Eugênio da Silva Ramos à morte de Orfeu). Em suma, há inúmeras variantes brasileiras nessa constante (inconstante) reescritura/apropriação/intertextualização do mito de Orfeu, que tanto pode ser sacralizado (um Rodrigo Petronio), quanto parodiado, degradado e destituído de suas funções de poeta luminar (um Geraldo Carneiro).

Em geral, pode-se dizer que o orfismo místico-religioso está mais estudado (inclusive porque interdisciplinar), e que o orfismo mítico-poético tem sido estudado principalmente do ponto de vista da Literatura Comparada, por autores que se preocuparam em rastrear,

reira da Silva dedicados a Perséfone Koré ou a Hécate, a Apolo ou a Dioniso (SILVA, 2004). Tais hinos, além de “apresentarem” o deus – ou deusa – segundo as várias versões de seu nascimento, constituição e atributos gerais, “atualizam” o louvor, a gratidão e certos pedidos a esta ou àquela divindade. O diálogo intertextual mais evidente e imediato, a meu ver, é com os anônimos *Hinos órficos*, mas a prática é muito ancestral e inclui os famosos *Hinos homéricos* (superiores, por várias medidas, aos *Hinos órficos*, mas tão anônimos quanto estes) e os hinos que inúmeros poetas (um Calímaco, por exemplo, no período alexandrino da literatura grega) escreveram em homenagem aos deuses pagãos, com maior ou menor fervor religioso, ou apenas enquanto exercício poético de erudição e diálogo com as fontes poético-mitológicas. Seja como for, esta dimensão da pesquisa é aqui apresentada apenas como hipótese futura de trabalho, mas substancial porque já nos referenda a impossibilidade de deslindarmos rigorosamente os dois tipos de orfismo.

nesta ou naquela literatura, a presença do mito de Orfeu (ou de Orfeu e Eurídice) principalmente como tema e motivo, neste ou naquele período literário (por exemplo, o estudo de Pablo Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española* [1948] ou o de H. B. Riffaterre, *L'Orphisme dans la poésie romantique*, [1970]). Faltam, portanto (principalmente no Brasil), estudos que busquem aproximar devidamente as duas formas de orfismo e que evidenciem seus aspectos característicos e seus pontos de contato e/ou de repulsão.

Tal lacuna é suprida, em grande parte, pela obra organizada por Alberto Bernabé e Francesc Casadesús, intitulada *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*, publicada na Espanha em 2008: seus dois volumes, com quase 2000 páginas, reúnem pesquisadores de várias nacionalidades e oferecem perspectivas atualizadas sobre Orfeu, sobre os orfismos que dele derivam e das intrincadas relações destes com a Filosofia; com a Escatologia, a Religião, a Magia e a Mitologia; com a Antropologia e a Arqueologia; com a História e a Geografia; com a Poesia, a Literatura e as artes iconográficas (pintura, escultura, mosaico, cerâmica...). Os estudos são da maior importância porque enfatizam que a milenar questão órfica (inclusive aquela ligada à poesia lírica), na sua complexidade, envolve saberes hauridos de várias fontes (inter ou multidisciplinares, inclusive contraditórias; contemporâneas e/ou recuadas no tempo e no espaço), e portanto alimenta-se de problemas universal e atemporalmente humanos como mito e religião, paganismo e cristianismo, hermetismo e idealismo, poesia e música, conhecimento esotérico e conhecimento filosófico. Este amálgama intrincado tem como característica básica, na modernidade, não apenas a presença luminosa de Orfeu como símbolo do poeta lírico (que é, desde o Romantismo-Simbolis-

mo, demiurgo, vate, profeta, tradutor, iniciado, eleito...), mas como índice de resistência do artista decaído que, mesmo sem função na alienante sociedade capitalista, apropria-se do mito (inclusive degradando-o) para evidenciar o seu conhecimento e a sua aptidão únicos, sem paralelo entre os bens de consumo imediatamente úteis.

Uns novos perfis de Orfeu

O ciclo mítico de Orfeu atinge inusitada voga no Brasil a partir dos anos 40/50 do séc. XX, motivada talvez pela maior divulgação dos poetas Fernando Pessoa e Rainer Maria Rilke entre nós. Na contemporaneidade estilhaçada, os perfis contraditórios de Orfeu continuam seu périplo pela poesia brasileira, em obras recentes de poetas tão díspares entre si como Geraldo Carneiro (*Balada do impostor*, 2006), Adriano Espínola (*Praia provisória*, 2006) ou Rodrigo Petronio (*Venho de um país selvagem*, 2009). Cada um a seu modo continua a dar corpo ao lendário Orfeu e a dotá-lo de novos e imprevistos significados, como se verá.

Adriano Espínola e Geraldo Carneiro são da mesma geração, nascidos ambos em 1952: Espínola, em Fortaleza; Carneiro, em Belo Horizonte. Ambos vivem no Rio de Janeiro, sendo que Espínola, formado em Letras, é doutor pela UFRJ com tese defendida sobre Gregório de Matos: professor universitário, ensinou na UFC e atualmente trabalha, como professor-visitante, na UFRJ. Por seu turno, Carneiro ligou-se desde cedo à MPB e ao teatro: a rápida apresentação do autor, na antologia *26 poetas hoje*, de Heloisa Buarque de Hollanda, o dá como “Estudante de Letras e letrista de música popular” (1976, p. 205), já com um livro publicado àquela altura, *Na busca do sete-estrela*, mas não pude averiguar se nosso poeta con-

e se perdeu no carnaval de Creta
Penélope, a paixão secreta,
não esperou o The End da Odisseia
e foi passar o último weekend
nos subúrbios de Pompeia
e agora, Orfeu?
o que fazer senão espairecer
ser e não-ser o coração romântico
de Troia
sonhando precipícios
ao sol de um balneário de quimeras?
(CARNEIRO, 2006, p. 90).

O poema (em longos versos livres e brancos, em estrofe única de rimas ocasionais) faz uma miscelânea de mitos clássicos gregos, de obras literárias gregas e de várias culturas e civilizações, antigas e contemporâneas, como a indicar que é dos cacos das várias tradições, embaralhadas, que ele se nutre. Porém, a tradição é um peso que esmaga o eu-lírico, que então se recusa a ocupar o lugar (a representar o papel) de poeta luminar, prototípico, que tem cabido ao lendário Orfeu. E é através do humor e da ironia, do rebaixamento do legado clássico e da mistura de registros elevados e baixos (formais, linguísticos, de conteúdo) que o poeta afasta de si a ilusão e a tentação “de ser o mais perfeito semideus / da nova geração”, negando-se à alta função e com isso renegando-a. Porém, atente-se para o fato de que a voz lírica, ao invés de lamentar a perda de função do poeta na sociedade contemporânea, ou a perda da aura,

ou o divórcio entre poesia e sociedade (como faria um poeta mais propriamente **moderno**), vale-se de coisas caras a esta mesma sociedade (carnaval, anglicismo, consumismo, subúrbio, balneário, rapidez de comunicação, verniz cultural, turismo, conhecimento apenas informacional, superficial e barato) para legitimar a sua demissão da condição de mito. Por outro lado, pode-se considerar que o poeta demite-se dessa condição porque, além de não aprovar sua massificada realidade social, também não concordaria com seu momento presente, imediatamente pós-ditadura militar (o poema aparece em 1988): ou seja, o poeta não se quer arauto de um regime desprezível, e por isso se desqualifica ao desqualificar o passado mítico. Assim, o reiterado “E agora, Orfeu?”, com que o sujeito lírico dialoga com o conhecido poema de Drummond, não quer dizer que o homem comum, histórica e socialmente condicionado, foi substituído pelo mito atemporal, mas que o poeta, novo Orfeu irremediavelmente mergulhado num tempo-espço sempre problemático, não tem como se eximir de responsabilidade ética e política. Finalmente, em termos estéticos, a ironia se adensa porque a voz lírica alardeia sua suposta falta de tato e preparo, pois não tem “gás” (inspiração) ou “savoir-faire” (conhecimento e habilidade, mas também esperteza e astúcia, o que pode incluir o específico conhecimento poético, em seus vários graus): ora, são justamente o “gás” e o “savoir-faire” que fazem com que o eu-lírico possa embaralhar, lúdica e ironicamente, os vários registros de seu poema (em moldes ainda devedores do ponto de vista amplo da Poesia Marginal, mas também daquele Modernismo que lhe serve de base: o de Oswald de Andrade ou o de Manuel Bandeira). Isto, ao mesmo tempo em que leva o sujeito lírico ao gozoso “espairecer”, o dota de um desconcertante e concomitan-

te “ser e não-ser”, a revelar-lhe (e a revelar-nos) a ambiguidade específica da poesia lírica, em geral, e a do poema em apreço – o que, em última instância, é espelho do “mundo misturado” e do “mundo caduco” no qual o poeta (Orfeu rebaixado) está fadado a viver. Em suma, as várias questões formais e de conteúdo, brevemente pinçadas e comentadas, ainda que muito generalizantes, dão a ver o estilo e a herança maior da poesia de Geraldo Carneiro.

Muito diferentes são a obra e o tratamento dado a Orfeu por Adriano Espínola, cujo trabalho poético surge em 1981, com *Fala, favela*, e prossegue com *O lote clandestino* (1982), *Trapézio* (1984), *Táxi* (1986), *Metrô* (1993), *Em trânsito: Táxi/Metrô* (1996; 2ª edição), *Beira-sol* (1997) e *Praia provisória* (2006). Poeta requintado, herdeiro das experiências e do rigor construtivo modernistas, nem por isso Espínola desdenha a tradição do verso, do metro e da forma fixa (o soneto decassílabo, o haicai), explorando em seu trabalho tanto os temas metafísico-existenciais quanto os sociais e contingentes. O poeta é, segundo Domício Proença Filho, “Cultor de uma poesia inquietamente multifacetada, marcadamente original, feita de imagens e ritmos múltiplos [...]” (2006, p. 17), cujo *modus operandi* pode ser flagrado no poema abaixo, de rara concisão construtivo-polissêmica:

Orfeu

dilacerado

(pelas trácias

do tempo)

o arco arcaico do meu peito

no entanto

se retesa

e soa

outra vez

(noutra voz)

vário

no leito

do canto

que não cessa

visionário

(ESPÍNOLA, 2006, p. 49).

O poema, ainda que em curtos versos livres e brancos, é vincado pelo rigor construtivo e pela intensa sonoridade, cujo apoio aliterativo está nas sibilantes (“s”, “ss”, “c”, “z”) e na fricativa “v”, ao lado das assonâncias e rimas do “a” aberto, seguido de perto pelo “e” e pelo “o” também abertos. Dir-se-ia que as quatro estrofes de 4-3-3-4 versos se espelham e se abismam, pois se tem um quarteto, dois tercetos e novamente um quarteto, como a indicar o movimento do eu poético contemporâneo em direção à origem e ao mito (e, por extensão, o próprio descenso do poeta atual ao Hades, conquanto talvez não haja mais Hades a adentrar ou Eurídice a ser salva). De todo modo, a disposição estrófica leva a pensar que tal movimento é positivo, de filiação e de afirmação da voz poética atual em relação a seu modelo arquetípico, pois não se tem, no poema, a depreciação

do mito de Orfeu e das coisas que lhe dizem respeito. Entretanto, seja dito que o texto, ao filiar-se à lendária tradição, faz questão de marcar sua diferença em relação ao modelo: assim, o poema, marcado pela síntese e pela concisão extremas, valoriza sobretudo o poeta e sua individualidade, e, por extensão, a fragmentada subjetividade lírica moderno-contemporânea e a configuração de um eu problemático (“vário”, dotado de “outra voz”, “visionário”), que, no entanto, ainda canta e escreve mesmo ameaçado “pelas trácias / do tempo”. A efusão da subjetividade problemática talvez destoe do rigor compositivo do texto, que por imposição moderna se quereria mais impessoal e ausente: entretanto, tal recuperação da voz que fala e de sua configuração no corpo e nos vários estratos significativos do poema tem sido uma recorrência importante na poesia mais atual. A composição de Espínola, se nos reportamos ao ciclo mítico de Orfeu, valoriza o quarto mitema com que o caracterizei, pois parte da imagem da morte violenta de Orfeu, trucidado pelas bacantes da Trácia, para refletir acerca do poeta presente: como se sabe, Orfeu morto tem seus pedaços recolhidos por Apolo, mas sua cabeça, sempre cantando, é levada pela corrente do rio Hebro, atinge o mar e finalmente chega às praias da ilha de Lesbos, onde lhe rendem homenagens fúnebres e erguem monumentos em sua memória. Ora, o poeta presente também foi esfaqueado em sua integridade, pois tem “o arco arcaico do meu peito” “dilacerado” “pelas trácias / do tempo”, embora tal arco esteja tensionado e ressoando (“outra vez”, “noura voz”, “vário”, “visionário”) “no leito / do canto / que não cessa”. O adjetivo “trácias” refere-se, no poema, à origem das bacantes que assassinaram violentamente Orfeu, mas é possível questionarmos, a partir da metáfora, que novas “trácias” são essas que subjagam e

ameaçam a integridade do poeta e do poema, nos tempos sombrios que correm. Também é possível, pelo parentesco sonoro, lermos na expressão adjetiva e metafórica as “traças” e os “traços” do tempo, a marcar e a corroer a trajetória, a memória e a integridade do poema e do poeta. Os versos requerem ainda uma aproximação com o geral do poema de Geraldo Carneiro, uma vez que essas novas “trácias” (traças) a ameaçar contínua e cotidianamente o poema e o poeta, e a constrangê-los, podem ser a sociedade massificada, a política eleitoreira, a degradação e o consumo acrítico do mito, a corrosão dos valores. Num caso como no outro, a palavra de ordem é “resistência” (pensemos em Adorno ou em Alfredo Bosi), seja aderindo irônica e falsamente à futilidade vã da sociedade atual (Carneiro), seja afastando-se dela e compondo poemas de requintada e elevada carpintaria (Espínola).

Enfim, na estrutura do poema de Espínola os versos “(pelas trácias / do tempo)” estão entre parênteses (primeira estrofe), bem como a fala do poeta atual, “(noutra voz)” (terceira estrofe), como a indicar que o trabalho das trácias (das traças) e do poeta são similares, pois calcados na transformação ritual, na prática intertextual, no aproveitamento dos vários palimpsestos da cultura, na corrosão dos cacos e restos da tradição. Com isto, a composição de Espínola é perpassada por requintado matiz metapoético e metalinguístico, que então a insere numa tradição mais reflexiva, artesanal e cerebral da poesia moderno-contemporânea, diferente daquela abraçada por Geraldo Carneiro, poeta talvez mais instintivo e mais inspirado.

O paulista Rodrigo Petronio, nascido em 1975, é o mais jovem dos três poetas que aqui se perfilam ao lado de Orfeu: formado em Letras Clássicas e Vernáculas pela USP, Petronio estreou em 2000,

com *História natural*, ao qual se seguiram *Pedra de luz* (2005) e *Venho de um país selvagem* (2009). Sua pequena mas densa obra chama a atenção, entre outros motivos, pelo sólido conhecimento poético e filosófico do autor, pelo manejo das formas tradicionais, das formas livres e dos ritmos da poesia em vernáculo, pela busca esmerada do sagrado e de suas manifestações simbólicas, pela requintada ejaculação barroco-surrealista de imagens que alimenta seu trabalho, pela recusa da velha razão cartesiana e pelo cansaço da novidade vanguardeira a qualquer custo. Do último livro de Petronio (composto por poemas mais curtos do que o anterior, *Pedra de luz*), pincemos o declaradamente órfico

Não conheço teu corpo: habito tua voz

Não conheço teu corpo: habito tua voz.

A noite é um som de galhos e se quebra.

Desperta o minério. Sonha alada dentro do cristal.

Abriga nossas faces. Desfaz toda distância.

Suprime o espaço que vai da ideia à treva.

Clareira e vazante. Esta foz nos precede.

A água gera uma água inaugural em sua taça.

És tu, pedra enredada entre as mãos das ervas.

Onde esculpo teu rosto feito de carícia e tempo.

Aqui vivemos o despertar da carne, presa e pétala.

Iluminados irrigamos estas árvores, somos sua linfa.

A madrugada tranquila, verde tergal, sonho aberto

Verga-se sobre os confins de nossos corpos e das éguas que

movem a Terra.

Sorvidos em um movimento puro, ela nos rega.
Assim a eternidade se entrelaça em nós.
Assim a plenitude não nos basta:
Animais, extraímos luz da luz na selva (PETRONIO, 2009, p. 50).

O poema também é construído em longos versos livres e brancos e em estrofe única de rimas ocasionais (toantes), como o de Carneiro, mas se está muito longe da cosmovisão que embasa a poesia do “marginal” mineiro-carioca. E se está também muito distante do rigoroso e cerebral processo construtivo de Espínola, pois o poema de Petronio, ao primar pelo acúmulo de imagens e pelo esmero rítmico-semântico de cada verso em particular (em detrimento do todo do texto, cuja compreensão fica comprometida), explora amiúde um símbolo que lhe é caro (a água; aqui de permeio com a terra e a noite). Já no primeiro verso do poema, a declaração peremptória “Não conheço teu corpo: habito tua voz” merece três considerações: a) revela que se está no terreno do mito (e, como já disse Fernando Pessoa, “O mito é o nada que é tudo” [PESSOA, 1998, p. 23]), daí a impossibilidade de dar-lhe um corpo ou de re-conhecer-lhe qualquer materialidade – a não ser o simbólico corpo-água de Orfeu, sempre vário e sempre sujeito à metamorfose proteica; b) liga a poesia ao mito, pois ambos agem como fundação e explicação do mundo; c) procede à filiação do próprio poeta que fala a Orfeu, pois é pela voz, pelo canto, pela poesia que é possível estabelecer, renovar e manter a ancestral relação. Além disso, o poema representa, claramente, uma adesão incondicional do artista aos princípios do orfismo místico-religioso, sob o primado de Dioniso, ao contrário dos outros

dois poemas, que se perfazem como exemplos do orfismo mítico-poético mais estrito. Enfim, o poema de Petronio aproxima-se de certa tradição da lírica luso-brasileira preocupada com o sagrado e o sublime e com a exploração, no verso, dos movimentos amplos da alma e da busca metafísica, calcados em forte imagética de herança surrealista – ou barroco-surrealista, como já se afirmou: assim, não é estranho ao jovem poeta o trabalho de Foed Castro Chamma, Dora Ferreira da Silva, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Roberto Piva ou Claudio Willer, entre nós, ou de portugueses como Herberto Helder e António Ramos Rosa.

À guisa de conclusão, registre-se que a obra em progresso dos três poetas, Geraldo Carneiro, Adriano Espínola e Rodrigo Petronio, irmana-se ao recuperar, para a nossa contemporaneidade esfacelada, os restos do também esquartejado Orfeu, que por isso permanece como representação simbólica válida de nosso próprio tempo. Por outro lado, o tratamento sintático e rítmico-semântico que os três conferem a seus poemas é muito diferente, o que poderia nos levar a refletir, apesar do risco da generalização, que as três maneiras perfariam três modos básicos da poesia brasileira mais contemporânea, na perspectiva, por exemplo, de um Domício Proença Filho. Contudo, como este é um ensaio também em progresso, de aproximação da obra dos três poetas (e de outros mais, porém sempre sob a batuta de Orfeu), é mister que consideremos, apenas, que os três parecem muito preocupados com o tratamento pessoal do **verso**, para além desta ou daquela tendência dominante, e para além de uma concepção escolar ou periodológica de verso e metrificação. Quer-se dizer que, sendo o verso o esteio básico da poesia lírica (em forma fixa ou livremente construída), está-se ainda sob o efeito daquela **crise**

de vers depreendida por Mallarmé em 1897: crise esta não superada pelo Concretismo e pela chamada poesia visual-experimental, mas que continua a nutrir os poetas mais interessantes de nossa época. E nada mais significativo, para estes, do que problematizar o próprio patrono da Lírica (o digníssimo Orfeu) na crise e na crítica que o verso instaura e re-instaura a cada novo poema.

Referências

ADORNO, T. W. Lírica e sociedade. In: BENJAMIN, W. et al. *Textos escolhidos*. Traduções de José Lino Grünewald et al. São Paulo: Abril Cultural, 1983. p. 193-208.

BERNABÉ, A.; CASADESÚS, F. (Coord.). *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*. Madrid: Akal, 2008. 2 v.

BOSI, A. Poesia resistência. In: _____. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 139-192.

BRANDÃO, J. de S. *Mitologia grega*. 20. ed. Petrópolis: Vozes, 2011. 3 v. v. II.

BRANDÃO, J. J. L. O orfismo no mundo helenístico. In: CARVALHO, S. M. S. (Org.). *Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos*. São Paulo: Unesp, 1990. p. 25-34.

BRUNEL, P. (Org.). *Dicionário de mitos literários*. Tradução de Carlos Sussekind et al. 4. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005.

CABAÑAS, P. *El mito de Orfeo en la literatura española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948.

- CARNEIRO, G. *Balada do impostor*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- COLLI, G. *O nascimento da Filosofia*. Tradução de Federico Carotti. 3. ed. Campinas: Unicamp, 1996.
- ESPÍNOLA, A. *Praia provisória*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.
- FLACO, G. V. *Cantos argonáuticos – Argonáutica*. Tradução do latim, introdução e notas de Márcio Meirelles Gouvêa Júnior. Coimbra: CECH, 2010.
- GAZZINELLI, G. G. (Org. e trad.). *Fragmentos órficos*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- GRIMAL, P. *A mitologia grega*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- HINOS homéricos. Ed. e organização de Wilson Alves Ribeiro Jr. Tradução, notas e estudo de Edvanda Bovaniva da Rosa et. al. São Paulo: Unesp, 2010.
- HOLLANDA, H. B. de. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Labor, 1976.
- [ORFEU]. *Argonáuticas órficas. Himnos órficos*. Introducciones, traducciones y notas de Miguel Periago Lorente. Madrid: Gredos, 1987. (Col. Biblioteca Clásica Gredos, v. 104). p. 63-247.
- PESSOA, F. *Mensagem*. Organização de Fernando Cabral Martins. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PETRONIO, R. *Venho de um país selvagem*. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.
- PIRES, A. D. O obscuro e “renomado Orfeu” & problemas iniciais do orfismo. In: VOLOBUEF, K. (Org.). *Anais do I Colóquio Vertentes do Fantástico na Literatura*. Araraquara: Laboratório, 2009. p. 341-368.
- PLATÓN. *Fedro, o de la belleza*. Traducido por Maria Araujo. Buenos Aires: Aguilar, 1968.

PROENÇA FILHO, D. Poesia brasileira contemporânea: multiplicidade e dispersão. In: _____. (Org.). *Concerto a quatro vozes*: Adriano Espínola, Antonio Cícero, Marco Lucchesi, Salgado Maranhão. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2006. p. 7-18.

RIFFATERRE, H. B. *L'Orphisme dans la poésie romantique*. Paris: Nizet, 1970.

RODAS, A. de. *Argonáuticas*. Introducción, traducción y notas de Mariano Valverde Sánchez. Madrid: Gredos, 1996. (Col. Biblioteca Clásica, v. 227).

SILVA, D. F. da. *Hídrias*. São Paulo: Odysseus, 2004.

Recebido em 26 de junho de 2013

Aprovado em 1º de julho de 2013

Poesia no século XXI: Modos de ser, modos de ver

Maria Cristina Cardoso Ribas

Universidade do Estado do Rio de Janeiro

FAPERJ

RESUMO: Este trabalho pretende compreender a linguagem poética no espaço-tempo presente, no estágio em que se encontram o pensamento e as formas de expressão contemporâneas, sobretudo em sua relação às palavras e às coisas, conforme Michel Foucault (1981). Pensamos que este entendimento iluminará nosso olhar para a poesia do século XXI, uma vez que estaremos voltados para questões de ordem constitutiva da palavra poética em sua relação com o suposto referente, em lugar de categorizar essa produção sob o crivo do juízo de valores. Faremos uma breve incursão em torno da produção poética em contexto digital, com ênfase em alguns aspectos da crítica que contribuem para constituir um modelo de recepção e, assim, interferem na circulação e visibilidade dessa poesia. Discutiremos, também, com outros críticos e poetas, questões mais específicas, dentre elas a finalidade da poesia, seu *modus operandi*, algumas contribuições e equívocos da crítica.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia digital. Contemporaneidade literária. Poesia – Novas tecnologias.

ABSTRACT: This work aims at analyzing the poetic language in the present space-time, at the stage in which contemporary ways of thinking and ex-

pressing ourselves meet, especially in its relationship with Words and Things, according to Michel Foucault (1981). We believe that this understanding will illuminate our regard towards poetry since we will be focusing on the constitutive issues of the poetic word in its relationship with the supposed referent, rather than judging such production. We will briefly discuss poetry in the digital context, emphasizing on some critical aspects that contribute to the creation of a reception model and thus interfere with the circulation and visibility of poetry. We will also discuss, with the help of other critics and poets, more specific issues, such as poetry's purpose, its *modus operandi*, as well as the contributions and misconceptions of criticism.

KEYWORDS: Digital Poetry. Literary Contemporaneity. Poetry – New Technologies.

1. Literatura, poesia e contemporaneidade: uma introdução

Os sentidos nos comunicam com o mundo e, simultaneamente, encerram-nos em nós mesmos: as sensações são subjetivas e indizíveis. O pensamento e a linguagem são pontes, mas, precisamente por isso, não suprimem a distância entre nós e a realidade exterior. [...] podemos dizer que a poesia, a festa e o amor são formas de comunicação concreta, quero dizer, de comunhão. Nova dificuldade: a comunhão é indizível e, de certa maneira, exclui a comunicação. [...] no caso da poesia, a comunhão começa numa zona de silêncio, quando termina o poema.

Octavio Paz

Pensar em poesia, hoje, é um movimento que pode ser desconcertante, surpreendente, além de demandar abertura para acolher uma produção que resiste – ou se agrega - às demandas do mercado e ao projeto globalizante quando se trata de um artefato visual ou verbal. Como um espelho sinuoso, o enfrentamento do tema nos devolve a ambiguidade da palavra, *pari passu* a imagens deformadas pelas expectativas e preconceitos com que nós, leitores e críticos, recebemos esta produção, e que funcionam como anteparos à leitura, fruição e divulgação dos poemas. Visando entender o processo de composição e as suas condições de produção, discutiremos, dentre outros aspectos, se a contemporaneidade é propícia à feita e recepção da poesia – e dos poemas – ou se podemos considerar a cesura entre a ambiência externa imediatista e o reduto da subjetividade onde primariamente se dá a criação ou, ainda, se a oposição arte e vida na contemporaneidade é de fato contradição insolúvel.

Traremos, ainda, resumidamente, para o debate, algumas ressalvas e propostas para o procedimento do leitor e do crítico, sempre visando o mais amplo acolhimento da poesia contemporânea, no esforço de compreender a linguagem poética no espaço-tempo presente, no entrelugar do pensamento que aloja, nem sempre de maneira harmoniosa, as formas de expressão contemporâneas em sua relação com as palavras e as coisas (FOUCAULT, 1981). Esperamos abrir nosso olhar para a poesia, acolhendo questões de ordem constitutiva da palavra poética em sua relação com o suposto referente, em vez de categorizar essa produção sob o crivo do juízo de valores que reduz qualquer entendimento ao dogmatismo dos conceitos-fetice, do sistema de condicionamentos e pré-conceitualizações em que estamos imersos.

Ao pensar sobre a poesia do século XXI, lembrando que estamos no início da segunda década e, para evitar que a marcação temporal se reduza a uma categoria datada de um tempo que ainda mal conhecemos, optamos por identificá-la à ideia de contemporaneidade, conforme entendida por Agamben (2010). Através da leitura de Barthes acerca das “Primeiras Considerações Intempestivas” de Nietzsche (2005), escritas em 1874, o filósofo situa a sua exigência de “contemporaneidade” em relação ao presente, num movimento simultâneo de conexão e dissociação. Neste sentido, contemporâneo não é o plenamente identificado à moda, ao vigente, ao aceito, mas fala de uma singular relação com o tempo através de um anacronismo; é aquele que “percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo” (AGAMBEN, 2010, p. 64); como tal, não tem lugar somente no tempo cronológico.

Nossa proposta, aqui, não é fazer trabalho de leitura e análise de poemas, mas desenvolver uma reflexão de base teórica e um modo de enxergar e acolher a noção de poesia circunscrita ao contemporâneo. Neste sentido ficaremos no meio do caminho, esperando que o presente estudo seja um convite – para nós, de desenvolvermos posteriormente este estudo - e aos críticos que já transitam no solo poético, para experienciar e desenvolver outros modos de ler, modos de ser da linguagem na poesia do século XXI.

2. O ser da linguagem

Ora, sabemos que, se olharmos para a poesia do século XXI, confortavelmente instalados nas concepções clássicas e românticas que envolvem o gênero, estaremos insistindo na manutenção dos paradigmas com que lemos toda essa produção poética anterior. Se,

enquanto estudiosos, não deslizarmos da zona de conforto, a consequência imediata será excluir, da rubrica 'poesia', as composições poéticas contemporâneas que estão fora destes paradigmas.

E também se, ao invés de nos determos em historicizar os modos de composição poética e nos contentarmos em analisar alguns poemas contemporâneos, buscarmos entender as formas de relação entre as palavras e as coisas e as concepções que presidem a estas relações, talvez possamos olhar, com olhos mais livres, para a contemporânea expressão do mundo¹. Em outras palavras, se estivermos voltados unicamente para a verossimilhança da linguagem, para os grandes projetos e intenções autorais, buscando nos poemas o correspondente à vida biográfica dos poetas, cultuando a inspiração como única via criativa, incorreremos no sério risco de anunciar – como falsos profetas ou sujeitos que desistem –, o fim da poesia; isso, além de endossar a sua inutilidade em relação ao atual estágio da humanidade. Há que se considerar, ainda, que no cenário contemporâneo cresce a necessidade de rever paradigmas e conceitos e, dentre eles, vem se configurando uma super-significação e, ao mesmo tempo, um esvaziamento do termo real como categoria absoluta, em especial no plano da poesia e demais produções artísticas, com as devidas modalizações.

Ora, sabemos que o conceito de real implica em uma origem, um fim, um passado e um futuro, ou seja, uma cadeia linear de causas e efeitos. Ocorre que na contemporaneidade esta configuração objetiva do discurso desaparece e o deslocamento da referida constela-

¹ Retomamos as palavras de Oswald de Andrade no Manifesto Pau-Brasil: "Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres". Publicado originalmente em 1924, no *Correio da Manhã*.

ção – origem, meio, fim –, o que inclui a relação de causalidade, se transforma numa relação não determinística, mas uma concomitância de eventos em rede. Consta-se a inadequação de um conceito único de real baseado em pressupostos ordenados. A experiência poética lida com a experiência do paradoxo, incorporada, inclusive, ao que se declara (auto)biográfico. Lembremos o verso “Tudo o que não invento é falso” – conforme escreve Manuel de Barros na abertura do livro *Memórias inventadas* (2003).

Ao abalar o paradigma com que são tecidos os parâmetros de realidade, ficam também sacudidos o lugar do sujeito e a rede perceptiva que constitui o seu olhar, seja ele dirigido para o entorno, seja para o interno.

Soma-se à questão do olhar, o dado de que a cegueira é uma das mais marcantes condições contemporâneas. Cegueira não pela falta, mas pelo excesso. A começar pela avalanche de imagens a que somos submetidos, nós nos defrontamos com essa opacidade criada por uma saturação infernal de imagens e de coisas que nos são dadas a ver (BRISSAC, 2003). Compactuando com a profusão, várias questões se impõem do ponto de vista da criação e da recepção artística; dentre elas, como encarar o novo dentro do adensamento de ‘mesmices’ em que estamos imersos?

Há que se mudar a compreensão do novo, do original, reformular a bandeira narcisista do ineditismo. Conforme alguns versos do poema “Tarde”, de Paulo Henriques Britto (2007): “Toda palavra já foi dita. Isso é/ sabido. E há que ser dita outra vez./ E outra./ E cada vez é outra./ E a mesma”. E trazemos de novo versos de Barros (2008), com sua ideia de: *Desinventar objetos*. “O pente, por exemplo./ Dar ao pente funções de não pentear. Até que/ ele fique à disposição de ser

uma begônia. Ou uma gravanha./ Usar algumas palavras que ainda não tenham idioma. [...] Repetir repetir – até ficar diferente”.

Vai-se constituindo, por força das contingências, um outro ‘ser da linguagem’ e respectivos sistemas de representação, fora da estruturação dicotômica do pensamento. Ferreira Gullar, no livro *Em alguma parte alguma*, nos lembra que “estamos dentro de um dentro/ que não tem fora/ e que não tem fora porque/ o dentro é tudo que há”. Trazemos aqui a reflexão de Michel Foucault:

A profunda interdependência da linguagem e do mundo se acha desfeita. O primado da escrita está suspenso. Desaparece então essa camada uniforme onde se entrecruzavam indefinidamente o *visto* e o *lido*, o visível e o enunciável. As coisas e as palavras vão separar-se. O olho será destinado a ver e somente a ver; o ouvido somente a ouvir. O discurso terá realmente por tarefa dizer o que é, mas não será nada mais do que ele diz (1981, p. 59).

Em sua análise da relação entre as palavras e as coisas, Foucault (1981) trata da nova disposição sógnica a partir do Renascimento; explica-nos que a linguagem, em vez de existir como escrita material das coisas, constituirá seu espaço no regime geral da representação. A pergunta, então, não seria mais se um signo em verdade designa aquilo que significava, mas sim se poderia estar ligado de alguma forma àquilo que designa. Para esta questão, a resposta da Idade Clássica, sob o primado da semelhança, seria pela análise da representação; já o pensamento moderno (nós), desvinculado à soberania do semelhante, responderia pela análise do sentido e do interminá-

vel processo de significação. Por este motivo o filósofo afirma que “a profunda interdependência da linguagem e do mundo se acha desfeita” e “O discurso terá realmente por tarefa dizer o que é, mas não será nada mais além do que diz” (FOUCAULT, 1981, p. 59) – disposição à qual, segundo Foucault, ainda (ele escreve no século XX) estaríamos presos.

Seguindo o raciocínio, afirma que não há mais nada em nosso saber ou reflexão que nos traga, hoje, a memória desse ser – oriundo de uma cultura em que a significação dos signos (entendamos como processo de construção de sentidos) não existia, por conta do primado de semelhança que orientava a solidariedade entre as palavras e as coisas. Nada que nos lembre desse procedimento de representação, “salvo, talvez, a literatura, e de um modo mais alusivo e diagonal que direto” (p. 59).

Neste sentido, Foucault diz que a literatura, no limiar da Idade Moderna, manifesta o reaparecimento do ‘ser vivo da linguagem’, diversamente dos séculos anteriores, em que a linguagem teria sido dissolvida no funcionamento da representação. Em sua concepção, a partir do século XIX, portanto, a literatura recoloca o ser da linguagem, interrogando-se não mais ao nível do que diz e representa, mas na sua forma significante, liberta de um passado e de qualquer ideia de redenção.

[...] A partir do século XIX, a literatura repõe à luz a linguagem do seu ser: não, porém, tal como ela aparecia no final do Renascimento. Porque agora não há mais aquela palavra primeira, absolutamente inicial, pela qual se achava fundado e limitado o movimento infinito do discurso; doravante a lin-

guagem vai crescer sem começo, sem termo e sem promessa. O percurso desse espaço vazio e fundamental que traça, dia a dia, o texto da literatura (FOUCAULT, 1981, p. 60).

A sutileza da compreensão reside num quiasma: a literatura aparece como significante e não demanda significação – o que pressuporia o antigo esquema que solidariza um significante a um significado. Tal modo de decifração seria proveniente, portanto, de uma situação clássica da linguagem (século XVII), cujo modelo correspondia a essa composição binária que, completamos, não dá mais conta do contemporâneo.

3. A poesia contemporânea e as novas tecnologias:

A Técnica não é o Leviatã extra-humano, extra-histórico, extra-social. Mas algo que, do machado de sílex ao micro-computador, nos define perante nós mesmos e nosso ambiente. Algo conflituoso e negociável, a cada esquina e a cada lance de dados. Algo que criamos e através do qual criamos – poesia, inclusive.

Antonio Risério

Ao trazer à cena a modalidade digital da poesia, nossa reflexão pretende abrigar uma série de outras questões, aparentemente mais palpáveis, com as quais precisamos lidar; dentre elas, as (já não mais tão) novas tecnologias, recursos de última geração, já incorporados à vida cotidiana num programa sem volta.

Pensar em poesia digital implica focalizar não somente os recursos e técnicas da escrita, mas, tendo em vista o *modus operandi* destes poetas- voltado à incorporação das novas mídias -, demanda estudar a sua utilização, manuseio e condições subjetivas e objetivas de produção; e, conforme sinalizamos na introdução, tentar compreender a relação das palavras com as coisas a que parecem remeter – e, até mesmo, a perceber se há algum movimento ou proposta de remissão.

Ao discutir as questões derivadas dos recursos digitais – outra linguagem, outros propósitos, novos efeitos – Santos (2008) envereda pelo atalho da busca de originalidade e dependência cultural. Nesta direção, afirma que é preciso considerar o tênue limiar entre “propor novos paradigmas de criação literária e a mera importação e utilização de produtos e estratégias” (2008, p.1), estas entendidas como programas de computador e incluindo nomes, programas, contratos e licenças, enfim, material proveniente de outros lugares e com outros objetivos que não os de criação poética. Ao focalizar a produção poética nos braços das novas tecnologias, o autor diz que outra questão se impõe: a possível perda de autonomia da linguagem, quando há assimilação passiva de paradigmas e processos estrangeiros no processo de composição poética. Como exemplo inverso, menciona o exemplo do poeta barroco Gregório de Matos Guerra, afirmando que a postura intelectual do *Boca-do-Inferno*, salvaguardadas as distâncias contextuais (lá sem quaisquer recursos tecnológicos), tendia mais para uma “antropofagia intelectual do que para uma submissão envergonhada ao padrão literário europeu” (SANTOS, 2008, p. 2). Trazer Gregório ao estudar poesia digital pareceu-nos, em princípio, um caso de *nonsense*, mas a questão é que, na época do poeta baiano, o debate estaria centrado nos recur-

sos e técnicas de escrita, na sofisticação dos jogos de retórica, nas dimensões sociopolíticas em que Gregório estava inserido e com as quais operava diariamente; além do que, por viver na conjuntura Renascimento europeu em respectiva assimetria ao “Renascimento” no contexto brasileiro, a sua experiência da linguagem ganhava um diferencial. A poesia de Gregório desalinhava-se do projeto renascentista e suas palavras, pela carga irônica e pela condição paradoxal de desconstruir e relatar, entre a lira e a denúncia, desalojavam os sentidos primários que pareciam referendar.

Voltando à poesia digital, a discussão, portanto, não se reduz a temas, técnicas e procedimentos da escrita, mas ao aparelhamento tecnológico – com suas derivações – que nomeia essa modalidade poética. Nesta perspectiva, a criação poético-digital passa por um deslocamento e/ou reversão nas lógicas de produção e de utilização dessas tecnologias. Opera-se, em relação a regras, convenções, formatações, sentidos, um transbordamento, título, aliás, de um poema de Roberto Correa dos Santos (2009): “A cama do hospital navega./ Sonha-se com as velocidades por sobre azuis e verdes líquidos./ Tombam os organismos, jamais a vida./ E um homem, maravilhosamente exagerado na imanência do mundo, dorme./ Ondas e páginas, ondas em páginas”.

Com Roberto Correa, dizemos que: mais importante do que instituir novo – e original – sentido é abrir-se a possibilidades de sentidos em potência, campo aberto da liberdade, momento anterior à conceituação. Desorganizar o previamente organizado, implodir o nexos causal, sacudir os sujeitos da costumeira zona de conforto. A desconstrução implica em *autonomia*.

Voltando a Alckmar Santos (2008, p. 2), o que pode parecer uma desvantagem ou marginalização – o uso parcial dos recursos tec-

nológicos, certo desconhecimento e acessibilidade restrita – reverte positivamente para o ato de criação, uma vez que pode promover a alteração de padrões de uso, lógicas e sentidos distantes daqueles para os quais foram projetadas e construídas. Em seu estudo, para além dos recursos tecnológicos – inexistentes no período Barroco –, ele trouxe a experiência de Gregório, no Brasil colônia, para ressaltar a possibilidade de uma produção *autônoma*, mesmo em contexto de dependência cultural e política.

Com esse debate, o autor inverte a equação determinista produção econômica e produção literária, balizada pelos ponteiros da pujança ou indigência. Ao mencionar a ruptura da relação de causa e efeito entre o ato criativo e a situação econômica do país, chega ao ponto de afirmar que a condição reconhecida como periférica acaba por favorecer a incorporação crítica das novas tecnologias à criação literária. A constatação vale para ativar o *modus operandi* da poesia contemporânea, desatrelando os seus impasses das dificuldades econômicas numa ordem determinística.

Para falar, então, da história da criação poético-digital no Brasil, Santos faz uma breve historicização dos movimentos poéticos no Brasil e, como podemos prever, recorre às experiências concretistas da década de 50 do século XX, proposta que enfatizava os jogos visuais – formais e imagéticos (a palavra como texto e como imagem) –, enquanto elidia a figura do sujeito lírico, emoldurada e substituída pelos efeitos de linguagem amparados na diagramação do texto. Santos reitera a contribuição da poesia experimental da época, que vai oscilar entre o texto impresso e a reincorporação de elementos gráficos e imagéticos no espaço (nem sempre) branco e asséptico do papel, da tela e outras superfícies – trabalho que prepara a poesia digital.

o Concretismo trouxe questões e causou problemas que são fundamentais para se entender boa parte dos elementos e das dificuldades seja na criação, seja na leitura de poemas digitais; seja na tentativa de não apenas incorporar a participação do leitor na produção e concatenação dos significantes, seja no esforço de associar coerentemente outras linguagens, sobretudo a visual, à verbalidade da matéria literária (até então dominante e quase exclusiva) (SANTOS, 2008, p. 3).

Por fim, o autor reivindica o lugar do Poema Processo, força atuante neste movimento, responsável por contrapor de forma visceral o verbal ao imagético, “processo desencadeado pela *crise du vers* da tradição poética europeia” (SANTOS, 2008, p. 3). Não se pode esquecer, porém, que “a escolha de uma concepção maquinal – cômoda, rápida e fácil – da literatura, trazendo resultados imediatos em termos de escrita poética, ou seja, poemas de produção e consumo imediatos” (p. 3) é bastante conveniente aos ditames do mercado e vem preencher satisfatoriamente os preceitos da chamada indústria cultural.

Pelo mesmo caminho, mas mudando a direção, o poeta Antonio Risério (1998, p. 202) não banaliza o uso das novas tecnologias na poética contemporânea, ao contrário, tem uma postura valorativa do procedimento que inclui mensagens, sentimentos e outras conexões “no tecido labiríntico do hipertexto”; em seu entendimento, a criação poética em contexto digital diz respeito a um produtivo entrelaçamento com a técnica que, por sua vez, materializa uma prática que não está fora do humano. Dois poemas visuais de Risério: “Meu cáspio: tu” (2004) e “Filho de lusos” (1996).

recursos tecnológicos operados pela máquina, que desaloja o manual, favorece a produção serial, dessacraliza o texto poético e opera uma refuncionalização da obra de arte, que passa do valor de culto (hermético, absoluto, único, ritualizado) para valor de exposição (visibilidade, circulação e proximidade com o público amplo – objeto de cultura de massa) – descrição muito bem desenvolvida por Walter Benjamin (1994).

Voltando ao crítico e poeta baiano, Antonio Risério, que trata das relações entre criação textual e ambiente tecnológico, dizemos que segue em defesa da poesia digital: “Não se trata de criar *como*, mas *com* um computador” (1998, p. 203). Também o poeta Ernesto Manuel de Melo e Castro advoga pela aliança entre inventividade e recursos tecnológicos na composição poética:

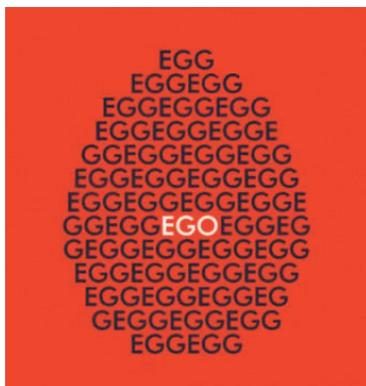
As tecnologias vão propondo novas possibilidades inventivas, [...] tornando obsoletas as categorias estéticas não complexas e abrindo caminho para novos gêneros criativos, estabelecendo relações híbridas entre as artes da escrita e artes plásticas das formas e das cores, e possibilitando o movimento e a transformação, a anamorfose, a combinatória estocástica ou caótica ou a intersecção do espaçotempo (MELO E CASTRO, 2006, p. 257).

Para o poeta português, as novas tecnologias compõem, hoje, nova linguagem, operam com intersemiotividade, produzem uma poesia original e ainda mobilizam paradigmas que vão desde as expectativas do leitor e seu modo de leitura, passando pela dinâmica

da composição artístico-literária, até chegar à própria organização da lógica espaço temporal.

Compondo com o que trouxemos anteriormente sobre a urgente transformação da ideia de ‘originalidade’, Melo e Castro faz tanto poesia visual quanto define poesia visual no poema – “ilusões fechadas para/ os olhos abertos verem”:

todos os poemas são visuais
porque são para ser lidos
com os olhos que veem
por fora as letras e os espaços
mas não há nada de novo
em tudo o que está escrito
é só o alfabeto repetido
por ordens diferentes
[...]
ilusões fechadas para
os olhos abertos verem



SAHEA, Marcelo. **Ego**

Se voltarmos ao século XIX, vamos encontrar mais um poeta que, já naquela época, portanto antes do que chamamos hoje novas tecnologias, mergulha na experiência de recursos formais e gráficos, sem qualquer amparo tecnológico. Stéphane Mallarmé constrói o seu discurso poético de maneira singular, propondo um texto em constelação que, ao se fechar, abre a possibilidade de múltiplas leituras. A forma mais radical dessa ruptura aparece no *Un coup de dés* (1897), considerado por Octavio Paz (apud PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 116) o verdadeiro “[...] início da poesia moderna como prosódia e escritura”. Para Paz, esse poema de Mallarmé representa “[...] o modelo inaugural de um novo gênero, o poema crítico, poema liberado de leitura linear, desprovido de significado final e, assim, rico de significação infinita”. Além das desconcertantes inversões sintáticas que convocam o leitor a entrar em outra lógica discursiva, nota-se a absoluta ausência de sujeito, junto à suspensão do tempo.

Como podemos constatar, o *modus operandi* de Mallarmé lida com variações de diagramação *avant la lettre*, quebra de versos, interrupção da linearidade espaço temporal e sintático-semântica, valorização dos espaços em branco e com tal revolução discursiva abre espaço para novos modelos composicionais que exploram a forma, a palavra como imagem e as experimentações poéticas – tão ao gosto do Concretismo e da atual poesia digital.

Nesta trilha, a poesia contemporânea demanda novos parâmetros de fruição e avaliação, além de promover efeitos diferenciados nos seus leitores. Decorre que, em função da ambiência e demanda do mundo globalizado sob o modelo capitalista neoliberal, estes leitores também apresentam novo perfil: em sua maioria são ‘anteados’ com os meios de comunicação de massa, treinados ao ma-

nuseio digital, ecléticos, apressados, informados, ‘descolados’, mais imediatistas e possuem conhecimento literário pouco abrangente, sobretudo em termos da produção clássica.

Na observância desse horizonte de expectativas, cumpre chamar a atenção para um projeto de poesia e arte digital que, pela abertura e demanda de compartilhamento experiencial – a interatividade –, ‘ativa’ o sujeito leitor, estimula sua participação e engajamento no processo de leitura; enfim, estamos nos referindo a um *modus operandi* que não se mantém meramente no deslumbramento da incorporação das novas tecnologias, mas busca desenvolver estratégias de produção de significantes que não estejam fora do alcance e da ação do leitor, estratégias estas que tentam associar a interatividade à criação e assim favorecem a ativação do leitor no processo de composição; a interação ocorre, por exemplo, na convocação (não anunciada) ao preenchimento dos vazios do texto ou, sem hipocrisias, na resposta ao *marketing* subjacente. No primeiro caso, trata-se de um convite ou intimação, ou ainda uma ansiedade do leitor diante do incômodo que a obra inconclusa, incompleta, fragmentária lhe causa; em outras palavras, um provável desconcerto pela perda do domínio (do sentido) que a ilusão de significação provoca. No segundo, a interação é uma questão de consumo ou mensagem encomendada.

Neste ponto da reflexão, lembramos que a poesia contemporânea não é, toda ela, composta por recursos tecnológicos, mas simplesmente digitada em computador – como, aliás, qualquer texto escrito pode ser. E também traz à cena, a doença incorporada – corpo e linguagem –, aparentemente sem projeto ou revolta, uma espécie de naturalização do incômodo ou dramatização da diferença, experienciada dentro da rotina. E repete-se o elogio da repetição.

Vejamos trechos de poemas de, respectivamente, Marcello Sorrentino (2006) e Jonas Daniel (2005):

Porque foram desmascarados os poetas
e seus símbolos de violentas raízes tortas
solvidas em infusões para bebedores místicos.
Porque um dia, junto de filósofos,
também lamentei que não há “evolução” no teor
das coisas, pois que tudo está sempre a repetir-se
lindamente, como uma juventude excepcional:
um menino ternamente mongoloide (SORRENTINO, 2006).

A diurese
lembra-me de mim: mijo e perscruto no escroto quem sou/
(fecho o fecho, lavo-me nas mãos
a água fria, volto a sentar-me),
as minhas costelas em Braille
não são leitura
para ninguém... (J. DANIEL, 2005).

A confissão é trabalhada na ironia que dá outro tratamento para a autocomiseração. Não se encontra pena de si mesmo, mas um assumir da própria incongruência ante a imagem legitimada no mundo em que vive. O sinal negativo da doença ganha contornos saudáveis de resistência às demandas sociais.

Saindo desse olhar micro, distanciemos nosso foco. Diante desse múltiplo cenário poético, como a crítica, em geral, se posiciona?

4. Três questões – da crítica – concernentes à poesia hoje

Em relação à crítica da poesia contemporânea, encontramos grupos delineados que incensam essa produção e grupos que a rechaçam. São procedimentos antagônicos, mas que soam no mesmo diapasão, por se instalarem na linha tênue do juízo de valor, no estímulo ou censura à divulgação, a expensas de *status* intelectual, desconhecimento da matéria ou propósito lucrativo.

Por isso, ao longo deste trabalho, trouxemos breves vozes de poetas, e vozes que dialoguem com poetas, poéticas e poemas e tenham conhecimento específico – entendido como leitura metódica e constante do objeto em suas múltiplas vertentes – para versar sobre o assunto e iluminar nosso modo de olhar.

Começamos, nesta seção, por um crítico, pesquisador e professor que, embora reconheça o valor de muitos poetas deste século, não parece muito afeito a elogiar a produção poética contemporânea, poemas que em geral considera “curtos, toscos e de fácil feitura” (2012, p. 91); mas, logo a seguir, ele destaca qualidades dos juízos que prefacia, reivindicando maior visibilidade a estes autores:

nomes pouco conhecidos ou absolutamente não divulgados, como os de Josely Vianna Baptista, Leandro Sarmatz, Micheline Verunschik, Ronald Polito [...] Eles se reúnem a figuras que, embora mais faladas, como Carlito Azevedo e Sebastião Uchoa Leite, ainda pairam no limbo do reconhecimento (LIMA, 2012, p. 91).

Para Luís Costa Lima (2012), duas questões se mostram como condicionantes básicas para os dilemas enfrentados pela poesia bra-

sileira mais recente – embora tenhamos trazido brevíssimos exemplos da poesia portuguesa. A primeira retoma uma das nossas inquietações reiteradamente mencionadas neste artigo e diz respeito à relação entre o perfil da sociedade contemporânea e a ambiência propícia ao poético. Este hiato entre as duas instâncias é cada vez mais intenso nos dias de hoje. Segundo enfatiza Armando Gens, no século XIX, o cenário das cidades compunha com o discurso poético e o observador caminhante – o *flâneur* – foi modelo arquetípico gestado no movimento das cidades pós-revolução industrial. A experiência da cidade mesclava-se à experiência poética:

Entre 1870 e 1900, a sedução exercida pelos panoramas, as sugestões de passeio ao ar livre, a novidade dos kinoscópios e cinematógrafos, o hábito de mirar vitrines de importantes magazines, a moda do monóculo, o ato de exibir-se em locais públicos, o largo emprego da fotografia, o comércio de imagens, a proliferação de ateliês e galerias de arte, a visita às exposições universais e o gosto pelos jornais ilustrados exigiam dos habitantes das cidades um exercício visual intenso, estimulado pelo lazer, pelos bens comerciais e culturais que orientavam a construção do discurso urbano (GENS, 2005, p. 1).

Pela descrição, observamos o valor da visão em detrimento dos outros sentidos e, pela própria importância da imagem e implemento da visibilidade, as cenas literárias se aproximam de quadros com palavras. O próprio Baudelaire tem o seu quadro, como ele mesmo

o chama, e intitula *La Modernité*³. Valoriza-se a velocidade do olho em detrimento da mão, que ao pintar/escrever suas imagens, não mais acompanha o ritmo frenético das cidades. Ao tornar-se – olho e visão – o órgão privilegiado dos sentidos, reitera-se a fugacidade das formas, a preponderância da imagem, do valor de exposição, do culto ao espetáculo.

A explicação para esta relação – entre a sociedade contemporânea e a ambiência propícia ao poético – pode ser notada a partir, portanto, da poesia moderna de Baudelaire, quando o poema sofre uma dissociação entre vivência (parte individualizada e mais áspera da vida) e experiência (enfrentamento da parte áspera podendo ser vivida individual ou coletivamente), a qual se sobrepõe à anterior. Diz Costa Lima:

Em termos da poesia francesa, até Hugo o poeta dispunha de um desequilíbrio menos rude entre a dureza de seu dia-a-dia de trabalho e sua chegada em casa. Deste modo, a eventual leitura de um poema podia se conciliar com as virtudes tradicionalmente atribuídas ao lar. A partir de Baudelaire, contudo, com a industrialização que se acelerava nas nações avançadas do Ocidente, a volta para casa significava menos conforto, sossego e tranquilidade latentes do que a provisória suspensão do trabalho massacrante. A diferença,

³ “Seja qual for o partido a que se pertença, de quais preconceitos se tenha sido nutrido, é impossível não ser presa do espetáculo dessa multidão doentia que respira a poeira das fábricas, engole partículas de algodão, fica saturada de pigmentos de chumbo, alvaiade e mercúrio, e todos os venenos necessários à produção de obras primas” (BAUDELAIRE, apud FRASCINA, 1998, p. 55).

que se opera entre o cotidiano generalizável até, inclusive, à primeira metade do século XIX, e o que a partir de então sucede, se intensificará, em medida distinta, em conformidade com o avanço do capitalismo industrial (2012, p. 92).

Há que se considerar que o ritmo acelerado da industrialização é realmente avesso a uma ambiência propícia ao poema, ao menos que se proponham novos modos de composição – como fez o próprio Baudelaire ao (d)escrever o seu pintor da vida moderna.

De qualquer maneira, a aceleração da vida moderna – referimo-nos ao crescimento vertiginoso das cidades pós-revolução industrial – estimula aquilo que Benjamin (1994) nomeou, em 1936, valor de exposição em detrimento do valor de culto; e Guy Debord, em livro homônimo de 1963, chamou “a sociedade do espetáculo”; os autores, modalizadas as três décadas de distância em que escreveram, reconheciam os procedimentos que estimulavam o show pessoal, as *performances*, a preocupação com a projeção no espaço público mediante o sacrifício do privado e da intimidade e, seguindo a trilha marxista que inspirou a ambos, restringia as práticas ao princípio sem princípios da livre troca, reduzia os valores ao valor de mercado. Este, segundo Costa Lima, seria o primeiro condicionante externo e constituinte das condições de produção do poeta brasileiro nos finais dos anos de 80 do século XX.

O segundo condicionante básico para as dificuldades que cercam o poeta contemporâneo, já mencionado diversas vezes em nosso trabalho, diz respeito ao seu *modus operandi*. Em resposta à fixidez da métrica, corresponde o clamor pela autonomia do poeta em estabelecer parâmetros próprios para nortear a sua composição.

O terceiro condicionante adviria dos dois primeiros, ou seja, justificar a dificuldade da poesia em função das agruras da sociedade contemporânea incorreria no reducionismo da explicação sociológica; por outro lado, achar que a poesia deve clamar por seus próprios parâmetros incidiria numa visão imanentista de literatura. Para não recair nestes reducionismos, o crítico propõe:

Para evitar-se um e outro, será preciso de antemão considerar que a análise da ficção verbal – em prosa ou em poesia – supõe relacionar o texto ficcional com a realidade que não só o envolve senão que nele penetra. Ora, para fazê-lo sem se cair em um dos reducionismos mencionados, será preciso praticar uma abordagem *não causalista*, ou seja, aquela que *não* considera que o produto sob análise é um efeito de uma causa predeterminada (LIMA, 2012, p. 95).

À maneira do efeito borboleta⁴, a proposta é compreender a relação causa e efeito de maneira não determinística, segundo Costa Lima, um erro habitual da crítica. O terceiro obstáculo à poesia contemporânea, portanto, diz respeito ao próprio crítico, ou seja, aquele autorizado para falar com propriedade sobre a poesia, mas que conhece pouco o seu próprio ofício. Costa Lima refere-se a este procedimento equivocado como a mancha que recai sobre a crítica. E, segundo ele, que também é professor, o obstáculo decorre da so-

⁴ Referência à questão da causalidade não determinística da Teoria do Caos ilustrada na sentença: “O sutil batimento das asas de uma borboleta podem causar um cataclismo do outro lado do mundo”. Disponível em: <<http://alwayslands.blogspot.com.br/2010/01/teoria-do-caos-x-efeito-borboleta.html>>.

cialização midiática e da escolar, sobretudo no nível das Instituições de Ensino Superior; ambas as instâncias – mídias e universidades – que compõem com a formação do indivíduo, acabam voltadas para a sedução do consumo e para o aprendizado superficial e não reativo em prol do conhecimento e exercício da reflexão.

Agora, para arrematar a discussão, propomos repensar as razões e finalidades da poesia.

5. Para que serve a poesia na contemporaneidade?

[...] considerando a possibilidade de uma soma: se a poesia é, ao mesmo tempo, inútil e “natural”, não tem, em qualquer sentido, um motivo, uma causa, uma razão, não havendo tampouco sentido em perguntar por isso.

Luis Dolhnikoff

A provocação de Dolhnikoff abre amplo espaço para a revalorização do gênero hoje, mas com a possibilidade de entender a relação com os séculos progressos.

Apesar de a poesia ser tratada como capaz de transformar a consciência humana, os poetas do século XIX passaram a ser descritos como solitários e, em decorrência, a sua poesia, voltada ao próprio sujeito criador, como algo sem utilidade para o coletivo. Essa foi a maior consequência do hiato entre a atividade literária e a vida social e política. O poeta passou a ser visto como superior porque carregado de sentimentos e talentos para expressá-los, mas sem valor algum – justamente porque deixara de estar associado a homens poderosos em termos de finanças e *status* social. Imersos na boemia,

seu foco de resistência ultrapassava as fronteiras da autopreservação. Sua luta voltava-se à produção poética como projeto individual e ao ofício da composição como trabalho na mesma categoria do trabalho burguês – mas a equiparação não foi possível por conta de o ofício do verso não se garantir como atividade lucrativa.

Bem mais para trás, antes do registro da escrita, a poesia cobria o lugar da memória como garantia da perpetuação da memória cultural. Muitas culturas ágrafas da Antiguidade clássica cultuavam Mne-mósine – representação da memória e mãe das musas inspiradoras da poesia. O reconhecido valor e utilidade da poesia estendiam-se ao poeta como porta voz do grupo a que pertencia e representava. Além disso, as recorrências formais do verso – repetições com ou sem variação, refrães, estribilhos – que tornam a poesia de fácil assimilação pela memória, imprimiam-lhe um tom encantatório, ao mesmo tempo em que se constituíam mecanismo indutor à sugestão – o que era bem vindo também em orações, cantos e mantras. O procedimento torna a poesia, também, eficiente meio para proposição de enigmas, o que lhe imprimia função religiosa nos oráculos, rituais e profecias. Posteriormente, quando a memória das tribos era já registrada em pergaminhos e papiros, cabiam ao poeta as narrativas orais – cantos épicos – de louvor aos grandes feitos das batalhas e jogos olímpicos. E, pelo lado satírico, também foi veículo de críticas e comentários desabonadores a políticos, antecipando em alguns séculos o papel do jornal, surgido no século XIX. Não podemos esquecer, ainda, a arte que tinha reconhecida função social – o teatro –, cuja origem mítica vem do culto popular a Dioniso e se desenvolveu a partir dos ditirambos – formas singulares de poesia.

Como nos relembra o autor, todas as suas antigas utilidades – primárias – desapareceram, sobretudo no contexto capitalista, em que os valores são pautados por questões lucrativas. A conclusão de Dolhnikoff:

Ninguém fabrica um lápis porque precisa escrever – como faziam os antigos ao recolher e apontar suas penas. Fabrica-se um lápis porque sua venda gera lucro. Sua antiga utilidade primária foi, assim, deslocada para uma posição secundária. Fabrica-se um lápis porque sua venda gera lucro, e então se compra o lápis porque serve para escrever (2012, p. 170).

A poesia é, hoje, preconizadamente inútil porque, perdidas suas antigas utilidades, é vista como incapaz de gerar lucro. Com isso, perdeu a utilidade primária e não conquistou a utilidade econômica, diversamente da prosa que, embora posterior à poesia, desdobrou-se em várias modalidades e finalidades diversas: ficção, filosofia, ciências, dentre outras, sendo bastante comercializável e lucrativa. Fácil constatar que textos em prosa são a incorporação sistemática de formas linguísticas casuais e não poéticas, como cartas, diárias, conversas, anedotas, notícias de jornal, *fait divers*, o que favorece a sua circulação e decorrente atividade lucrativa.

As preconizadas irrelevância e inutilidade da poesia, o seu apenamento na nossa cultura, é resultado do que Costa Lima (2012) critica: o efeito de banalização dos processos formativos em termos das mídias e das propostas universitárias, o que incide diretamente sobre a figura do leitor e do crítico, sobretudo.

Mudar o valor da poesia está diretamente ligado aos critérios de valoração. E enquanto estes forem valores de mercado e, como tal, pautados pelo lucro, ela vergará sobre si mesma, com o peso da inutilidade. Enquanto isso, urge modificar os critérios individuais e coletivos, repensar a escala de valores, o imediatismo do retorno financeiro, o modo de consumo. Assim como é possível desfazer o nexo causal determinista entre infraestrutura social e produção poética, também é recomendável o esforço de desfazer a causalidade entre poesia e lucro, valor de consumo, valor da arte; ou então transformar o critério valorativo, de maneira que seja também possível uma arte lucrativa. Ao mesmo tempo, reconsiderar o critério de ‘serventia’. A poesia precisa ‘servir’ necessariamente para alguma coisa? Essa aplicabilidade precisa ser imediata, palpável, mensurável?

Pelo exposto, deixamos registrada a urgência da reavaliação dos critérios que nos movem. Não podemos fazer com que o acervo de conhecimento que construímos – para nos auxiliar no ofício criterioso da pesquisa e da crítica – venha funcionar como anteparo redutor do nosso campo de visão.

6. (In)Conclusão: O que há de novo na poesia contemporânea?

A poesia é esse movimento do olhar para trás operado no poema e, portanto, um olhar para o não vivido no que é vivido, tal como a vida do contemporâneo. O voltar-se para trás, suspender o passo, ver o escuro na luz, entrever um limiar inapreensível entre um *ainda não* e um *não*

mais [...] são algumas das fraturas, das cisões no tempo com as quais o sujeito, o poeta, tem que lidar.

Giorgio Agamben

Poesia é voar fora da asa.

Manoel de Barros

Ao finalizar nosso trabalho, lembramos que não nos propusemos a fazer leitura e análise de poemas, mas sim a desenvolver uma reflexão e um modo de enxergar e acolher a noção de poesia circunscrita ao contemporâneo, com o acréscimo de algumas vozes poéticas admiravelmente dissonantes.

Como vimos, segundo parte da crítica, é possível constatar um fato novo na poesia da atualidade: os poetas que foram surgindo, sobretudo na primeira década do século XXI, são ao mesmo tempo poetas e leitores da poesia que circula na rede. Há também poetas como Ferreira Gullar e Manoel de Barros, que, perto do centenário, se colocam para além da cronologia e sobrevivem – poética e visceralmente – ao surgimento dos novos, escre(vi)vendo que “na ponta do meu lápis tem um nascimento” (BARROS, 2001) e “pode às vezes/ (o poema)/ com sua energia/ iluminar a avenida/ ou quem sabe/ uma vida” (GULLAR, 2010).

A novidade que se desdobra dessa condição dupla do poeta contemporâneo é que hoje, então, a questão não é somente a alternância relatada entre os polos da produção e da recepção, nem a mudança da oralidade para a escrita, tampouco a troca da composição em terra firme pela navegação cuja bússola é o Google; mas, no caso dos poetas cronologicamente novos, a passagem da comunicação

monomediática para a multimidiática, ou seja, para o uso simultâneo de diversas mídias.

A poética da contemporaneidade precisará contemplar o dado de que cada meio possui uma poética específica (fotografia, cinema, rádio, TV, robótica etc.), mas que deve abrir espaço a uma poética multimídia, a exemplo do hipertexto, o que incide diretamente na inclusão de novos gêneros textuais, nas questões de produção, leitura, recepção e estética na comunicação – orientação que, por sua vez, abrirá espaço para novas poéticas e consolidação da poesia. Não poderá esquecer, entretanto, os exemplos contemporâneos nascidos no século passado, que prescindem das novas tecnologias e representam outra potencialidade discursiva, experienciando a manutenção de valores não mais em voga. Na leitura de Agamben (2010), poderíamos dizer que enxergam as providenciais sombras do presente e favorecem a nós, leitores, o vislumbre daquilo que, na atualidade, não se identifica ao atual.

Em relação à contribuição de Foucault para o nosso estudo, dá-se especialmente quando nos desperta para o ‘ser da linguagem’, reflexão que trazemos da história da expressão humana ao longo dos séculos para a poética da contemporaneidade.

A reflexão foucaultiana nos remete à prática usual: costumamos insistir em juízos de valor, em criticar essa ou aquela produção, pinçando traços expressivos ou detalhes que não iluminam a leitura ou contribuem para leitura e análise dos poemas. Trata-se de indícios valorativos que só servem para distrair nosso olhar de lugares que usualmente não nos habitam e merecem nossa atenção como, por exemplo: a relação entre as marcas e as palavras, o processo de referencialização, do jogo do signo, a (des)similitude natureza e ver-

bo, os fundamentos da composição e a abertura da recepção para compartilhar efeitos diferenciados, o *modus operandi* dos poetas e as condições de produção deste ou daquele texto.

Outra grande contribuição ao nosso estudo, especificamente em relação ao ponto de vista da crítica, é compreender que as múltiplas modalidades artísticas, com seus diferentes elementos constituintes, formatos, abordagens, projetos e efeitos, também precisam ser olhadas sob diferentes critérios de avaliação; e que muitos equívocos da crítica ao (des) valorizar – por falta, excesso ou ideias preconcebidas – a poesia contemporânea, dá-se, muitas vezes, por carências do próprio ofício crítico.

Sobre o poeta do século XXI, adotamos a noção de contemporâneo. Voltando a Agamben (2010), dissemos que o poeta da contemporaneidade é a fratura no dorso do seu século recém-nascido, enfim, é o que “impede o tempo de compor-se e, ao mesmo tempo, o sangue que deve suturar a quebra” (p. 61). Em se tratando de sutura e quebra, em outras palavras, tradição e ruptura, permanência e efemeridade, trazemos Ferreira Gullar (2010) quando diz, no livro *Em alguma parte alguma*, que “A parte mais durável de mim são os ossos/ e a mais dura também”, ressaltando, na imagem, a consistência da estrutura que o sustenta. A necessária fratura a que se refere Agamben é possível justamente pela solidez do dorso do século recém-nascido. Ambos os movimentos compõem a integridade do tempo histórico.

Para o filósofo italiano, o contemporâneo que podemos entrever no presente é um retorno recorrente que, por conta da incansável repetição – tão elogiada, como vimos –, não funda uma origem e por isso se aproxima da noção de poesia. Esta é a razão pela qual utilizamos ora a marcação ‘poesia do século XXI’, ora ‘poesia da contemporaneidade’ – em sua forma substantiva ou adjetiva.

Nesta perspectiva não dicotômica, uniformizar modos de ver e modos de ser implica em excluir aquelas que pedem, em função da sua constituição e procedimentos, outros critérios de análise e valoração. Ao reconsiderar o ser da linguagem e a possibilidade de reconstrução de paradigmas, movidos por causalidade não determinística entre os eventos, resgatamos à arte poética uma injunção que se quer paradoxal: modos de ser, modos de (vi)ver. O ‘novo’ não está, portanto, em algum determinado lugar anterior a nós: produz-se na relação do olhar e coisa olhada, no cenário – e no embate – das condições de produção.

Enfim, se nos ativermos a este outro olhar, quem sabe conseguiremos repensar e acolher, com olhos mais livres, a poesia do século XXI. O que num momento é incipiente pode continuar a ser o que é, deixar- de sê-lo, preparar espaço para outra modalidade ou transformar-se em algo diferente do que parece. Não podemos esquecer que cada nova produção guarda em si algo de berço e campá.

Referências

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.

ANDRADE, Oswald. *Manifesto Pau Brasil (1924)*. Disponível em: <http://www.passeiweb.com/na_ponta_lingua/livros/resumos_comentarios/m/manifesto_pau_brasil>.

ÁVILA, Affonso. Poesia nova – uma épica do instante. In: _____. *O poeta e a consciência crítica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- BARROS, Manoel de. *Memórias inventadas – A infância*. São Paulo: Planeta, 2003.
- BARROS, Manoel. *O livro das ignoranças*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- BAVCAR, Eugen; NOVAES, Adauto; BRISSAC, Nelson. *O ponto zero da fotografia: Ensaios*. Rio de Janeiro: Funarte, 2003.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Obras escolhidas: Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Tarde*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Disponível em: <<http://jornal-vaia.blogspot.com.br/2008/01/2-poemas-de-paulo-henriques-britto.html>>. Acesso em: 3 nov. 2012.
- CAMARGO, Maria Lucia de Barros; PEDROSA, Célia (Org.). *Poesia e contemporaneidade: leituras do presente*. Chapecó: Argos, 2001.
- CASTELLO, José. Retrato perdido no pântano. In: _____. *Inventário das sombras*. Rio de Janeiro: Record, 1999.
- CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. São Paulo: Unesp, 1999.
- CHKLOVSKI, Victor. A arte como processo. In: _____. *Teoria da Literatura: textos do formalismo russo*. Lisboa: Edições 70, 1999.
- CONNOR, Steve. *Cultura pós-moderna*. Introdução às teorias do contemporâneo. 2. ed. São Paulo: Loyola, 1993.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo (1931-1994)*. E-Book-Libris, 2003.
- DOLHNIKOFFI, Luis. A razão da poesia hoje. *Revista de Literatura e Linguística*, ano 5, n. 9, p. 167-206, jul. 2012.
- FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas. Uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

FRASCINA, Francis et al. *Modernidade e modernismo: A pintura francesa no século XIX*. São Paulo: Cosac & Naif, 1998.

GENS, Armando. O poema com peça de exposição. *Texto poético. Revista do GT Texto Poético da ANPOLL*, v. 3. 2005. Disponível em: <<http://www.textopoetico.com.br/index.php>>.

GENS, Armando. Poesia, formas e planos em *rua do mundo*, de Eucanaã Ferraz. *Recorte. Revista de Linguagem, Cultura e Discurso*, ano 5, n. 9, jul./dez. 2008.

GULLAR, Ferreira. *Em alguma parte alguma*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2010.

JONAS, Daniel. Psicodrama. In: _____. *Os fantasmas inquietos*. Lisboa: Cotovia, 2005. p. 97.

LAGE, Verônica Lucy; OLIVEIRA, Maria Clara Castellões de (Org.). *Literatura, crítica, cultura I*. Juiz de Fora: UFJF, 2008.

LIMA, Luís Costa. Poesia brasileira contemporânea I. Apresentação. *Eutomia: Revista de Literatura e Linguística*, ano 5, n. 9, p. 91-97, jul. 2012.

Martelo, Rosa Maria. Reencontrar o leitor. *Relâmpago: Revista de Poesia*, Lisboa, n. 12, p. 39-52, abril 2003.

MELO E CASTRO E. M. de. *Melo e Castro – Leituras de literatura*. Disponível em: <www.blogs.sapo.pt>.

MELO E CASTRO E. M. de. Que futuro para a poesia? *Scripta*, Belo Horizonte, v. 10, n. 19, p. 250-259, 2. sem. 2006.

MENEZES, Philadelpho. *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia contemporânea*. Campinas: Unicamp, 1991.

NIETZSCHE, F. *Primeira consideração intempestiva: David Strauss, sectário e escritor*. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2008.

NIETZSCHE, F. Segunda consideração Intempestiva: Sobre a utilidade e os inconvenientes da História para a vida. In: _____. *Escritos sobre a história*. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2005.

PAZ, Octavio. *A dupla chama. Amor e erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994.

PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PEDROSA, Célia. De janelas que perguntam: a retórica do visível na poesia de Daniel Jonas e Marcello Sorrentino. In: ANAIS do XXII Congresso Internacional da ABRAPLIP, 2011.

PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

POE, E. A. A filosofia da composição. In: _____. *O corvo*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Expressão, 1986.

POUND, E. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1977.

RIBAS, Maria Cristina Cardoso. Só dez por cento é mentira, a desbiografia poética de Manoel de Barros – poesia, vida & documentário. *Alceu: Revista de Comunicação da PUC-Rio*, Rio de Janeiro, v. 11, n. 22, p. 135-157, jan./jun. 2011.

RISÉRIO, Antonio. Meu Cáspio: tu. In: _____. *brasilbraseiro*. São Paulo: Landy, 2004. p. 61.

RISÉRIO, A. Filho de lusos. In: _____. *Fetich*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1996.

RISÉRIO, A.; BARBOSA, Frederico. *Brasilbraseiro*. São Paulo: Landy, 2004.

RISÉRIO, Antonio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1998.

SANTOS, Alckmar Luis dos. A criação poético-digital no Brasil. 2008. Disponível em: <<http://rumositaucultural.files.wordpress.com/2010/03/algumas-origens-e-atualidades-da-literatura-digital.pdf>>.

SANTOS, Roberto Corrêa. *Transbordamento*. Disponível em: <<http://jornalplasticobolha.blogspot.com.br/2010/09/transbordamento-um-poema-de-roberto.html>>.

SECCHIN, Antonio Carlos. *Escritos sobre poesia & ficção*. Rio de Janeiro: UERJ, 2003.

SORRENTINO, Marcello. *Um pequeno sistema de incerteza*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

TEIXEIRA, Virna. Pós-modernidade na rede: a poesia brasileira no século XXI. *Cadernos de Letras da UFF*, Niterói, n. 32, [s.d.].

TOMPKINS, Jane. The Reader in History: The Changing Shape of Literary Response. In: _____. (Ed.). *Reader Response Criticism*. Baltimore: The Johns Hopkins University, 1994.

VASCONCELOS, Maurício Salles. Poesia contemporânea nacional. Reincidências e passagens. *Aletria. Revista de Estudos de Literatura*, n. 6, p. 18-25, 1999. Disponível em: <<http://www.lettras.ufmg.br/nucleos/intermedia/dados/arquivos/Dopoemaainstalacao.pdf>>.

ZILBERMAN. R.; LAJOLO, Marisa. *Das tábuas da lei à tela do computador. A leitura em seus discursos*. São Paulo: Ática, 2009.

Recebido em 15 de fevereiro de 2013

Aprovado em 29 de maio de 2013

“Um jogo de mapas” ou sobre *Engano geográfico* de Marília Garcia

Pablo Simpson

Vunesp. Fundação Carlos Chagas

RESUMO: Este ensaio pretende analisar o livro *Engano geográfico* de Marília Garcia, publicado em 2012. Trata-se de um longo poema narrativo que relata uma viagem pelas paisagens espanhola e francesa, e que permite indagar diversos deslocamentos do eu. Um deles, assinalado pela duplicidade entre percurso geográfico e poético, no que pude caracterizar como um entre-lugar dado pelo signo da espera. Um segundo, através de uma instância dialogal que possibilita um processo de despoetização da linguagem com a sua permeabilidade a outras vozes. Por fim, através da presença de diversos pronomes “eu”, “ele”, “ela”, “você”, sem referência textual explícita, e que indicariam uma espécie de proximidade da atenção amorosa.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira do século XXI. Marília Garcia – *Engano geográfico*. Viagem – Tema literário.

ABSTRACT: This essay aims to analyze the book *Engano geográfico* Marília Garcia, published in 2012. It is a long narrative poem that recounts a trip through Spanish and French landscapes, and which allows to question various shifts of the poetic voice. One of them, marked by the duplicity between geographic and poetic journey which I could characterize as a be-

tween-place given by the sign of waiting. A second, through a dialogical instance that allows a process of depoetization of the language with its permeability to other voices. Finally, through the presence of several pronouns “I”, “he”, “she”, “you”, without explicit textual reference, and that would indicate a kind of closeness of the loving attention.

KEYWORDS: Brazilian Poetry of the XXIth Century. Marília Garcia – *Engano geográfico*. Travel – Literary Theme.

*Mon enfant, ma soeur,
Songe à la douceur
D’aller là-bas vivre ensemble!
Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble!*

[Minha doce irmã,
Pensa na manhã
Em que iremos, numa viagem,
Amar a valer,
Amar e morrer
No país que é a tua imagem!]

Há um convite à viagem como esse acima, de Baudelaire (1985, p. 145), no longo poema *Engano geográfico* de Marília Garcia, publicado em 2012. “Para nossos espaços se cruzarem/ outra vez na

vida/ e podermos nos reencontrar”, diz-nos um dos momentos, evocando esse “vivre ensemble” do trecho de *L’invitation au voyage*, em tradução de Ivan Junqueira. A viagem surge em ambos não apenas como tema. É espaço compartilhado de uma experiência a que nos convida o eu de Baudelaire, e que se abre como possibilidade do encontro em Marília, ambos futuros.

No conhecido poema de Baudelaire, está sob o signo de uma hesitação entre o aqui e o lá: “Lá, tudo é paz e rigor/ Luxo, beleza e langor”. “Lá” que é, ao mesmo tempo, lugar ideal da beleza e espaço sacrificial (“amar e morrer”) tão percorrido pela fortuna crítica do poeta francês, que observou nessa morte a abertura a uma vida autêntica. Sacrifício que está nos “poentes sanguíneos” do mesmo poema, espécie de paisagem veneziana com canais e ouro.

Engano geográfico, diferentemente, começa com um “aqui”: “é um engano geográfico estar aqui”. O gesto parece simples. Contra a oposição baudelairiana repleta de sugestões metafísicas, oposição de extremos, o eu do poema de Marília Garcia fala de um lugar delimitado. Ainda que considere uma “maneira de estar em outro país estando no mesmo”, é de um certo “aqui” que nos diz. Tal lugar parece aproximar três momentos: aquele da enunciação, nesse poema em que vários verbos estão no presente; o da paisagem que se descortina ao leitor durante a breve viagem no trem ágil, o TGV; e o de uma língua em constante busca de sentido, confrontando-se com seus equívocos e com esse lugar múltiplo do contato com o outro e suas línguas: “acho que em português não existe um nome para isso”.

Gesto simples, porque leva o leitor consigo por “tantos quilômetros”, como num *road movie*, pelos quais vão se trilhando, contudo,

através das geografias francesa e espanhola, vários caminhos: sensoriais (a música da companhia dos trens, o cheiro das ruas, a cor dos ônibus), da percepção do tempo (“tinha cinco minutos para falar”, “vendo o mar daquela torre a 26 minutos dali”), do diálogo com o outro, das interrupções (do trem e da reflexão sobre a linguagem), de leituras, memórias e epifanias breves.

Achar as ruas

O poema de Marília Garcia se constrói como um mapa, como o que surge na capa do livro com a sua frase em francês, espécie de epígrafe: “O traçado de uma cidade é obra do tempo, não do arquiteto”, frase atribuída a Léonce Reynaud, usada como divisa para o projeto de reurbanização de Antoni Rovira i Trias de Barcelona, em 1859.

Mapa não como o da cidade espanhola, cheia de retas conduzindo ao bairro central: “Antoni Rovira i Trias desenhando um bairro quadrado”, como assinalaria numa das páginas finais. Diferentemente, o leitor vai percorrendo versos desiguais: longos versos sem o esforço de cadência clássica dos *versets* de Paul Claudel, ao lado de outros menores. Quase não há quebras de estrofes, além disso. Ou rimas. Com versos ininterruptos, num fluxo que é também o fluxo da memória que perpassa o presente da enunciação, entrecortada, o poema vai aos poucos imprimindo a sua direção. Setas anunciam curvas. Um senhor oferece ajuda. São como linhas de trem, pela rapidez com que levam o leitor consigo, como nos diz o poema: “seguir uma linha para Tarbes”, “seguir uma linha para Toulouse”. Multiplicam-se lugares (Barcelona, Perpignan, Tanger, Paris), aos quais se somam trocas de sentido, num movimento deliberadamente metapoético: “Um engano geográfico pensa/ tenta achar as ruas”.

Assim, a lembrança de um poema de Kenneth Koch, poeta ligado ao grupo da *New York School of Poetry*, aparece atravessada pela imagem de vagões:

um trem que escondia outro trem
uma linha esconde outra linha

Linhas do percurso e dos versos, uma escondendo outra, uma revelando outra. No dístico, que é uma citação-homenagem ao autor americano, extraído do poema “One Train May Hide Another (Sign at a Railroad Crossing in Kenya)”, a linha é também a linha dos versos, que deve ser lida sempre, recomenda-nos o poeta americano – num jogo irônico e evocativo – como atestado de que a leitura pode prosseguir. Esse adiamento, aliás, seria a própria espera do sentido, incompleto. Em tradução de Marília Garcia para o número 20 da revista *Inimigo Rumor* (1998):

Num poema uma linha pode esconder outra linha,
Como num cruzamento, um trem pode esconder outro trem
Isto é, se você está esperando para atravessar
Os trilhos, espere ao menos um momento depois que
O primeiro trem tiver partido. Também ao ler
Espere até você ter lido a linha seguinte –
Só então é seguro prosseguir a leitura.

Justaposição/sobreposição que está, além disso, no poema de Marília, para além da citação, na alternância entre verbos no passado e no presente (o trem que escondia/ a linha esconde), sem que

se constituam espaços demarcados da memória e do momento de enunciação. Sobreposição que se produz com a ausência, por vezes, de subordinação gramatical, como no fragmento abaixo, que reúne a chegada da funcionária do trem, o seu chapéu azul-escuro e a lembrança da publicidade:

vem a funcionária da companhia de trem
ela usa um chapéu azul-escuro
você se sente dentro de um instante publicidade

A cada verso é como se uma paisagem distinta ou um outro momento se revelasse, com certo cuidado para que o leitor não se perca: “o sino no pescoço das vacas era para elas não se perderem”. Em alguns momentos, com “porquês” explicativos que se alternam com a condição do eu que, em viagem, é também aquele que pergunta, hesita e recebe respostas, como a justificativa da presença do presidente dos Camarões no mesmo trem.

Na maior parte do tempo, contudo, o deslocamento é rápido. Num dos belos trechos finais, é quando o eu fala de um desejo de encontrar o mar numa paisagem que se recusa a exibi-lo. Conjunção adversativa “mas” que antepõe dois momentos, aos quais se acrescenta a dimensão da memória deslocada pela sucessiva mudança de lugares:

é o mar que desejava encontrar
mas faz silêncio
nenhuma brisa
essa cidade não tem mar

ali já tinha começado a descida
podia sentir pelos ouvidos ou pela escuta
a inclinação dos sons nesse lugar
um túnel de ruídos na diagonal
um rio atravessa tudo
sobe uma avenida

No trecho, opõem-se duas cidades como as duas linhas de Kenneth Koch ou tantas outras duplicidades do poema: trens em caminhos cruzados, dois lados do Atlântico, dois mapas. Subitamente, no entanto, começa a descida indicada com essa presença de planos sensoriais distintos (“a inclinação dos sons”). Abre-se um túnel, muda-se em rio, surge uma avenida. Na cartografia de Marília Garcia, as imagens se sobrepõem como se compusessem um entre-lugar:

é preciso que um acaso fundamental
sobreponha dois mapas
ignorando as montanhas e os acidentes

Entre-lugar que é talvez esse espaço das palavras, capazes, apenas elas, de reunirem tantos mapas, com essa liberdade da lembrança, como diria Maurice Blanchot no ensaio “La solitude essentielle” (1996, p. 26), mas também do sonho. Menos como experiência original, ainda segundo Blanchot, com todo o seu peso ontológico ou a sua “solidão essencial” – pertença ao tempo do morrer que veria nos heróis de Kafka, por exemplo (p. 118) – do que abertura e errância. Marília falaria de um “entressonho” no poema “De dentro da caixa verde” de *20 poemas para seu walkman*, livro de 2006, quando se

tem a impressão, ao levantar, de estar noutra cidade. Em “Victoria Station”, do mesmo livro, o interlocutor do eu lírico, ao comentar sobre seus atrasos frequentes e “anos fugindo da chuva”, também apontaria para esse entre-lugar (trecho em itálico no poema original):

*– ficava na última cadeira contando os segundos
antes da partida. – essa é a única
maneira de estar entre.*

Talvez seja esse entre-lugar que faça o leitor seguir viagem em *Engano geográfico*, acompanhando os signos da Espanha e da França: toalhas, bandeiras, queijos. Com a impressão, como no poema, de uma “realidade sempre escapando”, perdendo-se, como se tomado por essa sensação do “fora da hora” do poema “Victoria Station” ou do “tarde demais” de *Engano geográfico*. Leitor, também ele, errante, fugidio, ao qual a urgência (“é preciso”) do “não é importante” (“*c’est pas grave*”) vem noutra língua, como se fosse ele mesmo o jovem oriental que surge pouco depois no poema, atendendo o telefone em francês para cantar em seguida “sozinho em uma língua de vogais”.

Entre-lugar da pluralidade de línguas, lugares, “descentrado”, por assim dizer, embora sem que se institua um debate quanto ao que poderia ser “intercultural”, relativizando ideologicamente as formas assumidas de pertença a si e ao outro – termos centrais no que definiu Silviano Santiago como “entre-lugar” (1978) ou como indicou Boaventura de Souza Santos, mais recentemente, a partir da ideia de “fronteira”, com a “fluidez de seus processos sociais, a criação de mapas mentais”, mas também, curiosamente, com um espaço

da suspensão, do vazio, de um “tempo entre tempos”, tão próximos de Blanchot, mesmo em sua dimensão criadora: “viver na fronteira significa ter de inventar tudo [...] significa converter o mundo numa questão pessoal, assumir uma espécie de responsabilidade social que cria uma transparência total entre os atos e as suas consequências” (SANTOS, 2000, p. 348).

Em Marília, é, sobretudo, o entre-lugar de uma espera, ela mesma compartilhada com o leitor: “é preciso ter força para esperar ela diz olhando de viés”, esse um dos motivos centrais do poema, que nos anuncia, desde o início, um final inesperado para o “jogo de mapas”, um engano (“se soubesse um engano antes da hora”) ou um “acaso fundamental” (“apenas se vier o acaso fundamental”), signos que o leitor persegue como o homem que surge na página treze do livro:

e um homem ficava sentado escondido atrás do muro
esperando eternamente o acaso
e tentando controlar a direção dos trens

Um caminho sem língua

Entre tantas esperas de *Engano geográfico*, há um momento em que o eu afirma um desejo. Não o de controlar a direção dos trens, ou o tempo. Desejo de um “caminho sem língua”, num trecho, por assim dizer, enigmático pela ausência de pontuação. Com versos justapostos, o desejo talvez quisesse apenas o mar, num instante em que não sopra “nenhuma brisa”, silencioso. Mar de outra cidade, naquela em que se está. Cito o trecho completo que se reúne ao momento da descida pelo “túnel de ruídos”:

já não lembra onde foi parar
um caminho sem língua
é o mar que desejava encontrar
mas faz silêncio [...]

Não é sem hesitação, portanto, que talvez se possa atribuir a manifestação do desejo a esse “caminho sem língua”, do qual talvez o eu buscasse, ao contrário, escapar para reencontrar a mobilidade: ondas, correnteza, maré alta, tanto mais do que a melancolia das águas paradas ou a clareza moral da purificação – para descartar dois caminhos propostos por Gaston Bachelard em *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, embora tampouco se encontre equivalência no que definiu como “água violenta”. Como diria o eu de *Engano geográfico* mais à frente, numa cidade plana “não há memórias para inserir”. Das palavras estrangeiras, além disso, ou do que foi dito nessas outras línguas, é que parecem brotar alguns dos caminhos do poema, como se à presença da língua estrangeira ou dessas interrupções e questionamentos sobre a própria língua correspondesse um lugar da memória e da poesia. “Um caminho sem língua” seria, desse modo, apenas o lugar onde o eu foi perder-se (“não lembra onde foi parar”), relacionando-se mais com o verso anterior do que com o seguinte.

Há um trecho mais à frente, contudo, próximo ao final do poema, em que o eu exprime um cansaço: “não quer mais pronunciar esta língua”. Pouco depois, conta-nos sobre dois dias de pânico e uma frustração quanto ao que fora fazer ali. Sinais dispersos que convidam à interpretação, como no breve relato que acrescenta sobre um certo Constantino, apenas esboçado.

O momento do “caminho sem língua” também sucede a uma série de hesitações entre línguas: espanhol, inglês, francês, até que “começam a responder em português”. “Sem língua” talvez significando, assim, esse lugar utópico, entre-lugar do contato com o outro. Trata-se de uma abertura pretendida pelo poema: entre-abertura do sentido, que convoca o leitor, também ele, a olhar pela fresta da cortina ou pelas frestas sucessivas dos versos, buscando encontrar-se em meio a tantas imagens parciais.

Mas é possível ver nesse “caminho sem língua”, além disso, dimensões que a poesia, às vezes, teima em afastar. Assim, há uma oralidade que permeia grande parte do longo poema com suas construções simples, coloquiais: “o carro está uma sauna”, “e o celular tocando sem parar”. Em muitos casos, são marcas de diálogo: com a senhora do carrinho de bebê, um policial, a funcionária da companhia de trem, com um “ele” que percorre o poema. A cada instante, essa permeabilidade a outros olhares (“um casal de estrangeiros olhando para você”) e discursos (“você comprou com a carta azul pergunta uma moça”) se produz numa linguagem que traz essa instância dialogal ao centro da poesia, poesia do “eu”, mas também do “ele” e do “eles”. Estes não apenas, por assim dizer, personagens, porque constituem o texto, com suas interpelações e frases, tornadas versos e incorporadas pela ausência de pontuação ao fluxo-poema, como no instante em que o “eu” descobre a sua residência no campo:

no meio do verde da janela
cheira a tempestade ela diz
e o sol brilhava no jardim

Ou como já no início do poema, instalado de imediato nesse lugar do diálogo, com esses dois alexandrinos (o primeiro e o terceiro verso) tão irreconhecíveis pela distribuição irregular de acentos métricos:

é um engano geográfico estar aqui
ele diz que deste lado
do mar você deve chamar limão de lima

Não é à toa, portanto, que essa presença do outro opere um certo processo de despoetização da linguagem. “Caminho sem língua”, assim, pela ausência de uma linguagem poética particular, apartada dessas outras que surgem de todos os lados e que o eu acolhe sem conflito, generoso. Elas vão adicionando camadas ao texto e tornam-se poéticas nesse processo – mapas “que se sobrepõem” – como se o eu e os demais pudessem falar a mesma língua da poesia. “Teste de poesia”, nesse sentido, porque não apenas testando os seus limites, como no poema de Charles Bernstein evocado pelo texto através da imagem da fábrica no alto da montanha e da forma dialogal (embora professoral, distante, do autor americano), mas porque resposta ao “teste da solidão”: essa, uma outra oposição de *Engano geográfico*. Com essas outras vozes, aliás, é que o eu pode seguir viagem, à espera de um “acaso fundamental” que é também reencontro, partilha.

Cartografia e literatura

As narrativas de viagem são um gênero antigo. A *Descrição do mundo* de Marco Polo é de 1298. Petrarca relatou a sua subida ao Monte Ventoux em 1336. Tais narrativas se popularizaram no século XIX com a expansão colonial europeia, em livros como os de René de Chateau-

briand. Paul Claudel, no início do século XX, ofereceu belos quadros poéticos da paisagem chinesa em *Connaissance de l'Est* (1900).

Há várias reflexões sobre a relação entre viagem e literatura. Yves Bonnefoy, em *L'arrière-pays* (1972), apontou para a viagem como rompimento com o espaço habitual de nossos atos. Também para a necessidade de compreender a errância como lugar privilegiado para a tentativa da “vidência” – espécie de abertura do olhar – desde Arthur Rimbaud.

É o que, de algum modo, observaria Michel Collot em sua reflexão sobre a paisagem: paisagem que revelaria uma profundidade como instância diferente daquela que exerce o nosso controle habitual sobre as nossas representações. Na modernidade, ela seria um “contato com a realidade”, menos “sublime” do que “humana”, capaz de possibilitar um deslizamento da identidade do eu, como indicaria através de sua leitura da poesia de Pierre Reverdy em *La poésie moderne et la structure d'horizon* (1989) ou no ensaio “L'espacement du sujet” de *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours* (2005), nessa paisagem que “transborda o sujeito, abrindo-o a uma dimensão desconhecida de si mesmo e do mundo” (p. 45), “vacilação dos limites entre o eu e o não-eu” (p. 49). Profundidade, aliás, que viria desde Jean-Jacques Rousseau, para o qual um deslocamento do espaço se faria acompanhar por um movimento da alma e da imaginação.

Em *20 poemas para seu walkman* (2006), Marília Garcia já havia esboçado parte dessa reflexão. Num livro em que a experiência da viagem se multiplicava por poemas breves, sobre a linha 14 do metrô de Paris ou sobre a Estação Victoria de Londres, tratava-se de uma predileção por esses momentos e lugares de trânsito, sob a forma – talvez

pudéssemos dizer – do cartão postal, com a sua dimensão efêmera e o seu caráter, por vezes, de ilegibilidade – “cartas abertas, embora ilegíveis” diria Derrida, “legível para o outro, embora não entenda nada” (DERRIDA, 1980, p. 60; p. 27).

Um dos poemas centrais desse livro, “Le pays n’est pas la carte”, título em francês, está na segunda parte de mesmo nome:

pensa bem, mas
se tivesse as ruas quadradas
teria ido a outro café, teria dito tudo de
outro modo e visto de
cima a cidade em vez de se
perder toda vez
na saída do metrô. *não é desagradável
estar aqui, é apenas
demasiado real* diz com cílios erguidos
procurando um mapa [...]

Nele há temas que serão explorados por *Engano geográfico*: as ruas quadradas, o acaso, os mapas. O eu aqui erra pelo labirinto dos versos, levando consigo o leitor, embora lhe dê pistas com esse itálico, que *Engano geográfico* reservará apenas para algumas palavras e frases noutras línguas.

De todo modo, há um contato com esse “demasiado real” com os “cílios erguidos”. A imagem é importante, ainda que sob o sinal de menos do “apenas”. Ela aponta para a dimensão do olhar. A visão é, todavia, a de um mapa, mais do que a da cidade. É um mapa a que o olhar inquieto se abre na saída do metrô. Tal duplicidade da

paisagem e dos signos escritos surge em alguns momentos de *Engano geográfico*: “pega o livro vai olhando os campos”; “vai abrir a janela e ver o prédio torto/ 2 dias de pânico/ os mapas abertos”.

No trecho acima, essa dimensão se conjuga com o lugar da perda de si, ou da possibilidade de dizer “tudo de outro modo”. É como se o eu fosse a cada instante trocando de lugares com essa distância da reflexão e dos verbos no tempo condicional. Aqui, com o olhar “de cima” oposto ao de baixo, daquele que sai do metrô e busca reorientar-se. Troca de lugares que é o motor desse “engano”, cujo deslocamento se dá no mundo mas também nas palavras, elas mesmas errantes, inquietas: “um jogo de mapas de cartas ou de cartoons”. “Jogo” que é leveza, divertimento. E que estaria na contramão do que Baudelaire indicou para Théophile Gautier, ao louvar a sua ciência matemática e descartar o acaso: “il y a dans le mot, dans le verbe, quelque chose de sacré qui nous défend d’en faire un jeu de hasard”/ [“há na palavra, no verbo, algo de sagrado que nos proíbe de fazer dela um jogo de azar”] (BAUDELAIRE, 1968, p. 464).

Lovesong

Num dos versos finais, a música intermitente das estações de trem francesas, o “dá-dara”, ressurgiu anunciando que o eu retorna a “esta cidade que poderia chamar de casa”. É o momento de um último encontro, entre um atendente que fala português e esse eu/ você que pede um *muffin de blueberry*:

eu sou o atendente que fala português ele diz
e você pede um muffin de blueberry

Num poema de um eu às vezes solitário (“a solidão diz d. a solidão”), andando pelas ruas, há em vários momentos um “ele” sobre o qual vamos recolhendo informações: “ele gosta tanto de *polars*”, “ele estava fugidio”, “ele tremia”. Que fala de Tanger ou da geometria euclidiana.

Talvez não seja o mesmo “ele”, não sabemos. Como talvez não seja, ao longo do poema, o mesmo “eu” ou o mesmo “ela”, que “fizera tudo errado” ou que pede para “trocarem de língua”.

O *muffin de blueberry* já havia aparecido, no entanto, no início do poema, a “7 minutos para a partida”. O poema de Marília Garcia cria espelhamentos, como a imagem do trem que “corre na direção contrária” e que reaparece ao final, pouco antes do encontro com o atendente. Assim deslocam-se também os pronomes “eu” “ele”, “ela” ou mesmo o “você”, sem referência textual explícita, e que assumem não apenas esses outros discursos, com o verbo “dizer” tão presente, mas diferentes lugares no texto. Ao encontro com esse “ele” opõe-se, ademais, um outro “ele” que diz querer voltar para casa.

Talvez seja excessivo falar a partir desses deslocamentos e espelhos de um encontro amoroso, ele/ela, retomando a referência à *lovesong* que está no final do poema. Nessas idas e vindas, todavia, há – podemos dizer – como que uma atenção amorosa. Surge em momentos de discreto lirismo, no que se poderia chamar de interlúdio campestre a partir da página vinte e três:

em seguida ele traz um jogo americano azul
as cebolas são doces
ele diz que o outono chegou durante a noite

Lirismo cheio de ângulos noutro momento, lembrando a poesia de Mário de Andrade e sua herança cubista, com esse olhar móvel que se dirige ao sol para vê-lo rapidamente transformando-se do lusco-fusco num eclipse que é, ao mesmo tempo, o gesto de recolher-se atrás do muro:

um frio muito fino
todo mundo olhando pra cima
um luscofusco
e vê
era um eclipse solar
o sol indo para trás do muro

Está em versos como “Asa especula freme vagueia na luz do sol” do autor de *Paulicéia desvairada* (ANDRADE, 1993, p. 133), no encadeamento verbal que, em Mário, aponta para os múltiplos estados de consciência e desdobramentos do eu frequentemente em crise, poeta de “Eu sou trezentos...”, ou na rapidez com que em “Paisagem nº 3” o sol irrompe em meio à garoa paulistana:

De repente
Um raio de Sol arisco
Risca o chuveiro no meio (ANDRADE, 1993, p. 99).

Tal lirismo, em *Engano geográfico*, surge menos, contudo, como eclipse – ou tarde chuvosa no caso de Mário, em “Paisagem nº 3” – do que na claridade do dia ensolarado. Luz que tudo irradia, mas que brilha aos poucos com um mundo de cores, azuis, verdes, la-

ranjas, imprimindo a sua listra na perna do eu/você viajante, sentado no trem. É com ela, aliás, que o eu traz à memória essa presença do outro/si mesmo, com quem conversa (“lembra daquela vez”), nesse espaço dividido da memória capaz de atribuir sentido aos elementos mais simples do cotidiano: legumes frescos, frutos do mar, ou “as joaninhas no chão entre as pedras”.

O evento extraordinário, assim, o eclipse, o lusco-fusco da meia-claridade, só vem nublar rapidamente com seus enigmas – serão enganoso? – a evidência do afeto, numa viagem que é menos frustração de um acontecimento inesperado, do que adesão poética ao mundo, atenta a montanhas e acidentes, como nos diz:

podia ser tarde da noite
numa batida
só que ali o sol

Referências

ANDRADE, M. *Poesias completas*. Edição de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.

BACHELARD, G. *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*. Paris: José Corti, 1942.

BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Edição bilíngue. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BAUDELAIRE, C. Théophile Gautier. In : _____. *Œuvres complètes*. Paris: Seuil, 1968.

BLANCHOT, M. Le souvenir est la liberté du passé. In: _____. *L'espace littéraire*. Paris: Gallimard, 1995.

BONNEFOY, Y. *L'arrière-pays*. Paris: Gallimard, 1972.

COLLOT, M. *Paysage et poésie, du romantisme à nos jours*. Paris: José Corti, 2005.

COLLOT, M. La poésie moderne et la structure d'horizon. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.

DERRIDA, J. *La carte postale. De Socrate à Freud et au-delà*. Paris: Flammarion, 1980.

GARCIA, M. *Engano geográfico*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2012.

GARCIA, M. *20 poemas para seu walkman*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

INIMIGO rumor, São Paulo, n. 20, 1998.

SANTOS, Boaventura de Souza. *Para uma concepção pós-moderna do direito. A crítica da razão indolente: contra o desperdício da experiência*. São Paulo: Cortez, 2000.

Recebido em 11 de fevereiro de 2013

Aprovado em 29 de maio de 2013

Poesia contemporânea e crítica de poesia¹

Paulo Franchetti

Universidade Estadual de Campinas

RESUMO: Neste texto discutem-se algumas questões relevantes para a compreensão da dinâmica literária contemporânea no Brasil, especialmente no que diz respeito à produção e crítica de poesia. Tendo como focos da reflexão a história recente da poesia brasileira e as formas de recepção crítica na contemporaneidade pós-moderna, o texto busca equacionar uma questão recorrente em artigos e depoimentos recentes, a saber, a questão do público real e previsto da produção poética contemporânea no Brasil...

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea. Crítica literária contemporânea. Poesia contemporânea – Crítica literária.

ABSTRACT: Some relevant questions are discussed in this text in order to understand the contemporary literary dynamics in Brazil, especially regarding poetry criticism and production. The reflection focuses on Brazilian poetry recent history and how its reception and criticism has been carried out in the post-modern contemporaneity; the text intends to consider a recurring question in recent articles and statements in order to comprehend

¹ Texto lido na Unesp de Araraquara, em 18 de abril de 2013.

the subject of the real and the envisaged audience in contemporary poetry production in Brazil.

KEYWORDS: Brazilian Contemporary Poetry. Contemporary Literary Criticism. Contemporary Poetry – Literary Criticism.

Mal informado aquele que se declara seu próprio contemporâneo.

Mallarmé, *apud* Blanchot

O tema desta conversa é poesia e crítica de poesia. Retomo aqui temas e formulações dispersas em outros textos que tenho escrito sobre esse assunto, tentando sistematizá-los e aprofundá-los, para que, na sequência, possamos debater um pouco.

Dito isso, queria começar pelo fim, isto é, pela questão da crítica – e da crítica contemporânea, porque o foco aqui é a poesia contemporânea e a sua crítica. E queria também pedir desculpas a alguém que eventualmente tenha lido um texto em que recentemente refleti sobre as relações sobre história e crítica, pois aqui retomo, sem muitas alterações, uma parte do que ali vem escrito – e ainda do que pude pensar em outro texto sobre poesia e crítica².

1. A crítica

Pensar as formas da crítica literária é pensar também as formas de história literária no presente.

² Cf. FRANCHETTI (2012a/2012b).

Não há possibilidade de crítica dos objetos literários sem uma base histórica, isto é, sem uma postulação de sentido histórico, um quadro de referência que permita ao crítico avaliar uma obra segundo um duplo aspecto: o primeiro é a reivindicação de herança cultural e o segundo, a aposta num possível legado.

Desde que se dissolveu o quadro clássico, no qual a aferição da qualidade se dava, sobretudo, a partir da consideração de obras modelares em seu gênero, emuladas pelas obras novas, a crítica se tornou radicalmente histórica. Ou talvez seja melhor dizer: a crítica ficou submetida à história.

O que quero dizer é que, diante de um objeto novo, a avaliação moderna se processa por uma espécie de revisitação do passado, em busca de ponto de referência para a interpretação. Segundo seu entendimento, sua inclinação e sua época, o crítico falará de linhas evolutivas, influência, intertexto, contestação, paródia etc.

De fato, filiar uma obra numa tendência ou matriz é talvez a forma mais usual e produtiva de compreensão. Mas como a própria crítica trabalhou incessantemente para denunciar os mecanismos de poder que constroem os cânones, e uma vez que o passado e o cânone (ou os cânones, no caso) são construções discursivas, a obra nova, o passado e o cânone se modificam mutuamente. É o que, entre outros, observaram Eliot e Borges – o primeiro ao entender o cânone como uma ordem ideal constantemente em mudança; o segundo ao propor que um autor forte cria seus próprios precursores.

Hoje, quando as fronteiras entre o que é e o que não é literário são flexíveis e incertas, quando o estético já não se sustenta a partir do cânone, mas, pelo contrário, se vê explicitamente submetido ao político (e aqui estou pensando, por exemplo, nos cânones alterna-

tivos, nos quais o valor estético ou se quer outro, ou é modalizado por, ou tem menor importância do que o recorte político, sexual, étnico, genérico), mais se faz evidente, para o bem e para o mal, o mecanismo crítico básico de avaliar o objeto inserindo-o numa narrativa particular, dentro da qual ganha densidade e sentido.

E se é verdade que o solo da crítica não é mais tão firme quanto já foi, porque hoje ela é sempre suspeita de estar submetida à autoridade do passado canônico, é também verdade que dela se passa a exigir muito mais, na medida em que qualquer crítica se vê agora na urgência de situar-se historicamente, de uma forma ou outra, perante as novas propostas de cânone apresentadas no entorno da obra ou no miolo da cultura de seu tempo. Isto é, a aguda historicização do cânone exige ainda mais da crítica que ela se situe historicamente, na medida em que a obriga a continuamente retrair a história para compreender a ocorrência ou justificar a escolha do seu objeto.

Ao mesmo tempo, está claro que tratar criticamente um objeto é fazer um gesto de escolha não somente sobre o campo do presente, mas principalmente sobre o campo do futuro. O desejo de intervir no presente e agir sobre o futuro é indissociável do ato crítico em literatura, uma vez que este – se não se resigna a ser apenas vítima do marketing das editoras e dos autores – é sempre, além de um desejo de conhecimento de um objeto particular, uma eleição e uma aposta. E mesmo quando se apresenta como pura afirmação de gosto, o ato crítico tem em vista a direção do futuro, por meio da afirmação ou da recusa do que deve ou não deve ser valorizado, do que merece ou não merece continuidade. Isso, é claro, porque o presente oferece uma enorme variedade e quantidade de objetos novos, filiados a cânones distintos e concorrentes.

Sendo assim, o ato crítico, ainda que se queira apenas um ato de compreensão ou avaliação, é antes de tudo um gesto de eleição. Destacar como digno de atenção crítica um objeto em meio à miríade de objetos que se oferecem significa reconhecer sua importância ou seu poder. Não se critica nem se ensina o anódino, mas apenas o que se elege como bom e exemplar – ou como mau, caso traga em si algum potencial de perversão do que o crítico considera o melhor rumo do presente.

Assim, não apenas não creio que seja possível fazer crítica consequente sem uma base histórica (isto é, no limite, uma opção por um enredo e narração), como também não acredito que seja possível compreender plenamente a crítica feita (isto é, o lugar de onde se produz o juízo de valor e se processa a interpretação) sem conhecer as principais linhas hegemônicas (ou em disputa de hegemonia num preciso momento de um dado universo cultural) de interpretação histórica.

Não há nisso nada de novo, no que toca ao mundo moderno, tal como se foi definindo a partir do Romantismo. A nota da novidade está em outra parte: no desprestígio da história literária como disciplina. Especialmente da história literária como narrativa totalizante, centrada na seleção e no comentário de objetos exemplares que se relacionam entre si por uma série de múltiplas causalidades.

Com a historicização do cânone e com a forma diferente de organização do campo intelectual, que privilegia a análise especializada em vez das sínteses grandiosas, diminui muito ou mesmo desaparece a confiança na autoridade do autor único que escreve sobre objetos variados, espalhados ao longo de uma vasta cronologia. Hoje, uma história da literatura nacional escrita por um homem só não apenas nos parece pouco provável, como ainda nos parece desde

logo suspeita de se tratar de uma compilação, de uma síntese de leituras de fontes secundárias ou de outras narrativas históricas que a precederam.

Minha impressão é que a relação de dependência da crítica para com a história literária, que tentei apresentar no início destas reflexões, se resolve de um modo duplo na situação e na avaliação de objetos.

No que diz respeito a objetos que se reclamam do cânone, sua visada depende muito das grandes sínteses históricas de meados do século XX, uma vez que, depois delas, nenhuma outra se fez. Já nas obras que se afirmam como oposição ao cânone, sua visada se escora nas histórias parciais que se produzem sem a má consciência da história canônica. Quero dizer, a recusa da modalidade narrativa da história literária contemporânea não elimina a persistência dessa narrativa como princípio de avaliação e ordenação da matéria literária do presente e do passado.

O que sucede agora é que, fora do foco da discussão e do embate aberto, algumas sínteses mais convincentes ou de maior poder institucional permanecem na obscuridade, tornam-se matéria escura, invisível – mas continuam presentes e atuantes. Por isso mesmo, minha intuição é que as bases mais fortes da crítica literária permanecem sendo as velhas histórias narrativas, com seus modelos de avaliação e de ordenação. Pois, para a crítica, devido ao seu caráter decisivo de intervenção, é imperativa uma visada narrativa na qual, se não a origem, a destinação está sempre presente.

Já no campo dos estudos literários sobre objetos do passado, a questão da história literária tem outro recorte, embora também da primeira importância: os estudos sobre objetos do passado são o campo de provas das narrativas históricas tradicionais, ao mesmo

tempo em que o laboratório de testes de novas sínteses que, por conta da desconfiança quanto ao gênero história literária, talvez não cheguem a se apresentar a público – mas serão difundidas a partir do exercício do ensaio e da crítica.

Ou seja, nesta breve apresentação do problema, o ponto que eu gostaria de destacar é que não tenho dúvida sobre a importância central que ainda hoje têm as grandes perspectivas históricas elaboradas no século passado – quando mais não fosse, como objeto de contraposição ou como determinação institucional da relevância dos objetos. Mas penso que é bem mais que isso – e que as várias sínteses narrativas do século passado ainda regem o debate, que apenas se deslocou dos pressupostos e das próprias narrativas para a base argumentativa da crítica e dos estudos particulares que se articulam a partir delas ou contra elas. Melhor dizendo: acredito que, apesar ou justamente por conta da propalada crise da história literária (que torna sem sentido a exposição sistemática do enredo básico no qual se situam os gestos de intervenção crítica), o debate sobre as versões da história que interessam a este ou àquele grupo se deslocou para a zona sombria dos pressupostos não declarados, que, entretanto, mantêm a sua força de confronto com outras narrativas, que dão origem a discursos particulares concorrentes – não só na interpretação do passado, mas sobretudo na interpretação do presente e na responsabilidade de moldar o futuro.

Creio que ainda é cedo para percebermos o efeito da perda de prestígio da narrativa histórica para o ensino, a discussão e a produção da literatura. Minha impressão é que vivemos um momento de indefinição: nem estamos dispostos a criar novas narrativas históricas de amplo escopo, como as que vicejaram ao longo do século

XX, nem conseguimos nos livrar delas como base de escolha, compreensão e avaliação. Ou seja, creio que a tônica do nosso tempo é a espectralização da história literária narrativa, que ainda nos rege, porque nos assombra.

É nesse quadro que gostaria de pensar com vocês não só a crítica de poesia, mas também a própria poesia contemporânea no Brasil. Faço a ressalva porque não creio que possa correr o risco de generalizar a análise a outros universos literários. Se isso for possível, algum conhecedor de outros sistemas literários poderá fazer; se não for possível, ficará a análise do nosso caso como uma particularidade que talvez interesse à definição do desenho geral.

2. A poesia

Creio que a poesia tem um diferencial em relação à obra literária que não é poesia. Esse diferencial se revela em vários campos, mas o que interessa aqui, no momento, é um ponto que se desdobrará em outros: a definição, isto é, o pertencimento ao gênero.

Uma constatação fácil de fazer é que, na modernidade, as tentativas de definição de poesia fracassam com mais rapidez do que as de romance ou conto – isto é, de obras em prosa que, de uma forma ou outra, contam uma história.

No regime clássico, a forma e a função eram definidas *a priori*. Poesia era o que obedecia a determinados padrões – sendo o principal a disposição em versos, em segmentos medidos. É certo que a disposição em verso, por si só, não era suficiente para definir a poesia, que pressupunha sempre uma postulação de invenção, de criação. Mas, uma vez atendida tal postulação, verso e poesia pare-

ciam ligados, de tal forma que as obras épicas, líricas e dramáticas habitavam um domínio comum.

Tendo isso em mente, pode-se imaginar que boa parte da história literária da modernidade, em sentido amplo, deve ser contada à volta da história da progressiva assimilação da prosa ao lugar da “poesia”, isto é, da atribuição ao romance (e ao conto) do estatuto pleno de arte poética. O que acarreta inclusive a mudança do nome do domínio, pois a denominação “literatura”, tal como a utilizamos hoje, é também fruto do movimento de deslocamento de expectativas e conceitos produzidos pela ascensão do romance – para utilizar o título de um livro bem conhecido.

Nesse quadro, um momento crítico, que nos importa considerar para tratar da poesia de hoje no Brasil, é o momento da modernidade em seu sentido mais estrito. Isto é, o momento do Modernismo, pois, no que diz respeito à poesia, é aí que se produz uma alteração da maior importância: a poesia pode (ou, pelo menos, postula) ser definida sem o apoio do verso.

O primeiro passo nesse movimento me parece ser a diferenciação entre verso e medida. O chamado verso livre. Na poesia, nunca foi a rima, nem mesmo a metáfora e o uso de linguagem figurada, o traço diferencial principal da poesia em relação à prosa. Mas a medida. A proposta de um verso livre é sempre a proposta de um verso livre da medida, ou das medidas tradicionais. Não no sentido da sua abolição, mas da possibilidade de a medida ser utilizada em conjunto com a falta de medida – pois muitos versos “livres” mantêm o esquema acentual e mesmo a medida dos versos definidos pela tradição. Na verdade, boa parte dos “versos livres” constitui ainda hoje, em português, ao menos, variantes sobre o solo comum

da poesia metrificada. A dissociação entre o metro e o ritmo se torna, nesse momento, uma questão importante, e não são poucos os poetas que vão afirmar, direta ou indiretamente, que o que importa à poesia é o ritmo (e não mais o metro), que é a liberdade rítmica que define o verso livre.

No Brasil, nos poetas mais ligados à tradição, como Bandeira, o ritmo entretanto será forte e explicitamente apoiado no metro, valer-se-á da alternância entre versos de medida tradicional e outros, jogará com as cadências tradicionais e atenderá ou não, na divisão das linhas, à expectativa criada por séculos de poesia metrificada. Penso mesmo que é o metro que se dissolve, cedendo lugar aos ritmos básicos associados aos versos medidos. E arrisco-me a pensar que o melhor título para o livro de Bandeira seria não *O ritmo dissoluto*, mas *O metro dissoluto* – pois é o que se vê na maior parte dos poemas do livro, em que predomina, na verdade, o verso medido.

Já em outros poetas, o ritmo dos versos tradicionais tem pouco ou nenhum peso na definição do verso. É o caso de Oswald de Andrade, cujo primeiro livro sucede de apenas um ano *O ritmo dissoluto*.

No caso de Oswald, o metro tradicional parece não ter importância na organização do poema, a não ser como fantasma, *sparring* invisível (até o final, no *Cântico dos cânticos para flauta e violão*, assombra-o e ele esconjura o fantasma parnasiano, nomeando Alberto de Oliveira). Sua poesia se articula de modo, diria, mais conceitual: ela demanda o lugar e o reconhecimento como poesia apoiada, formalmente, apenas na quebra da linha. O prosaísmo, o humor, a quebra voluntária do ritmo tradicional configuram uma poesia de combate que, na versão mais baixa, resultará no poema-piada. Mas em Oswald o movimento é mais amplo: não se trata de obter o hu-

mor pelo humor – o que já seria algo sacrílego, ocorrendo num livro de poemas –, mas de propor uma *poética* baseada no prosaísmo e na colagem como a mais adequada à apresentação e à compreensão da realidade. Ao menos da nacional. Sem se apoiar na tradição poética e nos metros tradicionais portugueses, sua poesia existe e se sustenta, num primeiro momento, como gesto dessacralizador, iconoclasta. Seu sentido advém da sua atitude frente à tradição.

Outros autores também comporão “poesia conceitual”, se é que esse termo faz aqui sentido. O poema “Vozes na noite” de Bandeira é um exemplo. Fora de um livro de poemas e sem a assinatura do poeta, o que levaria um leitor a atribuir-lhe o nome de poesia?

O poema conceitual demanda a descrição do campo, para poder ser compreendido e valorizado. Como um gesto, precisa de um contexto e de um conjunto de expectativas. O erguer um braço, por exemplo, tem sentido diferente numa manifestação política e numa sala de aula ou num encontro na rua. Assim também as três linhas de Bandeira ou o Amor/Humor de Oswald. O que faz deles “poemas” é o gesto que os constituiu como poemas. E a propriedade do gesto, quero dizer: o seu sucesso em ser entendido como um gesto carregado de sentido.

Por isso, boa parte do ensino da literatura modernista na escola – média ou universitária – consiste na descrição do quadro em que se deu o gesto (de que resulta não só o relato heroico, mas o exagero nas tintas com que se pintam os oponentes), e também na crônica do sucesso da reivindicação de pertencimento à categoria do literário. Daí o elogio da ruptura como índice da modernidade, mas de uma ruptura que consiste na criação de uma nova continuidade. O que quer dizer: elogio do poder da obra (que é sempre também o poder do

autor), capaz de quebrar e restaurar o quadro de referências, pertencendo ao campo literário por meio da negação mesma desse campo.

Um último elemento a considerar é o sentido social do gesto de reivindicação do pertencimento. Num mundo em que a poesia e o literário são valores fortes, os gestos ganham sentido pelo simples fato de serem feitos. Mas num mundo no qual a poesia e o literário são marcados e definidos pela história dos gestos de ruptura, perde-se, em primeiro lugar, o ponto de contraposição: isto é, um conjunto de definições e/ou expectativas contra as quais se erguerão a negação e a demanda de pertencimento.

Do ponto de vista histórico, no Brasil, a questão se apresentou de forma mais aguda na Poesia Concreta. Como se sabe, nessa prática se atacou a última determinação formal do poético: o verso. Poesia não se definia mais pelo corte, nem pela elocução, nem pela linguagem figurada. Ou melhor: essa seria a poesia do passado. Sua antagonista e sucessora, a Poesia Concreta, se proporia como ruptura com o conjunto dos procedimentos que definiam seja a prática clássica, seja a moderna ou modernista, em nome da maior adequação ao tempo e à cultura marcada pelos *mass media*. Uma ruptura radical, mas que busca sua justificação no cerne da tradição modernista e que nunca abdica da reivindicação do nome de poesia e do estatuto de literatura.

Dado o peso das reivindicações concretistas, que muito deveu à rápida expansão dos cursos de letras e principalmente à voga do estruturalismo linguístico nos meios acadêmicos (que, aqui no Brasil, foi um *tsunami* também porque dispensava o leitor da carga de erudição que outras formas de análise ou comentário da obra literária exigiam), o campo da poesia brasileira ficou marcado pela

necessidade de resposta ao repto da atualidade. Para muitos poetas, a questão da justificação da sua prática passou a primeiro plano, e ser contemporâneo deixou de ser uma fatalidade, passando a ser um ideal, um objetivo difícil de alcançar, que pressupunha a elaboração de um discurso de contraposição à ideia de que a própria prática da poesia “em versos” era coisa do passado.

Um estrangeiro poderia perguntar qual foi o poder sedutor da Poesia Concreta, cuja produção é pequena e logo dissolvida em práticas que pouco têm a ver com o que a caracterizou e lhe deu o nome. Na minha avaliação, esse poder nasce do fato de ela se propor a conjugar a ruptura aguda, que caracterizaria a contemporaneidade (ainda mais justificada como adequação ao tempo do predomínio da tecnologia), com a tradição mais longa e erudita, recolhendo os procedimentos de ruptura do verso e do quadro literário como a essência do processo e da evolução.

Nessa conjugação, o que fica excluído é o irracionalismo (todas as correntes irracionalistas, inclusive as que marcaram o futurismo russo, bem como o dadaísmo e o surrealismo) e as formas de aproximação da linguagem poética das formas expressivas mais diretas: o prosaísmo, a recusa da exibição da forma e do artesanato.

O poema concreto não apenas traz o andaime junto do edifício, mas traz também uma crítica explicando tanto o edifício quanto o andaime, seja do ponto de vista estrutural, seja da sua inserção na linha evolutiva. E na maioria das vezes o andaime e sua explicação terminam por ser mais interessantes do que o edifício.

A chamada “poesia marginal” foi a forma mais radical de reação, reivindicando, por sua vez, o reconhecimento do literário para o coloquial, o imediato – e propondo a proximidade leitor/autor como

base do processo comunicativo em poesia. E é só no quadro de contraposição ao concretismo e outras “vanguardas” que se percebem o potencial sedutor e a relevância desse “movimento”. Outra forma de reação foi o recuo ao quadro moderno (não modernista) da poesia como arte de fazer versos, que deu origem ao neoparnasianismo dos continuadores da Geração de 45. Ambas, porém, no quadro da modernidade tardia brasileira, terminaram por ser eficientemente assimiladas ao anacrônico, ao pré-contemporâneo.

Se essa for uma descrição aceitável, em traços grossos, do que foi a poesia brasileira desde o Modernismo, então é possível perceber o lugar do impasse atual e compreender melhor o paradoxo que é termos uma poesia sem leitores, sem relevância mercadológica ou cultural, mas extremamente dinamizada por desqualificações mútuas e guerras intestinas ao próprio conjunto dos produtores (que são também a maioria dos leitores). De fato, quando vemos (para citar só um exemplo) poetas como Ferreira Gullar, Augusto de Campos, Décio Pignatari e Bruno Tolentino negarem-se mutuamente não a qualidade literária, mas o direito ao nome de poeta, percebemos a crise aguda, na anomia que reina nesse domínio.

Por isso mesmo, o domínio da poesia é central para a definição do literário. À prosa, atualmente, reserva-se outro tipo de discussão. Sua importância econômica tende a dissolver as questões literárias em questões de gosto e, em última análise, de mercado. Já a poesia permanece o lugar dos agrupamentos, polêmicas, disputas pelo nome e pelo direito de existir. E a prova é que todos os debates relevantes, no campo literário brasileiro nas últimas décadas, têm se dado à volta da poesia e não em torno do romance ou do seu parente pobre, no mercado, o conto.

3. A conjunção

Chegamos agora ao momento mais arriscado desta conversa: a tentativa de equacionar o que disse da crítica com o quadro sumário da poesia brasileira, para pensar a poesia e a crítica de poesia hoje.

Dada a extensão disponível para esta fala, vou logo ao ponto.

Minha percepção é que o poeta brasileiro contemporâneo ainda é chamado a se defrontar com o discurso da contemporaneidade como objetivo e como construção, e ainda se equilibra, portanto – de uma forma ou de outra –, sobre os dois trilhos em que anda o comboio poético nacional: as linhas evolutivas traçadas, por um lado, pelo conservadorismo modernista que promove a poesia como intervenção política ou reflexão sobre os destinos da nação, e, por outro, pela evolução formal que permitiria a sobreposição produtiva do mais erudito com o mais atual, em termos de técnica de elaboração de produtos de linguagem.

Para a permanência desses dois trilhos contribui, decisivamente, a meu ver, o fato de que a universidade é não só o público desejado, mas também a crítica prevista pela produção contemporânea. Fora dela, apenas os agrupamentos de autores, permanentemente em guerra uns com os outros, na confusão da demanda por reconhecimento.

Que uma parte da produção poética acabe por ser um exercício de adequação ao método de análise e aos pressupostos dos grupos universitários mais influentes é uma consequência inevitável. Como também o é o hábito generalizado das orelhas, prefácios e posfácios (e, de vez em quando, tudo isso junto!) assinados por acadêmicos reconhecidos em livros de poemas de iniciantes ou veteranos – o que, note-se, acontece com muito menos frequência no caso de romances e livros de contos. E, por fim, num registro mais rebaixado, a pura

mimese ingênua dos procedimentos consagrados na história – o que às vezes nos faz pensar que na poesia brasileira contemporânea se produz uma dobra histórica e o Modernismo de 22, velho já de quase 100 anos, e a Poesia Concreta, de quase 60 anos de idade, acabam de ocorrer.

O novo, nesse quadro, é uma conquista difícil. Sendo a ruptura, a contraposição, a pedra de toque de praticamente todos os discursos históricos novecentistas, e havendo agora espaço para qualquer contraposição e sendo enorme o leque das formas de contraposição já institucionalizadas, não é fácil encontrar aquilo que é de fato novo nesta época de hiperconsciência histórica, isto é: um texto que se apresente tão liberto quanto possível da tentativa de prever e preparar a reação dos públicos especializados ou de trazer como uma bandeira erguida (em procedimentos poéticos ostensivos, declarações, notas e demais aparato paratextual) as reivindicações de inserção nesta ou naquela tradição que se reputa válida.

A tarefa do crítico de poesia, nesse desenho que venho traçando, por sua vez, parece apoiar-se em dois campos movediços.

Por um lado, por conta da própria natureza da atividade, não basta à crítica glosar as pretensões do texto ou mapeá-lo no espectro de possibilidades e práticas existentes: ela precisa compreendê-lo, e só pode compreendê-lo como literatura, historicando-o – isto é, situando-o como parte de uma narrativa que lhe permita dar conta positiva ou negativa da demanda de sentido, pertencimento e valor que o texto lhe apresenta.

Historização essa que – a menos que o crítico seja um resenhista que tem de aceitar falar sobre os livros que o editor do jornal lhe atribui – começa já na eleição do objeto, que é, por si, atribuição de valor, distinção.

Por outro lado, a redução da crítica ao ambiente da universidade (hoje, com poucas exceções, os críticos que não são professores são doutores, doutorandos ou pós-doutorandos) acaba por criar os próprios filtros do método: os objetos contemporâneos mais interessantes são os que oferecem menor resistência ao método de análise ou às proposições gerais do discurso teórico dominante no ambiente acadêmico do crítico. Por isso mesmo, a crítica universitária pode (ou mesmo procura) elidir a questão do valor como nervo da crítica, favorecendo a atitude descritiva, o mostrar como o objeto se articula e funciona. Ou, no outro extremo, tomando o texto como pretexto para uma discussão teórica na qual ele funciona como exemplo ou confirmação – ou seja, reduzindo-o a campo de prova.

De nada adianta, entretanto, o protesto de recusa da avaliação como motor da crítica dos objetos do presente, pois a questão espinhosa do valor está implicada já na eleição do objeto, que é a determinação do seu sentido histórico – por um lado – ou o seu interesse como lugar de pleno exercício do método. A renúncia à questão do valor não é, assim, uma possibilidade para a crítica digna desse nome. Tal renúncia só a tornaria uma variante do colunismo social (como tanta que se faz hoje, aliás) ou a tornaria refém dos filtros de marketing e dos mecanismos de poder das editoras e agremiações que amenizariam, pelo filtro do seu poder econômico de difusão e divulgação junto à imprensa, a aluvião de textos concorrentes pelo pertencimento ao literário e, sobretudo, à contemporaneidade.

Um dos dogmas contemporâneos, que aparece com muitos disfarces e modalizações, é a condenação da crítica batizada de impressionista. Essa condenação ecoa, na poesia, na resistência à valorização da voz individual e da situação histórica em que o

texto é produzido – aquilo que se batizou de confessionalismo ou subjetivismo.

Não gostaria de me alongar aqui sobre esse ponto – o que já fiz em outros momentos –, mas queria terminar convocando para esta discussão uma questão delicada: a do lugar da emoção estética na crítica de poesia.

Dito assim, parece uma questão sem sentido, talvez. Mas o que gostaria de tentar pensar é se é verdadeira a minha impressão de que a questão da emoção está mesmo ausente ou muito apagada no discurso crítico atual sobre poesia. Não me refiro à expressão da emoção da leitura, à exposição do sentimento do crítico na crítica (embora também sinta falta disto, de forma mediada ou imediata), mas ao lugar que a emoção produzida pelo texto no leitor, a emoção como objetivo do texto, ocupa na consideração da obra literária. Ou ainda indagar se a descrição da técnica e a inserção histórica dos objetos poéticos são postas e avaliadas em função da sua capacidade de produzir emoção no leitor (em qual tipo de leitor?), ou valores autônomos, triunfos numa série exemplar.

Isto é o mesmo que perguntar sobre o lugar do leitor – em sentido amplo, e não apenas o leitor-especialista ou o leitor-crítico – na prática da poesia e da crítica contemporânea.

Poderia reformular a pergunta, da seguinte forma: qual o leitor previsto pela poesia contemporânea brasileira e qual o leitor previsto pela crítica contemporânea de poesia brasileira? A questão, colocada dessa forma, é muito geral, mas ainda assim permite que se destaque o ponto que me parece importante pensar.

Embora neste momento não queira, não possa por limitação de tempo ou amadurecimento do problema, desenvolver essa questão,

queria ao menos registrar que me parece residir aí – no lugar previsto para o leitor – o nó da questão, tanto da crítica, quanto da poesia que se faz hoje no Brasil.

Que fique, pois, após tão longo diagnóstico, tão pequena sugestão (mas uma sugestão em que aposto bastante) como o saldo desta noite.

Referências

FRANCHETTI, Paulo. Notas sobre História e crítica literária hoje. Disponível em: <<http://paulofranchetti.blogspot.com.br/2012/09/historia-e-critica-literaria-hoje.html>>.

FRANCHETTI, Paulo. Notas sobre poesia e crítica de poesia. Disponível em: <<http://paulofranchetti.blogspot.com.br/2012/11/notas-sobre-poesia-e-critica-de-poesia.html>>.

Recebido em 26 de junho de 2013

Aprovado em 1º de julho de 2013

CLIFE

O Ato da leitura no encontro entre literatura e psicanálise

Ana Augusta Wanderley Rodrigues de Miranda
Universidade Federal do Espírito Santo

RESUMO: O artigo convida à reflexão acerca da dinâmica que constitui o ato de ler e de seus possíveis efeitos sobre o leitor a partir dos pontos de vista da teoria literária e da psicanálise, objetivando detectar pontos de aproximação entre as concepções. Tomam-se alguns aspectos relativos ao tema em ambas as teorias e procede-se ao trabalho de articulação entre eles. Visa-se contribuir com a produção de saber em cada um dos campos bem como na confluência entre eles, já sistematizada em linhas de pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura e Psicanálise. Leitura – Literatura e Psicanálise. Leitor – Literatura e Psicanálise. Leitura e efeito.

ABSTRACT: The article invites to a reflection about the reading dynamic and its possible effects on the reader starting from the literary theory and psychoanalysis approach to detect points of convergence between the conceptions. Some aspects about the subject are shown in both theories and the process of articulation is made based on them. The aim is to contribute to the production of knowledge in each field as well as to the confluence between them, already systematized in research lines.

KEYWORDS: Literature and Psychoanalysis. Reading – Literature and Psychoanalysis. Reading – Literature and Psychoanalysis. Reading and Effect.

O texto que o senhor escreve tem que me dar provas de que ele me deseja. Essa prova existe: é a escritura. A escritura é isto: a ciência das fruições da linguagem, seu *kama-sutra* (dessa ciência só há um tratado: a própria escritura).

Roland Barthes

Leitura e constituição do sujeito em Freud

Desde os primórdios da psicanálise, encontramos referências a um modo específico de leitura, que diz respeito à própria constituição do sujeito na forma como é concebido por essa teoria. Toda relação do ser humano com o mundo, consigo mesmo e com o outro dependeria, segundo Freud (1977a), da intermediação dessa leitura, efetivada pelo Eu. Tal instância psíquica seria formada justamente na medida em que executaria sua função de ler, diferenciando-se assim do mundo e, por isso mesmo, sendo capaz de estabelecer relações com ele. O intuito do processo seria, em última instância, a própria sobrevivência do Eu, pois a leitura consistiria na verificação das possibilidades de agir no mundo em busca da satisfação das necessidades através de objetos e ações adequados. O aparelho psíquico seria obrigado a abandonar sua tendência à busca imediata de satisfação, pois, na falta de um objeto adequado, até mesmo formas alucinadas de objetos poderiam ser ativadas mediante a força da pressão das pulsões. Entretanto, o objeto alucinado bem como o inadequado não seria suficiente para atender às necessidades vitais

e poderia ser potencialmente danoso. Essa busca de satisfação em curto-circuito – isto é, sem consideração pela verificação da realidade –, mecanismo por excelência do que foi designado por Freud como “processos psíquicos primários”, (FREUD, 1977b, p. 640) precisaria, portanto, ser inibida.

[...] Ao inibir os processos primários, e construir pensosamente um acesso ao mundo de “fora”, o psiquismo não conseguiria evitar perder uma parte de si mesmo.

A busca de objetos de satisfação no plano da realidade “externa” via ação motora, exigiria a intermediação do Eu. Uma vez constituída, essa instância controlaria a motilidade; regularia o acesso do sujeito a si e ao mundo. A partir de então, para chegar a realizar-se numa “ação específica” toda e qualquer aspiração do sujeito precisaria ser legível, antes de tudo, pelo Eu. Tal legibilidade, porém, não seria automática. Exigiria uma tradução em palavras. Só que esta tradução seria sempre, e necessariamente, incompleta (CRESPO, 2003, p. 15).

A legibilidade realizada pelo Eu implicaria, então, uma tradução de um tipo de registro a outro. As marcas primeiras das excitações, advindas tanto da realidade externa, quanto do próprio organismo, não se dariam na forma de palavras, seriam traços, cuja grande maioria jamais chegaria a ser traduzida por elas. Para Freud (1977a), haveria um vasto campo no psiquismo que poderia ser considerado heterogêneo à palavra, um campo mudo e ilegível, opaco que, no entanto, insistiria pressionando o psiquismo, reivindicando tradução, pois dessa última viria a possibilidade de encontro com os objetos do mundo.

No início de sua teorização, Freud (1977a) estabeleceu um primeiro esquema para descrever o funcionamento psíquico. Essa etapa foi designada por alguns estudiosos da obra como “primeira tópica”, na qual o autor propunha três instâncias ou sistemas, com lógicas de funcionamento e funções distintas, o Inconsciente, o Pré-Consciente e o Consciente. O registro das excitações seria feito inicialmente pelos órgãos dos sentidos e, então, elas seriam codificadas como sinais perceptivos no Inconsciente. O registro no Inconsciente já equivaleria a uma transcrição dos registros perceptivos. As excitações passariam a ser memórias inconscientes dos registros perceptivos, que não poderiam chegar diretamente à consciência. As imagens verbais pertencentes ao Eu só entrariam em cena no Pré-Consciente, que equivaleria, portanto, a um terceiro registro. Somente a partir dessa última transcrição, os elementos seriam passíveis de atingir a consciência, embora esse acesso não seja uma garantia. Vale ressaltar que Freud antecede os linguistas nessas elaborações.

Parecia haver, nesse momento, uma equivalência entre o Eu e o sistema Consciente. Mas as observações clínicas de Freud sempre o levaram a entrever uma fratura no sujeito, um conflito que parecia não admitir uma integridade dessa espécie. Mesmo naquilo que se chama Eu, há uma região do ilegível que se mostra. Surge, então, a “segunda tópica”, na qual os “lugares” psíquicos são o Id, o Ego e o Superego. A nova proposta não inviabiliza a primeira, mas permite inserir novos dados ao modelo de funcionamento psíquico. O Id será considerado uma diferenciação do Ego correspondendo justamente à sua parte ilegível, indizível. Será o “reservatório da libido” (FREUD, 1977c, p. 44).

Fugiria à presente proposta esmiuçar os detalhes do “aparelho psíquico” esquematizado por Freud. Diante da demonstração, mesmo sucinta, de que na teoria freudiana o sujeito se constitui a partir de leituras, transcrições e traduções de registros de sensações, é preciso ainda esclarecer que essa constituição é uma dinâmica permanente, que esses processos não abarcam apenas o momento inicial da constituição, mas, ao contrário, são a própria forma de o sujeito estar no mundo, com seus equívocos, tropeços, mas também com os seus eventuais laços e possibilidades de produção de sentido. Essa hipótese parece indicar que as leituras são fundamentais para o enlace entre o sujeito e o mundo. Que dizer, então, da leitura literária? Haveria a possibilidade de considerá-la também constitutiva de algum tipo de subjetividade?

Leitura e clínica psicanalítica

Muitos estudos psicanalíticos se debruçaram sobre a leitura de textos literários e seus efeitos. Na clínica psicanalítica, a função do analista é a leitura das formações do Inconsciente daquele que as produz. Encontramos em Jean-Guy Godin (2000) a ressalva ética de que, nesse caso, há o leitor que se eximir de qualquer fruição do texto. Não que possa haver isenção nessa leitura feita pelo analista, pois ele entra aí com seu desejo e passa a fazer parte do texto que lê. A isenção equivaleria a um desejo puro que, na teorização lacaniana, diria respeito a um desejo de morte. O desejo do analista não é puro; é desejo de que o “analisante” passe a fazer funcionar o seu próprio desejo como causa (de novas possibilidades de escrita a serem lidas?).

Ora, como concatenar o fato de haver desejo na leitura e, ao mesmo tempo, uma suspensão necessária da fruição ou do gozo que poderia provir dela? A estratégia proposta é que o analista esteja em dia com seu próprio Inconsciente, que tenha operado aquelas traduções e transcrições que dizem respeito à sua própria subjetividade. Isso lhe permitiria, mesmo que nem sempre consiga fazê-lo de antemão, manter o seu gozo suspenso na prática analítica e aguardar o momento em que ele possa surgir, por exemplo, na leitura literária. Mas, no momento em que um analista lê um texto literário, há analista? Ou os efeitos do texto sobre ele seriam os mesmos produzidos sobre todo leitor? Quanto a isso, podemos acompanhar Godin na afirmação de que não há um “método psicanalítico” de leitura do texto literário. Não há psicanálise aplicada a nenhum campo que não seja a própria clínica da psicanálise, isso é, não há psicanálise que não seja dirigida “a um sujeito que fala e escuta” (LACAN, apud GODIN, 2000, p. 98). O texto não é, evidentemente, um sujeito, mas a leitura que lhe dirigimos deve equivaler, em parte, à escuta do sujeito.

[...] Da mesma maneira que numa análise só temos que operar com que o paciente diz – e que podemos ser entravados por um saber que vem de outra boca – diante de um texto, só temos que operar com o que o autor escreve. A razão do texto encontra-se no próprio texto. É a estrutura do texto que responde por seu efeito (GODIN, 2000, p. 98).

A leitura na psicanálise e na literatura

Há um ponto em que, parece, a leitura psicanalítica exercida na clínica e a leitura de um texto literário podem coincidir. Isso depende de

que o leitor, ocupe ele ou não a função de psicanalista, vise no texto algo além ou aquém de um sentido pleno. O textual visado pela psicanálise e também por outras leituras é aquilo que, no texto, permite que se mantenha o espaço do não-sentido, do não preenchimento das entrelinhas, como pretendia Clarice Lispector (1999, p. 385). O saber todo não é possível, nem almejado, nem no texto nem no sujeito, pois isso teria o efeito de cristalizá-los, matá-los como causas em potencial da nova escrita e da nova leitura. Seria preciso que se deixasse respirar, tanto texto quanto sujeito, através da frincha do impossível de ser dito. Que se preservasse o espaço da ilegibilidade, já que ele é inabalável pelo próprio fato de que a linguagem não é capaz de ler todo o mundo, todo o sujeito, todo o texto. Para Lacan, a leitura que importa é aquela na qual “[...] o que se lê passa através da escrita, ali permanecendo indene” (LACAN, 1988, p. 263).

Eis o que certa vertente psicanalítica privilegia na leitura, seja do texto literário, seja das formações do Inconsciente na clínica: que o Real – termo do qual Lacan se serve para designar o impossível de simbolizar – não sofra investidas que objetivem encobri-lo, mesmo que esse intento seja irrealizável. Entretanto, o próprio fato de que o Real corresponda ao indizível, o qual, no dizer de Lacan, mantém seu lugar indene, faria com que sua aparição só ocorresse no entrelaçamento com o dizível. O “dizível” são as produções simbólicas que, por sua vez, não se constituem sem o imaginário. Tais produções,

[...] mesmo quando trazem – e sempre trazem – o selo da cultura e da história social, são investidas pelas emoções do sujeito (...) e essa linguagem traz para cada um a marca de sua própria operação simbolizadora, da sua própria criação ou recriação dos signos linguísticos e culturais (OLIVEIRA, p. 2).

Nem sujeito nem texto têm como relatar o indizível. Nada além de transmiti-lo nas entrelinhas lhes é possível: “[...] é sempre no contexto de uma história que o sujeito vê as coisas” (OLIVEIRA, p. 2). A diferença se impõe aqui entre sujeito e texto, pois do primeiro se espera uma participação, mais ou menos alienada, no contexto da história que faz sua, uma parcela, ainda que mínima, de autoria. Já diante de um texto cujo autor é um outro, é preciso conquistar o Real para fazê-lo seu. Todo texto é capaz de oferecê-lo, alguns de boa, outros de má vontade, mas é marca indelével da escrita, uma porção de escrita que não se lê, embora se possam delimitar contornos. Ler o texto literário do ponto de vista da psicanálise é, portanto, reivindicar uma parcela de autoria, mas uma reivindicação que, não é preciso temer, não tira nada do texto. A perda se dá, ao contrário, do lado do leitor, que deixa cair algo de si a cada vez que, em torno do Real, tenta reler-se. Voltando a Freud (1997a), qualquer tradução seria sempre inexata e incompleta. O furo se mostra, se escreve. Tratar-se-ia, na leitura, de uma elaboração em torno da perda.

Segundo Ram Mandil (2005), o tratamento dado à leitura pela psicanálise parece passível de uma aproximação, ainda que parcial, com o pensamento de um cânone literário, o argentino Jorge Luis Borges. Mandil faz uma breve, porém preciosa menção à crítica de Borges relativa à ascensão dos romances psicológicos. O autor argentino parecia demonstrar preocupação em que o simbólico encobrisse o campo do impossível. (Tomaremos, nesse momento, a liberdade de não nos determos no discernimento preciso entre termos tais como indizível, ilegível, impossível, que, entretanto, mereceriam ser apreciados em suas singularidades, e tomaremos todos eles, para os propósitos dessa exposição, como sinônimos do Real laciano):

Penso que essa consideração pelo impossível pode ser um bom ponto de partida para se pensar as relações entre Literatura e Psicanálise, levando-se em conta tanto o modo como esse impossível se inscreve em cada um desses campos, como também no sentido de se pensar que há um impossível entre eles. Isso contrasta com uma tendência de se construir um terreno entre Literatura e Psicanálise, uma espécie de território híbrido, constituído por elementos e conceitos oriundos de cada lado, gerando um discurso sobre o literário recheado de noções da Psicanálise, e uma visão da psicanálise como modo de estetização da vida (MANDIL, 2005, p. 43).

Embora as discussões a respeito das relações entre literatura e psicanálise em si mesmas não correspondam ao nosso foco de interesse no momento, decidimos inserir a citação de Mandil, pois consideramos, assim como ele, que o lugar do impossível não pode ser apenas descrito, mas tem que ser efetivado no campo da pesquisa. De fato, há distinções a serem feitas, que devem ser sempre mantidas no horizonte, não apenas entre a literatura e a psicanálise, mas que também sirvam para dirimir possíveis confusões entre a teoria da psicanálise e determinadas teorias psicológicas. Ocorre que, ao pararmos sujeito, texto e clínica, faz-se necessária uma explanação: a psicanálise, evidentemente desde Freud, mas certamente, com maior ênfase, a partir do ensino de Lacan, propõe um modo particular de compreender o saber e a relação do sujeito com ele. O saber em geral e, no caso presente, o saber em funcionamento no texto, dizem respeito ao Inconsciente. É preciso atribuir o Inconsciente ao sujeito e, portanto, em relação ao texto, trata-se do Inconsciente do

leitor, que será convocado pela leitura do texto. Esse saber é proposto como um saber do qual nada se sabe, pelo fato de que o Inconsciente não é um fenômeno pré-determinado ou um depositário de conteúdos. O saber que se visa no texto e na análise dos sujeitos é um saber em potencial, que poderá vir a ser construído no mesmo instante em que se empreendem as tentativas, parciais, de sua leitura. O saber Inconsciente se dá, pois, nas tentativas de tradução, que serão, como visto anteriormente, sempre necessariamente incompletas.

Se Lacan (1988) propõe, no funcionamento do Inconsciente, um sujeito suposto saber, o texto se ofereceria como um saber onde se supõe um sujeito.

Essa digressão tem o papel de estabelecer uma diferença entre os efeitos da leitura até aqui tratados e determinadas práticas terapêuticas que se utilizam da leitura literária como instrumento na busca do bem-estar do sujeito. Teoricamente, algumas dessas práticas baseiam-se nas teorias de Freud, não de forma totalmente indevida, a nosso ver. Freud considera que as criações artísticas de um modo geral, aí incluídas as literárias, poderiam produzir alívio das pressões exercidas pela pulsão. Propiciariam um prazeroso levantamento do recalque, possibilitado pelo fato de que aquilo que o sujeito lê ou assiste, se aproxima, mas não lhe pertence de fato, não é “real”. Outros autores e, por vezes, os mesmos, recorrem também à filosofia para tratar da questão da leitura e de suas funções “terapêuticas”:

O texto escrito [...] pode ter aplicabilidade terapêutica, isto é, pode produzir emoções e apaziguá-las, proporcionando a catarse aristotélica – a justa medida dos sentimentos – conduzindo ao equilíbrio necessário à mente infantil; pode produzir o

riso – que transforma a dor em prazer, pode construir identificações nos modelos literários [...] e pode favorecer a compensação – o imaginário suprimindo o real (CALDIN, 2004, p. 84).

Tal forma de “utilização” do texto prevê, ao que parece, um saber a ser dado ao leitor pelo texto, uma complementariedade na qual a realidade atroz fosse compensada com as delícias do imaginário. Essa perspectiva parece se confirmar na opinião da autora Lucélia Paiva:

As histórias podem levar a mudanças, pois auxiliam o indivíduo a enxergar outras perspectivas e distinguir opções de pensamentos, sentimentos e comportamentos, dando oportunidades de discernimento e entendimento de novos caminhos saudáveis para enfrentar dificuldades (PAIVA, [s.d.]).

Sem dúvida, trata-se de efeitos possíveis, mas contrários àquele que temos visado abordar aqui. Pode-se detectar nas citações acima uma espécie de preenchimento de um vazio que, evocando mais uma vez Clarice Lispector, poderia corresponder talvez a um solapamento das entrelinhas, uma sutura das possibilidades de novas significações. Mesmo nos meios analíticos propriamente ditos, pode-se entreouvir, vez ou outra, um testemunho de que determinado livro tenha tido uma função analisadora para alguém. Mas o que isso quereria dizer? Que um escrito, por permitir bordear o Real, teria exercido, ainda que pontualmente, a função de um analista? Por que não? Nesse momento, nos ateremos à pergunta sem ensaiar respondê-la, mas evidente está que, mesmo que tenhamos evitado, recaímos na discussão acerca das relações possíveis (e impossíveis)

entre literatura e psicanálise. Retomaremos o texto de Mandil que, solidário a Borges, marcava o lugar da impossibilidade, vislumbra agora com Michel Foucault um caminho de encontro possível entre os campos do saber. O autor francês lembra a gênese comum da qual surgem a psicanálise e a literatura, qual seja, a descontinuidade da *episteme* ocidental, que originou a modernidade.

Essa ruptura estaria associada a um movimento no interior do campo dos saberes que implicou numa reconsideração da palavra, entendida não apenas como portadora de sentido e carregada de poder de representação, mas, também, como reguladora de um certo número de leis estritas – gramaticais, por exemplo – , por um conjunto de regras que seria “primeira, fundamental e determinante” em relação à palavra (MANDIL, 2005, p. 43).

Na análise de Mandil, essa busca por uma objetividade plena da linguagem teria trazido como efeito rebote compensações que teriam dado origem a vários campos do conhecimento, dos quais três serão ressaltados: a lógica simbólica, que pretende livrar a linguagem de equívoco com o intuito de servir ao discurso científico; um movimento que considera as relações entre a linguagem e as tradições, a memória, as fantasias e o corpo, do qual teriam nascido a psicanálise, a fenomenologia, o estruturalismo e a semiologia; e, por fim, teria surgido a própria literatura, como efeito da redução da linguagem a um objeto. A literatura aqui entendida como prática do puro escrever, a literatura moderna, que teria surgido como uma contestação da filologia.

Buscando romper com a estética considerada tradicional, encontramos também a estética da recepção para a qual os aspectos históricos e sociológicos na recepção do texto têm papel marcante. Essa teoria considera não apenas o contexto no qual se insere o texto, mas também o contexto do leitor. Alguns estudiosos da interface entre literatura e psicanálise avaliam que esse pensamento abre caminho para a abordagem da singularidade do leitor e que, por isso mesmo, seria capaz de se aproximar da psicanálise. É o caso de Analucia Teixeira Ribeiro (2000) que, em seu artigo “O escrever e o ler: prática da letra e o desejo em prática”, apresenta o trabalho de alguns pesquisadores. O destaque é dado a Wolfgang Iser:

Com sua teoria do efeito, Iser coloca o leitor como agente na construção do objeto estético, afirmando que o texto só adquire realidade ao ser lido, o que aponta para uma interação entre a estrutura do texto e a estrutura do ato de ler, ou seja, entre texto e leitor (RIBEIRO, 2000, p. 80).

Retomando, pois, o questionamento feito anteriormente, haveria, então, um efeito que pudéssemos considerar subjetivo, da leitura literária? Essa instigante questão foi expressa de maneira um pouco modificada no artigo inédito de Maria Fernanda Oliveira (2007, artigo não publicado), intitulado “Encucações para os oficineiros que exercitam a literatura num contexto de tratamento”. A autora endereça sua pergunta tanto à psicanálise quanto à literatura e convoca, deste último campo, a importante teórica Regina Zilberman, em suas formulações sobre a literatura infantil. Embora o presente artigo não trate especificamente desse tema, cremos que as construções extraí-

das por Oliveira da teoria literária nos serão valiosas. Intriga a autora o fato de que Zilberman aponte precisamente a literatura como fonte de conhecimento para as crianças, daqueles assuntos de que se veem privadas pelos adultos. A criança se ressentira de uma falta de “realidade social” e justo a ficção lhe viria em auxílio. A autora esclarece que, caso se trate de um texto que permita a reflexão e não de um texto adaptativo ou moralizador, como o são muitos os endereçados ao referido público, o trabalho sobre aquilo que intriga a criança, a conquista de conhecimento sobre o mundo, terá chances de ocorrer.

Porque a ficção, mesmo quando se trata de um pequeno poema, obriga a reunir, a contextualizar, a *mundificar* o que no próprio texto é fragmentário. Mas fragmentário de forma diferente daquela que a criança está acostumada a lidar, no processo de silenciamento de que é alvo. É justamente pelas lacunas que deixa que o texto literário, mais do que qualquer outro, convida o leitor a criar de si aquilo que pode tornar a história plausível, o que faz com que ele dê corpo aos personagens e, mais que isso, dê sentido ao próprio enredo partindo para isso de suas próprias experiências (OLIVEIRA, p. 4).

Práticas de leitura

Será, então, que ler é sempre ler-se? Talvez pudéssemos arriscar uma resposta desde o saber psicanalítico, da forma como se pôde elaborá-lo aqui. Parece que ler o texto literário implicaria antes escrever (- se?). Mas a que se refere esse “a si”? Escrever que porção

de si? Se escrever é fazer um contorno do Real impossível, e se essa escrita propiciará uma leitura de si e do mundo, é preciso não esquecer que nem tudo se escreve e que, daquilo que se escreve, nem tudo se dá a ler. O Real é heterogêneo à escrita e à parcela “oficial” do Eu. Mesmo assim, algo se transmite através da escrita e a recepção desse algo pode ser chamada de leitura, ainda que não comporte a característica de ser compreensível.

Parte considerável dos estudos literários contemporâneos busca ler o texto em referência ao contexto ao qual ele pertence ou pode vir a pertencer, dependendo da possibilidade de memórias correlacionadas ao texto que o leitor seja capaz de ativar, de outros textos. Esse é o caminho apontado por Flávio Martins Carneiro (1999), em artigo intitulado “O que é ler?” O autor afirma que ler é sempre reler porque é lembrar-se de textos já lidos, mas lembrar representando para si próprio alguma coisa já vivida (ou lida). Tal associação será dada pelo próprio texto e por seu possível contexto, que não irá além de certos limites. Não fica o leitor excluído de sua tarefa, pois cabe perguntar qual terá sido o primeiro texto da série a ser rememorada, e isso tem a ver com cada leitor. Mas, infelizmente para nós, o autor aponta aí o limite de seu interesse e do caminho que julga pertinente seguir: “Ir além disso, além dos limites do meu repertório e do repertório do texto, é cair, como já disse, em reflexões extraliterárias” (CARNEIRO, 1999, p. 74). E prossegue, avisando o leitor sobre o risco da “superinterpretação”, conceituada por Umberto Eco. “Interpretar um texto não é *usar* um texto, não é fazer dele apenas um filtro para a expressão de meus conhecimentos, anseios, memórias que não partilham do universo daquele texto específico” (CARNEIRO, 1999, p. 74).

De volta ao artigo de Maria Fernanda Oliveira, notamos que o cuidado com a textualidade não desaparece ao consideramos o fato de que:

Se o texto não privilegia nenhum saber (e aqui podemos pensar: nem o psicanalítico, nem o sociológico, nem o histórico, nem o linguístico, nem mesmo o literário, no sentido de uma teoria específica de seu fenômeno) ele permite, no entanto, que o sujeito projete aí o seu saber e as suas indagações e elabore, nesse espaço próprio para isso mesmo, nessa tela ou tecido a que remete a palavra *texto*, um novo conhecimento de si e do que quer saber. Esse é um direito de quem lê (OLIVEIRA, p. 5).

Roland Barthes, citado no mesmo ponto por Oliveira e Mandil, propõe que a literatura possibilita uma mobilização de saberes que não aspiram a uma totalização: “A literatura não diz que sabe alguma coisa, mas que sabe de alguma coisa; ou melhor: que ela sabe algo das coisas – que sabe muito sobre os homens” (BARTHES, 1980, p. 19).

Para Lacan, esse seria o verdadeiro “trauma” da condição humana, a saber, o encontro com a linguagem e seus efeitos sobre os modos de satisfação do homem, à medida que esse encontro instaura possibilidades e impossibilidades, inclusive ao nível da representação. Nessa perspectiva, a Psicanálise também poderá se interessar pela Literatura, seja como modo de representação do irrepresentável, seja como demonstração dos modos de acesso ao impossível, fato esse que caracterizaria, para Lacan, a atividade artística (MANDIL, 2005, p. 46).

Trata-se, portanto de uma verificação constante de possibilidades de leitura, pois o Real indelével acossa o homem. Pensamos que as impossibilidades, inerentes às aproximações de saberes distintos, não devem desestimular a busca pelas possibilidades, também presentes nessas mesmas aproximações.

Relançando a discussão sobre os aspectos e efeitos da leitura que motivou esse escrito, relembramos, com o prazer de detectar a causa ainda viva, a proposta de uma prática, denominada de “oficina”, em um ambulatório de saúde mental, no qual alunos e professora de Letras uniram-se a alunos e professora de Psicologia, com o intuito de propor a leitura e a reescrita de textos literários a crianças e adolescentes. Desse trabalho emergiram várias questões, algumas das quais se encontram colocadas no presente artigo e naquele, de Maria Fernanda de Oliveira, anteriormente citado, e ao qual retorno para finalizar:

Ora, na contingência de termos, nós, psicanalistas ou literatos, de ajudar um sujeito a ler a si mesmo, através de textos, devemos, não somente deixar que a literatura opere no sujeito e que ele possa operar seus próprios “saberes”, mas simplesmente assumir algumas limitações, ou simplesmente, delimitações, que nos permitam ter acesso ao que ele diz (OLIVEIRA, p. 7).

Referências:

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 1980.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

CALDIN, Clarice Fortkamp. A aplicabilidade terapêutica de textos literários para crianças. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/view/1518-2924.2004v9n18p72>.

CARNEIRO, Flávio Martins. O que é ler? *Contexto*, Vitória, ano VII, n. 6, p. 67-76, 1999.

CRESPINO, Noêmia Santos. *Modernidade e declínio do pai: uma abordagem psicanalítica*. Vitória: Edufes, 2003.

FREUD, Sigmund. Carta 52. In: _____. *Obras completas*. Edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1977a. v. I.

FREUD, Sigmund. A interpretação dos sonhos. In: _____. *Obras completas*. Edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1977b. v. V.

FREUD, Sigmund. O ego e o Id. In: _____. *Obras completas*. Edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1977c. v. XIX.

GODIN, Jean-Guy. Notas acerca da leitura de um texto literário no discurso analítico. *Letra Freudiana*, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 26, 2000.

LACAN, Jacques. *O seminário: Livro 11. Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.

LISPECTOR, Clarice. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

MANDIL, Ram. Literatura e psicanálise: modos de aproximação. *Aletria*, Belo Horizonte, 2005.

OLIVEIRA, Maria Fernanda A. P. Encucações para os oficinairos que exercitam a literatura em um contexto de tratamento. [Texto Inédito].

PAIVA, Lucélia Elizabeth. Biblioterapia. Disponível em: <<http://www.luceliapaiva.psc.br/BIBLIOTERAPIA.html>>.

RIBEIRO, Analucia Teixeira. O escrever e o ler: prática da letra e desejo em prática. *Letra Freudiana*, Rio de Janeiro, ano XIX, n. 26, 2000.

Recebido em 15 de fevereiro de 2013

Aprovado em 29 de maio de 2013

O Chamado do Mar: Leitura de um poema de Manuel Bandeira

Ariovaldo Vidal

Universidade de São Paulo

RESUMO: Publicado na primeira coletânea de Manuel Bandeira – *A cinza das horas* (1917) – o poema “Oceano” difere claramente do conjunto da obra, mostrando um poeta depurado no seu verso, de tal maneira que nesse poema o primeiro Bandeira já é Bandeira por inteiro. A partir da tradição criada por Antonio Candido no modo de tratar a forma poética, e que tem em Davi Arrigucci Jr. um continuador exímio, a leitura que se propõe procura dar conta do trabalho preciso e incisivo dos versos de Bandeira no pequeno poema, bem como compreendê-lo na totalidade mitopoética do autor. Quanto ao primeiro aspecto, é notável o trabalho de construção do poema, em que ritmo e sonoridade são categorias *orgânicas* do verso, formando o todo uma estrutura amarrada de sentido. Quanto ao segundo, a presença obsedante da água (e suas *informas*) na poesia desse lírico dionisíaco, mas preso à sua condição de classe e de saúde.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira – Manuel Bandeira. Manuel Bandeira – “Oceano”. Poesia – Estrutura. Poesia – Sentido.

ABSTRACT: The poem “Oceano”, published in Manuel Bandeira’s first collection – *A Cinza das Horas* (1917) – clearly differs from the rest of his work

in that it shows a poet purified in his verse-making to such a degree that the early Bandeira already gives us the complete Bandeira. Following the tradition initiated by Antonio Candido of the way to approach the poetic form (a tradition expertly continued by Davi Arrigucci Jr.), the intention of the reading here proposed is to give an account of the precision and incision in the verses of Bandeira's short poem, as well as an understanding of its place in the author's mythopoetic totality. Of note in the first aspect is the construction of the poem, where rhythm and sonority are *organic* characteristics of the verse – the whole forming a structure densely bound with meaning. While in the second aspect, of particular note is the haunting presence of water (and its *un-forms*) in the poetry of this lyric Dionysian, who was, however, constrained by his class and the state of his health.

KEYWORDS: Brazilian Poetry – Manuel Bandeira. Manuel Bandeira – “Oceano”. Poetry – Structure. Poetry – Meaning.

Publicado em *A cinza das horas* (1917), obra de estreia de Manuel Bandeira, “Oceano” se destaca claramente do conjunto do livro por uma depuração que já é a marca bandeiriana tal qual se definirá nas obras seguintes. Mesmo que todo o Bandeira desse livro de estreia demonstre já esse sentido de depuração, bastará comparar “Oceano” a um outro poema que trate de tema semelhante para perceber o contraste mencionado no início: ao ler “À beira d’água”, por exemplo, cujo tema pode ser aproximado ao primeiro poema, vemos que sua feição carrega o lastro da poesia parnasosimbolista; se este possui uma linguagem mais rebuscada, com maior simplici-

dade ou explicitação de sentido, o outro mostra-se com certo mistério, sendo entretanto muito simples na forma.

Todo o livro, sem dúvida, respira a atmosfera penumbriada da poesia anterior ao modernismo, situando-se no “universo crepuscular, marcado pelos efeitos de atenuação, pela atitude contemplativa, pelas horas de penumbra, pelo tom melancólico” (GOLDSTEIN, 1983, p. 97), em que os poemas de modo geral apresentam uma forma caudatária do parnasianismo, tratando a paisagem em versos rigorosamente regulares, sob o peso da cartilha bilaquiana. Mas ao contrário do comum do período, em que a poesia vem em versos libertos e suaves, amaneirando o tema, o rigor da forma em Bandeira enlaça o tema de modo mais intenso, já mais dramático, o que só se intensificará posteriormente. Assim, o rigor da forma trabalha a favor do tema, sem que este se esvaia em cadências fluidas. Ocorre que, desde o início, Bandeira mostrará uma qualidade que Sérgio Buarque traduziu de modo feliz ao dizer que há nele uma “espontaneidade lírica, que inclui consciência artística e rigor” (HOLANDA, 1978, p. 33), ainda que o crítico se refira sobretudo ao poeta posterior. Mas em alguns poemas desse primeiro livro – e “Oceano” é um exemplo – já se nota “um golpe de vista certo, que descarna a exuberância das coisas vistas e sentidas, para isolar o traço expressivo”, como dizem Gilda e Antonio Candido (SOUZA, 1970, p. liii).

Oceano

Olho a praia. A treva é densa.

Ulula o mar, que não vejo,

Naquela voz sem consolo,

Naquela tristeza imensa
Que há na voz do meu desejo.

E nesse tom sem consolo
Ouço a voz do meu destino:
Má sina que desconheço,
Vem vindo desde eu menino,
Cresce quanto em anos cresço.

– Voz de oceano que não vejo
Da praia do meu desejo...

O poema possui uma construção muito marcada pela simetria formal, o que necessariamente acaba dirigindo o olhar analítico. Ele é formado por duas estrofes bastante regulares, sendo cada uma de cinco versos em redondilha maior, com rimas consoantes, graves e alternadas, e variando a acentuação rítmica entre os dois esquemas básicos da redondilha. Essa dualidade se completa por uma coda, um dístico que segue as características das estrofes anteriores, mas com rimas emparelhadas e alteração rítmica, servindo claramente a pequena estrofe como um fecho ao poema, e dialogando simetricamente com as anteriores, pois são dois versos referentes a duas estrofes.

Ao analisar o poema – pesquisar suas tensões (CANDIDO, 1993, p. 30) –, podemos partir do título que é, sempre, uma cifra do sentido do todo. Mas por ora, o que nos chama atenção é o fato de que o título aparece como um substantivo sem a determinação do artigo definido. Isso retira dele a objetividade geográfica, atribuindo-lhe uma dimensão metafórica, simbólica, como se o poema fosse falar,

não da materialidade do oceano, mas do *ser* do oceano, sua essência e significação para o sujeito que o contempla, sem deixar de ser também a representação material do objeto. Fato semelhante ocorre em muitos poemas de Manuel Bandeira, bastando citar nesse caso o conhecido “Maçã”. Entretanto, se nos puséssemos a comentar o título na sua significação simbólica, isso de algum modo anularia a razão de ser da própria análise, que diria o que já se sabe. Sendo assim, é preferível deixar o comentário do título para o desdobramento da análise do poema, quando o seu sentido surge em consequência da significação das partes.

A primeira estrofe pode ser dividida em duas partes, agora já como intervenção do leitor, que busca essa divisão, sem que ela esteja dada exteriormente, como no caso das estrofes. Mas se percebe claramente (pela sintaxe e plano semântico) que a estrofe possui uma formação em dois movimentos: os dois primeiros versos montando uma cena formada por dois elementos – um Eu que olha e uma paisagem marinha – e os três últimos desenvolvendo a relação entre os elementos dessa cena.

Quando lemos o primeiro verso do poema – “Olho a praia. A treva é densa.” –, surge um estranhamento na sua construção: o verso está dividido claramente em duas partes – o que chama atenção pela brevidade da linha, mesmo assim apresentando-se de forma fragmentada. O ponto final posto no meio do verso divide-o em duas partes claramente marcadas: na primeira, a presença do Eu lírico, que diz olhar a praia; na segunda, a constatação de que a treva é densa, o que responde à primeira enquanto impossibilidade de ver. Assim, de um lado o Eu que olha e não pode ver; de outro o objeto intangível a seu olhar, mediado pela presença obstatante da treva, o que implica

um dado de tensão no verso, pois o movimento da lírica é sempre o encontro que busca fundir sujeito e objeto (ROSENFELD, 1985, p. 23), enquanto aqui já está dada a separação entre os dois no campo das imagens: o Eu olha e vê apenas trevas, o que anula o ato de ver.

Pode-se dizer que se trata de um Eu emparedado pela escuridão, que obsta seu olhar em busca de algo que está para além da treva. E essa significação das imagens se desdobra na própria construção material do verso: a dificuldade posta na relação entre o sujeito e seu objeto está não só no ponto que os separa e determina a quebra do ritmo – em que a sintaxe é simétrica, com a treva ocupando o lugar do sujeito na segunda parte – mas também no truncamento dado pela sonoridade ríspida e dura dos encontros consonantais das tônicas – /*pr/* e /*tr/*. Assim, o todo do verso (imagens, sintaxe, ritmo, sonoridade) fala desse sujeito isolado, ilhado, que deseja ver e não consegue.

O segundo verso – “Ulula o mar, que não vejo,” – forma uma unidade com o primeiro, como foi dito. Vemos que o mesmo esquema de antes se desdobra nesse verso de baixo, também ele formado por dois segmentos que se opõem: o mar que ulula, correspondendo à treva espessa de antes, e o sujeito que reforça sua impossibilidade de ver. Entretanto, como é da linguagem da poesia, o segundo *reitera* o primeiro, à medida que amplia seu significado (BOSI, 1977, p. 31); assim, além de repetir uma mesma estrutura, o sentido se desdobra e ganha uma maior qualificação.

O verso se abre com algo novo, pois o primeiro falava da impossibilidade de ver, ao passo que esse segundo se abre com a identificação de uma voz ouvida pelo Eu, uma voz que *ulula*. Note-se que não só ocorreu uma inversão na ordem dos fatores – o verso fala primeiro do mar e depois do Eu – como também nesse primeiro

segmento ocorre inversão entre o verbo e seu agente. Isso coloca em destaque a força sugestiva do verbo “ulular” (*uivar*), seja no plano semântico, seja no sonoro, em ambos os casos enfatizando sua implicação para o Eu. Trata-se de um som que se impõe de modo inexorável para o sujeito, que não pode deixar de ouvi-lo.

No plano semântico, o verbo vem carregado por várias conotações que estabelecem o elo entre sujeito e paisagem: é uma voz plangente, lamentosa, aflita, cuja mensagem – e se é uma voz é portadora de uma mensagem – fala de sofrimento e abandono; daí seu caráter de chamamento. A própria imagem da treva dá ao verbo conotações negativas, reforçando a ideia de solidão e noite. E do ponto de vista sonoro, a assonância do /u/ amparado pela liquidez do /// é suficiente para criar a atmosfera de algo profundo e desconhecido (amedrontador mesmo) que se perde no fundo das trevas.

No segundo segmento, o Eu reitera explicitamente sua condição de negatividade, ao terminar a primeira unidade dos versos com a afirmação da impossibilidade de ver, o que forma entre os dois versos uma construção cruzada do ponto de vista sintático e semântico, de tal modo que o fim retoma o começo, criando a circularidade própria do quiasmo e reforçando a condição de ilhamento do Eu. Porém, cria-se uma articulação com o primeiro elemento, à medida que já não há os pontos finais, e sim o encadeamento das vírgulas entre a oração principal, falando do mar, e a subordinada, falando de um Eu aqui numa posição de inferioridade.

Mas o verbo que abre o verso – “ulula” – já cria o início do trânsito, da identidade entre os dois, à medida que carrega para o mar a área semântica do humano, dando ao mar a condição de uma personificação, de uma entidade portadora de um desígnio.

Os três versos finais da estrofe – “Naquela voz sem consolo,/ Naquela tristeza imensa/ Que há na voz do meu desejo.” – formam um segundo momento do discurso, em que a situação sem saída do início se desdobra numa forma de predicação da imagem; ou seja, a relação entre o sujeito e a paisagem – que parecia em princípio vedada – agora se abre na identificação de uma relação que os liga: a identificação de uma mesma voz. Assim, o terceiro verso reconhece a voz por um demonstrativo que fala de distância, de tal modo que se trate da voz do mar, mas que por ser “naquela” é já também uma forma de identidade do Eu para com a voz – *naquela que eu bem conheço*.

Com a repetição do demonstrativo no início do verso seguinte, configura-se uma construção anafórica que encadeia os termos da estrofe. A anáfora possui um duplo movimento: de um lado, ela reitera e amplia o termo antecedente; assim, o “naquela” desse verso já não é o mesmo do anterior, pois seu complemento deslizou suavemente, ligando-o mais ao Eu do que ao mar. A “tristeza imensa” que o completa ainda está na voz que vem do mar, mas já é claramente um atributo do sujeito; dizendo de outro modo, se o primeiro termo falava de uma distância espacial, da voz do mar, e apenas num segundo plano do Eu, agora, ainda que preso à voz do mar, o termo fala decisivamente do Eu, numa distância temporal em que o Eu *recorda* uma experiência que lhe é familiar (STAIGER, 1975, p. 59). Note-se também que diferentemente do verso anterior, este não está limitado pela vírgula ao final, o que lhe dá uma expansão inerente ao termo “imensa”, mostrando a amplitude de sua tristeza, que é tão imensa quanto a imensidão do mar.

Mas a anáfora, como foi dito, possui um duplo movimento, um outro lado: é que sua repetição simétrica enfatiza ou reitera a condição dada nos versos, mas ao mesmo tempo cria a expectativa que se rompe com a quebra inevitável da repetição, o que faz o termo seguinte soar como algo inesperado, uma revelação. Quando observamos o último verso, percebemos que ocorre uma mudança de tom em relação aos anteriores; diz o Eu que a tristeza e o desconsolo que estão na voz do mar estão também na voz do seu desejo. Ele o diz iniciando o verso por um pronome relativo, o que dá a este um ar prosaico na construção, aproximando-o enquanto sintaxe mais da natureza da prosa que da poesia. Ora, isso ocorre justamente pelo seu caráter taxativo, impositivo, de uma certeza que se revela para o Eu e que estava suposta na presença dessa voz que vinha de longe. Agora, o trânsito entre o sujeito e sua paisagem se completa, pela identificação entre ambos: a voz de um é a voz do outro. E o desejo aparece para o Eu de forma tortuosa: note-se que ele não diz que aquela tristeza imensa da voz do mar está “em mim”; não diz que ela está “em minha voz”, nem mesmo que está “no meu desejo”, mas sim que “há na voz do meu desejo”, como se este fosse uma alteridade para o Eu, um ser sobre o qual ele não tem poder, criando para o desejo uma condição de algo ao mesmo tempo familiar e estranho.

Com a segunda estrofe, temos uma mudança de ênfase em relação à primeira, com a qual a segunda cria um diálogo inegável. Se a primeira era sobretudo a interpretação de uma paisagem, esta segunda será um dobrar-se sobre si do próprio Eu, desdobrando a verdade que na primeira parte foi apreendida com a visão do mar, ou melhor, com a voz do mar. Também agora, é possível analisá-la em

duas partes complementares, pois nos dois versos iniciais formula-se para o Eu o problema que, nos versos seguintes, será descrito.

O primeiro verso – “E nesse tom sem consolo” – é praticamente a retomada do verso central da estrofe anterior. Se bem observarmos, o verso central da primeira estrofe ficara sem rima, rompendo o esquema alternado de antes. A solidão da rima se completa agora com o primeiro verso que, paradoxalmente, vai rimar justamente o “sem consolo” da voz com o “sem consolo” do tom, criando na própria rima a ideia de uma condição insuperável.

Mas a rigor o verso não é o mesmo, a começar do fato de que esse de agora aproxima a experiência do Eu, pois não fala “naquela” e, sim, “nesse”, mostrando que o sentido da voz, mais do que ser familiar, está presente. Mas sobretudo a mudança está no termo central: de “voz” passa-se a “tom”, o que dá à experiência uma maior implicação e intensidade. Se a voz se faz ouvir pela sua materialidade, o tom se faz *sentir*, e de uma forma que qualifica a voz, já que ele é sempre uma “modalidade afetiva da expressão” (BOSI, 1988, p. 279), estabelecendo entre os falantes um diálogo de interioridades. E essa noção de fechamento, de clausura, posta na própria condição do tom, se expressa sonoramente no verso pela assonância muito marcada do /o/, que se estende ao verso seguinte. Assim, o verbo que abre o segundo verso – “ouço” – ecoa o fechamento sonoro do verso anterior – “tom”, “consolo” – tudo ecoando ainda o “ulula” do início, a causa primeira do todo. E o ato de conhecer, implicado na interpretação do tom (a verdade interior), se amplia de forma “imensa”, pois agora atinge o destino do Eu, criando no poema uma ampliação de vozes: a voz do mar fala a voz do desejo que, por sua

vez, fala a voz do destino do solitário. Com isso, o verbo acaba por ganhar uma sobreposição de sentidos: *ouço* e *reconheço*.

Nesse ponto do poema, em que o ritmo ganhará uma expressão admirável, vale a pena mencionar a leitura que faz Davi Arrigucci de “Cantiga”, tecendo comentários sobre o ritmo do poema (e da poesia), que caem precisos para o texto que estamos lendo. Diz o crítico que o impulso interior se exterioriza pelo ritmo que, por sua vez, vincula o humano ao natural, pois ele dá forma humana, poética, ao conteúdo natural, imitando, por sua vez, um movimento da natureza, o que faz alma e natureza se fundirem num emba-lo comum; de alguma forma, o ritmo é um retorno ao mito para o poeta nostálgico da natureza: “a canção vem do mar e ao mar volta”. Como nasce dos ciclos da natureza, o ritmo é um elemento essencialmente erótico, incorporando, em poemas como “Oceano”, “Cantiga” e “Canção das duas Índias”, o sexo e as ondas (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 183-185).

Voltando ao poema, os três versos seguintes, mais diretos, formam o segundo segmento da estrofe, em que o Eu interpreta, traduz a mensagem da voz de seu destino: “Má sina que desconheço,/ Vem vindo desde eu menino,/ Cresce quanto em anos cresço.” A personificação do mar na primeira estrofe – pelo verbo “ulular” que dava a condição da voz do mar – se concretiza agora num plano maior, pois essa entidade marinha parece ganhar vida e habitar o destino (o corpo) do Eu. Cria-se no poema o efeito notável da personificação de um ser que sai do mar e da infância do solitário, e que vem crescendo quase ao ponto de sufocá-lo, afogá-lo nas ondas que se reiteram verso a verso. O efeito se dá, inicialmente, pelo ritmo, que possui uma batida dura nesses três versos, com a tônica duplica-

da do início dos dois primeiros versos – “má sina”, “vem vindo” –, como se fossem os passos amedrontadores de um leviatã qualquer; e a construção em espelho, também na forma do quiasmo do terceiro verso, em que o “cresce” do início se fecha no “cresço” final, com o fechamento também do fonema /o/, motivo sonoro da condição de ilhamento do Eu que perpassa todo o poema. Isso ancorando, é certo, a construção das imagens em crescendo que abrem e fecham os versos finais: “má sina”, “vem vindo”, “cresce”, “cresço”. Uma repetição que dá ao último verso o sentimento de prisão, pois começa e termina pelo mesmo termo, ou melhor ainda, sensação de afogamento pelas ondas que crescem e ameaçam submergi-lo, modo de figurar sua angústia.

Os versos coincidem com o momento climático do poema, de maior desolação do Eu, cuja angústia reconhece o destino inexorável de sua condição sem saída, trágica, à medida que ele *descobre* a razão disso, criando o grande paradoxo da revelação de uma condenação sem sentido, sem causa ou explicação, o que dá a ele sua condição de homem moderno. O sentido de condenação que há nos versos leva o poema também para o lado biográfico do autor. Se por um lado a condenação vem do homem solitário que se reconhece solitário desde a infância, por outro ela sugere o fato biográfico pontual que se abateu sobre o poeta num certo momento, mas que vinha se fazendo de forma desconhecida. Essa presença do biográfico não se dá por uma menção direta à vida do homem Manuel Bandeira, mas sim por uma reiteração de imagens e expressões que marcam o estilo e a poética do autor; portanto, mais do que à pessoa, refere-se à *persona* literária. A expressão “má sina”, por exemplo, é recorrente em sua obra e já nesse primeiro livro, pois

aparece dada no poema-epígrafe na forma de “mau destino”, “mau gênio da vida”, bem como expressões de outros poemas. Sobretudo a expressão seguinte, “eu menino”, marca da poesia bandeiriana e que se repete em tantos poemas conhecidos, já está também no poema de abertura de *A cinza das horas*. De fato, esse poema inaugural de sua obra serve como parâmetro de leitura de “Oceano”, pois lá também essa entidade destrutiva “abate sem dó”, reduzindo as “horas ardentes” de uma “paixão sombria” a “pouca cinza fria”. Contudo, mesmo que se considere essa dimensão biográfica da obra, nada se perderá da condição geral que há no poema, pois “a composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal” (ADORNO, 2003, p. 66).

Os versos finais fecham o poema como síntese das duas estrofes – “– Voz de oceano que não vejo/ Da praia do meu desejo...” –, estabelecendo uma simetria entre a dualidade da coda, das estrofes e dos elementos que restam separados (o Eu solitário e o mar), uma dualidade que indica a impossibilidade de *fusão*, princípio primeiro da lírica (STAIGER, 1975, p. 59). Mas há certa harmonia agora em contraste com a exaltação anterior que se viu, harmonia dada na rima emparelhada, bem como no ritmo mais livre, ainda dentro da métrica; melhor dizendo, o Eu situado na praia fala de maneira fluente ligando os dois versos numa única unidade que, literalmente, se *espraia* terminando nas reticências, como um exaurimento das forças que se traduz em certa serenidade de lamento por não ver a voz do mar.

Em tom de protesto resignado, o Eu evoca a voz invisível do mar, agora ganhando uma dimensão ainda mais abrangente. Isso pelas ambiguidades da construção sintática: primeiro, a mudança decisiva

de “mar” para “oceano” – o primeiro, fazendo fronteira com a praia; o segundo, intangível, sem margens, sem limites, o que tende ao absoluto –; depois, a mudança de registro da preposição, que inverte a relação de dependência: “voz de oceano”, ou seja, em que mais do que a primeira pertencer ao segundo, o segundo passa a ser a essência da primeira. E a voz intangível não atende à voz do solitário que resta desconsolado na “praia do desejo”. Antes de tudo, o lamento por não ver a voz que dita a mensagem significa não conhecer a origem de seu mal (ligado ao desejo insatisfeito), o que lhe dá, como foi dito, uma dimensão trágica e moderna.

Retomando o ensaio de Sérgio Buarque, o mar nesse poema cumpre o mesmo papel de traduzir na paisagem exterior o sentimento íntimo do Eu bandeiriano desse primeiro livro, quase que na forma de um sistema (HOLANDA, 1978, p. 34). Visto por aí, compreende-se o trânsito incompleto entre a figura angustiada que contempla o mar e a resposta (não) dada a sua indagação; ou seja, o mar, ao invés de lhe dar o objeto do desejo, dá na verdade o eco de sua solidão, a certeza de sua condenação no registro de um mito misterioso. E bastará nesse sentido mencionar o poema “Ao crepúsculo”, em que a amada longínqua recebe notícias do amado distante pelo barulho das ondas do mar, que lhe fala “na voz do grande solitário”.

Na leitura que faz do poema, Yudith Rosenbaum diz que “o desejo está destinado à irrealização, assim como o oceano está reiteradamente afastado da visão do poeta por uma densa treva”; portanto, “não conseguir avistar o oceano equivaleria a não conseguir satisfazer o desejo”. Para tanto, a autora cita o “Poemeto erótico”, em que diz o Eu que o corpo da amada é “a única ilha/ No oceano do meu desejo...”. Sendo assim, “o oceano aparece como a grande metáfora

das pulsões íntimas desconhecidas”, e para o poeta “mar e oceano constituem-se no grande manancial dos impulsos mais recônditos e insaciáveis” (ROSENBAUM, 1993, p. 39-40).

Na poesia de Bandeira (e na tradição lírica) ao mar/oceano está associado o lugar da paixão ilimitada, absoluta, com seu apelo irresistível, que leva para o encontro com o outro intangível e, por isso mesmo, com a morte, e cuja primeira ou mais conhecida manifestação está na figura das sereias homéricas que seduzem com seu canto o incauto navegante. Essa imagem do oceano como o lugar habitado pelas entidades femininas que arrebatam para o fundo – *a falta que ama* do poema analisado – estará em toda a obra de Bandeira, desde o primeiro livro. Nesse sentido, bastará mencionar “A sereia de Lenau”, do livro seguinte *Carnaval* (1919), em que a *persona* do Eu lírico:

Suspirava por ver dentro das ondas
Até o álveo profundo das areias,
A enxergar alvas formas de sereias
De braços nus e nádegas redondas.

E o poema termina na sua quarta quadra com uma imagem recorrente na poesia de Bandeira, o mergulho nas águas profundas:

Nikolaus Lenau, poeta da amargura!
Uma te amou, chamava-se Sofia.
E te levou pela melancolia
Ao oceano sem fundo da loucura.

Assim, a insistência em olhar para o mar no poema lido explica-se também por esse fascínio que o mar representa em sua poesia desde o início, como o lugar simbólico da ilimitada paixão, que arrastará o olhar do Eu solitário à beira do mar, seduzido pela “dissolução das formas e do ser na indiferenciação das águas”, como diz Davi Arrigucci Jr. na leitura mencionada de “Cantiga” (2003, p. 192), poema que explicita esse desejo já na primeira quadra:

Nas ondas da praia
Nas ondas do mar
Quero ser feliz
Quero me afogar.

Não é outra a razão do fascínio que a figura de João Gostoso, pobre-diabo de uma notícia anônima de jornal, exercerá sobre o poeta com sua história de amor e morte nas águas da lagoa. O fascínio dionisíaco pela figura que ama, canta, dança, bebe e morre em êxtase marca o limite da condição do poeta atraído pela tragédia do outro que, livre de certo modo de todos os limites sociais, cumpre seu destino dionisíaco e, ao mesmo tempo, de vítima sem nome ou rosto das “condições históricas específicas do atraso social brasileiro” (ARRIGUCCI JR., 2003, p. 113). Mas o Eu lírico de Bandeira permanecerá à margem, preso à sua classe e a algumas roupas, e também à condição da má sina que se abateu sobre seu corpo. Sem ressentimento, contudo, sem lamentação, buscará, ao lado da “expansão dos sentimentos mais íntimos”, a expressão dos fatos exteriores, diante dos quais o poeta humildemente procurará anular-se nessa “evasão para o mundo” (HOLANDA, 1978, p. 38), fazendo

de sua poesia (e do trabalho) a forma de superação dos limites impostos pela vida. O fascínio pelo mar persistirá, mas ele não deixará de lavar o campo, limpar a casa e, “com cada coisa em seu lugar”, esperar pela companheira da última noite.

Referências

ADORNO, Theodor W. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, 2003.

ARRIGUCCI JR., Davi. *Humildade, paixão e morte. A poesia de Manuel Bandeira*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira. Poesias reunidas*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

BOSI, Alfredo. *Céu, inferno. Ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Edusp, 1977.

CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula. Caderno de análise literária*. 4. ed. São Paulo: Ática, 1993.

GOLDSTEIN, Norma. *Do penumbrismo ao modernismo. O primeiro Bandeira e outros poetas significativos*. São Paulo: Ática, 1983.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Cobra de vidro*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

ROSENBAUM, Yudith. *Manuel Bandeira: uma poesia da ausência*. São Paulo: Edusp, 1993.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SOUZA, Gilda; CANDIDO, Antonio. Introdução. In: BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira. Poesias reunidas*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

Recebido em 16 de fevereiro de 2013

Aprovado em 29 de maio de 2013

Ressonâncias de *Nove rumores do mar* na poesia açoriana

Fábio Lucas Pierini

Universidade Estadual de Maringá

Magna Tânia Secchi Pierini

Universidade Estadual Paulista/Araraquara

RESUMO: Este artigo refletirá sobre a poesia açoriana contemporânea presente na antologia *Nove rumores do mar* (1999). Apresentaremos as questões e as polêmicas que envolvem a escrita literária no arquipélago dos Açores com relação à literatura portuguesa ao longo dos tempos e realizaremos a leitura dos poemas “Pátria, Mãria”, de Avelina da Silveira, “Pêndulo”, de J. Tavares de Melo e “Como tenuíssima espuma de luz”, de Eduíno de Jesus. Analisaremos e pontuaremos as marcas da emigração, da insularidade e da metapoesia a partir de estudos recentes acerca dessas temáticas e da própria contextualização sócio-histórica a que tais poemas se referem, a fim de ecoar os rumores dessa coletânea nas produções poéticas do início do século XXI.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia açoriana contemporânea. *Nove rumores do mar* – Poesia açoriana. Avelina da Silveira – Poesia açoriana. J. Tavares de Melo – Poesia açoriana. Eduíno de Jesus – Poesia açoriana.

ABSTRACT: This article will reflect about contemporary Azorean poetry present in the anthology *Nove rumores do mar* (Nine rumors from the sea) (1999). We will treat about questions evolving the literary writing from the Azorean islands. Through the reading of the poems *Pátria, Mãria* (“Father-

land”, “Motherland”), by Avelina da Silveira, *Pêndulo* (Pendulum), by J. Tavares de Melo, *Como tenuíssima espuma de luz* (Like a very tenuous foam of light), by Eduíno de Jesus. We will analyze and point the aspects of emigration, insularity and metapoetry from recent studies about these themes and the social-historical contextualization, aiming to let roll the rumors of this selection in the poetic production from the early 21st century.

KEYWORDS: Contemporary Azorean Poetry. *Nove rumores do mar* – Azorean Poetry. Avelina da Silveira – Azorean Poetry. J. Tavares de Melo – Azorean Poetry. Eduíno de Jesus – Azorean Poetry.

Algumas notas sobre a escrita literária dos Açores

Ao propor a projeção de *Nove rumores do mar* na poesia contemporânea a partir da leitura de três dos poemas da antologia, torna-se inevitável voltar os olhos para a expressão de um povo, de uma cultura e de uma literatura portuguesa peculiar, dotada de especificidades adjacentes que, no decorrer das décadas foi agregando estudiosos de diversas áreas em torno dessas ponderações. Antes mesmo de pontuarmos uma ou outra característica sobressalente da poesia produzida nos Açores, faz-se necessário retomar a questão que ecoa estridentemente há décadas: existe uma literatura açoriana? O que definiria uma literatura açoriana se o arquipélago pertence a Portugal?

Onésimo Teotónio Almeida (1989) e Luís Antonio de Assis Brasil (1999) afirmam que desde o século XIX foram publicadas obras destinadas à abordagem do povo ilhéu por Teófilo Braga que, juntamente com Antero de Quental, foram os dois escritores portugueses açorianos que ocuparam respeitáveis lugares entre os lusitanos. Con-

tudo, as discussões em torno da presença ou não de uma literatura particularmente açoriana afloraram no século passado, a partir de escritos literários acerca da insularidade, cuja maior representação foi o poeta simbolista Roberto de Mesquita.

A busca por uma “formalização” de uma literatura nomeadamente produzida por escritores insulares estendeu-se entre os literatos dos Açores. Vitorino Nemésio destacou-se desde o princípio por compor uma ficção totalmente açoriana no que concerne às peculiaridades da vida e da paisagem insular. Alcançou, simultaneamente, projeção universalizante a partir da literatura portuguesa continental, comprovando que, para além de uma especificidade insular que funcione como gatilho ou matéria-prima, a literatura produzida no arquipélago não propõe uma restrição às peculiaridades locais. Nemésio também foi o responsável pela primeira menção ao termo “açorianidade” ao fazer referência à situação do povo dos Açores, especificamente, e ao modo como lidam com as intempéries cotidianas, como os frequentes abalos sísmicos ou vulcânicos. O termo se tornou um dos principais pilares representativos da condição da vida e da literatura açoriana, além de alvo de polémicas por décadas a fio entre alguns críticos.

Da mesma forma que Vitorino Nemésio, outros escritores dedicaram-se ao estudo ou à produção dessa literatura, como é o caso de Pedro da Silveira, João de Melo, Emanuel Félix e Eduíno de Jesus, para citar apenas alguns. A instauração do termo “açorianidade” solidificou a discussão em torno de uma literatura que se diferenciaria da ficção produzida pelos portugueses continentais. Contudo, a ideia de uma produção que se quer “independente” de Portugal resultou em balbúrdias e defesas de pontos de vista contraditórios

ao longo do século XX. Essa questão tem permeado as discussões de alguns escritores tanto nos Açores e da Madeira como em Portugal continental, no Brasil, Estados Unidos e Canadá. Esses três últimos, por concentrarem grande número de emigrantes açorianos. De qualquer forma, todos são unânimes em afirmar a presença literária de Vitorino Nemésio como actancial na reflexão e execução de uma literatura essencialmente açoriana.

Outra ramificação dessa questão salientada por Vitorino Nemésio (1995) e Machado Pires (1987) é a vinculação ou não do termo “açorianidade” aos “autores *não* nascidos na região, mas que dela se ocupam” (PIRES, 1987, p. 57) ao afirmar que: “a língua, veículo ou carnalidade verbal do poema, não tem nada que ver com a ‘nacionalidade’ literária, antes lhe imprime nas conotações a própria ‘alma’ da língua escolhida sem excluir o valor do referente” (PIRES, 1987, p. 57). Após vários ensaios que ponderaram essas considerações, convencionou-se a denominação de “açoriana” a toda produção literária que procurasse transparecer o sentimento peculiar do ilhéu, seja por meio das peculiaridades de sua região ou de seu cotidiano, independentemente do literato ter ou não nascido no arquipélago.

Sucessivas reflexões se estenderam ao longo dessa questão, retomada frequentemente em reportagens publicadas em jornais de circulação local ou nos Prefácios das antologias de poesias ou de contos açorianos. Respostas contrárias a uma literatura açoriana também surgiram ao longo da segunda metade do século XX.

Eduardo Bettencourt Pinto, em posfácio à Antologia em estudo, sublinha: “Pode-se nascer numa ilha de duas maneiras: do corpo dum mulher ou pelo fulgor da sensibilidade. No meu caso, a descoberta dum profundo e inequívoco senso de pertença, [...] ligou-

me para sempre aos Açores” (PINTO, 2000, p. 159). Organizada por esse poeta de origem angolana, residência atual canadense e de “pertença” açoriana, a obra *Nove rumores do mar* foi publicada inicialmente na década de 1990 pela Editora Seixo Publishers, com pouca circulação, e obteve sua segunda edição em 2000, pelo Instituto Camões. Trata-se de uma coletânea que contém poemas de trinta e um escritores, predominantemente de origem açoriana, que versam pelas linhas do imaginário ficcional e transitam livremente tanto pelos caminhos da poesia como da prosa ou do teatro, em seus cotidianos. Conforme as considerações acerca dos critérios de seleção e organização dessa obra, Bettencourt salientou que, além dele próprio, também os poetas João Teixeira de Medeiros, “Avelina da Silveira, Carlos Faria e Virgílio Vieira não nasceram nos Açores, mas a eles estão ligados pela escrita, sensibilidade e permanências” (PINTO, 2000, p. 162).

Nessa antologia o organizador priorizou, acima de tudo, a lapidação da palavra poética latentemente insular e açoriana em sua projeção inovada e renovadora no contexto da escritura e do pensar contemporâneo sobre a poesia do início do século XXI. Assim, é possível observar que o olhar refinado daquele que seleciona, mesmo consciente de que cometerá, inevitavelmente, algumas injustiças, capta essa lapidação da palavra poética a partir de dois caminhos distintos: em alguns nomes já conhecidos e consagrados no âmbito da produção ficcional e dos estudos de literatura açoriana como o caso de Eduíno de Jesus, Emanuel Félix, Pedro da Silveira, João de Melo, para citar apenas alguns, e também em escritores de em processo de divulgação dos poemas, como Artur Goulart, Heitor Aghá Silva e Ângela Almeida, por exemplo.

Para completar essa lapidação, por vezes flamejante em cenário de bruma, faz-se necessário atentar-nos para o título da reunião de poemas: *Nove rumores do mar*. Sintomáticas são essas junções semânticas, visto que “nove” são as ilhas que compõem o arquipélago dos Açores. Juntamente com essa lembrança há a procedência estratégica histórica e a situação geográfica marítima permeada de insularidade e por vezes mítica que se vê arraigada ao longo de sua condição e de sua produção ficcional por ser actancialmente “do mar”. Segundo António Ventura (2000), os arquipélagos serviram de local estratégico para a coroa portuguesa na época das grandes navegações e na conquista do território brasileiro e dos países africanos de língua portuguesa, tornando-se também fundamental na época das Guerras Liberais e no período das guerras coloniais.

O termo “rumores”, no entanto, carrega dúvida significação nesse contexto e caracteriza-se justamente por nomear os caminhos distintos de seleção dos poetas e das temáticas, ora pautando-se em ecos de outras épocas que, apesar de já conhecidos continuam a emitir seus “rumores” quando se pensa em poesia açoriana; ora focando nos “rumores” das novidades colhidas recentemente, em terreno contemporâneo, capazes de abalar conceituações fixas com seus “rumores” que afetam não somente as palavras dos poemas. Porém, projetam-se para o leitor dessa poesia na forma de “rumores” que o fazem pensar sobre o seu tempo, de leitura e de existência.

Ainda pensando no título, é possível denominar tanto a manifestação literária como o cotidiano, a vegetação e as atividades de subsistência dos habitantes ilhéus como sendo compostos por “nove rumores” distintos em suas especificidades, aproximando-se somente nos “rumores” existenciais natos da insularidade. No entanto,

houve vários “rumores do mar” ao longo da tradição literária e do imaginário português do período das grandes navegações, registrados inclusive como marca cultural dessa nação. Dessa forma, “Nove rumores do mar” em sua apresentação e disposição sintática sugere tanto a menção às nove ilhas dos Açores como às polêmicas e rumores que comumente acompanham uma antologia de poesia “açoriana”, justamente por trazer à tona a questão da açorianidade em solo contemporâneo. Aproveitando esse jogo com as palavras, pois “O que a linguagem poética faz é essencialmente jogar com as palavras. Ordena-as de maneira harmoniosa, e injeta mistério em cada uma delas, de modo tal que cada imagem passa a encerrar a solução de um enigma” (HUIZINGA, 1996, p. 149), escolhemos três dos trinta e um poemas da antologia para realizar nossa breve análise.

Leitura de poemas em seus “rumores”

Na difícil e necessária escolha, apresentaremos alguns dos poemas que, mesmo tratando prioritariamente de uma expressão existencial filtrada pela peculiaridade de ser açoriano, conseguem refletir o contexto do século XXI, questões permanentes como as partidas e os regressos, a necessidade circunstancial da emigração e a saudade da história que fica na memória. No entanto, apesar de se tratar de temáticas já identificadas com frequência em antologias de poesia insular anteriores, será possível perceber que esses “rumores do mar” que selecionamos, promovem ressonâncias longínquas, superando quilômetros de distância e ecoando na poesia portuguesa continental contemporânea, por meio de uma escrita que reflete sobre si própria, sobre seu processo de composição metatextual e assim, além de longínquas, essas ressonâncias também ecoam em uma

profundidade ontológica e literária, refletindo sobre o fazer poético e a situação da poesia no atual contexto contemporâneo.

Dentre as características sobressalentes dos poemas açorianos dessa antologia destacam-se os temas da emigração, a insularidade e a metapoesia. Sendo assim, optamos por selecionar três dos vários poemas que representassem a predominância dessas respectivas características, apesar de em todos ser possível identificar laivos que se entrelaçam quanto à temática e à forma.

O primeiro dos poemas selecionados é “Pátria, Mãria”, de Avelina da Silveira. Vejamos, então, as entonações desses “rumores” selecionados:

“Pátria, Mãria”

- (1)¹ Pátria, mãria
- (2) mártir de partir
- (3) que de tanto fugir
- (4) se esgota a mãria
- (5) em parir tanto porvir (SILVEIRA, 2000, p. 35).

Avelina da Silveira (1959) é filha de açorianos e nasceu em Angola. Tem livros de poemas publicados nos Açores e encontra-se em processo de divulgação de seus poemas.

“Pátria, Mãria” já em seu título coloca, lado a lado, e ambos iniciados por letra maiúscula, o substantivo “Pátria” que contém toda a

¹ O primeiro e terceiro poemas serão precedidos por enumerações crescentes. Tal critério auxiliará no desencadeamento interpretativo dos respectivos versos.

carga simbólica de nação, de origens e descobrimentos. Logo após, o seu desdobramento numa versão “feminina”, “Mátria”. Esse substantivo criado a partir do princípio base de “Pátria” possui toda a carga simbólica do primeiro com o acréscimo do sentimento maternal. Além de ser o local das origens, é aquele também que tem a representação da figura da “mãe”. Dessa forma, “Pátria, Mátria” nessa disposição remetem à ideia da família completa por pai e mãe, de certa forma, associam-se ao papel simbólico e real exercido pelos territórios portugueses insulares no período das grandes navegações, descobertas de novas terras e expansão do território devido à própria localização geográfica estratégica, no meio do oceano Atlântico, segundo as afirmações de António Ventura (2000).

O poema chama a atenção pelo jogo entre as palavras, conforme destaca Johan Huizinga: “Toda poesia tem origem no jogo: o jogo sagrado do culto, o jogo festivo da corte amorosa, o jogo marcial da competição, o jogo combativo da emulação da troca e da invectiva, o jogo ligeiro do humor e da prontidão” (HUIZINGA, 1996, p. 143). Esse jogo notável entre forma morfológica, sintaxe e semântica que se estabelece entre as palavras conduz, através da brincadeira com as letras, uma reflexão acentuada sobre a diáspora açoriana e sobre a realidade secular da emigração. Por exemplo, o segundo verso inverte morfológica e sintaticamente as sílabas “ma” e “pa” e “tria” em “tir” como se pode observar: “Pátria, mátria”/ “mártir de partir”. Essa inversão localizada, unida à significação desses termos “mártir” e “partir” transmitem o próprio sofrimento das partidas e regressos, das idas e voltas desses habitantes, representados pelo trânsito frequente entre as palavras nesse curto poema.

No terceiro verso é possível notar uma intensificação do sofrimento de partir por necessidade com o uso do adjetivo de intensidade no meio do verso: “que de *tanto* fugir”. Intensificação que tem um exaurir de forças no verso seguinte com a aproximação de “se esgota”. Exaurir do peso da repetição da mesma situação ao longo da história e de gerações por parte daquela que não é somente a pátria, mas é a “mátria”. Daquela que foi a provedora de território de abrigo na época das guerras liberais e provedora de pessoas para habitar os territórios descobertos ao longo de 1500.

Finalizando esse tão pequeno, completo e significativo poema, como a própria temática apresentada, pensemos no último verso. Nele, “em parir tanto porvir”, há a aproximação das agruras que contém na significação de “parir” “porvir”, juntamente com as alternâncias simétricas das sílabas “em”/ “tan” e “rir” e “vir”, respectivamente, sílabas nasalizadas e explosivas. Isso torna visíveis os movimentos contraditórios, de ida e volta, ir e vir, partidas e regressos que marcam a história do povo açoriano e que também foram enfocados na utilização dos respectivos termos “partir”, “fugir” e “porvir” concluindo os versos segundo, terceiro e quinto, além do efeito sonoro angustiante e desesperador /ir/ que se repete por cinco vezes em todo o poema.

Com relação às rimas, apresentam-se de maneira intercalada (abbab). No entanto, como se trata de cinco versos sequenciados, a intercalação “não se completa”, conforme o sublinhado, detalhe que também pode ser aproximado da “inconclusão” histórica dessa situação de emigração entre os povos das ilhas portuguesas.

“Pátria, Mátria” ressoa, preponderantemente, a diáspora enfrentada pelos ilhéus longe de suas terras de origem, a saudade, as che-

gadas e partidas e a necessidade e tristeza da emigração que marcou a História do povo insular. Segundo Carlos Cordeiro e Susana Serpa Silva (2010), foi principalmente no século XIX que o fenômeno emigratório obteve altos índices verificados por dados estatísticos: “Cerca de 100.000 pessoas terão abandonado as ilhas dos Açores, com uma média anual inferior a 2.000 indivíduos, entre 1866 e 1880, que ascendeu a cerca de 3.700 entre 1880 e 1893” (CORDEIRO; SILVA, 2010, p. 328). Várias foram as causas que conduziram as populações a esse fenômeno. Dentre elas, destacam-se:

O aumento demográfico, as cíclicas crises cerealíferas, os problemas fitossanitários de produtos de exportação, como os citrinos ou o vinho, as limitações do território insular, as catástrofes naturais, entre outras condicionantes estruturais, associadas à divisão da propriedade e à própria arquitectura social, terão sido os principais factores impulsionadores das vagas emigratórias (CORDEIRO; SILVA, 2010, p. 328).

A escolha do título “Pátria, Mãria” pelo eu lírico funciona como uma condensação ou uma imbricação de todos os plurais componentes sociais, históricos, antropológicos, econômicos ou geográficos envolvidos na questão da diáspora da emigração e apresenta-os esteticamente nesses versos contemporâneos. Dessa forma, essa poesia reflete, como se fosse um espelho de águas atlânticas, um passado de sofrimentos e angústias de uma diáspora maculada entre as gerações não somente açorianas, mas também madeirenses e cabo-verdianas numa espécie de “complexo de Ítaca”, conforme afirmou João de Melo (1999). Tais versos também funcionam como

um convite à reflexão em torno da situação identitária do habitante ilhéu diante dessa pátria/ não pátria, desse estar em trânsito por dois ou mais lugares e não “ser” nem “estar” em lugar nenhum. Situação histórica e verificadamente contemporânea relançada pela poesia.

Em sequência, um poema de J. Tavares de Melo (1954), nascido na ilha de São Miguel. O poeta apresenta livros de poesia publicados somente no arquipélago e colabora em jornais tanto da região como de Coimbra.

“Pêndulo”

- (1) Estou pensando em mim e sinto que não estou dentro de mim
- (2) Se estivesse dentro de mim a realidade seria diferente
- (3) Talvez nem houvesse realidade!

- (1) Estou dentro de mim sem estar dentro de mim
- (2) E à realidade pouco interessa que esteja dentro de mim
- (3) sem estar dentro de mim

- (1) Pressinto o sossego longínquo dos montes
- (2) Nunca senti o sossego longínquo dos montes
- (3) Em mim não há sossego em sítio algum!

- (1) O verde das folhas e a sombra das árvores debruçam-se no sol
- (2) e eu raramente me debruço das árvores e das folhas
- (3) quando o sol por vezes anda muito perto de mim

- (1) Os montes o sol e as árvores existem
- (2) Na natureza tudo é exactamente tão exacto
- (3) como o pêndulo que não tenho na parede

- (1) Estou dentro de mim sem estar dentro de mim
 - (2) A realidade não deixa de ser realidade
 - (3) lá porque sinto que não estou dentro de mim
- (MELO, 2000, p. 80).

Em primeiro lugar, justifiquemos a numeração dos versos de maneira diferenciada dos poemas apresentados até o presente momento. A opção pela escala numérica limitada até o três pelas repetidas seis estrofes, em vez da demarcação crescente surgiu em decorrência da sonoridade monótona e com ritmo mantido com o qual a disposição dos versos livres se apresenta. Essa sonoridade e permanência rítmica lenta se caracterizam pela repetição que se associa ao próprio movimento pendular e são representadas na disposição dos dezoito versos de três maneiras notáveis: a primeira, pela frequente presença do verbo “estar” em variadas conjugações, identificados por onze vezes em todo o poema, transmitindo a ideia de estado em oposição à ação; a segunda marca desse ritmo lento pode ser percebida na presença de sílabas nasalizadas presentes em todos os versos e são responsáveis por transmitir a materialização do movimento de ir e vir nos versos e do pêndulo, objeto cuja função é ficar pendente e oscilando de um lado a outro, como se fosse um relógio e, portanto, instaurando a aproximação metafórica do poema, o tempo. A terceira marca dessa sonoridade identificável no poema ocorre na repetição de verbo “estar conjugado” e “dentro de mim”

por oito vezes, cuidadosamente a metade dos versos, reafirmando o movimento de ir e vir monótono e similar do pêndulo. Associado indistintamente ao tema da temporalidade efêmera, muito bem representado pelo objeto pendente que nomeia o poema, está a discussão fulcral a que o poema propõe, a reflexão em torno dos vários “eus” que compõem o humano. O eu lírico aborda preferencialmente o “eu social” e o “outro eu”, aquele que reflete ontologicamente diante da “realidade”.

Na primeira estrofe é possível visualizar já a marca de uma oscilação em movimento contrário no primeiro verso por meio da conjunção que liga essas ideias opostas, invertendo assim, a sua função principal, a de ligar somente frases aditivas: “Estou *pensando* em mim e *sinto* que não estou dentro de mim”. Por meio da significação dos dois verbos sublinhados é possível extrair a contrariedade à síntese “pensar/ razão” e “sentir/ emoção”, os grandes dilemas que perpassaram a história da humanidade e com os quais sempre nos deparamos no cotidiano de nossas reflexões existenciais e sociais. Assim, podemos aproximar simbolicamente o objeto pendular à efemeridade da vida e do tempo. Ou então, e com base na imagem do pêndulo enunciada no título do poema, que a base que segura o disco metálico (o próprio objeto) e serve de sustentação seria a ideia de punição decorrente do “superego” freudiano, enquanto a haste que oscila no mesmo ritmo de um lado para outro ao longo da passagem do tempo é composto pelo “eu social” e pelo “eu existencial”. Essa relação de ida e volta se materializa por todo o poema pela insistente presença dos pronomes “eu”, mesmo oculto, e “mim”, atingindo seu ápice no verso “*Estou dentro de mim sem estar dentro de mim*” que aparecem repetidas vezes. Os termos sublinhados marcam o

leve distanciamento entre estar perto e longe no ondular da haste pendular, ou na terceira estrofe: “Pressinto o sossego longínquo dos montes”, para logo no verso seguinte, “Nunca senti o sossego longínquo dos montes”/ “Em mim não há sossego em sítio algum!”.

A partir dessa terceira até a quinta estrofe identificam-se enumerações de elementos naturais a partir de metonímias nos termos sublinhados em: “*sossego longínquo dos montes*” e “*O verde das folhas e a sombra das árvores debruçam-se no sol*”. O recurso metonímico que se constitui das partes pelo todo reforça a ideia de divisão humana em “eus” diversos. Paralelamente também é possível visualizar a utilização do recurso metafórico a partir de elementos como o “sol”, aproximado de uma simbologia do discernimento e da clareza diante da situação inevitável de que “Na natureza tudo é exactamente tão exacto”, de que a natureza é infalível em suas respostas, como os abalos sísmicos e vulcões a que os ilhéus são acometidos com frequência. Logo na sequência também demonstra consciência de que, da mesma forma, o tempo é infalível e incontornável, “como o pêndulo que não tenho na parede”.

Os três últimos versos do poema retomam verbalmente, ou seja, sem recorrer a metáforas ou metonímias, a discussão em torno do “eu social” e “eu existencial”, utilizando-se da mesma combinação de palavras enunciadas na primeira e segunda estrofes. Enfatiza-se, portanto os vários “eus” e “mins” marcados pela distância real e cotidiana do “eu longe de mim” na colocação do advérbio sublinhado que inicia o último verso: “lá porque sinto que não estou dentro de mim”. Assim, aproxima-se das considerações de Octávio Paz de que “A revelação poética pressupõe uma busca interior” (PAZ, 1982, p. 65).

Portanto, observa-se que o poema “Pêndulo”, de J. Tavares de Melo, encaminha a mensagem poética para uma reflexão existencial e ontológica tanto no âmbito geral como das peculiaridades ligadas à insularidade. Há uma reflexão ontológica evidente que parte da discussão individual diante dos próprios dilemas e se estende lentamente, ao ritmo da passada pendular, às reflexões cotidianas que abrangem a temática da insularidades e intempéries de se vivem em fronteiras líquidas e, por fim, se projeta para uma reflexão temporal acerca do próprio indivíduo na contemporaneidade. Tal reflexão intensifica-se ao se observar que a discussão de natureza ontológica materializada nos versos desse poema de Tavares de Melo, por meio de todo o arcabouço polissêmico e simbólico a que o eu lírico recorre, simultaneamente configura o tema da insularidade em suas peculiaridades e delinea nitidamente as faces humanas em suas incertezas e constante oscilação, como o próprio movimento de um pêndulo. Dessa forma, ao mesmo tempo em que essa poesia consegue conservar a essência do sentimento insular, decorrente da própria condição geográfica cotidiana, também realiza uma inserção dessa temática açoriana, madeirense ou cabo-verdiana, para ficarmos apenas nas literaturas insulares de língua portuguesa, na universalidade das questões em torno do tempo, da existência e das faces humanas, questões notáveis em poesias de todas as nacionalidades e épocas.

O próximo poema apresenta predominância no que concerne a uma reflexão voltada para o próprio processo de escrita, para um exercício notável metatextual, característica sobressalente nas produções poéticas contemporâneas.

“Como tenuíssima espuma de luz”

- (1) Como tenuíssima espuma
- (2) de luz: eco perdido
- (3) da primeira vibração,
- (4) algures, no imo
- (5) do infinito
- (6) Nada...

(7) ou:

- (8) como um fogo
- (9) ainda não e jamais
- (10) acendido:
- (11) frémido de nenhuma
- (12) coisa ou alma,
- (13) digamos...

(14) _ súbito

- (15) explode no interior
- (16) da Palavra,
- (17) irrompe indomável
- (18) em todas os sentidos
- (19) do Sentido:

- (20) e o corpo do poema
- (21) ergue-se

(22) e s p l ê n d i d o ! (JESUS, 2000, p. 52).

Ao contrário dos poetas anteriores, Eduíno de Jesus (1928) é reconhecido mundialmente nas reflexões concernentes à escrita literária açoriana em diversas fases dessas ponderações, conforme afirma Onésimo Almeida (1989). Natural da ilha de São Miguel, o escritor apresenta uma lista extensa de obras publicadas no arquipélago e em Portugal Continental.

“Como tenuíssima espuma de luz” apresenta uma situação comparativa também seguida de sugestão metapoética já nas duas primeiras estrofes. Porém, a verbalização só acontece na terceira estrofe, ao contrário de *Como um rio* que apresenta já no primeiro verso a sugestão de que se trata de um exercício metalinguístico envolvendo o processo de leitura. O título do poema insere o elemento simbólico, a “luz” que, no decorrer dos versos, será possível notar visualmente a relação metaforizada que se estabelece entre “luz”, “chama”, “fremido”, “fogo”, a ideia de “explosão” e todo o processo preliminar que envolve o ato da escrita literária e, em especial, a escrita poética, já que é possível aproximar a simbologia semântica da “luz” de uma das teorias de composição dos versos, a inspiração. Na procura dessa “inspiração”, o poeta vivencia uma situação semelhante às imagens apresentadas nas estrofes um, dois e três. A “luz”, ou seja, a inspiração ou o resultado de uma ideia elaborada aos poucos se apresenta comumente por meio da imagem ambígua de “como tenuíssima espuma de luz”. A intensificação do adjetivo “tênue” reforça que essa luz é realmente muito fraca e débil, quase inexistente ou prestes a desaparecer, como é o destino das “espumas”. De derivações líquidas, as “espumas” são quase imperceptíveis. Ao serem aproximadas “de luz”, determina toda essa quase inexistência à luz.

No segundo verso, o “eco perdido” reforça a ideia de distância, da luz e da espuma acabando. Assim como “da primeira vibração”, aquele primeiro momento de inspiração ou da tal ideia a ser poetizada, a própria oscilação entre ideia e não ideia, “algures, no imo”, ou seja, no mais ínfimo e distante, “do infinito”, “Nada...” como resultado. Separadas por um espaço e por uma conjunção aditiva, a primeira e segunda estrofes se ligam na mesma linha imagética. Enquanto na primeira estrofe, imagem um, há a quase ausência de luz sendo utilizada como recurso metafórico similar ao processo de inspiração ou trabalho com a palavra poética, na segunda estrofe há a configuração da imagem dois na aproximação dos elementos simbólicos “luz”/ “fogo” que “ainda não e jamais”/ “acendido”/ “frémido de *nenhuma*”/ “*coisa* ou *alma*,” com a própria imagem mental da chama quase reluzente da boa ideia, da inspiração de fato, ainda intacta em sua criação, conforme os sublinhados. O décimo terceiro verso aponta para a tentativa: “digamos...”. Mas, ambas as estrofes imagéticas do prenúncio da inspiração almejada são surpreendidas, de “_ súbito”, o décimo quarto verso composto por essa única palavra com disposição gráfica para o final do verso, transmitindo a ideia de sua completude. Em seguida, nos versos “explode no interior”/ “da Palavra”, ou seja, é como se a chama, a ideia explodisse, surgisse efetivamente “no interior”, na cabeça, no poeta, e complementada pelo décimo sexto verso, “da Palavra”. A ideia explode e materializa-se, finalmente, em palavra, mas não em qualquer palavra, mas na palavra poética e assim, “irrompe indomável”/ “em todas os sentidos”/ “do Sentido:”. A materialização da chama metafórica em palavra “irrompe”, espalha-se de maneira incontrolável fazendo com que “em todas” as palavras se visualize a pluralidades dos

“sentidos”/ “do Sentido”. Esses dois versos referem-se claramente ao processo de escrita do poema, visto que, nessa forma literária, “quando a revelação assume a forma particular da experiência poética, o ato [de escrever poemas] é inseparável de sua expressão” (PAZ, 1982, p. 191) e as palavras adquirem valor peculiar e todas as plurais significações decorrentes da polissemia dos termos que são ponderados no momento da escrita poética. Assim, o eu lírico utiliza-se da própria variedade de significação do termo “sentidos” para apresentar essa ideia. Esses sentidos podem ser os cinco sentidos do poeta ao escrever, o sentido de âmbito racional e consciencioso ou puramente emocional, o sentido ou significação da escritura poética no contexto contemporâneo.

Por fim, o vigésimo, vigésimo primeiro e vigésimo segundo versos apresentam a matéria poética constituída visualmente: “e o corpo do poema”/ “ergue-se”/ “e s p l ê n d i d o !”, único, com todo o esplendor, luminosidade e suntuosidade que é peculiar da própria constituição da obra de arte. Tal grandiosidade é visualmente verificada no espaçamento entre as letras do último verso e da sua extensão proposital até uma linha vertical imaginária que o coloca em simetria com o décimo quarto verso “-súbito”.

É possível acompanhar e observar a gradação do processo de escrita poética e da reflexão metatextual instalada por meio da disposição dos versos simétricos: sétimo, décimo quarto e vigésimo primeiro, ou do “Nada...” para “digamos...”, “explode” e “ergue-se”. Visualiza-se o próprio processo, em princípio lento e metaforizado na primeira e segunda estrofe e depois, na terceira estrofe, mencionando efetivamente as referências reflexivas metapoéticas que se desenrolam pelos versos livres desse poema.

Observou-se também que “Como uma tenuíssima espuma de luz” apresentou uma reflexão metapoética acerca do processo de leitura. Tal poema açoriano apresentou essa característica moderna de reflexão sobre o processo de escrita, que foi fortificado na contemporaneidade nos poemas de língua portuguesa como se pode observar em versos de Herberto Helder, por exemplo.

Ao terminarmos essa leitura dos poemas açorianos selecionados, convém retomar esses “rumores” a partir da imagem e do ritmo, elementos que transitam e se encontram presentes entre esses poemas, conforme a temática sobressalente seja insularidade, emigração ou metalinguagem.

Octávio Paz (1982) conceitua “imagem” como sendo

[...] toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que, unidas, compõem um poema. Essas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas, etc. Quaisquer que sejam as diferenças que as separam, todas têm em comum a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases (PAZ, 1982, p. 119).

A partir dessa clara definição, podemos dizer que em todos os poemas apresentados é possível identificar a permanência da imagem constituindo-se de maneiras distintas. Por exemplo, em “Como tenuíssima espuma de luz” em que se identificou a presença da metalinguagem em torno da leitura e da escrita literária, a imagem apre-

enta-se como recurso poético central e se constitui através das metáforas, das comparações e dos símbolos do fogo, na figura da “luz”. Já em *Pátria, Mátria* a constituição da imagem foca-se nas lembranças de um passado e de um lugar saudoso que comumente culminou no processo de emigração e que são lembradas no tempo presente por meio dos “jogos de palavras” ou letras. Contudo, em “Pêndulo” na visualidade simbólica do próprio objeto pendular ou do relógio e sua demarcação temporal.

Observando essas múltiplas e variáveis ocorrências da imagem ao longo dos nove poemas confirmam-se as palavras de Octávio Paz de que símbolos, mitos, metáforas ou comparações, “todas têm em comum a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases” (Ibidem), reforçando, assim, a especificidade da linguagem poética.

Alfredo Bosi (2000), em sua releitura e reflexão crítica acerca da abordagem tradicional do poema, sublinhou que “[...] a poesia, toda grande poesia, nos dá a sensação de franquear impetuosamente o novo intervalo aberto entre a imagem e o som” (BOSI, 2000, p. 31, grifos do autor). A partir dessa afirmativa, reiteramos nossas considerações acerca da presença da imagem e do ritmo nos nove poemas apresentados e acrescentamos que esse segundo recurso é notável principalmente por meio da sonoridade nos versos, mesmo havendo a predominância pelos versos livres. Dessa forma, observa-se o eterno retorno ao tempo e espaço mítico da origem do arquipélago açoriano, por exemplo, em “Pêndulo” em que a sonoridade também é sobressalente pautando-se em quatro diferentes repetições, de versos ou trechos inteiros, das excedentes sílabas nasais que confluem para um ir e vir constante e monótono e conduzem a imagem do

movimento do pêndulo durante a leitura do poema, juntamente com a quantidade semelhante de versos distribuída em seis estrofes, e da repetição do pronome “mim” e do verbo “estar” em variadas conjugações. As três primeiras ocorrências de repetições corroboram, a partir da verbalização rítmica pautada no som, para a construção da imagem reflexiva e ontológica dos “eus” humanos diante do pêndulo do tempo e da vida efêmera, ou então, sendo o próprio pêndulo, em contínuo ir e vir de indagações existenciais.

Em “Pátria, Mátia” verifica-se a presença de um ritmo que se constitui a partir do apelo enunciativo e dos verbos de ação, conduzindo os versos a própria dinamicidade das lembranças. No entanto, prioritariamente por meio das rimas intercaladas e dos jogos entre as palavras e letras. Já no poema em que se identifica a metalinguagem, nomeadamente “Como tenuíssima espuma de luz”, o recurso rítmico não se apresenta como sendo sobressalente, ao contrário, a imagem, conforme já destacamos. Entretanto, esse poema nos faz refletir sobre a constituição dos versos na poesia moderna e contemporânea pautada na liberdade dos ritmos, conforme pontuou o crítico literário brasileiro:

O verso livre e o poema polirrítmico são formações artísticas renovadas. Isto é, novas e antigas. Seguindo trilhas da música e da pintura, a poesia moderna também reinventou modos arcaicos ou primitivos de expressão. O móvel de todas é o mesmo: a liberdade (BOSI, 2000, p. 90).

A metalinguagem identificada nesse poema que se constituiu por meio da imagem e das unidades rítmicas decorrentes das metáforas

e dos símbolos mencionados propõe um triplo exercício reflexivo metatextual acerca do processo e ato de leitura e de escrita poética, do leitor e do poeta. Esse exercício metapoético conduz à reflexão em torno da constituição e aperfeiçoamento do ato de leitura de escrita literária por parte daqueles que se propõem a ler ou a escrever os textos dessa natureza em nível geral; lança essa reflexão sempre atual para o leitor dos respectivos poemas; e encaminha-o a ponderações acerca da situação da leitura e da escrita literária, do leitor e do poeta, da poesia, na contemporaneidade do final do século XX, época de publicação da Antologia referida, início do século XXI, momento cronológico de nossa leitura, e às contemporaneidades seguintes, visto que a poesia resiste ao tempo, “Resiste ao contínuo ‘harmonioso’ pelo descontínuo gritante; resiste ao descontínuo gritante pelo contínuo harmonioso. Resiste aferrando-se à memória viva do passado; e resiste imaginando uma nova ordem que se recorta no horizonte da utopia” (BOSI, 2000, p. 169). E em seguida, Alfredo Bosi complementa:

Dos caminhos de resistência mais trilhados (*poesia-metalinguagem, poesia-mito, poesia-biografia, poesia-sátira, poesia-utopia*), o primeiro é o que traz, embora involuntariamente, marcas mais profundas de certos modos de pensar correntes que rodeiam cada atividade humana de um cinturão de defesa e autocontrole (p. 170. Grifos do autor).

Considerações finais

Ao encaminhar nossas reflexões para as considerações finais, mas ainda acompanhando as ressonâncias da metalinguagem propostas

pelos três últimos poemas mencionados, pensamos na poesia contemporânea produzida nos Açores, vinculada a uma literatura nomeadamente açoriana. Também é pertinente observar o fulgor contemporâneo e a projeção dessa poesia açoriana entre os países de língua portuguesa, o Canadá e os Estados Unidos, pelos motivos já apontados, e também para os demais países, devido às facilidades tecnológicas com as quais estamos interligados em rede internacional. A escrita poética pautada na metalinguagem se disseminou entre os poetas do século XX e continua ressoando entre os contemporâneos açorianos, como por exemplo, a poesia de Herberto Helder e António Ramos Rosa. Nesses poetas, também é possível notar, conforme pontuamos no decorrer de nossas análises, que os poetas “jogam” com as palavras e com as possibilidades de metalinguagem, conforme as conceituações de Johan Huizinga (1996) acerca do jogo e da poesia.

Gostaríamos também de ressaltar que as análises realizadas nesse artigo são apenas “rumores” de poemas açorianos contemporâneos que, como tais sugestões dos “eus líricos” de “Como tenuíssima espuma de luz”, estão abertas para uma pluralidade de leituras e interpretações. Assim, caso fosse necessário nomear uma palavra que expressasse o eco mais estridente em cada um desses nove poemas, indicaríamos, respectivamente, e conforme aparecem citados esses poemas no trabalho, as palavras: dor, tempo e fogo. Por conseguinte, são algumas das palavras que caracterizam, de maneira relativa, o universo do cotidiano insular e da literatura açoriana.

Com relação às abordagens temáticas da insularidade e da emigração, convém salientar que a questão da emigração sempre foi presença notável entre os estudos geográficos, históricos, políticos e econômicos sobre os arquipélagos portugueses. No entanto, após

a criação da Universidade dos Açores, ampliaram-se consideravelmente as pesquisas relacionadas a essa mobilidade populacional tanto no âmbito e no impacto demográfico, como na notoriedade com que esse alto índice é registrado nas produções literárias de significação açoriana ao longo dos tempos. Parte do arquivo científico acerca desse fenômeno histórico destacou que:

A emigração, decorrente da miséria, era um dos mais graves problemas do país e a legislação repressora, embora útil, não resolvia o âmago da questão, sendo necessário promover estudos que conduzissem a reformas no sentido de melhorar as condições de vida das classes populares (CORDEIRO, SILVA, 2010, p. 340).

Dessa forma, pode-se dizer que os poemas analisados apresentam aspectos de uma permanência dessas abordagens já identificadas em antologias publicadas em épocas ou regiões distintas, conforme salienta Onésimo Teotónio Almeida (1989), como a diáspora do emigrante que perpassou gerações de escritores, visto que também é um dado presente na História dos habitantes insulares. Simultaneamente a essa permanência, nota-se a presença itinerante dessas temáticas, devido à variabilidade de sua presença entre os poemas da antologia. Sobre esse assunto, convém lembrar as palavras de João de Melo: “Em terras de forte propensão emigratória [...] não seria de esperar, da parte dos seus escritores, um ‘imaginário do lugar’ diferente daquele que flui em paralelo com a realidade histórica da vida” (1999, p. 65). No entanto, para além da emigração e da insularidade enquanto realidade dos habitantes dos arquipé-

lagos portugueses, João de Melo aproxima essa condição do “mito grego de Ítaca, sonho de Ulisses, do retorno à consciência da ilha como origem, destino, identificação e identidade do homem insular” (MELO, 1999, p. 66).

Para finalizar, concluiremos com uma citação do organizador da antologia sobre *Nove rumores do mar* e a poesia açoriana em seus ressoares no contexto contemporâneo:

Constitui uma chamada de atenção para as coisas do espírito, uma pausa nos desertos quotidianos, o olhar que repara e vê o Outro e nele o espelho de si mesmo. Porque a poesia apela ao esforço comum num círculo de mãos dadas, enredando a ilha que cada um é testemunha, instante a instante, em todos os recantos do mundo. Porque só através da Arte a voz do Ser não cessa, se torna em húmus e deserto noturno (PINTO, 2000, p. 162).

Referências

ALMEIDA, O. T. *Quadro panorâmico da literatura açoriana nos últimos cinquenta anos*. Ponta Delgada: Signo, 1989. Disponível em: <<http://lusofonia.com.sapo.pt/acores>>. Acesso em: 10 out. 2012.

ASSIS BRASIL, L. A. A narrativa açoriana pós-revolução dos cravos: uma breve notícia. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 3, p. 205-223, 1999. Disponível em: <<http://www.fflch.usp>>. Acesso em: 22 jan. 2013.

BOSI, A. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CORDEIRO, C.; SILVA, S. S. Perspectivas sobre a emigração açoriana no século XIX. In: APROXIMANDO mundos. Emigração, imigração e desenvolvimento em espaços insulares, 2010, Lisboa. *Actas...*, Lisboa: [s. ed.], 2010. p. 327-345. Disponível em: <<http://www.flad.pt/documentos/1299269085K3oNV7wb9DV31VO1.pdf>>. Acesso em 01 jun. 2013.

HUIZINGA, J. O jogo e a poesia. In: _____. *Homo Ludens. O jogo como elemento da cultura*. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1996. p. 133-150.

PIRES, A. M. Machado. Para um conceito de literatura açoriana. In: _____. *Raúl Brandão e Vitorino Nemésio*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

MELO, J. de. O “Complexo de Ítaca” nas literaturas insulares. *Camões. Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, Lisboa, n. 8, p. 65-72, 1999. Disponível em: <<http://cvc.instituto-camoes.pt>>. Acesso em: 15 dez. 2012

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

PINTO, E. B. (Org.) *Nove rumores do mar. Antologia de poesia açoriana contemporânea*. Lisboa: Instituto Camões, 2000.

PINTO, E. B. Posfácio. In: _____. (Org.). *Nove rumores do mar. Antologia de poesia açoriana contemporânea*. Lisboa: Instituto Camões, 2000.

QUENTAL, A. de. *Autor*. Disponível em: <www.vidaslusofonas.pt>. Acesso em: 13 fev. 2013.

VENTURA, A. *O exílio, os Açores e o Cerco do Porto*. Lisboa: Colibri: 2000.

Recebido em 15 de fevereiro de 2013

Aprovado em 29 de maio de 2013

O Modernismo nas letras hispânicas: Interfaces. Rubén Darío, Manuel Machado, Antonio Machado

José Alberto Miranda Poza

Universidade Federal de Pernambuco

RESUMO: Neste artigo serão revistadas as interfaces literárias e culturais Espanha X América numa época fundamental da história contemporânea: a perda das colônias espanholas na América, o que veio representar um novo colonialismo norte-americano. Essa situação produziu uma reação nos intelectuais que teve imediato reflexo na literatura. A busca da própria identidade americana frente à metrópole norteou este período. O nicaraguense Rubén Darío emerge no universo das letras hispânicas como estandarte de um movimento literário que bebe em fontes de procedência francesa pós-românticas, opõe-se à literatura da metrópole e gera uma nova estética (Modernismo), que acabará apelando à unidade dos povos latino-americanos frente ao novo inimigo anglo-saxão. Escritores espanhóis aderem ao novo movimento fazendo da regeneração estética um símbolo de resposta à realidade devastadora. Os traços da poesia de Rubén percorrem a obra de Manuel e Antonio Machado. Eis aqui o advento da virada histórica nas literaturas hispânicas: pela primeira vez, um autor americano é modelo de autores peninsulares.

PALAVRAS-CHAVE: Modernismo hispânico. Rubén Darío. Manuel Machado. Antonio Machado.

ABSTRACT: In this paper we shall research into the literary and cultural interfaces between Spain and America at a fundamental period of time in contemporary history: the loss of the Spanish colonies in America which represented a new American colonialism. This situation stirred a reaction in the intellectuals with an immediate reflection in literature. A search for their own American identity within the metropolis guided this period. Nicaraguan Rubén Darío emerges in the universe of Hispanic letters as a banner of the literary movement which has roots in the French post romanticism; he opposes the literature of the metropolis and creates a new aesthetic (Modernism), which will eventually call for the unity of the peoples of Latin America against the new Anglo-Saxon enemy. Spanish writers adhere to the new movement turning the aesthetic regeneration a symbol of the response to the devastating reality. The traces of the poetry of Rubén permeates the work of Manuel and Antonio Machado. Here is the advent of the historical turn in Hispanic literatures: for the first time an American author becomes a role model for peninsular authors.

KEY-WORDS: Hispanic Modernism. Rubén Darío. Manuel Machado. Antonio Machado.

1. A propósito do vocábulo e do conceito de “modernismo”

Dialogando sobre as interfaces entre as literaturas hispânicas e a literatura brasileira, em entrevista concedida ao “Suplemento Cultural” do *Diário Oficial do Estado de Pernambuco*, tivemos a oportunidade de responder algumas questões sobre o assunto, chegando à seguinte conclusão: “O desconhecimento do Brasil em relação à

literatura espanhola é recíproco. É pouco conhecida e divulgada no Brasil a literatura espanhola em geral. Apenas um reduzido grupo de críticos tem um conhecimento aceitável [...] É evidente que na atualidade poucos escritores espanhóis são conhecidos” (MIRANDA POZA, 2010, p. 24). Coincidentemente, no prólogo à tradução em língua portuguesa de uma antologia de poetas colombianos do século XX, dentre eles, vários modernistas, Floriano Martins e Lucila Nogueira denunciam essa mesma situação (2007, p. 19):

A poesia colombiana é quase inteiramente desconhecida do leitor brasileiro [...] A ausência [de diálogo entre as literaturas de Brasil e Colômbia] revela uma das mais gritantes falhas culturais de governos e intelectuais brasileiros. Falta que se amplia por não se tratar de um caso isolado, sendo a tônica de nossa relação com todos os países hispano-americanos, ou seja, com a totalidade de nossa vizinhança continental.

Se acrescentarmos um novo dado ao que foi dito, o teor do tema que pretendemos abordar torna-se ainda mais complexo. Com efeito, a palavra modernismo não é utilizada de uma forma homogênea na teoria literária no Brasil e nos países de língua espanhola. Queremos dizer que o que se entende em literatura brasileira por modernismo corresponde a uma época ou estética conhecida como “vanguarda” nas literaturas hispânicas (e ainda, nas europeias em geral). Nesse sentido, o modernismo em Hispano-América vai constituir um movimento, uma estética, ímpar na história da literatura universal, de excepcionais consequências no contexto específico

das literaturas hispânicas e suas interfaces. A necessária descrição precisa das concepções plurais do termo “modernismo”, bem como os diálogos entre Espanha e América através dos escritores que o cultivaram, justifica e norteia o desenvolvimento de nossa pesquisa.

Um dos grandes escritores espanhóis pertencente ao movimento modernista, Manuel Machado, afirmava, em 1914, que a palavra modernismo surgiu “pela surpresa de muitos diante das últimas novidades” (1981, p.25). Contudo, a polissemia do termo chegava até o âmbito da Teologia, designando, na época, uma corrente heterodoxa de renovação religiosa – condenada por Pio X (1907, [s.p.]) –:

E visto que os modernistas (tal é o nome com que vulgarmente e com razão são chamados) com astuciosíssimo engano costumam apresentar suas doutrinas não coordenadas e juntas como um todo, mas dispersas e como separadas umas das outras, a fim de serem tidos por duvidosos e incertos, ao passo que de fato estão firmes e constantes, convém, Veneráveis Irmãos, primeiro exibirmos aqui as mesmas doutrinas em um só quadro, e mostrar-lhes o nexos com que formam entre si um só corpo, para depois indagarmos as causas dos erros e prescrevermos os remédios para debelar-lhes os efeitos perniciosos.

Desse mesmo matiz pejorativo, em especial na época das origens, participava a definição do próprio dicionário acadêmico oficial da voz “modernismo” (1899, [s.v.]): “Gusto excesivo por las cosas modernas, con menosprecio de las antiguas, especialmente en las artes y en la literatura”.

No âmbito das artes, enfim, falava-se de “modernista” a propósito de uma série de tendências europeias e americanas que surgiram nos últimos vinte anos do século XIX. Seus traços comuns eram um marcado anticonformismo e um esforço de renovação estética agressivamente oposta às tendências vigentes: Realismo, Naturalismo, Academicismo plástico, etc. Nesse sentido, não é estranho que críticos como Schulmann e González (1974, p. 53), citando a Carlos Antonio Torres e a Roberto Brenes Mesén, identifiquem o modernismo com

una tendencia intelectual, una manifestación de un estado de espíritu contemporáneo, de una tendencia universal, cuyos orígenes se encuentran profundamente enraizados en la filosofía transcendental que constituye el andamiaje de la vasta fábrica social que llamamos modernidad.

Será ao redor de 1890, e já no âmbito específico das letras hispano-americanas, que Rubén Darío primeiro, e mais tarde outros destacados autores da Espanha e da América, assumem com insolente orgulho essa designação proferida pejorativamente por outros. A partir desse momento, a palavra modernismo irá perdendo paulatinamente esse valor negativo e vai converter-se num conceito fundamental da história literária em língua espanhola.

E falando em conceito, lembramos que o modernismo, longe de possuir perfis estabelecidos de forma unânime, recebe diferentes interpretações sobre sua extensão e seus limites que podem se agrupar em duas linhas. A primeira concepção, mais estrita, considera o modernismo como um movimento literário bem definido, que vai desenvolver-se aproximadamente entre 1885 e 1915 e cuja figura

indiscutível é Rubén Dario. Sua imagem mais tradicional seria a de uma tendência cética e de escape (isto é, evadindo-se dos problemas da sociedade).

Opõe-se à concepção anterior outra que caracteriza o modernismo como uma época e uma atitude. Foi esta segunda interpretação que defendeu o poeta e Prêmio Nobel Juan Ramón Jiménez (1953, apud GULLÓN, 1962, p. 18):

El modernismo no fue solamente una tendencia literaria: el modernismo fue una tendencia general. Alcanzó a todo. Creo que el nombre vino de Alemania, donde se producía un movimiento reformador por los curas llamados modernistas. Y aquí, en España, la gente nos puso ese nombre de modernistas por nuestra actitud. Porque lo que se llama modernismo no es cosa de escuela ni de forma, sino de actitud. Era el encuentro de nuevo con la belleza sepultada durante el siglo XIX por un tono general de poesía burguesa. Eso es el modernismo: un gran movimiento de entusiasmo y libertad hacia la belleza.

Embora reconhecendo-se a impossibilidade de conciliação entre as duas posições, caberia definir o modernismo literário como um movimento de ruptura com a estética vigente, que começa por volta de 1880 e cujo desenvolvimento fundamental chega até a primeira guerra mundial. Tal ruptura é vinculada à ampla crise espiritual do mundo do final do século XIX. Em alguns aspectos, seu eco se percebe em momentos posteriores, atrelado a outras correntes e movimentos diferentes. De qualquer forma, com relação ao sempre

polêmico problema das datas, pense-se que, em 1910, Rubén Darío publica seu livro *Poema de otoño y otros poemas*, volume que reúne várias composições circunstanciais e de recordações de suas mais agradáveis vivências, e que fica bem longe de seus *Cantos de vida y esperanza* ou das *Prosas profanas*. O mesmo título parece ser um trágico augúrio, não apenas do declive da vida do poeta, ameaçada pela doença, mas também do movimento artístico.

O modernismo, enfim, representa uma reação hostil contra o espírito utilitário da época e uma ânsia de liberação, frente ao progresso moderno que magoava o homem e que produzia nos espíritos uma espécie de lepra. O artista começa a sentir a experiência metropolitana sob a consciência da desapropriação, sob a sensação de que há alguma coisa que lhe foi subtraída. As raízes dessa literatura se sustentam num profundo desacordo com as formas de vida da civilização burguesa: “El poeta deambula por sus ensueños como el *flâneur* por las calles de la ciudad, siempre buscando algo, siempre tratando de apresar aquel tiempo, aquel espacio que él estima perdidos” (ROMERO LÓPEZ, 1996, p. 50).

Na América Latina – berço do modernismo literário por antonomásia – a pequena burguesia viu-se postergada por uma oligarquia aliada com o nascente imperialismo norte-americano. Na Espanha, as mesmas classes médias se encontravam numa situação análoga, dominadas pelo bloco oligárquico dominante. Precisamente, o escritor que procede dessas classes pequeno-burguesas traduz o mal-estar desse setor social e expõe de múltiplas formas sua oposição o seu afastamento com relação a um sistema social em que não se sente à vontade. Em palavras de Darío, nas *palabras liminares* a

Prosas profanas, verdadeiro manifesto do movimento estético modernista (2005, p. 58-59):

¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, o de indio chorotega o nagrandano? Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis!, **yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer**; y a un presidente de República, no podré saludarle en el idioma en que te cantaré a ti, ¡oh Halagaball!, de cuya corte – oro, seda, mármol – me acuerdo en sueños... (Grifos nossos).

É assim que se produz a crise da consciência burguesa. Dela derivam as atitudes aludidas por Juan Ramón Jiménez. Cabe, por exemplo, a rebeldia política, caracterizada na figura do eminente escritor e revolucionário cubano José Martí; porém, o mais habitual é a posição do escritor que manifesta sua repulsa da sociedade através da literatura e ainda por meio de um isolamento aristocrático ou de um refinamento estético, acompanhado de atitudes inconformistas como a boemia, o *dandysmo*, e certas condutas associadas e amorais. Este tipo de atitudes, desde a perspectiva da crítica marxista, foi vista como elitista, subjetivista, estéril e escapista, mesmo reconhecendo, tanto na Espanha como em Hispano-América, a existência de um denominado subdesenvolvimento histórico que, sustentado no imperialismo, não permitiu uma evolução paralela à que aconteceu no mundo capitalista desenvolvido entre 1875 e 1914 com relação à divisão internacional do trabalho:

Se trataría de enfocar el problema de la relación (antagónica o no) entre el llamado **modernismo** y el llamado **98** desde la noción de subdesarrollo, ya que a fines de siglo la peculiaridad determinante de la vida tanto hispanoamericana como española consistiría en ser las dos zonas del mundo claramente subdesarrolladas frente a las que entonces (y añadiríamos: desde el siglo XVIII) producen la cultura dominante. [...] Tal enfoque nos permite entender que la “gente nueva” de España y de América en el último cuarto del siglo XIX, o sea, en pleno enriquecimiento de sus burguesías nacionales dependientes (oligárquicas o no), se lance al ataque de los valores burgueses de manera similar a la de los artistas europeos de la vanguardia que se habían iniciado en Europa a mediados de siglo (BLANCO AGUINAGA; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS; ZAVALA, 2000, v. II, p. 139).

Contudo, considerando apenas o valor iconoclasta do movimento, podemos invocar as palabras do precursor Darío nas *palavras liminares a Prosas profanas*: **“a expressão da liberdade”** ou **“o anarquismo na arte”**:

Porque proclamando, como proclamo, una estética acrática, la imposición de un modelo o un código implicaría una contradicción. Yo no tengo literatura “mía” – como lo ha manifestado una magistral autoridad –, para marcar el rumbo de los demás: mi literatura es mía en mí; quien siga servilmente mis huellas, perderá su tesoro personal [...] “Lo primero, no imitar a nadie, y sobre todo, a mí”. Gran decir [...] ¿Y el

ritmo? Como cada palabra tiene un alma, hay en cada verso, además de la armonía verbal, una melodía ideal. La música es sólo de la idea, muchas veces (DARÍO, 2005, p. 58-59).

Sempre ficará a dúvida nas intenções desde que Octavio Paz (1974, p.126) qualificou com a expressão de “rebelião ambígua” a suposta revolução estética modernista. Mas, além da valoração iconoclasta do modernismo, com relação à figura de Rubén Darío e sua obra, Abellán (2009, pp.114-115) alerta do fato de não cair no estereótipo crítico: “hay una imagen estereotipada y falsa de Darío cuando se le presenta como el poeta de las princesas y los cisnes.” Visão acrescentada definitivamente pela opinião de Romero López (1996, p. 53):

La obra poética de los primeros modernistas tuvo que ser negativa y demoledora. Se borran, en principio, los límites entre el arte y la vida, atravesando los fugaces momentos intensos de la experiencia para convertirlos en materia de arte e instalar en ellos la vida, una vida estética.

2. Gênese do Modernismo. Influências, evolução e desenvolvimento na Espanha: Manuel e Antonio Machado

É indiscutível a primazia da América Latina na constituição deste movimento literário. Nesses países é fundamental a vontade de afastar-se da tradição espanhola e a rejeição da poesia vigente na antiga metrópole (talvez, com a exceção de Bécquer). Essa rejeição levou a olhar para outras literaturas, com especial atenção às correntes francesas.

A influência dos grandes românticos franceses é muito clara neste movimento. Victor Hugo é um dos ídolos de Rubén. Porém, os modelos fundamentais procedem de duas correntes da segunda metade do século: Parnasianismo e Simbolismo. O Parnasianismo, assim nomeado pela publicação representativa *Le Parnasse contemporain* (1866), com a figura de Théophile Gautier e o lema: “A arte pela arte”, e o Simbolismo, escola constituída a partir do Manifesto Simbolista de 1886 que, em sentido mais amplo, agrupava uma corrente de idealismo poético que começa em Baudelaire e se desenvolve com Verlaine, Rimbaud e Mallarmé. A forma, o preciosismo estético, não é aqui o fundamental; a perspectiva é ir além das aparências, na busca pelo oculto, pelas realidades escondidas. Pois bem, o modernismo hispânico é uma síntese de Parnasianismo e Simbolismo. Junto dessas duas influências, cabe indicar o modelo de perfeição e mistério de Allan Poe (Norte-América), a arte refinada de Oscar Wilde e dos prerrafaelitas (refinamento da arte dos primeiros renascentistas) da Inglaterra, e, por fim, da Itália recebe a herança de D’Annunzio, exemplo de elegância decadentista. Da Espanha, como já foi dito, Bécquer é uma das poucas influências das que bebe o Modernismo. Rubén Darío escreveu nos começos da sua obra *Rimas* inspirado nas de Bécquer. E o tom becqueriano está presente em poetas como Martí, Lugones e mais tarde nos espanhóis Machado ou Juan Ramón Jiménez.

Todas essas raízes literárias se encontram esplendidamente fundidas dentro da nova estética, uma arte sincrética, na qual podem distinguir-se até três correntes: uma de índole estrangeira, outra americana e por último uma terceira hispânica.

A temática do Modernismo apresenta duas direções: a mais conhecida é a que pretende dar conta da exterioridade sensível: o legendário, o pagão, o exótico, o cosmopolita; porém, apenas isso reflete uma parte e não a fundamental do modernismo. A outra linha fala da intimidade do poeta, com vitalismo e sensualidade, mas com melancolia e angústia. Por um lado, temos um anseio de harmonia num mundo que se sente inarmônico, uma ânsia de plenitude e de perfeição, animada por íntimas angústias; por outro lado, uma busca de raízes no percurso dessa crise que produziu um sentimento de desarraigo no poeta. Estes seriam os fundamentos mais profundos que sustentam a significação do mundo poético do Modernismo.

Quem observar os primeiros passos do movimento literário espanhol de final de século perceberá que o que se chama “modernismo” surge da confluência de ideias em certa forma mancomunadas pela mesma rebeldia contra os valores morais, estéticos, literários consagrados no século XIX:

Con la crisis del “sentido común” hacen crisis, pues, unos postulados esenciales que en la misma época se consideran entretejidos con la noción de “modernidad”: racionalismo, concepción horizontal – sin preguntas metafísicas – de la vida y del mundo, cientifismo o “superstición científica”, que diría Unamuno, moralismo de librepensadores (ALLEGRA, 1981, p. 90).

Os principais fundadores do Modernismo em América, além da figura de Darío, foram José Martí (Cuba), Gutiérrez Nájera (México) e José Asunción Silva (Colômbia). Depois chegaram, dentre outros, Leopoldo Lugones (Argentina) ou Amado Nervo (México). Porém,

o papel de Darío foi capital no desenvolvimento da nova lírica na Espanha. Sua chegada ao país em 1892 e seu retorno em 1899 foram momentos decisivos. Os poetas espanhóis renderam-se ao seu gênio. Pedro Salinas, poeta e crítico literário espanhol (1891-1951), membro da chamada *Geração de 27*, iniciou-se na poesia em pleno modernismo e qualificou Rubén de ídolo: “Para los lectores de poesía que nos andábamos por los quince años, o sus cercanías cuando se publicaron sus *Cantos*, Rubén era más que un poeta admirado, que un guión arrebatador: tocaba en ídolo” (SALINAS, 1975, p. 41). Para Tusón e Lázaro (1981, p. 53) o papel de Rubén Darío na literatura espanhola é comparável com o de Petrarca na poesia renascentista.

O primeiro Antonio Machado e, sobretudo, seu irmão Manuel, menos conhecido do que o primeiro, cultivaram de forma admirável o Modernismo na Espanha. Um dos poemas iniciais de Antonio Machado incluído no primeiro ciclo da sua poesia *Soledades, Galerías* (1903-1907), “La Fuente”, é um bom exemplo do estilo modernista na sua recepção ibérica. De um lado, o barroquismo na expressão; de outro, a busca do escondido, o mistério, além das aparências. Mas, sobretudo, como também aconteceu com Darío, o estilo pessoal de Machado. “Ele nos faz partícipes da sua visão, apreendemos a contemplar as coisas mais simples do cotidiano de forma transcendente através do olhar particular do nosso autor” (MIRANDA POZA, 2007c, p. 104).

La fuente

Desde la boca de un dragón caía
en la espalda desnuda
del Mármol del Dolor
– soñada en piedra contorsión ceñuda –

la carcajada fría
del agua, que a la pila descendía
con un frívolo, erótico rumor.

Caía al claro rebosar riente
de la taza, y cayendo, diluía
en la planicie muda de la fuente
la risa de sus ondas de ironía...
Del tosco mármol la arrugada frente
hasta el hercúleo pecho se abatía.

Misterio de la fuente, en ti las horas
sus redes tejen de invisible hiedra;
cautivo en ti, mil tardes soñadoras
el símbolo adoré de agua y de piedra.

Aún no comprendo el mágico sonido
del agua, ni del mármol silencioso
el cejjunto gesto contorcido
y el éxtasis convulso y doloroso.

Pero una doble eternidad presiento
que en mármol calla y en cristal murmura
alegre copla equívoca y lamento
de una infinita y bárbara tortura.

Y doquiera que me halle, en mi memoria,
– sin que a mis pasos a la fuente guíe –
el símbolo enigmático aparece...
y alegre el agua brota y salta y ríe,
y el ceño del titán se entenebrece (MACHADO, 1977, p. 367-368).

Se começarmos a analisar o poema, veremos que os elementos modernistas são perfeitamente identificáveis. Com efeito, Antonio Machado oferece uma reflexão, uma visão pessoal, consequência do fato de se deter no insignificante e fugaz. É a reflexão do próprio poeta frente à natureza. Aquele elemento que, para nós, simples mortais, quase não representa coisa alguma, uma fonte com o jato de água caindo, desperta a consciência do poeta. Por enquanto, ele vai apreciar, no fato natural do percurso da água, uma oposição, uma ambiguidade: o que de início é música e, portanto, sorriso, alegria, torna-se dor (representada pela face grotesca do titã, que constitui a pia até onde desce a água). Essa primeira observação, oriunda da atitude do poeta, leva à criação de um mistério: a realidade (a fonte) é um símbolo de algo que está oculto aos olhos dos outros (“Misterio de la fuente, en ti las horas / sus redes tejen de invisible hiedra”).

Porém, o poeta vai desempenhar aqui o papel do vate, isto é, do ser destinado a descobrir a íntima realidade das coisas, através da tradução (ou melhor, através da pesquisa da tradução certa) do símbolo (“Pero una doble eternidad presiento / que en mármol calla y en cristal murmura / alegre copla equívoca y lamento / de una infinita y bárbara tortura”). O que, na origem, é novo, musical, alegre, quase de forma imediata se transforma em dor, prelúdio, por sua vez, da morte. Ou, também, toda alegria tem seu contrapeso na dor. Todo começo conduz a seu próprio final. E tudo, de forma constante, permanente, eterna (podemos ainda dizer, absurda, sem sentido).

Comparem-se essas reflexões machadianas com algumas notas que Bellini (1997, p. 270) escreve a propósito do modernismo em Rubén Darío: “el triunfo del terrible misterio de las cosas, la necesi-

dad de la verdad para la triste raza humana, capta la vida oculta de lo inanimado, el tormento fatal do enigma”.

O seguinte momento está constituído pela generalização. A fonte foi apenas um símbolo de um mistério que a realidade mostra, para, uma vez desvendado pelo poeta, representar uma visão íntima de uma realidade, não apreciável sem a intervenção do vate: *“Y doquiera que me halle, en mi memoria / - sin que mis pasos a la fuente guie - / el símbolo enigmático aparece...”* Portanto, o papel do poeta – aqui, Antonio Machado – consiste em transcender o que é particular até atingir o universal.

Por sua vez, Manuel Machado oferece outra versão dos ecos modernistas de Darío no poema intitulado: *“Yo, poeta decadente...”* (MAYORAL, 1982, p. 104).

Yo, poeta decadente,
español del siglo veinte,
que los toros he elogiado,
y cantado
las golfas y el aguardiente...
y la noche de Madrid,
y los rincones impuros,
y los vicios más oscuros
de estos biznietos del Cid...,
de tanta canallería
harto de estar un poco debo,
ya estoy malo, y ya no bebo
lo que han dicho que bebía.

Porque ya

una cosa es la Poesía
y otra cosa lo que está
grabado en el alma mía...

Grabado, lugar común.

Alma, palabra gastada.

Mía... No sabemos nada.

Todo es conforme y según.

Podemos observar um egocentrismo com esse “yo” situado no começo absoluto do poema. Isolado pela vírgula, o eu se destaca e realça enfaticamente desde o primeiro momento. O poeta começa um monólogo fiando como um ator no palco, elevado sobre a cabeça do leitor. A presença do leitor aparecerá na qualidade de testemunha desse monólogo, não como interlocutor. Se compararmos este poema com o do outro Machado, “Yo voy soñando caminos”¹, com um pronome inicial também, mas infinitamente menos realçado. Aqui, Manuel nos fala de si mesmo, embora no final ganhe em humanidade e universalize o interesse.

Ele se considera “poeta decadente”, expressão que hoje sentimos como pejorativa, de desprezo, vinculada à poesia esteticista, superficial. Em 1909, denota um espírito aristocrático de Manuel Machado, que gosta do refinamento, o que o faz sentir-se afastado do povo. A expressão “poeta decadente” aplicada a si mesmo

¹ “Yo voy soñando caminos / de la tarde. ¡Las colinas / doradas, los verdes pinos, / las polvorientas encinas!... / ¿Adónde el camino irá? / Yo voy cantando, viajero / a lo largo del sendero... / – La tarde cayendo está –. / “En el corazón tenía / la espina de una pasión; / logré arrancármela un día: / ya no siento el corazón” (MACHADO, 1977, p. 83).

marca a distância entre o homem comum e uma classe especial de poetas que, conforme se verá na enumeração de temas, escandaliza as “almas simples”.

Uma nota importante com relação ao verso seguinte “español del siglo veinte”, verso que lembra o texto de Marquina: “España y yo somos así, señora”, réplica com que conclui o segundo ato do drama *En Flandes se ha puesto el sol*, obra ambientada na época de Felipe II. Cabe lembrar também os famosos versos de Enrique de Mesa: “Ya conocéis mi destino. / Soy poeta y español, / y no quiero más que sol / y mujer en mi camino” (PHILLIPS, 1989, p. 26). Em deambulando pelos campos e as terras de Castela, o poeta pergunta pelo amor (simbolizado, é claro por Dulcinea) e pela bela flor que talvez dê aroma ao seu caminho. Com relação a Marquina, Hernanz Angulo (2000, p. 249) matiza a ideologia que subjaz nessa feliz expressão que, aliás, virou proverbial na língua espanhola coloquial:

Tras el hundimiento de la cosmovisión heroica de España, motivado por el desastre del 98, y los acontecimientos políticos posteriores, el intelectual español se vuelve sobre sí mismo para elaborar una realidad artística donde confirmarse y reflejarse, basada la mayoría de las veces en la reproducción de la relación existente entre las personas.

São anos de contradições onde a consciência de ser espanhol é vivenciada de forma dolorosa ou triunfal. Para Phillips (1989, p. 25-26), “Enrique de Mesa, injustamente olvidado hoy, representa un nuevo primitivismo artístico y ha sido llamado un moderno Juan Ruiz.”

Além disso, a expressão “del siglo veinte” alude ao prestígio da novidade, ao fato de ser moderno. Uma pessoa que nasceu em 1874 era homem do século XIX; proclamar que era do século XX representava uma identificação com o que é novo. Decadentismo, espanholismo, afã de modernidade configuram o desenho que de si mesmo faz o poeta. Espanholismo reforçado ainda pelo elogio da festa nacional que, na época, no debate europeísta – e ainda, um século depois, no começo do século XXI, em pendência – criticava costumes tradicionais espanhóis.

Figura aristocrática que gosta da boemia, da bebida, dos ambientes obscuros, com mais uma nota de particularismo: desde Rubén Darío, o vinho e o champanhe estavam carregados de literatura; aqui se fala em *aguardiente* nacional (uma espécie de cachaça).

Mas, o refinamento aristocrático de Machado aflora de súbito na qualificação final dos atos de boemia e desde a altura de sua maturidade, fica farto de “tanta canallería”, está cansado desses prazeres, atitude reforçada pelo advérbio “já” indicando que o processo, que começou num tempo passado, está chegando ao final. A consequência é que vai produzir-se um desdobramento: por um lado, a Poesia; por outro, o que está gravado na sua alma. Poesia é o que cantou, a parte mais superficial de sua existência, a boemia do vinho e das mulheres; a espuma da vida. Debaixo ia outra corrente que ia deixando marcas gravadas na alma. Antes, na juventude, poesia e vida se identificavam: a vida era boemia, “aguardiente”, as mulheres, as noites alegres, os prazeres mais obscuros, e a Poesia era a mesma coisa, só que feito canção. Depois, a Poesia continuava cantando a vida antiga, mas por baixo ficava uma parcela da vida mais profunda que a Poesia não refletia: “Porque una cosa es la poesía y

otra cosa...”. Em termos gerais, é claro que estamos diante de uma imagem de uma pessoa de aparência despreocupada, mais com profundas preocupações ocultas (de novo, o enigma e a interpretação oferecida pelo vate). E ainda uma nota final: o poeta percebe que utilizou expressões que lembram outras já usadas por diversos autores e assistimos, então, à luta eterna do poeta com a linguagem. Manuel Machado dá início a uma tendência que culminará na metade do século destruindo as palavras que ele mesmo usou: “palavra gasta”, “lugar comum”, “não sabemos nada” aludem à falsidade de utilizar moldes que, antes, outros já preencheram. A conclusão não deixa lugar à dúvida: “Todo es conforme y según”, tudo é sujeito a condicionamentos, a um absoluto relativismo do qual não podemos fugir. A estrofe final resulta especialmente reveladora: “En ella, Manuel Machado se revela no como un poeta fácil y suelto, sino como un escritor perfectamente consciente de los problemas de la comunicación poética” (MAYORAL, 1982, p. 116).

3. Rubén Darío

Rubén Darío não é apenas uma das figuras máximas das letras Hispano-americanas, mas também um dos grandes renovadores da poesia espanhola contemporânea. Nas obras principais: *Azul* (1888), *Prosas profanas* (1896) e *Cantos de vida y esperanza* (1905) alternam as evocações exóticas, os sentimentos íntimos, os temas espanhóis e hispano-americanos.

Sem querer entrar, no momento, em considerações estéticas ou de qualquer outro teor, repetidamente evocadas pela crítica literária (por exemplo, em sentido positivo, BELLINI, 1997, p. 477; GÁLVEZ ACERO, 1984, p. 7; RODRÍGUEZ MONEGAL, 1972; e, em nosso

âmbito, MIRANDA POZA, 2007b, p. 240-266; ou, num tom mais crítico, recentemente, também em nosso âmbito, BONFIM, 2008, p. 128-134, evocando as sugestões vertidas, dentre outros, por FUGUET; GÓMEZ, 1996), não há dúvida de que um dos momentos culminantes na história da denominada “Literatura Hispano-americana” veio a coincidir com o fenômeno conhecido como “boom” da sua narrativa.

Podemos afirmar que, aproximadamente a partir da década de 50, as sempre conturbadas relações – sobretudo, desde a perspectiva da Crítica, e com mais força se couber em épocas recentes – entre a “Literatura Espanhola” e a “Literatura Hispano-americana” mudaram completamente de signo²: produziu-se, desde esse momento, um giro copernicano na consideração e importância que cada uma havia merecido no contexto internacional.

Porque, se até então, sempre se vinha destacando até a exaustão a dívida (muito no estilo, algo menos nos temas, mais, sobretudo, na relevância) da segunda a respeito da primeira, ao menos dentro do próprio âmbito hispânico, a partir de agora a Literatura Hispano-americana adquire a independência definitiva, é objeto de estudo e

² Para uma discussão a propósito do alcance dos termos “Literatura espanhola” e “Literatura hispano-americana”, pode consultar-se nosso trabalho (MIRANDA POZA, 2007a, p. 70-90). Para um resumo relativo ao conceito “Literatura espanhola” na Península Ibérica, valem as observações vertidas por Ribera Llopis (1982) acerca da existência, já desde a mesma época de origens e até nossos dias, de outras línguas que não eram o castelhano e, em consequência, de outras literaturas escritas nessas línguas. Por último, para uma consideração adequada do termo “Literatura hispano-americana”, Cordiviola (2005) elabora uma lúcida análise que toma em consideração, entre muitas outras coisas, a pertinência ou não da inclusão de todo tipo de manifestações literárias anteriores à chegada de Colombo nas diferentes culturas pré-hispânicas dentro da Literatura Hispano-americana.

de pesquisa *per si* nas principais universidades norte-americanas e culmina, em fim, um caminho que, talvez, tenha dado seus primeiros passos neste movimento Modernista quando Rubén Darío, com a publicação de *Azul*, em 1888,

ponía de manifiesto su inmensa gama de posibilidades, la amplitud extraordinaria de su orquestación [...], ejerciendo una influencia definitiva e innovadora sobre la expresión poética del área hispánica, cuya magnitud ha sido justamente comparada a la de Boscán o de Garcilaso, o Góngora (BELLINI, 1997, p. 263-267).

Azul é um livro que teve até três primeiras edições com conteúdo diferenciado, que refletem três momentos da trajetória do autor. Tem um primeiro Rubén chileno que, em 1888, recolhe, na primeira edição, suas colaborações em jornais, animado por amigos e ainda desconhecido fora de Chile e Centro América. Um segundo Rubén, convertido quase em publicitário da sua própria obra, consciente do apoio de intelectuais e escritores da Espanha, como Juan Valera e da América, espalhou seu nome pela Europa e por toda América. Todos dois são diferentes do Rubén que, em 1905, definitivamente consagrado, publica no jornal *La Nación* uma nova edição de *Azul*.

É por isso que, na verdade, *Azul* é uma espécie de *collage*, cujos textos não foram concebidos a priori como integrantes de um mesmo volume, nem tampouco organizados conforme uma cronologia dada. Além de contos e relatos breves aparecem sob a epígrafe de *El año lírico*, poemas como o intitulado “Autumnal”, palavra de cla-

ras reminiscências francesas, tão do gosto do primeiro Rubén, onde podem apreciar-se as adjectivações constantes e o gosto pelo barroquismo expressivo:

Autumnal

En las pálidas tardes
yerran nubes tranquilas
en el azul; en las ardientes manos
se posan las cabezas pensativas.
¡Ah los suspiros! ¡Ah los dulces sueños!
¡Ah las tristezas íntimas!
¡Ah el polvo de oro que en el aire flota,
tras cuyas ondas trémulas se miran
las bocas inundadas de sonrisas,
las crespas cabelleras
y los dedos de rosa que acarician!

*

En las pálidas tardes
me cuenta un hada amiga
las historias secretas
llenas de poesía;
lo que cantan los pájaros,
lo que llevan las brisas,
lo que vaga la niebla,
lo que sueñan las niñas.

*

[...] Y las flores
estaban frescas, lindas,

empapadas de olor: la rosa virgen,
la blanca margarita,
la azucena gentil, y las volúbilis
que cuelgan de la rama estremecida.
Y dije: — ¡Más!...

*

El viento
arrastraba rumores, ecos, risas,
murmullos misteriosos, aleteos,
músicas nunca oídas.
El hada entonces me llevó hasta el velo
que nos cubre las ansias infinitas,
la inspiración profunda,
y el alma de las liras.
Y lo rasgó. Y allí todo era aurora.
En el fondo se veía
un bello rostro de mujer.

*

¡Oh nunca
Piérides, diréis las sacras dichas
que en el alma sintiera!
Con su vaga sonrisa:
¿Más...? dijo el hada. Y yo tenía entonces,
clavadas las pupilas
en el azul; y en mis ardientes manos
se posó mi cabeza pensativa... (DARÍO, 1995, p. 263-266).

Pouco depois, em *Prosas profanas*, o poeta nicaraguense, na maturidade plena de sua obra, destila fontes francesas, de Heredia a Leconte de Lisle, de Verlaine a Gautier, a Baudelaire, a todos os outros poetas preferidos, cumprindo assim sua primeira vontade: ser *cosmopolita y poliglota*, isto é, conhecer outros mundos muito além do hispânico, para escapar das garras dessa Espanha que, até esse preciso instante, presidia a deriva do devir literário em Hispano-América. Escapar, *escapismo*, a final de contas, palavras-chave caracterizadoras do movimento, como já foi oportunamente dito.

Com *Los raros* e *Prosas profanas*, livros de 1896, Darío se converteu no estandarte do Modernismo. Num artigo publicado na época a propósito da crítica negativa que suas primeiras obras despertaram, declara sua admiração pela França (evocando o cosmopolitismo já comentado): “Mi sueño era escribir en lengua francesa”. E, de fato, ele faz tentativas compiladas em *Èchos*. Só como exemplo, “A Mademoiselle” (DARÍO, 1995, p. 303)³:

A Mademoiselle...

J’aime la belle fleur d’or

Pour tes cheveux, mon trésor,

Et un lys pour ton corset.

Veux-tu d’autre fleur alors?

Mes lèvres pour ton baiser.

³ Além desse poema, José María Martínez, na sua edição das obras de Darío (1995, p. 301-306), recolhe ainda mais dois, também escritos em língua francesa. “Pensée”, que compartilha a brevidade de “A Mademoiselle...”, e um bem mais amplo, “Chanson crépusculaire”.

Darío defende, em fim, seguindo os argumentos de Gullón (2005, p. 16), os chamados de “decadentes” (cabe aqui, mais uma vez, mencionar a figura de Manuel Machado) e “raros” (visão aristocrática do modernista, também já apontada por Mayoral [1982]).

Em *Prosas profanas* declara seus princípios na poesia, destacando os matizes mais pessoais que de consciência de grupo: “minha literatura é minha em mim” (de novo, o *eu*, tão presente nos irmãos Machado e com lembranças de Victor Hugo: “quand je vous parle de moi, je parle de vous”)⁴. De um lado, a filigrana expressiva, o poeta exterior, sensual, que vibra ao contato com a beleza; de outro, o reino interior, onde a alma (essas galerias da alma que canta Antonio Machado) debate com ela mesma.

Aceitando ou não o resultado final de sua proposta, pois não deve ser esquecido o fato de que, no final de sua vida/obra (*Cantos de vida y esperanza*), Darío preconiza a reconstrução espiritual da comunidade hispânica, uma espécie de fusão do mundo hispano-católico num bloco compacto frente à ameaça de Estados Unidos – “Íncultas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda, / espíritus fraternos, luminosas almas” (DARÍO, 1995, p. 344), a primeira tentativa (grito) de independência está servida, e não sem consequências: em algo tão aparentemente trivial como os conteúdos dos livros didáticos de “Literatura espanhola” editados na Espanha, Rubén Darío

⁴ Fragmento de *Les conteplations*, de Victor Hugo (1949): “Ma vie est la vôtre, votre vie est la mienne, vous vivez ce que je vis; la destinée est une. Prenez donc ce miroir, et regardez-vous-y. On se plaint quelquefois des écrivains qui disent moi. Parlez-nous de nous, leur crie-t-on. Hélas! **quand je vous parle de moi, je vous parle de vous**. Comment ne le sentez-vous pas? Ah! insensé, qui crois que je ne suis pas toi!” (Grifos nossos).

ganhou um espaço como mais um do lado dos outros consagrados autores autóctones.

Nesse contexto de significações, o soneto “Caupolicán”, incluído em *Azul*, é uma boa amostra dos temas americanos. O assunto tem velhas raízes: Alonso de Ercilla contava no começo de *La Araucana* – epopeia da conquista de Chile – aquela famosa prova com que os índios araucanos escolheram seu caudilho e que consistia em ver quem era capaz de levar durante mais tempo um pesado tronco sobre os ombros. Caupolicán foi o vencedor e foi proclamado *Toqui* – chefe de estado em tempos de guerra.

Es algo formidable que vio la vieja raza;
robusto tronco de árbol al hombro de un campeón
salvaje y aguerrido, cuya fornida maza
blandiera el brazo de Hércules o el brazo de Sansón.
5 Por casco sus cabellos, su pecho por coraza,
pudiera tal guerrero, de Arauco en la región,
lancero de los bosques, Nemrod que todo caza,
desjarretar un toro o estrangular un león.
Anduvo, anduvo, anduvo. Le vio la luz del día,
10 le vio la tarde pálida, le vio la noche fría,
Y siempre el tronco de árbol a cuestras del titán.
“¡El Toqui, el Toqui!”, clama la conmovida casta.
Anduvo, anduvo, anduvo. La aurora dijo “Basta”,
e irguióse la alta frente del gran Caupolicán
(LÁZARO; TUSÓN, 1984, p. 15).

Do episódio narrado amplamente por Ercilla em seu poema épico, Rubén Darío, com intenção épico-lírica, retém os traços que lhe parecem essenciais: a imensa fortaleza do herói indígena e a grandiosidade da sua façanha. O soneto é, sobretudo, uma descrição física de Caupolicán, seguida de um relato condensado de sua proeza.

Esses dois aspectos do conteúdo se correspondem com as duas partes que acostuma apresentar todo soneto: nas duas primeiras estrofes se descreve o herói; nas duas últimas, narra-se sua façanha. Ainda, cabe destacar do ponto de vista métrico que os versos são de quatorze sílabas na contagem métrica espanhola (emulando a épica do Alexandre Magno) e não hendecassílabos, também conforme a métrica espanhola, como corresponderia a um soneto⁵. Sem dúvida, para marcar o caráter de epopéia.

Como dissemos, os dois primeiros versos apresentam, como uma estampa, o índio com o tronco nas costas. *Es algo formidable*. O adjetivo “formidable” usa-se hoje em espanhol na conversa familiar,

⁵ Vicente Masip (2002, p. 65) expõe as principais discordâncias entre as duas métricas, em especial com relação ao verso alexandrino: “Poseen catorce sílabas métricas, en español, y doce en portugués, distribuidas en dos hemistiquios de siete (seis en portugués). Se llaman así debido al *Roman d’Alexandre*, poema francés de la segunda mitad del siglo XII, usado por el autor del *Libro de Alexandre* español en el siglo XIII. El verso alexandrino fue usado por los poetas cultos del Mester de Clerecía, durante los siglos XIII y XIV, con el objetivo de oponer una forma regular de *sílabas contadas* a la irregularidad métrica de los trovadores populares del Mester de Juglaría. Este tipo de verso fue abandonado a partir del siglo XVI (exceptuando el famoso soneto a la Santísima Virgen María, de Pedro Espinosa [1578-1650]) y sólo fue retomado en el siglo XVIII, convirtiéndose rápidamente en metro preferido por los románticos junto al endecasílabo (*decassílabo portugués*). Já quando o mesmo autor define formalmente o soneto clássico o caracteriza através de versos de onze sílabas – na contagem espanhola: “El soneto clásico consta de 14 versos endecasílabos (*decassílabos portugueses*)...” (MASIP, 2002, p. 120).

mais seu verdadeiro sentido original era “temível”; depois, passou a ser “muito grande” ou “grandioso”, e é esse precisamente o sentido em que é usado por Rubén no texto. Afirma-se no começo o caráter excepcional do fato e do personagem, que depois é chamado de *campeón* (palavra que, por sua vez, antes de possuir o atual valor esportivo, tinha, como aqui, um sentido militar).

Completam a *campeón, salvaje y aguerrido*, palavras que oferecem uma primeira caracterização do personagem: primitivo, elementar e valoroso. Para completar a impressão aparecem referências a personagens legendárias: um herói da mitologia clássica (Hércules) e um herói bíblico (Sansão), ambos caracterizados pela sua força excepcional. *Fornida maza e robusto tronco*, em fim, destacam mais uma vez o tema central do soneto: a ideia de força.

Mas, além do sentido, não podemos esquecer o movimento. O Modernismo trabalha com os ritmos, com a sonoridade, com a música. Para Lázaro e Tusón (1984, p. 17), lendo em espanhol, desde a primeira leitura nossos ouvidos percebem

la abundancia de consonantes ásperas (*j*, *vieja*, *salvaje*) o *z* (*raza*, *maza*, *brazo*). Además, destaca la vibrante múltiple (*raza*, *robusto*, *aguerrido*), con su adecuado complemento vocálico [o]: *formidable*, *tronco*, *hombro*, *fornida* [...] Realmente, pocas veces podemos asistir a un ajuste tan significativo de expresión y contenido⁶.

⁶ Apenas queremos resenhar aqui um dado importante: Darío é nicaraguense e provavelmente ele reproduzia uma pronúncia americana do *z* gráfico espanhol, isto é, [s] e não o peninsular nortenho [θ], o que, talvez, relativizaria a tese da aliteração de sons significando “força”.

A mesma impressão de força segue na descrição de Caupolicán na segunda estrofe: *Por casco sus cabellos, su pecho por coraza*. É um corpo férreo que não precisa de armaduras. Mas, observe-se a formosa construção do verso, bimembre, com um quiasma (ou disposição de estruturas gramaticais em forma cruzada):

por casco sus cabellos / su pecho por coraza



Na seqüência, o retrato vai completar-se com um novo atributo (*lancero de los bosques*), enlaçando com outra referência a um herói legendário (Nemrod). E tudo para dizer que Caupolicán teria podido desjarretar (derrubar) um touro ou estrangular um leão. Sua força, no final do verso, chega a um ponto culminante: o herói é capaz de vencer feras terríveis. Rubén Darío, em fim, quer dotar ao guerreiro araucano de um elo mítico de claras ressonâncias bíblicas e clássicas num exemplo de síntese de culturas: hebraica, greco-romana e americana. Isso é Rubén Darío.

Após a descrição do personagem, começa agora o relato de sua façanha. Já no segundo verso o tínhamos visto com o tronco da árvore nas costas. Mas, do presente descritivo (*Es algo formidable*) passamos para o pretérito na narração: *anduvo, anduvo, anduvo...* A repetição é um recurso elementar de intensificação para indicar o inacabável da ação. A mesma ideia de duração é o que expressam as três orações que seguem: *le vio la luz del día, le vio la tarde pálida, le vio la noche fría...* e sempre o tronco da árvore nas costas do titã.

O terceto final começa com o reconhecimento da superioridade de Caupolicán: *la conmovida casta* o proclama chefe com entusias-

mo (*¡El Toqui, el Toqui!*). Mas Caupolicán continua caminhando, pois reaparece a repetição: *Anduvo, anduvo, anduvo...* Ercilla, na mencionada passagem de *La Araucana*, insistia também na duração da proeza – dois dias e duas noites naquele poema – (OCHOA, 1840, p. 13):

Era salido el sol cuando el enorme
peso de las espaldas despedía,
y un salto dio, en lanzándolo, disforme,
mostrando que aún más ánimo tenía.

Por comparação com esses versos, é admirável a condensação e a eficácia do final deste soneto: “La aurora dijo “Basta”/ e irguióse la alta frente del gran Caupolicán”. Como na obra de Ercilla, a prova termina ao amanhecer. Mas aqui é a mesma aurora quem parece ordená-lo, com uma palavra que estala com força: “Basta”. E o majestoso verso final recolhe a nobre atitude do herói (*irguióse*), engalanado com dois epítetos que mostram todo o seu esplendor: *alta frente, gran Caupolicán*. O poeta esperou até o final para dar o nome, que ressoa grandioso.

O poema é uma brilhante exaltação de um herói americano. Exaltação descrita através de referências a legendários colossos que, por sua vez, descobrem as preferências culturais de Rubén Darío, além de mostrar a certa consciência estilística do autor, profundo conhecedor dos poderes da linguagem, dentro da mais pura estética modernista (LÁZARO; TUSÓN, 1984).

Em outro poema destacado, podemos comprovar, mais uma vez, esse caráter de síntese de várias influências antes comentado, no seguinte poema intitulado: *Los motivos del lobo* (fragmento):

El varón que tiene corazón de lis,
alma de querube, lengua celestial,
el mínimo y dulce Francisco de Asís,
está con un rudo y torvo animal,
5 bestia temerosa, de sangre y de robo,
las fauces de furia, los ojos de mal,
el lobo de Gubbia, el terrible lobo.
Rabioso ha asolado los alrededores,
cruel ha deshecho todos los rebaños,
10 devoró corderos, devoró pastores,
y son incontables sus muertes y daños.
Fuertes cazadores armados de hierros
fueron destrozados. Los duros colmillos
dieron cuenta de los más bravos perros,
15 como de cabritos y de corderillos.

É assim que começa esta célebre poesia de Rubén Darío. Trata-se de um poema tipicamente modernista, tanto pela forma (possui uma rica musicalidade e são abundantes os ritmos marcados) quanto pelo tema narrado: um milagre atribuído a São Francisco de Assis.

No poema, Darío mostra sua amarga concepção do homem; um terrível lobo alcançou a fama em Gubbia pela sua crueldade; o santo pactua com ele a paz e a fera baixa a morar na aldeia. Francisco deve se ausentar, e o lobo volta ao monte para recomeçar a vida anterior. Quando o santo lhe pede uma satisfação por não ter cumprido o pacto, escuta uma terrível explicação: nos homens residem os pecados capitais, e são cruéis:

Me vieron humilde, lamía las manos
y los pies, seguía tus sagradas leyes,
todas las criaturas eran mis hermanos:
los hermanos hombres, los hermanos bueyes,
hermanas estrellas y hermanos gusanos
y así, me apalearon y me echaron fuera.

O animal não pôde suportá-lo e reviveu a fera. Quando Francisco ouviu tudo isso, limitou-se a calar “y partió con lágrimas y con desconsuelos, / y habló al Dios eterno con su corazón. / El viento del bosque llevó su oración, / que era: “Padre nuestro que estás en los cielos...” No fragmento proposto para análise, Rubén nos apresenta já o santo na companhia do lobo desenvolvendo o tema de contraste entre o seráfico religioso e a fera violenta. Esse contraste é oferecido em dois momentos perfeitamente delimitados: os quatro primeiros versos traçam a delicada figura do santo; os onze seguintes enumeram traços terríveis do lobo.

Na primeira parte do fragmento os verbos estão em tempo presente. O leitor entra subitamente numa cena viva, atual, que aparece diante da sua imaginação. É a situação prévia à sanguenta história do lobo. Os dois se encontram, um frente ao outro, o homem mais santo do mundo e a mais cruel das feras.

O poeta não nos fala de um varão indeterminado, que nos faria pensar em um homem entre outros iguais a ele. Ao contrário, com o artigo *e/* indica a singularidade, existe apenas um homem capaz daquilo: precisamente, São Francisco. Trata-se, portanto, de um recurso gramatical para acentuar, no contraste, os traços seráficos de um dos interlocutores, reforçados ainda pelas metáforas que

conotam pureza: *corazón de lis* (com a espiritual brancura que evoca), *alma de querube* e *lengua celestial*. No terceiro verso, o nome do varão vai precedido por dois adjetivos, *mínimo* y *dulce*, que insistem na definição do santo. Mínimo alude à humildade extrema de Francisco.

O quarto verso oferece um contraste claro com os três primeiros. Porque, com efeito, de súbito descobrimos que se encontra *con un rudo y torvo animal*, onde *rudo* e *torvo* se opõem a *mínimo* e *dulce* (antítese). Por sua vez, os versos restantes afastam nossa atenção do santo, para conduzi-la até seu antagonista, o sanguinário lobo. De igual forma, a apresentação do lobo começa por uma palavra genérica (*bestia*) e sua determinação não se dá até dois versos depois (*el lobo de Gubbia, el terrible lobo*): *alma de querube, lengua celestial / las fauces de furia, los ojos de mal // el mínimo y dulce Francisco de Asís / el lobo de Gubbia, el terrible lobo*.

Por fim, são narradas as atividades criminosas da fera. Os adjetivos não deixam lugar à dúvida: *rabioso, cruel*; as ações são contundentes: *deshecho, devoró*. O poeta acumula na sua caracterização os traços de dureza, de violência, de implacabilidade. A diferença com o varão que tem na frente não pode ser mais rotunda. Mas, esses traços servem para preparar outro contraste posterior: este lobo carniceiro terá ocasião de escandalizar-se com a crueldade dos homens, muito superior à dele. A última estrofe narra os inúteis esforços dos moradores da aldeia por se liberarem do inimigo. Se antes dominava a nota de crueldade, agora se insiste na força indomável da besta. Para tanto, utiliza um recurso simples: amostra a fortaleza dos caçadores e de seus cachorros...; mas, apesar disso, são vencidos pelo lobo.

Em resumo, o fragmento é estruturado conforme um sistema de contrastes: um principal (lobo - São Francisco) e outro secundário (lobo - perseguidores), cuja finalidade tem de ser compreendida na totalidade do poema. Cabe observar como os recursos expressivos se encontram submetidos ao primeiro dos contrastes. As simetrias, aliterações, rimas sonoras, solenidade do verso de doze sílabas regular, contribuem, dentro do mais puro estilo modernista, à musicalidade do fragmento, que resulta, assim, superficial, belo e plástico ao mesmo tempo (LÁZARO; CORREA CALDERÓN, 1983).

Já em 1905, aparecem os *Cantos de vida y esperanza*. Politicamente, a obra tem um compromisso histórico: a guerra de 1898 entre Estados Unidos e Espanha e seus resultados (Porto Rico, Filipinas e Guam submetidos a Estados Unidos, e Cuba, independente de nome, mas na época convertida em satélite norte-americano), provocaram na intelectualidade hispano-americana uma reação hostil ao imperialismo anglo-saxão.

Por isso, os *Cantos* representam seu livro mais hispânico. Declara seu amor pela Nicarágua, onde nascera, e pela Argentina, onde vivera anos inesquecíveis. Mas, ao mesmo tempo, reivindica o espanhol, o que vai se manifestar em poemas de esperança. Também, representa um livro de maturidade estilística, na busca de outra finalidade mais profunda na literatura, na poesia, além do simples jogo artístico dessa juventude evocada na “Canción de otoño en primavera” (DARÍO, 1995, p. 401): “Juventud, divino tesoro, / ¡Ya te vas para no volver! / Cuando quiero llorar, no lloro... / Y a veces lloro sin querer...” Darío se revela, enfim, como um poeta transcendente, profundo, preocupado com temas que tocam a alma do homem, como em “Lo fatal” (DARÍO, 2005, p. 121): “Dichoso el árbol que

es apenas sensitivo, / y más la piedra dura, porque ésa ya no siente, / pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo, / ni mayor pesadumbre que la vida consciente”. Darío alcança a plenitude poética ao mesmo tempo que a maturidade vital, o que permite nós depararmos, mais uma vez, com dupla realidade vida / poesia evocada por Manuel Machado nos últimos versos de seu poema “Yo, poeta decadente”. Os versos selecionados a seguir marcam o final da etapa de enfeite formalista e barroco no poeta nicaraguense, anelando um maior aprofundamento nos temas graves:

Yo soy aquel que ayer no más decía
el verso azul y la canción profana.
.....
La torre de marfil tentó mi anhelo;
quise encerrarme dentro de mí mismo
y tuve hambre de espacio y sed de cielo
desde las sombras de mi propio abismo.
Mas, por gracia de Dios, en mi conciencia
el Bien supo elegir la mejor parte;
y si hubo áspera hiel en mi existencia,
melificó toda acritud el Arte.

Além do mero fato estilístico, emerge ao mesmo tempo, nesta época de maturidade criadora e vital do nosso autor, o protesto político, que toma especial relevância na ode intitulada: “A Roosevelt”. A visão de Darío da luta entre Estados Unidos e os povos hispânicos é a de a luta simbólica entre o materialismo e o espiritualismo. Os versos dedicados a Roosevelt – “a Theodore, o insolente e rude...”

– culminam na linha final, construída em tal forma que a última palavra do poema é “Deus”, considerado pelo poeta como aliado da espiritualidade hispânica:

Eres los Estados Unidos,
eres el futuro invasor
de la América ingenua que tiene sangre indígena,
que aún reza a Jesucristo y aún habla en español
.....
la América del grande Moctezuma, del Inca,
la América fragante de Cristóbal Colón,
la América católica, la América española,
la América en que dijo el noble Guatemoc
“yo no estoy en un lecho de rosas”; esa América
que tiembla de huracanes y que vive de amor,
hombres de ojos sajones y alma bárbara, vive.
.....
Y, pues contáis con todo, falta una cosa: ¡Dios!
(DARÍO, 1995, p. 359-362).

4. Um esboço de conclusão a propósito da relevância do Modernismo hispânico

Apesar dos perigos de cair no nominalismo em Crítica Literária dos que advertia Silva (1982) quando se referia ao conceito de periodização literária, ou também, se pensarmos nas dúvidas que qualquer sobrenome outorgado ao substantivo “literatura” provocava no espírito de Octavio Paz (1991) quando abordava a definição do termo “ibero-americana” aplicado à “literatura” – uma vez que

encobriria realidades heterogêneas e até incompatíveis –, pensamos, conforme Davison (1971), que é impossível compreender a literatura hispânica moderna sem tomar em conta os descobrimentos dos modernistas. Com efeito, a poesia em língua espanhola saiu do Modernismo absolutamente diferente do que tinha sido antes. O ingente trabalho que aqueles poetas realizaram no campo da linguagem foi decisivo para a renovação da palavra poética. E embora mais tarde fossem rejeitadas algumas dessas galas, o Modernismo ficará como exemplo de inquietações artísticas e liberdade criadora.

Nesse mesmo sentido, Bella Jozef define, em poucas palavras, a relevância do Modernismo, tanto no seio da própria América quanto na sua projeção na Europa: “O Modernismo foi a resposta da América hispânica aos processos de modernização do mundo ocidental” (1989, p. 111).

Contudo, a figura de Darío, sua vida/obra, confundida como uma unidade quase indivisível, evoluiu de um primeiro grito de independência – influído sem dúvida pelo que representou *Martín Fierro* para o imaginário Hispano-americano –, magistralmente transformado pelo cosmopolitismo poliglota que olhava para uma Europa não espanhola como uma espécie de fuga do “espanhol”, até o momento final, mais reflexivo e maduro, tanto na forma como no fundo, que advoga por voltar às raízes hispânicas dos povos hispano-americanos, verdadeira identidade comum frente ao novo colonizador imperialista – Estados Unidos – que emerge, precisamente, após a liberação das últimas colônias espanholas no continente americano e na Ásia.

Esse caminho de ida e volta pode ser entendido através das reflexões de Octavio Paz (1969, p. 24), que compreendia a “actitud antiespañola” do primeiro Darío como uma mera vontade de sepa-

ração da antiga metrópole, baseada, sobretudo, na identificação de “españolismo” com “tradicionalismo”. Isso mesmo é o que explica o fato dos poetas *regeneracionistas* espanhóis terem abraçado com entusiasmo a nova estética advinda da América. A figura de Rubén Darío emergiu nas letras hispânicas e teve o reconhecimento obrigatório de poetas e escritores coetâneos na Espanha e na América, tornando-se assim num poeta universal.

Referências

- ABELLÁN, J.L. *La idea de América. Origen y evolución*. 2. ed. revisada, actualizada y ampliada. Madrid: Iberoamericana, 2009.
- ALLEGRA, G. Del Modernismo como antimodernidad. *Thesaurus*, v. XXXVI, n. 1, p. 90-103, 1981.
- BELLINI, G. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*. 3. ed. corregida y aumentada. Madrid: Castalia, 1997.
- BLANCO AGUINAGA, C; RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, J.; ZAVALA, IRIS M. *Historia social de la literatura española (en lengua castellana)*. 3. ed. Madrid: Akal, 2000. v. II.
- BONFIM, C. Macondo, McOndo y Maceió: Literatura, formación de profesores y políticas públicas. In: MIRANDA POZA, J. A.; RODRIGUES, J. P. M.; CENTURIÓN, J. I. J. (Org.) *Anais do I Congresso Nordestino de Espanhol*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2008. p. 128-134.
- CORDIVIOLA, A. *Um mundo singular. Imaginação, memória e conflito na literatura hispano-americana do século XVI*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2005.

DARÍO, R. *Páginas escogidas*. Edición de Ricardo Gullón. Madrid: Cátedra, 2005.

DARÍO, R. *Azul... Cantos de vida y esperanza*. Edición de José María Martínez. Madrid: Cátedra, 1995.

DAVINSON, N. *El concepto de Modernismo en la crítica española*. Buenos Aires: Nova, 1971.

FUGUET, A; GÓMEZ, S. *Prólogo de McOndo. Una antología de la nueva literatura hispanoamericana*. Barcelona: Grijalbo-Mondadori, 1996.

GÁLVEZ ACERO, M. *La novela hispanoamericana del siglo XX*. Madrid: Cincel, 1984.

GULLÓN, R. Juan Ramón Jiménez y el modernismo. Introducción a Juan Ramón Jiménez. *El Modernismo: Notas de un Curso*. Madrid: Aguilar, 1962.

HERNANZ ANGULO, B. Marquina y la Generación del 98. *En Flandes se ha puesto el sol: conformismo y rebelión en el drama histórico*. In: SEVILLA ARROYO, F.; ALVAR EZQUERRA, C. (Org.). *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Madrid, 6-11 de julio de 1998. Madrid: Castalia, 2000. v. 2, p. 243-250. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_2_030.pdf>. Acesso em: 29 jan. 2013.

HUGO, V. *Les contemplations*. Paris: Larousse, 1949.

JIMÉNEZ, J. R. *El Modernismo: notas de un curso*. Madrid: Aguilar, 1953.

JOZEF, B. *História da literatura hispano-americana*. 3. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1989.

LÁZARO, F.; CORREA CALDERÓN, E. *Cómo se comenta un texto literario*. Madrid: Cátedra, 1983.

LÁZARO, F.; TUSÓN, V. *Lengua española*. Madrid: Anaya, 1984.

MACHADO, A. *Poesías completas*. Prólogo de Manuel Alvar. 3. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1977.

MACHADO, M. *La guerra literaria (1898-1914)*. Introducción y notas de M^a Pilar Celma Valero y Francisco J. Blasco Pascual. Madrid: Narcea, 1981.

MARQUINA, E. *En Flandes se ha puesto el sol. La ermita, la fuente y el río*. Edición, introducción y notas de Beatriz Hernanz Angulo. Madrid: Castalia, 1996.

MARTINS, F.; NOGUEIRA, L. *Mundo mágico: Colômbia*. Poesía colombiana do século XX. Organização, tradução e apresentação de Floriano Martins e Lucila Nogueira. Recife: Bagaço, 2007.

MASIP, V. *Manual de poesía española y portuguesa*. Recife: AECl, 2002.

MAYORAL, M. *Análisis de textos*. Madrid: Gredos, 1982.

MIRANDA POZA, J. A. Pela Espanha passando por Quixote e Cela. Entrevista realizada por Eduardo Cesar Maia y Schneider Carpeggiani. Suplemento Cultural do *Diário Oficial do Estado de Pernambuco*, n. 52, 24 de junho de 2010, p. 24.

MIRANDA POZA, J. A. Algunas notas a propósito del concepto "Literatura Española". In: _____; RODRIGUES, J. P. M. (Org.). *Estudios de lengua y literatura española*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2007a. p. 70-90.

MIRANDA POZA, J. A. La literatura del "boom" iberoamericano y *Cien años de soledad*. In: _____; RODRIGUES, J. P. M. (Org.). *Anais do I Congresso Pernambucano de Espanhol*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2007b. p. 240-266.

MIRANDA POZA, J. A. *España y América. Tres ensayos de lengua y literatura*. Recife: Bagaço, 2007c.

OCHOA, E. *Tesoro / de los / Poemas Españoles / Épicos, Sagrados y Burlescos / que contiene / La Araucana, de Don Alonso de Ercilla; / La colección titulada / La Musa Épica de Don M.J. Quintana; / La Mosquea, de Don J. Villaviciosa / &c., &c., &c. / Precedido / de una introducción en que se da una noticia de todos / los poemas españoles, / por Don Eugenio de Ochoa*. Paris: Europa, 1840.

PAZ, O. *Convergências. Ensaios sobre arte e literatura*. Tradução de Moacir Wernek de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PAZ, O. *Los hijos del limo. Del Romanticismo a la Vanguardia*. Barcelona: Seix-Barral, 1974.

PAZ, O. *Quadrivio. Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*. México: Joaquín Mortiz, 1969.

PHILLIPS, A. W. *Poetas del Día: "El Liberal" (1908-1909)*. Barcelona: Anthropos, 1989.

PIÓ X. *Carta Encíclica Pascendi Dominici Gregis. Aos Patriarcas, Primazes, Arcebispos, Bispos e outros Ordinários em Paz e Comunhão com a Sé Apostólica. Sobre as Doutrinas Modernistas*. Disponível em: http://www.vatican.va/holy_father/pius_x/encyclicals/documents/hf_p-x_enc_19070908_pascendi-dominici-regis_po.html. Acesso em: 28 jan. 2013.

REAL Academia Española. *Diccionario de la lengua castellana por la Real Academia Española*. 13. ed. Madrid: Imprenta de los Sres. Hernando y Compañía, 1899.

RIBERA LLOPIS, J. M. *Literaturas catalana, gallega y vasca*. Madrid: Playor, 1982.

RODRÍGUEZ MONEGAL, E. *El boom de la novela latinoamericana*. Caracas: Tiempo Nuevo, 1972.

ROMERO LÓPEZ, D. Notas sobre la huella de la melancolía en el modernismo poético español. In: RUIZ BARRIONUEVO, C.; REAL RAMOS, C. (Org.). *La modernidad literaria en España e Hispanoamérica. Actas del I Simposio Internacional de la Modernidad Literaria en Homenaje a Julio Vélez Noguera*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1996. p. 49-59.

SILVA, V. M. A. *Teoría de la literatura*. Versión española de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 1982.

SCHULMANN, J.; GONZÁLEZ, M. P. *Darío y el modernismo*. Madrid: Gredos, 1974.

TUSÓN, V.; LÁZARO, F. *Literatura española*. Madrid: Anaya, 1981.

Recebido em 16 de fevereiro de 2013

Aprovado em 29 de maio de 2013

Uma contribuição peirciano-quântica para o estudo da literatura

Lino Machado

Universidade Federal do Espírito Santo

RESUMO: O tema do trabalho abaixo é a inter-relação de duas complexas noções do real: a filosófica de Charles Sanders Peirce e uma das várias conceituações da realidade possíveis no interior da Física ou Mecânica Quântica (a de Werner Heisenberg). Ao proceder assim, o objetivo geral do nosso estudo é o de elaborar um *modelo de real multifacetado*. Como objetivo específico, pretendemos testar a hipótese de que tal modelo é capaz de lidar com a dimensão literária, que sempre se tem mostrado plural, ao longo da sua manifestação através dos milênios. No processo, fomos obrigados a criar o novo conceito de “potencialidade de objeto(s)”. Como metodologia, seguiremos a lógica imposta quer pelos conceitos da filosofia de Peirce quer pelos da Mecânica dos *quanta*.

PALAVRAS-CHAVE: Filosofia e Literatura. Ciência e Teoria literária. Noção de real – Filosofia e Literatura.

ABSTRACT: The theme of the present article is the interrelation between two complex notions of the concept of real: the philosophical, by Charles Sanders Peirce, and one of the various possible concepts of real within Physics or Quantum Mechanics (by Werner Heisenberg). In doing so, the general

objective of our study is to elaborate a *model of a multifaceted real*. As a specific objective, we intend to test the hypothesis according to which such model is capable of dealing with the literary dimension, that has always been plural, along its manifestation through the millennia. In the process, we have felt obligated to create a new concept, “potentiality of object(s)”. As a methodology, we will follow the logic imposed either by the concepts of Peirce’s philosophy, either by the ones of Quantum mechanics.

KEYWORDS: Philosophy and Literature. Science and Theory of Literature. Concept of Real – Philosophy and Literature.

1. Introdução brevíssima

No texto a seguir, apresentamos *apenas uma parcela* (a que julgamos mais relevante para o contexto presente) de uma pesquisa mais extensa¹, na qual buscamos aproximar duas concepções de realidade: a da filosofia triádica de Charles Sanders Peirce e uma das diversas visões do real viáveis no âmbito da Física ou Mecânica Quântica, nomeadamente a de Werner Heisenberg, um dos criadores dessa teoria nos anos 1920, no interior do grupo que se tornou célebre sob a nomenclatura *Escola de Copenhague*. Tanto Peirce quanto Heisenberg retomaram a noção de *Dýnamis* (ou *Potentia*), da Física de Aristóteles: o primeiro para elaborar a sua noção de Primeiridade (PEIRCE, apud IBRI, 1992, p. 44)², o outro para esclarecer o difícil conceito de “função de onda” da Mecânica Quântica.

¹ Trabalho intitulado *Um modelo peirciano-quântico para a literatura*, desenvolvido como Licença para Capacitação, de 26 de novembro de 2012 a 25 de fevereiro de 2013, na Ufes.

² Mais à frente, citaremos uma passagem de Peirce que remete à obra de Aristóteles,

A partir da inter-relação filosófico-científica acima, procuramos evidenciar como o quadro resultante, por estranho que pareça à primeira vista, é adequado para o enfoque da matéria literária, de natureza também multiface, sempre difícil de definir, constantemente apta a atrair novas abordagens.

2. Peirce e alguns dos seus muitos conceitos

Várias são as definições de Charles Sanders Peirce para o signo. De acordo com uma das mais simples, *signo* é algo (um primeiro) que, de algum modo, se acha no lugar de outro elemento (um segundo, chamado *objeto*), gerando um novo componente (um terceiro, dito *interpretante*) (PEIRCE, 1977, p. 46; PEIRCE, apud SAN-TAELA, 1995, p. 25).

A perspectiva de Peirce é triádica: baseia-se no pressuposto de que os nossos processos mentais se revelam completos apenas quando envolvem três fatores. Mesmo a realidade como um todo mostraria esse triadismo. Por volta de 1867, ele começou tratando esses

entre mais autores. Antes do Estagirita, segundo F. E. Peters, a ideia de potencialidade apareceu em Anaximandro, em termos de jogo de opostos (como quente e frio) associados às coisas; em Anaxímenes, na distinção entre as coisas e as suas qualidades (potências, propriamente); em Anaxágoras, outra vez frisando a tensão dos opostos; em Platão, com a concepção de que as potências (*dýnameis* e também *pathe*) existem antes de o *Nous* [Espírito] iniciar a sua obra, a qual redundando na criação dos corpos primordiais, terminando as qualidades sensíveis reduzidas “às formas geométricas das partículas elementares” (PETERS, 1983, p. 58-61). Na *Metafísica* (1045b-1046a, 1048a-b, 1049a-1050a), também Aristóteles se valeu da noção de potencialidade (PETERS, 1983, p. 59), tratando da passagem desta à atualidade (*enérgeia*, *entelekhéia*), o que influenciaria diversos pensadores e cientistas na sua posteridade, inclusive Heisenberg nos anos 1950, como veremos. Em termos peircianos, a potencialidade se acha mais próxima da Primeiridade; a atualidade, da Secundidade. Claro, não é preciso ver nestes paralelos correspondências perfeitas, que se deem ponto a ponto.

fatores como categorias fenomenológicas, nomeando-as mais tarde *Primeiridade*, *Secundidade* e *Terceiridade* (um *cenopitagorismo*, de acordo com a extensa terminologia do autor norte-americano) (PEIRCE, 1972, p. 135-146).

Primeiridade é a categoria das *experiências monádicas*, sensações e qualidades: odores, sons, cores, prazeres, etc., quando experimentados completos em si mesmos. A *Secundidade* já requer dois elementos em contato recíproco. Conforme Peirce, trata-se de “*experiências diádicas* ou *recorrências*, sendo, cada uma, uma experiência direta de um par de objetos em oposição” (apud PIGNATARI, 1987, p. 37). Por fim, a *Terceiridade* exige, de novo nos termos de Peirce, “*experiências triádicas* ou *compreensões*, sendo, cada uma, uma experiência direta que liga outras experiências possíveis” (apud PIGNATARI, 1987, p. 37). Esta última é a categoria que institui a ligação entre os fenômenos, mediando-os graças a alguma *lei* ou *continuidade*.

Abreviando, chegamos ao trio de definições: 1) *Primeiridade*: âmbito do possível, do qualitativo, do sensível; 2) *Secundidade*: faixa da ação, do factual, do conflito; 3) *Terceiridade*: setor da consciência, do pensamento, da necessidade, do hábito, da lei.

De um modo ou de outro, a literatura trata do *mundo*, mesmo quando pareça não fazê-lo (voltando-se para si mesma, em perquirição metalinguística ou autorreferencial). Assim, das tricotomias relativas aos signos, a que mais importa aos nossos propósitos é a segunda, atinente às relações entre os signos e os seus *objetos*.³ Ela se compõe de signos icônicos, indiciais e simbólicos (cf. PEIRCE, 1977, p. 74-76):

³ A tricotomia relativa à classificação do signo em relação a si mesmo é a do qualissig-

- 1) *Ícone*: o signo da analogia, da similaridade com o seu referente, denotando, ao menos, um traço em comum com este. O relativo isomorfismo entre ambos não pressupõe obrigatória natureza visual; tal isomorfismo tampouco deixa de existir no caso de a semelhança de um com o outro ser “ajudada por regras convencionais”, segundo o pensador (PEIRCE, 1977, p. 65). São ícones: quadros, desenhos, imagens, diagramas, esquemas, onomatopeias, comparações, metáforas.

- 2) *Índice*: apresenta ligação direta, causal, com o seu objeto, tendo com este nexos tão fortes que atraem a nossa atenção para ele. É o signo que aponta para alguma coisa ou a assinala de feição direta. Tal ligação decorre de características naturais; entretanto, aceita-se que há conexões indiciais baseadas em elos fixados culturalmente: ainda as “regras convencionais” em ação. Contam-se entre os índices, resultantes de ações naturais ou não: fumaça (aviso de fogo), pegadas, sintomas, ponteiros de relógio, setas, sinais de pontuação, numerais ordinais, pronomes pessoais, demonstrativos e relativos, advérbios de lugar e tempo, datações, nomes próprios, grifos e mais realces de vocábulos, metonímias.

- 3) *Símbolo*: reporta-se ao seu objeto por intermédio de convenção, lei imposta ou associação de ideias, de caráter arbitrário. Boa parte do léxico de uma língua é formada de símbo-

no, do sinsigno e do legissigno (cf. PEIRCE, 1977, p. 52). A tricotomia concernente à definição do signo em relação ao interpretante é a do rema, do dicente (ou dicissigno) e a do argumento (cf. PEIRCE, 1977, p. 53-55).

los, porque as ligações entre os significantes e os significados das palavras (na conceituação binária de Saussure) raramente se baseiam em relações de similaridade ou de contiguidade factual: as primeiras, características dos ícones; as segundas, dos índices naturalmente criados.

Antes de abordar, todavia, o signo artístico (sobretudo o de teor literário), precisamos deter-nos na noção de objeto. Este, para Peirce, se divide em imediato e dinâmico (ou mediato) (PEIRCE, 1977, p. 162-163):

- 1) *Imediato* é o objeto que se encontra mais disponível no signo, residindo no “interior” deste (por assim falar), sendo gerado pelo objeto *dinâmico*, que, situado no “exterior” do signo, é o autêntico impulsionador da *semiose* (ação do signo). Na existência diária, temos melhor acesso às *coisas* (concretas ou não) do mundo tão-só à medida que as significamos: assim, o objeto imediato acaba resultando da manipulação mental a que somos induzidos a submetê-las, como seres semióticos.
- 2) Conforme antecipado, o objeto *dinâmico* (ou *mediato*) é o que de fato provoca (ou determina) a *semiose*⁴. Aproximamos desse tipo de objeto apenas ao passo que o transforma-

⁴ “Quando Peirce afirma que o signo é determinado pelo objeto, isso nos leva a pensar que o objeto tem primazia ‘real’ [...] sobre o signo. No entanto, na forma ordenada do processo triádico, o objeto é um segundo em relação ao signo que é um primeiro. Primazia ‘real’, portanto, não se confunde com primazia lógica, visto que, embora o signo seja determinado pelo objeto, este, por sua vez, só é logicamente acessível pela mediação do signo. Em síntese: o signo determina o interpretante, mas ele o determina como uma determinação do objeto” (SANTAELLA, 1995, p. 38).

mos em signo, ou seja, objeto imediato, com maior ou menor refinamento.

Na sua acepção cotidiana, é fácil ter o conceito de objeto em mente, se pensarmos em entidades como “martelo”, “papel”, “sol”, “micróbios”, etc. Mais difícil é ligar a noção em causa, na sua acepção “dinâmica” (peirciana), a vocábulos como “palinódia” (título de um poema de Manuel Bandeira, que discutiremos) e “teogonia” (que, pluralizado, surge no poema em causa). O problema maior não é que tais palavras sejam inusuais, como são, mas carregarem sentidos que não parecem enviar a nada mais “palpável”, como se remetessem tão só a significados. Elas enviam, no entanto. Vejamos como.

“Palinódia”: retratação, em geral feita num poema, desdizendo (“desconstruindo”, diríamos hoje) o que foi dito em outro, de um mesmo autor. Na definição, temos significados (de signos) aludindo a significados (de signos), *embora já com objetos dinâmicos nela implicados*. Quando se efetiva de fato, uma palinódia se torna objeto dinâmico, localizável no mundo (aliás, em vários lugares). Assim ocorre com inúmeros signos verbais, que, de início, pareçam remeter a algo sem existência real no planeta.

“Teogonias”: estas também se efetivam, ainda que não dando, deveras, “nascimento” aos deuses e ao cosmo, conforme o sentido do termo. Como, então? Nas mentes dos que as criaram (e ainda as criem) e nas dos que as manipulem (como Hesíodo, Bandeira e os seus leitores), mentes que se inserem em nosso universo, com os seus cérebros carregados de *neurônios*, efetuando *sinapses*, em *trabalho eletromagnético e químico* bem complexo, envolvendo tudo isto, pois, a *concretude*. (Ao fim e ao cabo, a atividade psíquica não

se desliga do *restante* do real.) De um modo ou de outro, chega-se sempre aos objetos dinâmicos, para além dos significados e significantes (saussurianos) dos signos.

O tipo de exercício praticado nos dois parágrafos acima é passível de ser realizado com mais signos verbais de aceção “abstratizante”. Basta paciência e boa vontade, para acharmos neles objetos dinâmicos.

Associado ao objeto há a questão da *vagueza*, uma das inúmeras contribuições de Peirce. Ele foi mesmo um dos desbravadores no estudo da “lógica do vago” (CHAUVIRÉ, 1995, *passim*; PINTO, 1995, p. 34-36; TIERCELIN, 1995, p. 77-82). De acordo com o filósofo, “um signo é *objetivamente vago* na medida em que, ao deixar a sua interpretação mais ou menos indeterminada, ele reserva para algum outro signo ou experiência possível a função de completar a determinação” (PEIRCE, *apud* PINTO, 1995, p. 35-36. Destaque nosso).

Linguístico ou de outra espécie, não existe signo (ou conjunto de signos) que dê conta plenamente do seu objeto. Deste cuida a segunda tricotomia, como vimos. Nela, “o caminho do símbolo para o ícone [...] faz-se na direção da extensão” (PINTO, 1995, p. 35). Segundo tal estudioso, o conceito de *extensão* tem conexão com o que o pensador norte-americano “chama de *breadth* (amplitude, significado, referência)” (PINTO, 1995, p. 34-35). A via do ícone para o símbolo dá-se de modo inverso: “O ícone, ao contrário, é muito mais vago em sua singularidade [...]. Pode-se dizer, assim, que um ícone sugere muito mais do que diz”, o que o relaciona à noção de “*depth* (profundidade, sentido, significância)”, sendo por tal motivo que Peirce “alinha o ícone na categoria [...] da Primeiridade [...], que é a instância do virtual, do potencial, do indizível” (PINTO, 1995, p. 34-35). Situado entre os conceitos de ícone e símbolo, por sua

vez, o índice é a modalidade semiótica que procura compensar o que Peirce apontou como “objetivamente vago” num signo. Vinicius Romanini fala de modo impressivo do papel da indicialidade, entre os polos da determinação e da indeterminação, na semiose: “Como um alfinete que usamos para indicar um lugar no mapa, o índice tem a capacidade de selecionar a ocorrência de um conceito geral [...]. E como o índice se conecta existencialmente com o assunto que ele denota, então também a proposição se conecta a esse assunto”⁵. Em suma, o vago é delimitável, contível, porém não abolível. (Coeva de Peirce na segunda metade do século XIX, a tendência artística do Simbolismo fez até da vagueza deliberada um ponto fulcral da sua estética, a qual influenciaria os começos da carreira do modernista Manuel Bandeira, autor de poemas que analisaremos.)

Rumemos, entretanto, ao interpretante. Para Peirce, o mesmo é imediato, dinâmico e final (PEIRCE, 1977, p. 164).

- 1) Interpretante *imediato*: concerne às *possibilidades interpretativas* do signo, ao *potencial* de sentido que existe já na nossa mente, desde que possuamos um conhecimento mínimo do objeto dinâmico, real (transformado em imediato), a que o signo envia.
- 2) Interpretante *dinâmico*: remete às possibilidades interpretativas *efetivamente selecionadas* ao longo do processo de uso do signo, extraídas do depósito de virtualidades significativas do interpretante imediato.

⁵ “Semiótica de Peirce / Minute Semeiotic”. Disponível em: www.minutesemeiotic.org/?p=38&lang=br. Acesso em: 31 maio 2013.

- 3) Interpretante *final*: diz respeito ao esgotamento das possibilidades interpretativas do signo.

Na realidade, pelo exposto, podemos deduzir o seguinte: o *objeto imediato* e o *interpretante dinâmico* tendem a confundir-se. Elaboramos interpretações *específicas, singulares, localizadas*, de objetos que, para quem os focar, são já *versões* (objetos imediatos) de algo (objeto dinâmico).

Para os propósitos do nosso trabalho, será interessante lidarmos com outras contribuições do filósofo da semiótica: a do contínuo (sinequismo) e a da abdução. (Depois retomaremos as suas três categorias, decisivas para o cotejo entre Peirce e a Mecânica Quântica).

Sobre a primeira noção, Peirce afirma: “A palavra *synechism* é a forma inglesa do grego *synechismós* de *synechés*, contínuo” (apud IBRI, 1992, p. 62). Eis um verdadeiro princípio para o pensador:

Em obediência ao princípio [...] de *continuidade*, segundo o qual devemos imaginar as coisas contínuas na medida em que o possamos, realce-se que devemos supor uma continuidade entre os caracteres da mente e da matéria, tal que a matéria nada seria senão mente que teve seus hábitos cristalizados, fazendo-a agir com um alto e peculiar grau de regularidade mecânica e de rotina. (PEIRCE, apud IBRI, 1992, p. 62. Destaque nosso).

A uma leitura apressada, a passagem ora em foco parece conter um apelo ao subjetivismo, pois colocaria na nossa imaginação a capacidade de sustentar a ideia de sinequismo, solicitando-nos a aptidão de presumir a continuidade que atuaria entre as coisas do

mundo (incluindo aqui a mente). Não é esta interpretação subjetivista, porém, o intento de Peirce. O filósofo segue argumentando: “Todos nós temos alguma ideia de continuidade. Continuidade é fluidez, a fusão de partes em partes” (PEIRCE, apud IBRI, 1992, p. 62). Abordando a passagem, Ivo Assad Ibri procura esclarecer o assunto: “Antevê-se que *continuidade se refere à generalidade e não a uma pluralidade de indivíduos* [visão típica do nominalismo, que Peirce criticava], numa provisória interpretação do que possa ser fusão de partes em partes [...] afeita assim à Terceiridade” (IBRI, 1992, p. 62. Destaque nosso). Um novo trecho de Peirce enfatiza o ponto: “Se todas as coisas estão em *continuidade*, o *universo* deve estar passando por um *contínuo crescimento*, [...] *da não-existência à existência*. Não há nenhuma dificuldade em conceber a existência em uma *questão de graus*” (PEIRCE, apud BRESSAN⁶).

Passemos à *abdução*. Ela implica a problemática dos argumentos.

Estirando-se por decênios, a teorização peirceana acerca do que, em lógica, se denominam *argumentos* experimentou reformulações, mormente no que diz respeito às distinções entre *indução*, *dedução*, *hipótese* e *abdução*: estas duas últimas ora eram sinônimas, ora se diferenciavam (SANTAELLA, 1992, p. 84-98). O que almeja o conceito de *abdução* afinal, no *corpus* peirciano? Ela busca esclarecer, de modo não trivial, um fato surpreendente, com base na *conjectura* de que tal fato seria compreensível se houvesse algo verdadeiro que o explicasse. Em geral, a inferência abdutiva é uma adivinhação audaciosa, que conduz quer a desacertos quer a descobertas surpreendentes.

⁶ Sinequismo, humano e interatividade. Disponível em: www.encipecom.metodista.br/...php/Comunicação_e_Tecnologias_Digitais. Acesso em: 26/07/2012, às 19h.

No terreno das letras, a abdução tem aplicação em, ao menos, duas conhecidas situações: a) o da crítica literária propriamente dita (por exemplo, perguntar-se-ia um hipotético crítico do início do século XX: “Este livro *Cinza das horas*, de Manuel Bandeira, que surge ‘agora’ (1917), revela um *autêntico poeta*, para além dos seus débitos com o Simbolismo? Sim, porque...” e b) o da análise interna deste ou daquele texto (por exemplo: “O vocábulo final ‘Primeva’, do poema ‘Palinódia’, do Bandeira maduro, terá alguma relação fônica *efetiva*, trocadilhesca, com “Prima Eva”? Decerto, porque...”).

3. Paralelo entre Peirce e a Física Quântica

Retornemos agora às grandes categorias do filósofo, rumando ao possível cotejo da sua filosofia com a Mecânica Quântica.

Ora, mesmo que Peirce tenha começado, em torno de 1867, por tratar as suas três categorias apenas como fenomenológicas, com o tempo ele se foi convencendo de que a Primeiridade e a Terceiridade são tão reais, existentes nas suas esferas próprias, quanto a Secundidade que os nossos sentidos percebem, ainda que essas duas realidades (ou aspectos da grande realidade) mostrem naturezas bem diversas da que, em geral e unilateralmente, atribuímos ao universo, condicionados que estamos aos aspectos mais evidentes da segunda categoria (TIERCELIN, in HUISMAN, 2001, p. 755-760, esp. p. 757-759; IBRI, 1992, p. 55-56).

Peirce pode estar correto ao considerar a realidade como algo triádico, caso raciocinemos em termos de Física Quântica (sobretudo a da Escola de Copenhague: Niels Bohr, Werner Heisenberg, Erwin Schrödinger, Louis de Broglie, Wolfgang Pauli, Max Born, Paul Dirac). No interior desta notou-se, desde os anos 1920 (quando tal escola se con-

solidou), que, nos domínios atômico e subatômico, a *matéria conhecida do universo* exibe um duplo comportamento, de natureza que, ao bom senso, soa como contraditória (contraintuitiva, “não visualizável”), mesmo para os cientistas da área: a *dualidade onda-partícula* (que também caracteriza a luz, como Einstein começou a perceber em 1905).

Para fins de comparação, partículas (prótons, elétrons, nêutrons, quarks, glúons, etc.) equivalem ao que, no cotidiano, reputamos como matéria: entidades definidas, pontuais, bem localizadas. Ondas de matéria (ou *funções de onda* ou *ondas de possibilidade*) são fatores muito diferentes, porque *não são elementos físicos!* Falando de outro jeito: quando é onda, a matéria é “tão somente” *possibilidade* (*superposição, coexistência de estados ou localizações* da matéria ordinária), algo ainda não físico, que subsiste não em nosso espaço quadridimensional (espaçotempo), mas sim no *espaço de Hilbert* (conceituação que celebra o matemático de mesmo nome dos sécs. XIX e XX), com mais dimensões.

Segundo a Escola de Copenhague da década 1920, até o instante em que se efetue uma *observação* (ou *medição*), um objeto quântico “existe em todos os estados possíveis simultaneamente” (KAKU, 2007, p. 152). Se almejarmos saber qual o estado individual desse objeto, necessitamos *observá-lo*, o que leva tal coexistência de *possibilidades* (a função de onda referida) a adquirir realidade concreta, definida – fato que, no linguajar dos físicos, é chamado *colapso da função de onda* ou *redução de estado*. Enquanto não se der tal colapso, a simultaneidade de “todos os estados possíveis” se acha em *superposição*.

Expliquemos em termos mais sumários (envolvendo apenas dois fatores informacionais: 0/1) o que costuma ser um *quantum*, em contraste com coisas comuns, visualizáveis, chamadas “clássicas”.

Um macro-objeto assim clássico (esta revista que você lê, o nosso planeta, etc.) existe “aqui” (0) ou “ali” (1), não em ambos os locais: trata-se da lógica binária (alternativa 0 ou 1, um *bit* da Teoria da Informação Clássica), que rege o nosso cotidiano. Já um objeto atômico ou subatômico (um *quantum*), antes de alguma *medição*, revela a possibilidade de estar “aqui” (0) e “ali” (1) ao mesmo tempo (superposição 0 e 1, um *q-bit* da Teoria da Informação Quântica, que se vem desenvolvendo desde os anos 1970).

Participamos da matéria conhecida do universo (quarks, glúons, elétrons, etc.); assim, cada um de nós é constituído de partículas (ou corpúsculos) que têm esse duplo caráter: ou são coisas minúsculas, localizadas aqui e agora (0 ou 1), detectáveis como clássicas, ou “apenas” possibilidades de ser (0 e 1). Destas possibilidades emergem os objetos do mundo aos quais atribuímos a total realidade, que, no esquema peirciano do real, é apenas *parcela* (Secundidade) *do todo*. (Conforme adiantamos, a luz também é dual: ora revela-se como onda, ora como partícula. Esta dualidade já lhe fornece o caráter estranho que define todos os entes da Física Quântica).

Chamemos outra vez o filósofo norte-americano à arena do debate.

A indeterminação é um fator importantíssimo, que sustenta a aproximação da Escola de Copenhague (que arquitetou a Física Quântica na década de 1920) ao filósofo norte-americano. Este ponto muito relevante foi notado por Karl Popper: trata-se do *indeterminismo*, que iria tornar-se um dos conceitos fundamentais da Mecânica Quântica, uma concepção desenvolvida, mormente, por Werner Heisenberg, elaborador, em 1927, do famoso Princípio de Indeterminação (ou Incerteza), que agora leva o seu nome. Não escapou a Popper o paralelo entre o americano e o alemão: “[...] se

é verdadeiro o indeterminismo de Peirce, ou de Heisenberg, ou alguma outra forma dele, então o puro *acaso* desempenha um papel principal em nosso mundo físico. *Mas é o acaso realmente mais satisfatório do que o determinismo?*” (POPPER, 1975, p. 198). Triádico, na esteira de Hegel e de quantos o precederam, Peirce argumentaria que, como fator isolado, ele não é suficiente para explicar o “mundo físico”, pois, na sua noção de realidade (ou seja, de universo), são obrigatórios três ingredientes: o citado *acaso* (também associado à noção de *tiquismo*), a *existência* e a *lei*, não apenas o primeiro. O próprio Einstein não aceitava bem (ou de todo) a introdução do *acaso*, do aleatório no âmbito da física, algo mais do que natural para Peirce. As duas Teorias da Relatividade einsteinianas (a Restrita e a Geral) não incorporam o indeterminismo nos seus escopos, sendo, pois, Clássicas, perante a Mecânica Quântica.

Ainda de acordo com Peirce, a lei ou Terceiridade evolui (cresce): assim, ao procurarmos captar esse nível do real, achamo-nos numa condição em que o “nosso conhecimento nunca é absoluto, mas é como se sempre flutuasse em um *continuum* de incerteza e indeterminação” (PEIRCE, apud IBRI, 1992, p. 52). Ressaltando afirmações como esta, Ivo Assad Ibri notou no pensamento de Peirce, como o fizera Popper, “já no século XIX, uma antecipação de que contemporaneamente se denomina *indeterminismo*” (IBRI, 1992, p. 52), sem, todavia, aproximá-lo muito da problemática quântica⁷, ainda que o contrapondo certamente a Einstein (IBRI, 1992, p. 45; p. 47).

⁷ “[...] ele [Peirce] antecipa, em plena vigência da Mecânica de Newton no século XIX, o reconhecimento atual de um princípio de *acaso* presente nos fenômenos afeitos à *estrutura da matéria*” (IBRI, 1992, p. 1992. Destaques nossos).

A nosso entender, em termos do paralelo que vamos estabelecendo, a *Primeiridade* de Peirce corresponderia ao domínio das *funções de onda* ou *ondas de possibilidade*, com vigência no *espaço de Hilbert*; a *Secundidade*, à esfera das *partículas* localizadas, detectadas; a *Terceiridade*, ao terreno das *Leis* que regem as Físicas Quântica e Clássica, evidentemente: o setor das *Generalidades* (que, para o filósofo, é por igual um modo de manifestação da realidade, não apenas construção intelectualizada de seres como os humanos). Chegamos, pois, a um *modelo de real multifacetado*, peirciano-quântico.

Ao tratar da noção de Primeiridade, Peirce teve atrás de si a antiga ideia de *Dýnamis* (ou *Potentia*, em tradução latina), da *Física* e da *Metafísica* de Aristóteles, entre outras ideações. Um trecho peirciano que mostra o quanto ele deve ao Estagirita e a mais autores o seu próprio *tiquismo* (doutrina que enfatiza o *papel do acaso no universo*, não obstante neste haver leis) é o seguinte:

É estranho como muitas pessoas terão uma dificuldade em conceber um elemento sem lei no universo, e que podem, talvez, ser tentadas a considerar a doutrina da regra perfeita da causalidade como uma das crenças instintivas originais [...]. Longe disto, ela é uma noção [...] absolutamente moderna, uma inferência perdida das descobertas da ciência. Aristóteles [*Física* 195b 31-198a 13] frequentemente afirma que algumas coisas são determinadas por causas enquanto outras ocorrem por acaso [*tyché*]. Lucrecio [*De rerum natura*: Livro II 1.216-93], seguindo Demócrito, supõe que seus átomos primordiais desviam-se de trajetórias retilíneas de modo fortuito, sem qualquer razão para tanto. Para os an-

tigos, nada havia de estranho em tais noções; [...] estranho teria sido considerar que não havia acaso. Assim, não é necessário supor uma necessidade interna de crença na causalidade perfeita, se não encontramos quaisquer fatos para sustentá-la (PEIRCE, apud IBRI, 1992, p. 44. Destaque nosso).

Em termos de categorias fenomenológicas, o lugar do acaso é a Primeiridade peirciana. Esclarecendo a trama dos conceitos de pensador, Julio Pinto afirma: “Pode-se [...] pensar nela [Primeiridade] como uma *possibilidade* (no sentido de uma qualidade *ainda não atualizada* ou realizada [...]), um *potencial* [...]” (PINTO, 1995, p. 42. Destaque nosso). A potencialidade, que Aristóteles foi um dos antigos a enfatizar, interessava a Peirce *para além da primeira categoria*, contudo: “[...] uma lei é um fato geral, contanto que se admita que o geral encerra sempre uma parcela de *potencialidade*” (PEIRCE, apud PINTO, 1995, p. 57. Destaque nosso). Comentando este passo peirciano, diz Julio Pinto: “[...] em sua generalidade, o terceiro tem a ver com o mundo *potencial da qualidade* e com o mundo *factual* dos existentes [...]” (PINTO, 1995, p. 57. Destaque nosso).

Ao que parece ignorando o interesse de Peirce pela potencialidade, Werner Heisenberg valeu-se da noção de *Dýnamis-Potentia*, buscando alargar a nossa concepção de real, no interior da Física Quântica, acrescentando, na década de 1950, algo importante à formulação da Escola de Copenhague de 1920, liderada por Niels Bohr. Relata assim tal aspecto Osvaldo Pessoa Jr.:

Heisenberg desenvolveu, nos anos 50, uma interpretação que enfatizava alguns pontos não desenvolvidos por Bohr.

[...] Heisenberg passou a sustentar que a função de onda [...] exprime uma *potencialidade*, no *sentido aristotélico*, relacionada a uma *propriedade “objetiva”* que independe do estado de conhecimento do observador. [...] A respeito dos “saltos quânticos” (colapsos), da “transição do ‘possível’ ao ‘real’ [que] ocorre durante o ato de observação”, Heisenberg [...] enfatizou que ela “toma lugar tão logo a interação do objeto com o instrumento de medida (e, portanto, com o resto do mundo) tenha se realizado” (PESSOA Jr., 2003, p. 96. Destaques nossos).

Tendo em vista tudo o que foi dito acima, sentimo-nos obrigados a propor a noção de *objeto(s) em potencial* ou – como iremos preferir – *potencialidade de objeto(s)*, algo distinto quer do objeto *imediatos* quer do *dinâmico* (clássico) de Peirce. Tal proposta também se tornou necessária ao pensarmos a problemática literária no âmbito da semiótica. E a noção em causa parece enriquecer o triadismo das categorias peircianas, com um contributo de inspiração quântica.

A fusão do *objeto imediato* com o *interpretante dinâmico* (cada interpretação *específica, singular, localizada* de objetos que efetuamos, mental e fisicamente), extraindo das “possibilidades interpretativas do signo” (interpretantes imediatos) efetivas significações, não é suficiente para lidarmos com a literatura. Esta nunca é reles “cópia” do real (qualquer que o mesmo seja), pois há sempre um “descolamento”, um distanciar-se (maior ou menor) dos produtos literários em relação aos referentes do mundo (distanciamento que *jamais é completo*): daí resulta o conseqüente *acréscimo* (afetivo, emocional, ideológico, etc.) obtido pela psique humana a respeito desses

referentes, por via da *contribuição* artística. Nem “cópia” nem mero (embora útil) armazenamento semântico, intelectual, das características mais relevantes deles, eis o que singulariza qualquer produção estética verbal digna desse nome. Parece-nos que a arte literária se baseia *também* num tipo específico de objeto, ou melhor, na sua *possibilidade* de existência: o que vamos tentando chamar de potencialidade de objeto(s), tomando como modelo a Física Quântica, inserindo-a com a semiótica no campo literário.

Potencialidade de objeto(s) – afinal, o que ela é? Para responder a isto, carecemos de uma cadeia de argumentos, com ênfase na *subalínea c.1)* abaixo:

- a) a mente humana faz *parte* do universo (algo que é bem menos trivial afirmar do que parece, de acordo com a alínea a seguir);
- b) assim ocorrendo, ela também participa dos seus processos, da sua constituição ou natureza *contraintuitiva* (contrária ao bom senso), tal como esta vem sendo estabelecida pela física moderna (quântica e relativística) e em consonância com o sinequismo, a “continuidade entre os caracteres da mente e da matéria” (PEIRCE, apud IBRI, 1992, p. 62);
- c) de acordo com tal natureza, a realidade revela, ao menos, três aspectos, em conceituação, agora, ainda mais peirciano-quântica (apta a dar conta da relativística também):

- c. 1) Primeiridade – esfera da *potencialidade de objeto(s)*: *Dýnamis-Potentia*; espaço de Hilbert; acaso, indeterminismo; funções de onda, ondas de possibilidade; Física Quântica; 0 e 1 (superposição quântica);
- c. 2) Secundidade: existência, determinismo; Física Clássica Newtoniana; Física Clássica Einsteiniana: Teorias da Relatividade; Física Quântica atenuada pelos colapsos das funções de onda; 0 ou 1 (binarismo clássico);
- c.3) Terceiridade: Indeterminismo quântico, Leis estatísticas; determinismo clássico einsteiniano (que engloba o newtoniano); 0 e 1 (superposição quântica), 0 ou 1 (binarismo clássico);
- d) no processo literário, a psique humana se vale *também* do campo da Primeiridade-*Dýnamis-Potentia*, em busca de elementos com os quais componha os seus produtos artísticos, tal como teorizado pioneiramente entre os gregos, sobretudo por meio da mimesis de Aristóteles, que apenas mencionamos aqui (ARISTÓTELES, 1990, p. 106-107, 1148b4);
- e) denominamos *potencialidade de objeto(s)* esses elementos, pertinentes ao campo peirciano-quântico da *subalínea c. 1)*, relativos a tudo o que dissemos antes sobre as funções de onda;

- f) a relevância de tal potencialidade de objeto(s) *não* se restringe ao terreno literário, sequer ao estético em geral, podendo servir a quaisquer propósitos humanos (místicos, científicos, militares, de resolução dos problemas mais cotidianos, lúdicos estritos, etc.), conforme estes surjam em situações específicas da nossa existência (do nível mais reduzidamente individual aos planos mais institucionalizados);

- g) claro que as *motivações* para o mergulho artístico nos elementos do campo da Primeiridade-*Dýnamis-Potentia* (ou o mergulho das mentes nesse terreno) envolvem a historicidade concreta dos homens, que se dá na esfera da Secundidade, guiada por interesses de toda a espécie (de classe, gênero, etc.), manifestados em práticas discursivas, em signos diversos, com maior ou menor conexão com a Terceiridade, tudo isto pressupondo o nível quântico das ondas de possibilidade (a Primeiridade de novo, agora em consideração bem ampla).

O conceito de *objeto(s) em potencial* ou *potencialidade de objeto(s)* resulta, portanto, da inter-relação (interseção) do pensamento de Peirce, da Mecânica Quântica, da reflexão do Estagirista tal como retomada por Heisenberg e da problemática literária (e mesmo da estética em geral). Óbvio, assim, que ele *não* é um conceito circunscrito ao terreno verbal (uma nova proposta de *literariedade*, como se dizia no século XX) e, ao mesmo tempo, revela-se útil para tratar de, ao menos, uma das regiões desse terreno, como a semiose literária.

Dependendo do momento histórico e/ou da personalidade dos escritores, ora os produtos criativos se aproximam dos objetos *dinâmicos* clássicos peircianos, mais ancorados na *Secundidade*, na concretude e na face socializada do mundo, ora esses produtos deles se afastam, avizinhandando-se, por conseguinte, dos *objetos em potencial*, que postulamos.

Uma objeção poderia ser levantada ao nosso trabalho. A seguinte: estaríamos trocando ideias como “imaginação” ou “criatividade” por algo como a de busca pela potencialidade de objeto, nas pegadas das reflexões antes nomeadas.

De certo modo, a objeção acima está correta. Ela não leva em conta, todavia, um “mistério”, que, aliás, existe “debaixo do nosso nariz”, melhor dizendo, no interior da nossa mente. Um matemático, especialista em teoria da probabilidade e inteligência artificial (Charles Seife) ajudará na “visualização” de tal enigma persistente:

Mesmo que o cérebro humano seja “meramente” uma máquina para manipular e armazenar informações, ele é tão complexo e intrincado que os cientistas não têm nenhuma ideia real sobre como ela faz o que faz, exceto de um modo grosseiro. Filósofos e cientistas têm *dificuldade até para definir o que é consciência, ainda mais para compreender de onde ela vem*. A consciência é algo que simplesmente emerge de uma coleção suficientemente complexa de bits movendo-se de um lado para o outro? Os cientistas não têm nenhuma razão convincente – além dos aspectos particulares sobre o que significa ser humano – para dizer que não (SEIFE, 2010, p. 240. Destaques nossos).

Eis um ponto aqui fundamental: o “mistério” da consciência. E se a própria “consciência” não é algo satisfatoriamente definido, também o são outros aspectos da psique, que, para tornar a situação mais complexa, parecem mergulhar também no obscuro inconsciente humano, como a “imaginação” e a “criatividade” aludidas. Não é de hoje que a mente vem atraindo físicos quânticos, ou cientistas que conhecem a área atômica e subatômica. Outra vez Charles Seife com a palavra:

Para alguns investigadores, o fenômeno de superposição quântica e colapso [da função de onda] parece surpreendentemente semelhante ao que acontece na mente. [...] Similarmente, *a mente humana parece tentar captar múltiplas e semiformadas ideias, todas adejando abaixo do limiar da consciência ao mesmo tempo.* Então, de alguma forma, *algo estala* – uma ideia se solidifica e surge na consciência. As ideias começam em *superposição* no pré-consciente e em seguida aparecem na mente consciente *quando termina a superposição e a função de onda colapsa.*

Aficionados da consciência quântica suspeitam que a analogia poderia ser mais do que uma coincidência. Em 1989, o matemático e teórico quântico, Roger Penrose, juntou-se a eles, especulando num livro [...] chamado *A mente nova do imperador* que o cérebro poderia estar agindo como um *computador quântico* e não como um computador clássico. Mas neurônios [...] tendem a se comportar exatamente como máquinas clássicas que armazenam e manipulam bits [de informação] (SEIFE, 2010, p. 237-238. Destaques nossos).

Vê-se que Charles Seife é cético a respeito da hipótese de a nossa mente ser *quântica*, ainda que não feche de todo as portas para tal ideia. De fato, a louvável (e erudita) tentativa de Roger Penrose não produziu um argumento *conclusivo* a respeito de tal possibilidade. Poucas páginas adiante, Seife informa:

A informação quântica, por sua natureza, é muito frágil. A natureza está constantemente fazendo medições e dissipando q-bits [bits quânticos, 0 e 1] armazenados, emaranhando-os com o ambiente. Q-bits tendem a sobreviver melhor quando estão armazenados num objeto pequeno, isolado num vácuo e mantido muito frio. [...] Pior ainda, o cérebro é quente e (em geral) muito mais cheio de coisas do que um vácuo. Tudo isso conspira para dissipar informações quânticas [...]. Em 2000, Max Tegmark, físico da Universidade da Pensilvânia, fez as contas e descobriu exatamente que ambiente ruim o cérebro seria para a computação quântica (SEIFE, 2010, p. 239).

Até que nos provem o oposto, aceitemos que, *como um todo*, o cérebro não é quântico. A natureza, todavia, o é, no fundamental, segundo muitas demonstrações científicas; uma suposta fronteira entre o domínio clássico e o quântico nunca foi bem estabelecida: assim, mesmo sendo o sistema nervoso um macro-objeto clássico, *a mente pode interferir numa esfera quântica, tal como a observação humana do mundo atômico e subatômico provoca o colapso da função de onda* – sem que se saiba exatamente por que motivo.

Quando dormimos, os nossos cérebros não pedem autorização das nossas consciências para prosseguirem funcionando *eletromagneticamente*. Por analogia, supomos que eles lidem de modo *inconsciente* (automático, espontâneo) com fatores quânticos, mesmo não sendo, em termos *macroscópicos*, exemplos desses fatores. A *potencialidade de objeto(s)*, sim, tem a ver com tais entidades, se conduzirmos os conceitos de Peirce aos domínios dos *quanta*.

Em suas dimensões de macro-objetos, os cérebros podem dizer-se clássicos (apesar do que ressaltamos no penúltimo parágrafo acima, sobre a indefinição de limites entre o que é e o que não parece ser quântico). Logo, são associáveis à Secundidade. Os componentes atômicos e subatômicos de um macro-objeto, porém, têm comportamento quântico. É provável que *parte* das *operações* do cérebro (o que *mente* se chama) apresente também comportamento dessa espécie, ou sofra influência de tal modalidade de comportamento, no âmbito da matéria.

Quando em atividades que envolvam a dimensão do *quantum*, a mente lida com a potencialidade de objeto(s) (ou a Primeiridade de Peirce).

O ser humano é um *objeto* macroscópico (*dinâmico*, por definição) e, ao mesmo tempo, um *interpretante* de todos os objetos dinâmicos com os quais se confronta, *incluindo a si mesmo*, claro: portanto, *ele faz de si um signo*, como de tudo o mais.

Constituir-se como signo leva o homem não só a lidar com os vários *objetos imediatos e dinâmicos em si implicados*, mas também com as *potencialidades de objeto(s)*: as que dizem respeito *mais diretamente a si* e as que concernem ao *restante do universo* a que for tendo acesso (se é que tal distinção é pertinente, para além do seu didatismo).

Completemos a nossa “antropossemiose”: *objeto e signo de si mesmo*, o ser humano vê-se levado a produzir *autointerpretantes* (imediatos e dinâmicos, ao menos); a percepção de que ele participa de *algo maior*, todavia, pode conduzir à noção de “cosmossemiose” como referência mais ampla, na qual aquela primeira se insere (por mais que, na história, o *homo sapiens* haja sucumbido à tentação de idolatrar a sua própria figura, ligando-a ou não a divindades).

Como vigeria a modalidade de potencialidade de objeto(s) que vamos postulando? Para tentar responder, focalizemos uma coisa que parece certa, na lógica que se desdobrou da noção do *quantum*: o universo é um gigantesco viveiro de possibilidades, que os físicos denominam funções de onda (ou até *uma única função de onda universal*). Tais possibilidades não são, assim, meras abstrações dos cérebros humanos, mas um *nível ou aspecto fundamental da realidade*, intuído faz tempo por esses mesmos cérebros, aspecto ou nível de onde, aliás, derivam os atributos mais definidos (clássicos) do que sentimos como realidade, que bem pode ser considerada uma *atualização daquele nível potencial* (ou realidade “maior”).

Podemos apresentar o processo acima de outra maneira. Levemos em conta que, cientificamente, cerca de 96% da natureza do universo é algo desconhecido, sendo este desconhecido formado por uns 23% de “matéria escura” e uns 73% de “energia escura”. Temos a seguinte holarquia:

- a) *Realidade mal conhecida* (uns 96% do cosmo):
matéria escura + energia escura

b) *Realidade mais conhecida* (uns 4% do universo):
férmions (partículas da matéria) e bósons (partículas das forças)
Primeiridade-Secundidade-Terceiridade

b.1) *Mentes humanas* (inseridas nos cerca de 4% da *realidade mais conhecida*):
Primeiridade-Secundidade-Terceiridade

Os nossos cérebros são feitos da matéria da minoritária *realidade mais conhecida*, interagindo em quatro campos de forças (os dos bósons acima): o eletromagnético, o gravitacional, o da força nuclear forte e o da força nuclear fraca (cujo detalhamento não importa aqui). A matéria de que temos ciência é elemento de ligação entre o *real mais conhecido* e a parcela do cérebro humano denominada *mente*. Esta deve exibir um comportamento clássico-quântico, ou – se ela for um fator diverso no cosmo – algo interagindo com o nível quântico e o clássico (de fronteiras pouco evidentes, sabemos).

Neste ponto é instigante retomar o *sinequismo* de Peirce. Vimos como ele pensou numa continuidade envolvendo os caracteres da matéria e da mente (PEIRCE, apud IBRI, 1992, p. 62). Como, nas esferas atômica e subatômica, a matéria tem funcionamento quântico, algo dos seus “caracteres” deve relacionar-se com a mente, tanto quanto com os seus traços clássicos. Grad(u)ações da *physis*, pois observamos o pensador também dizer: “Não há nenhuma dificuldade em conceber a existência em uma *questão de graus*” (PEIRCE,

apud BRESSAN⁸). Sinequismo entre o psíquico e o material (não dualismo entre estas duas instâncias).

Segue uma derivação do processo acima, baseada em noções deliberadamente elementares da neurociência. (Muitas vezes é o “elementarismo” dos dados que nos permite perceber nexos fundamentais entre os mesmos).

O cérebro humano tem muitos bilhões de células nervosas – os *neurônios*. Cada neurônio possui de 1000 a 10000 pontos de ligações com os demais – as *sinapses*. Sinapses se contam aos trilhões, formando as *redes neurais*. Redes neurais contêm pensamentos, lembranças, habilidades, parcelas de informação, etc. Ora, assim ocorrendo, elas *já são signos mentais*; portanto, tais signos têm uma *base neurológica*, vale dizer, *material*, sendo ainda, por conseguinte, *objetos dinâmicos*, transformáveis em *interpretantes* peircianos.

Dentro ou fora da nossa mente, nas *redes neurais* ou num *pedaço da realidade que sentimos como externo a nós* (um muro, uma página, uma tela de PC), qualquer signo, materialmente considerado, implicará sempre a dualidade onda-partícula da Física Quântica: a da matéria conhecida e a da luz, com a qual aquela interage.

Em suma: ligações de neurônios (sinapses) são objetos dinâmicos e, em concomitância, quando se reúnem em redes neurais, transformam-se em signos (ou geram estes como os seus correlatos semióticos), que pressupõem as ondas de possibilidade dos *quanta*, as quais, em linguajar baseado em Peirce, Heisenberg e Aristóteles, vemos como potencialidades de objeto(s).

⁸ Sinequismo, humano e interatividade. Disponível em: www.encipecom.metodista.br/...php/Comunicaçã_e_Tecnologias_Digitais. Acesso em: 26 jul. 2012.

A vantagem da articulação conceitual acima é que ela *reforça a conexão da semiose com a materialidade do mundo*, tal como hoje conhecida, sobretudo a que está em nós, nos nossos corpos. Em definitivo, signos são produções que ocorrem no âmago da *physis*, não meras abstrações humanas, mesmo os linguísticos, que podem iludir-nos como elementos “etéreos”, “sutis” em excesso. Não: eles integram o real.

4. Continuação do cotejo entre Peirce e a Física Quântica (os infinitesimais e a potencialidade de objetos)

O paralelo entre Peirce e a Física Quântica (segundo a interpretação da Escola de Copenhague, acrescida da introdução nesta do conceito de *Dýnamis-Potentia* por Heisenberg) *não* é aqui tentado com a expectativa de que ele revele correspondências ponto a ponto. Se, para sintetizar, supomos que a Primeiridade peirciana apresenta razoável homologia com o que concerne à função de onda (ou onda de possibilidade), daí surgindo a ocasião para postularmos o novo nível semiótico de potencialidade de objeto(s), nem por isto precisamos cerrar os olhos a eventuais discrepâncias entre um campo teórico e outro. Uma delas é a problemática da descontinuidade (que, paradoxalmente, não exclui a do contínuo, como observaremos).

A função de onda da matéria é capturada pelo formalismo matemático da equação de onda de Schrödinger. Segundo Osvaldo Pessoa Jr., a depender dela um sistema físico quântico evoluiria de maneira “unitária”, ou seja, “contínua, linear, determinista e reversível” (PESSOA JR., 2003, p. 45). Kleber Daum Machado refere-se às ondas de matéria como “finitas, contínuas e unívocas”, portando “toda a informação física que possa ser necessária” (MA-

CHADO, 1999, p. 419). Em ambos os cientistas surge a ideia de *continuidade*, muita cara a Peirce, que a transformou num autêntico princípio da sua filosofia. Embora o conceito de *continuum* (sinequismo) ali tenha um alcance *vasto*, que não é o pretendido pela equação de Schrödinger, não é abusivo efetuarmos mais esta aproximação entre o peircianismo e a teoria dos *quanta*, na sua versão ortodoxa. Sabemos já, entretanto, que esta última implica por igual a *descontinuidade*.

Em 1900, Max Planck já descobrira que os elétrons emitem ou absorvem energia “apenas em certas quantidades específicas, descontinuamente separadas – o que ele denominou *quanta* de energia” (GOSWAMI, 2010, p. 45).

Em 1926, a equação de Schrödinger pareceu acabar com (ou dar um “xeque-mate” na) descontinuidade trazida ao mundo por Planck (e radicalizada por Niels Bohr com a noção de “salto quântico”, a partir de 1913). As ondas da sua equação também são chamadas “pacotes de ondas”, indicando que estas apresentam mais amplitude (maior valor estatístico) em certas regiões do espaço do que em outras. (Não esqueçamos que tais ondas de matéria são, na verdade, como percebido por Max Born já em 1926, “ondas de possibilidade”, não objetos físicos!) As ondas em questão se espalham com rapidez: deixado entregue a si mesmo (não medido), um *quantum* revela a estranha característica de, em poucos segundos, estar em diversos locais de uma cidade, com probabilidades diversas (maior aqui, menor ali, média acolá, etc.); dê-se-lhe mais tempo e ele “poderá aparecer em *qualquer lugar do país*, até mesmo de *toda a galáxia*” (GOSWAMI, 2010, p. 60. Destaques nossos). Estranha – e quântica – demonstração da ideia do *continuum*! Nada isto, todavia,

invalida a implicação radical da descontinuidade planckiana descoberta, como esta não anula o caráter de continuidade (linearidade, determinismo e reversibilidade) da onda de matéria. Por quê? Por causa da *dualidade onda-partícula*: a respeito da luz, Einstein começou a notar que a natureza microscópica implica comportamentos que parecem contraditórios (duais, de tendências opostas mesmo); nas suas pegadas, Louis de Broglie postulou que a matéria revela o mesmo comportamento inusitado. A equação de Schrödinger põe a nu *uma* das *duas* faces da microfísica: o aspecto ondulatório associa-se à ideia de continuidade. Faça-se, todavia, a *observação* de uma onda de matéria: por exemplo, meça-se a “carga do elétron”, quando “temos que interceptá-lo com alguma coisa como uma nuvem de vapor, como acontece em uma câmara de condensação” (GOSWAMI, 2010, p. 60). O que ocorre? O colapso da função de onda: esta como que *se estreita num ponto*, numa localização precisa, o que insere a descontinuidade no âmago da continuidade, de modo súbito – tanto mais surpreendente quanto tal colapso (ou definição ou individuação da matéria, não mais o seu espalhamento numa “nuvem de probabilidade”, por uma urbe ou até uma galáxia) *não* é previsto pela própria equação de Schrödinger. Ela acontece de feição “instantânea, não-linear, indeterminista e irreversível” (PES-SOA JR., 2003, p. 45). Esta *não predição matemática do colapso* veio a dar margem, desde os anos 1930, à séria (e arriscada) suposição de que o elemento que provocava o colapso seria a *consciência* do observador (medidor)!⁹.

⁹ No final da década de 1960, o físico Hans Dieter Zeh começou a estudar a possibilidade de o próprio meio ambiente provocar os colapsos das ondas de matéria. Isto ficou conhecido como *descoerência*, a qual destruiria a coerência do mundo quântico

A dualidade quântica, acima (bem ou mal) descrita, foi transformada num princípio – o da complementaridade – por Niels Bohr: “Característica de objetos quânticos possuírem *aspectos opostos*, tais como de onda e partícula, apenas um dos quais podemos ver em um dado arranjo experimental [medição]” (GOSWAMI, 2010, p. 324. Destaques nossos).

Em síntese, *quando aplicado à microdimensão da Física Quântica*, o sinequismo (*continuum*) de Peirce é associável ao primeiro item da dualidade onda-partícula: à onda de possibilidade, à qual relacionamos a Primeiridade, em nosso modelo multifacetado do real.

Uma observação (medição) ocorre, sobretudo, numa situação de Secundidade. Quanticamente raciocionando, aprendemos assim que esta perturba a Primeiridade (causando o colapso da função de onda). Tal evento é, ao que tudo indica, descontínuo, uma constatação que, todavia, não dá o “xeque-mate” na concepção do sinequismo, acabando com a sua possibilidade lógica de existência; na verdade, a constatação aludida faz o sinequismo ganhar novos contornos, inéditos predicados, mais delimitados (claro que no campo dos *quanta*). Se existe uma dualidade onda-partícula, acostumemo-nos com isto.

Retomemos parte de uma citação de Peirce: “Se todas as coisas estão em *continuidade*, o universo deve estar passando por um *contínuo crescimento*, [...] *da não-existência à existência*. Não há nenhuma dificuldade em conceber a existência em uma *questão de*

(os estranhos fenômenos que temos descritos, ligados em geral ao caráter ondulatório da matéria – e também da luz), transformando-o no clássico em que habitamos cotidianamente. A descoerência vem ganhando aceitação na comunidade dos físicos, depois do ostracismo a que foi condenada pelos herdeiros da Escola de Copenhague (FREIRE JR., 2010, p. 36-40).

graus” (PEIRCE, apud BRESSAN¹⁰. Destaques nossos). Esta passagem é bastante consistente com o que diz a Cosmologia dos séculos XX e XXI, desde as observações de Edwin Hubble nos anos 1920, até a postulação da Teoria do *Big Bang*. E quem reina nestes domínios é Einstein, ou seja, a Teoria da Relatividade (a Restrita e a Geral). O sinequismo pode ser acolhido na íntegra aqui. E tendo um caráter *geral*, ele será – neste caso – um fator de *Terceiridade*. Os microdomínios da matéria (e da luz) são diferentes, todavia: neles é preciso manipular um baralho cujas regras são quânticas (duais), ora obedecendo aos ditames ondulatórios, ora aos corpusculares. Aqueles implicam a continuidade; estes a fazem colapsar...

Mutatis mutandis, o que Peirce pensou sobre o problema dos infinitesimais pode ser equacionado em termos quânticos de maneira parecida à vista acima. É complexa a questão. Sirva-nos de guia o artigo eletrônico “Peirce e Cantor: um diálogo à luz da história da ciência”, de Maria de Lourdes Bacha, publicado nos *Cadernos de semiótica aplicada (CASA)*.

No século XIX, a problemática dos infinitesimais foi tratada, sobretudo, pelo matemático Georg Cantor. Com implicações místicas, tal questão envolve a possibilidade de entendimento da natureza do infinito (por seres finitos, como nós). Também matemático, Peirce se interessou muito pela questão. Citemos os pontos do artigo de Maria de Lourdes Bacha fundamentais aqui:

¹⁰ Sinequismo, humano e interatividade. Disponível em: www.encipecom.metodista.br/...php/Comunicação_e_Tecnologias_Digitais. Acesso em: 26 jul. 2012.

[...] O transfinito de Cantor seria o domínio dos números que se prestam a contar e comparar o infinito. O teorema de Cantor sobre a existência de conjuntos não enumeráveis, em 1891, parte do pressuposto de que Deus intui a totalidade de maneira perfeita, mas a extensão dos inteiros positivos para o infinito não seria, para Cantor, contrária à natureza humana. A tese cantoriana é a de que muitas características do infinito estão presentes na inteligência humana, uma vez que, sem tal presença, o próprio infinito absoluto não seria reconhecido como tal. Daí se segue que o entendimento humano, embora limitado pela própria natureza humana, não é essencialmente finito, no sentido mencionado, mas tem, em si mesmo, a infinitude como uma de suas qualidades reconhecíveis. [...]

[...] À medida que progredia no estudo da continuidade, Peirce foi levado a rejeitar a visão de Cantor de que o contínuo fosse alguma forma geométrica composta de uma infinidade de pontos. [...]

[...] ao contrário de Cantor, ele [Peirce] não estava preocupado em desenvolver as propriedades aritméticas de suas ideias. Estava preocupado com o *continuum*, acreditando que conceitualmente havia encontrado uma abordagem mais satisfatória do que outras, a de que “o *continuum* é um geral” e não poderia ser definido como um conjunto no sentido de Cantor de uma coleção de elementos distintos¹¹.

¹¹ Peirce e Cantor: um diálogo à luz da história da ciência. CASA: Cadernos de semiótica aplicada. Disponível em: www.sbh.org.br/resources/anais/10/1343750737_AR-QUIVO_Peirce_e_Cantor_SNHC_31-7-2012.pdf. Acesso em: 03 jun. 2013. Cf. tam-

Pelo que afirmamos mais acima a respeito da equação de Schrödinger, a onda de possibilidade de uma partícula atômica e subatômica implica, ao seu modo, a noção de contínuo, pois ela rapidamente se espalha pelo meio ambiente (universo), quando não observada. Supõe-se que isto ocorra com todas as partículas conhecidas. Sem dúvida, há algo de *geral* nesta suposição (que vem sendo corroborada em experiências de laboratório, que se dão a partir da esfera da Secundidade).

Repitamos outra citação: “Antevê-se que *continuidade se refere à generalidade* e não a uma pluralidade de indivíduos, numa provisória interpretação do que possa ser fusão de partes em partes” (IBRI, 1992, p. 62. Destaques nossos). Sabe-se que as ondas quânticas se somam ou se anulam (respectivamente: ficam “em fase” ou “fora de fase”). Ainda mais: uma vez postas em contato, em inter-relação, duas partículas, depois separadas (não importa por qual distância), *continuam a relacionar-se em certos aspectos*: observe-se (meça-se) *uma* e a *outra* reagirá (ao que parece, de imediato)! Desde 1935, isto é denominado *emaranhamento quântico* (ou *não localidade*) – e vem sendo confirmado dos anos 1970 para cá (principalmente a partir de 1982, com a experiência mais conclusiva de Alan Aspect e sua equipe).

Na linha de raciocínio que vamos seguindo, o *continuum* também é, portanto, um conceito aplicável à Primeiridade, quando se põem em cena os conhecimentos, as conquistas da Mecânica Quântica. Em comentário à afirmativa peirciana de que uma lei é um fato geral, desde que se aceite que *o geral sempre carrega uma porção*

bém Claudine Tiercelin: “Definindo o contínuo, não mais em termos de divisibilidade infinita, [...] Peirce afirma que tudo que é contínuo não contém nenhum ponto discreto, mas comporta, em compensação, possibilidades reais e é, por conseguinte, de natureza geral” (TIERCELIN, 2001, p. 758).

de potencialidade, já vimos Julio Pinto concluir: “[...] em sua generalidade, o terceiro tem a ver com o mundo *potencial da qualidade* e com o mundo factuel dos existentes [...]” (PINTO, 1995, p. 57. Destaques nossos). Estas ideias teóricas, associadas ao que passamos a saber, depois do falecimento de Peirce (1914), sobre a natureza da matéria e da luz, ajudam-nos a ver o *continuum* atuando também no domínio da função de onda, à qual correlacionamos a Primeiridade. Mas atenção: *não temos como negar a descontinuidade quântica* – o colapso da onda de possibilidade, uma vez observada (medida)! A Secundidade (observação) irrompe aqui, causando efeitos no real.

Para não se supor que levamos o nosso paralelo longe demais, leia-se uma passagem de Vinicius Romanini como a seguinte, extraída de uma extensa reflexão sua, de caráter peirciano (ainda que com consideráveis inovações):

Individualidade X Continuidade

Um individual só pode existir como uma fratura do contínuo, enquanto o contínuo só existe na dissolução de todo individual. Por isso, um depende do outro. Na realidade, eles coexistem de forma que todo individual tem limites idealizados e todo contínuo pode ser reunido numa entidade individual (cf. CP 4.172). O Princípio de Incerteza de Heisenberg e suas derivações do tipo partícula x onda, localidade [causalidade clássica] x não-localidade [emaranhamento quântico], universo discreto x universo holográfico parecem nascer dessa correlação¹².

¹² Semiótica de Peirce / Minute Semeiotic. Disponível em: www.minutesemeiotic.org/?p=38&lang=br. Acesso em: 03 jun. 2013.

Esta “fratura do contínuo” (de Romanini) parece-nos ter inspiração, parcial que seja, no “colapso (quântico) da função de onda” – ou não estaria Heisenberg aparecendo no parágrafo acima...

Em suma: a nossa proposta de “potencialidade do(s) objetos” é, ao menos em parte, consistente com o que Peirce pensou a respeito dos infinitesimais, em termos de *continuum*. Se ele estava certo ou errado em relação a Georg Cantor, é algo que não nos compete buscar resolver.

5. Um teste para a nova conceituação peirciano-quântica

Tentemos, finalmente, conduzir os nossos conceitos ao campo literário.

Sabemos que a psique vaga por elementos de início obscuros, que não apenas ideias: também imagens, sons, ritmos, sintaxe(s), etc., tudo isto bastante “embaralhado”, até que os “estalos” (de Charles Seife) ocorram. A pergunta que fazemos agora é: e se tais “estalos” se derem, *mas, em certas ocasiões, não no sentido da clareza, da “solidificação”, da construção mais cristalina?* E se – não importa, *em princípio*, por que motivos – a mente criativa *mergulhar, vez por outra, no “embaralhamento” de fatores, ao invés de buscar o seu desenredar, a sua organização mais nítida?*

Na modernidade estética – é por demais conhecido – várias vezes a possibilidade enunciada acima se concretizou. Ela teve diversos nomes, de acordo com as posturas estéticas (até políticas) adotadas: hermetismo, fragmentação, dadaísmo, acaso objetivo (surrealismo), vanguarda, estranhamento, dissonância, experimentalismo, distan-

ciamento, tachismo, obra aberta, crise da representação, indeterminismo, abstração, etc.

Longe dos nossos propósitos a atitude a-histórica, ingênua (ou maliciosa), de misturar todos os nomes anteriores, meramente nivelando-os! Não apenas *em princípio* as diferenças neles implícitas nos importam. Inegável, todavia, que no século XX, mais do que nos anteriores, houve a propensão ampla (não única) de – digamos –, ao invés de escolher 0 ou 1, tentar fundi-los: 0 e 1, beleza e obscuridade e que pares contrastantes se quiseram! Não à toa em tal século aconteceu algo como o *neobarroquismo*, não propriamente um movimento mais organizado, mas uma tendência que retomava, da atmosfera barroca do século XVII, as oposições, os cultismos e conceptismos que conhecemos. Não por acaso nele também – e mais radicalmente – o tempo e o espaço, junto com outras “coisas”, tenham sido revolucionados pelas duas Teorias da Relatividade de Einstein, sem esquecermos a dualidade onda-partícula que nos inspira aqui, no seu paralelo com a filosofia de Peirce e na analogia (limitada) entre o psíquico e o material (colapso da função de onda).

Digamos que, nos casos da hipótese em exame, as possibilidades múltiplas da Primeiridade, ao invés de passarem por um processo de seleção que exclua umas e privilegie outras (0 ou 1...), foram *mantidas em maior quantidade nos produtos finais que se evidenciam na esfera da Secundidade*, nas obras concretas que lemos.

Por meio de dois textos de um mesmo poeta, tentemos esclarecer o nosso ponto de vista. Ou muito nos equivocamos ou se dêssemos a vários leitores cópias das composições “Piscina” e “Palinódia”, de Manuel Bandeira, *com o vocabulário mais incomum de cada qual*

anexado às mesmas, tais leitores, na sua maioria, achariam a segunda mais obscura, menos nítida, do que a primeira. Eis os versos desta:

PISCINA

Que silêncio enorme!
Na piscina verde
Gorgoleja trepida
A água da carranca.

Só a lua se banha
– Lua gorda e branca –
Na piscina verde.
Como a lua é branca!

Corre um arrepio
Silenciosamente
Na piscina verde:
Lua ela não quer.

Ah o que ela quer
A piscina verde
É o corpo queimado
De certa mulher
Que jamais se banha
Na espadana branca
Da água da carranca (BANDEIRA, 1976, p. 160).

Quando alguém escreve, *elabora um interpretante dinâmico* (ou *vários*) em forma de texto: para nós, leitores, este(s) interpretante(s) dinâmico(s) se torna(m) um signo a ser entendido, um signo complexo, por sua vez feito de signos, um supersigno. O grande interpretante proposto por Manuel Bandeira é mais ou menos o seguinte (em prosaico texto parafrástico nosso, portanto, um segundo signo complexo, ainda que empobrecido ao extremo, em comparação ao anterior): “a piscina verde” não deseja (“não quer”) a “Lua gorda e branca”, mas o corpo bronzeado de certa mulher. Na “água da carranca” da piscina, a “lua se banha”; a mulher desejada, nunca.

A volição atribuída à “piscina verde” (o não querer isto, o querer aquilo) e o ato atribuído à Lua (banhar-se) são claros *antropomorfismos*, tornados possíveis por meio da linguagem figurada, as possibilidades retóricas da(s) língua(s). Tais antropomorfismos têm valores semânticos diversos no poema, todavia: a) no caso dos desejos atribuídos à *piscina*, pode-se considerar que estes derivam da *projeção* de um desejo humano num ente não vivo, não animado; b) no caso do banho da *lua*, pode-se ver esta atuação do satélite como simples metáfora para o reflexo do mesmo na água da piscina (como se daria se o poeta houvesse dito que a lua “se admira no espelho líquido da piscina” etc.). Assim, a alínea a) é que merece atenção maior dos leitores. Logo a retomaremos.

Os objetos dinâmicos *mais óbvios* referidos no poema são: “silêncio”, “piscina verde”, “água da carranca”, “lua gorda e branca”, “arrepio [...] / Na piscina verde” (movimento na água), “corpo queimado / De certa mulher”, “espadana branca”. Também a carga emotiva, contudo, é um objeto do tipo, ainda que menos evidente como tal: pois ela é algo próprio da nossa espécie (ao menos), do nosso

repertório afetivo, de inegável realidade (mesmo que condicionada social e culturalmente, dependendo dos contextos históricos em que se dê). Esse lastro emocional tem manifestação sígnica, inclusive tipográfica: as frases exclamativas. Duas aparecem em “Piscina”: “Que silêncio enorme!” e “Como a lua é branca!”. Relacionado às sentenças exclamativas há, além disto, o recurso da interjeição: “Ah o que ela [a piscina] quer / A piscina verde / É o corpo queimado / De certa mulher”... Vemos, assim, que o poema é intensamente emotivo, lírico¹³, sem que sequer um verbo seja conjugado na primeira pessoa do singular, ou pronomes como *eu*, *me*, *mim* ali se manifestem. (Nem sempre as produções do lirismo dispensam de tal feição as marcas mais explícitas de subjetividade, concentrada numa única psique).

Retomemos o antropomorfismo da alínea a).

Basta sabermos que Bandeira é o autor dos versos em análise para inferirmos, com correção – sem entrar no campo espinhoso das suas *intenções* ao escrever o poema –, que a mente dele produziu o interpretante dinâmico conforme o descrevemos (o desejo da piscina por certo corpo feminino, não pela lua que se reflete nas suas águas), para *projetar um desejo humano* num objeto dinâmico inanimado (de cimento etc.), *como se este fora o sujeito autêntico de tal desejo*. Volição sexual facilmente identificável, ela é também um objeto dinâmico. Na perspectiva psicoteórica que se tornou famosa no século XX, esse aspecto nos é familiar através da visão de Sigmund Freud da sexualidade, visão que nos leva a enxergar na “*espadana* branca / Da água da carranca” (onde a mulher, infelizmente, jamais se ba-

¹³ Notório: passagens líricas podem ocorrer em textos narrativos e dramáticos, como trechos narrativos podem surgir em composições líricas, etc. As possibilidades de misturas de gêneros se concretizam constantemente.

nha) um *símbolo fálico*, mais do que um mero detalhe arquitetônico: “jacto de líquido em forma de lâmina de espada” (*Dicionário Aurélio eletrônico século XXI*, verbete “espadana”). Muito coerentemente, o antropomorfismo é, afinal, masculino. A abordagem psicológica de Carl Gustav Jung não divergiria dessa linha interpretativa: a mulher “de corpo queimado” (pelo sol, decerto), almejada pela piscina, ao invés da lua, é uma manifestação do arquétipo da *Anima*, a contraparte feminina do homem, o *Animus* que, descontente, se faz representar no texto pela imagem concreta da piscina, a qual tem até uma *face*, se não esquecermos a “carranca” que Bandeira se lembrou de inserir nos seus versos: “Semblante *sombrio, fechado, carregado*, com aspecto de mau humor”; “Cara, geralmente *disforme*, de pedra, madeira ou metal com que se ornaram bicas de chafariz, aldravas ou argolas de porta, etc.” (*Dicionário Aurélio eletrônico século XXI*, verbete “carranca”. Destaques nossos)¹⁴. Interessante objeto dinâmico antropomórfico. E próximo demais da “espadana”, cuja água flui da “carranca”... *Animus* contrariado: deseja a mulher bronzeada, não quer a lua “gorda e branca”. Como não ficar meio “carrancudo”?

Perguntemo-nos agora o que tudo isto tem a ver com o conceito que propusemos páginas atrás: a *potencialidade de objeto(s)*. Volte-

¹⁴ O *Animus* é a provável imagem (“alma”) masculina que habita a psique de uma mulher, a qual tenderá a projetar tal imagem nos homens que encontrar ao longo da vida. Assim, na prática, cada um destes será o (seu) *Animus*. A *Anima* é o oposto complementar do *Animus*: possível imagem (“alma”) feminina que existe na psique de um homem, o qual tenderá a projetar tal imagem nas mulheres com que topar ao longo da existência (JUNG, 2008, p. 388-393 [verbetes “Alma”] e p. 422-424 [verbetes “Imagem da alma”]). O par *Anima-Animus* conecta a psicologia de Jung à psicanálise de Freud, com a importância que nela tem a sexualidade e o complexo de Édipo (*Animus* sofrerá influência da figura paterna; *Anima*, da materna etc.).

mos à mente de Bandeira, abordada de modo geral, como qualquer outra (como a nossa, ao redigir estas palavras, e as dos seus leitores). Sem precisar subscrever a tese de que a psique é quântica, sabemos da analogia apontada por Charles Seife: *a consciência oscila por um continuum de ideias vagas, superpostas, ainda mal formadas, múltiplas, até que, de repente, “algo estala – uma ideia se solidifica e surge na consciência”* (SEIFE, 2010, p. 237. Destaques nossos). Uma só? Com certeza, mais de uma única, na composição de um texto, ainda que alguma delas possa aparecer como a central (nos versos de Bandeira, a piscina desejante, com as suas águas libidinais). E não apenas uma ideia “estala”: também *imagens* (signos com interpretantes visuais, baseados nos significados linguísticos: “*Lua gorda e branca*”, decerto em *contraste* com o implicitamente *esguio* “*corpo queimado / De certa mulher*”, em implícito estado de *seminudez*, ou em roupa de banho piscinal...); também *fonemas* (signos sonoros mínimos, ainda desprovidos de semântica, baseados na reiteração dos significantes da língua: “*CoRRE um aRREPIo / SILEnCiosamente / Na PISCIna vERde: / Lua ELa não quER*”); também aspectos *sintáticos* (baseados aqui na repetição-com-variação dos versos: “*Na piscina verde*” e “*A piscina verde*”, “*A água da carranca*” e “*Na água da carranca*”, ou os importantes apostos: “*Só a lua se banha / – Lua gorda e branca –*” e “*Ah o que ela quer / A piscina verde*”), etc. Diversos “estalos” ocorreram, portanto.

De um modo ou de outro, esta “riqueza” poética tem a ver com a *potencialidade de objeto(s)*. Em termos estéticos, esta última abarca o que tratamos acima como um *oscilar da consciência por um continuum de ideias obscuras, superpostas, ainda em estado de má formação, múltiplas*, antes do “estalo”: aliás, este é um bom signo

metafórico (requerendo interpretante sonoro) para o surgir do fator de Secundidade (tal como a *medição* de um elétron ou de um fóton, em experiências quânticas) num quadro de Primeiridade.

Tentando manter a clareza na análise e na manipulação dos conceitos, frisemos: a) o antropomorfismo em que, muito humanamente, incide Bandeira, com a sua carga sensual implicada, a sua valorização da carnalidade feminina, é um conhecido objeto dinâmico, tão cultural quanto típico da nossa espécie; b) a potencialidade de objeto(s) implícita no processo de elaboração dos seus versos concerne à necessária busca, por Bandeira, do material adequado ao *todo* que se intitula “Piscina”.

A qualidade, a beleza das estrofes de “Piscina” (que nos parece inegável, sobretudo à medida que nelas mergulhamos) depende, todavia, não deste ou daquele fator *isolado* da referida potencialidade de objeto(s) – domínio imenso de possibilidades, não apenas literárias (sabemos) –, porém da articulação *ampla, imprevista, não trivial* de uma quantidade considerável de fatores: vimos alguns, parágrafos atrás (concernentes às imagens do poema, aos fonemas nele reiterados, à sintaxe e repetição nada banal dos termos).

Por fim, argumentamos que a noção de potencialidade de objeto(s) pode ser manipulada *de modo mais inusitado*, não devido a um gosto pessoal nosso pelo que seja desconcertante, mas porque a estranheza estará já no signo complexo sobre o qual falaremos, o próximo texto bandeiriano escolhido. (O próprio autor o tinha na conta de *hermético*, ao menos no que concerne à primeira e à terceira estrofes.) Ei-lo:

PALINÓDIA

Quem te chamara prima
Arruinaria em mim o conceito
De teogonias velhíssimas
Todavia viscerais

Naquele inverno
Tomaste banhos de mar
Visitaste as igrejas
(Como se temesses morrer sem conhecê-las todas)
Tiraste retratos enormes
Telefonavas telefonavas...

Hoje em verdade te digo
Que não és prima só
Senão prima de prima
Prima-dona de prima
– Primeva (BANDEIRA, 1976, p. 115-116).

Ao contrário do que se deu em “Piscina”, em “Palinódia” a potencialidade de objeto(s) propendeu para uma obscuridade desafiadora, que, de igual maneira, corresponde ao real, considerado na sua amplitude, tecida pelas três categorias peircianas.

Em textos como “Palinódia” (e sabemos que os há mais intrincados), os objetos dinâmicos despontam, por meio dos seus signos, *ainda mal desprendidos da rica indefinição da potencialidade de objeto(s)*,

do seu excesso de possibilidades, com algo de “informe”, se não na sua manifestação exterior, ao menos nas suas articulações semânticas.

Objetos dinâmicos *mais óbvios* referidos no texto: “palinódia” (ou *retratação*, efetivamente efetuada no ou com o poema), “prima” (como item da nossa estrutura de parentesco e como uma parente do eu lírico, por este desejada), “teogonias”, interioridade (“viscerais”), “inverno”, “banhos de mar”, “igrejas”, “retratos enormes”, aparelho telefônico e uso do mesmo pela prima (“Telefonavas telefonavas”), “verdade” (que também, retórica e intertextualmente, remete aos textos bíblicos), “prima de prima”, “Prima-dona de prima”, “Primeva” (que nos trará uma bela surpresa, algo de *menor obviedade*).

Qual a *palinódia* realizada no (e pelo) poema, que é um tanto hermético, como várias produções da modernidade? Parece-nos que a *retratação* envolve não dois textos (como é costumeiro, de acordo com a definição do gênero), mas a primeira e a última das suas três estrofes. Naquela, o eu lírico deixar-se-ia *influenciar* pela ação verbal de alguém: “*Quem te chamara prima / Arruinaria em mim o conceito / De teogonias velhíssimas / Todavia viscerais*”. Ele teria uma *indesejável* mudança de comportamento: o discurso de outro indivíduo (“*Quem te chamara prima*”) alteraria uma crença sua importante (“*o conceito / De teogonias velhíssimas / Todavia viscerais*”). A derradeira estrofe é a *retratação* dessa mudança de comportamento, ruim mas *tão só hipotética* (vejam-se os anteriores tempos verbais: “*chamara*”, “*arruinaria*”): “*Hoje em verdade te digo / Que não és prima só / Senão prima de prima / Prima-dona de prima / – Primeva*”.

Note-se a *correção* da hipotética mudança do eu lírico: “*Hoje [...] te digo*” – e ele diz que o abandono da noção de *prima* (cuja co-

notação sexual já veremos) é algo inferior, face ao que o desfecho do poema propõe, ou seja, a mulher que a portava tem um título agora maior. Mais do que mera prima, ela é “prima de prima / Prima-dona de prima / – Primeva”. A significação é densa aqui:

- a) “prima de prima”: por equívoco (polissemia) da língua, a palavra “prima” deixa-se ler, com facilidade, com uma segunda aceção, a de “primeira” (primazia, prioridade), sentido presente nos dicionários, que antecipa a palavra-verso final (“– Primeva”, ressaltada pelo travessão), sendo logo reiterado no verso penúltimo: “Prima-dona de prima”, e este, por seu lado, nos envia à *figura feminina* (“Prima-dona”) que exerça algum *papel principal* (“Primeira dama” em ópera, companhia dramática e mais setores artísticos, por extensão).
- b) “– Primeva”: por equívoco outra vez (mas agora fônico, *paronomástico*), esta palavra se dá a ler, para a nossa surpresa, como “– Prima Eva”, Eva primordial, associada ao nosso primo “pecado”. Interpretação procedente, mas ousada. Requer argumentação maior, portanto. Tentemos sustentar essa *homofonia* quase total.

Antes de mais, há o evidente aceno ao texto bíblico, já apontado, em “Hoje *em verdade te digo*”: sabemos o quanto, entre outros personagens, Cristo usou tal expressão nos Evangelhos. Ora, Eva é a primeiríssima mulher do Antigo Testamento, tão só antecedida, em termos humanos, pela figura máscula de Adão.

Aprofundemos a problemática sexual de “Palinódia”. Pois bem: ali há uma “prima” e um eu poético (um “primo” implícito, se quisermos conceder-lhe identidade masculina, em coerência com a da autoria bandeiriana, que, afinal, a composição não põe em causa). O sujeito lírico parece ter interesse no tu feminino desde o terceiro verso: “teogonias velhíssimas / Todavia viscerais” serão arruinadas, caso outro indivíduo (*outro primo*, decerto) chamasse de prima a prima efetiva da primeira pessoa textual. A temática do *ciúme* se insinua aqui, neste *triângulo*. E a freudiana (ou seja, incestuosa) também.

Primo(s), prima(s): não irmãos e irmãs, mas ainda parentes próximos. Em casos envolvendo essas modalidades de parentesco, o (inconsciente) desejo do incesto poderá ser satisfeito e, dada a não irmandade envolvendo os dois atores que se associarem em efetivas práticas sexuais, satisfeito *sem culpa* (ou com culpabilidade *menor*). Daí virá a atmosfera libidinal muitas vezes criada pela mera menção dos vocábulos “prima” e “primo”... Certo objeto dinâmico *lascivo* parece pressionar tal par de signos (os quais se prestam a manifestações homoeróticas, em *outros contextos*). Juntando ao presente ambiente sensual a expressão bíblica “em verdade”, podemos retroagir à personagem feminina primacial da nossa escritura sagrada, ou seja, Eva, não necessariamente a das precisas páginas do Gênesis, mas aquela que se tornou um dos *símbolos da mulher*, em larga parcela do planeta. As “teogonias velhíssimas” parecem deslocar-se do âmbito do paganismo (de Hesíodo, por excelência) para o campo judaico-cristão, sem dúvida mais moralista, mas claro que não isento de sexualidade (até em razão do moralismo).

Na segunda estrofe a “prima” faz coisas bem específicas, “mundanas”, mais associáveis ao teor do conceito de objeto dinâmico: “Naquele inverno / Tomaste banhos de mar / Visitaste as igrejas / (Como se temesses morrer sem conhecê-las todas) / Tiraste retratos enormes / Telefonavas telefonavas...”.

A mulher-prima de “Palinódia” toma “banhos de mar”. Provavelmente, o seu primo-sujeito lírico a vê em tal situação, mas nada indica que exista uma relação de *intimidade* entre os dois: das quatro ações enumeradas na estrofe (no paralelismo “Tomaste”, “Visitaste”, “Tiraste”, “Telefonavas”), nenhuma parece revelar uma proximidade sua maior com a prima (querida com ânsias “viscerais”, sem dúvida). O que se insinua aqui, de novo, é o ciúme. Em toda esta estrofe, o eu poético sequer uma vez tem um signo que o represente, ao contrário do que ocorre nas duas restantes. A propósito, vale destacar o verso reiterativo: “Telefonavas telefonavas...”. Para quem? As reticências nada revelam – porém, para o eu da composição é que não parece ser. Talvez para o *outro primo*, que a “chamara”, no verso inicial de “Palinódia”: um segundo candidato a *Animus*, rival do que busca reagir na estrofe derradeira, ressaltando (de acordo com a interpretação presente) o caráter arquetípico, arcaico, da sua *Anima* ou “Prima Eva”¹⁵. Ou esta Eva (modernizada) “telefonava, telefonava” para um terceiro indivíduo (e até mais pessoas!), o que não melhora a situação de inferioridade do “primo”-eu lírico.

Em nossa argumentação final a respeito da validade da leitura que destaca o surgimento (semivelado) de Eva em “Palinódia”, recor-

¹⁵ Relevante que, para Jung, juntamente com Helena, Maria e Sofia, Eva tenha personificado a figura de *Anima*. “Primeva”.

remos ao fator do *ludismo*. Outra vez a terceira estrofe. Realcemos tão só as repetições com as quais o autor nela *jogou*: “prima / prima de prima / Prima-dona de prima / – Primeva”.

No termo composto “Prima-dona”, o poeta (ou)viu uma “prima”, o que, fora do contexto da composição, dificilmente notamos. Com ou sem a intenção consciente de Manuel Bandeira, o poema nos induz a nele perceber uma “Eva” primordial. Para tanto, basta (p)e(r)scutar o texto com a atenção que ele requer. Em termos mais técnicos, menos lúdicos, digamos agora que o par “prima”/“Prima-dona” baseia-se na figura denominada *parequese*: associação de dois ou mais termos fundamentada em verdadeira etimologia atuando no conjunto. Pode-se deslizar daí para a *paronomásia*, o equívoco verbal, fundamentado na associação de vocábulos através das semelhanças envolvendo só os significantes: o par “Primeva” (vocábulo explícito)/“Prima Eva” (expressão implícita) baseia-se em tal figura.

Em *Itinerário de Pasárgada* Manuel Bandeira narra as condições em que parcela de “Palinódia” foi escrita, a gênese desta obra: durante o sono!

[...] Ao despertar, me lembrava ainda nitidamente dos quatro último versos:

... não és prima só
Senão prima de prima
Prima-dona de prima
– Primeva.

e vagamente dos primeiros:

Quem te chamara prima
Arruinaria em mim o conceito

De teogonias velhíssimas

Todavia viscerais.

Para completar o poema tive que inventar a segunda estrofe, que não saiu *hermética*, como a *primeira* e a *terceira*. Achei que seria melhor isso que fingir obscuridade, coisa que jamais pratiquei (BANDEIRA, 1997, p. 356).

Relatos de tal espécie (de criadores não apenas do campo literário) precisam ser lidos com reservas, não só quando se trata de autoavaliações: também as narrativas das circunstâncias que cercaram a *produção* desta ou daquela obra costumam revelar-se distorcidas, não, necessariamente, por má-fé autoral, mas por autoengano. Dito isto, a presente descrição de Bandeira nos soa razoável.

A relativa obscuridade das estrofes primeira e terceira do texto (que o contamina como um todo, atingindo também a segunda, por contiguidade) é o fator resultante do predomínio mais “nebuloso” da *potencialidade de objeto(s)*, quando a mente criativa, ao invés de dela extrair enunciados de maior clareza, de mais fácil intelecção, em seus “estalos” autorais (como em “Piscina”), dali obtém elementos superpostos, “embaralhados”: relações de parentesco, sexualidade, ciúmes, arquétipo feminino, tudo isto parecendo achar-se mesclado no inconsciente de Bandeira, tanto na sua parcela individual (freudiana), quanto no contato desta com a dimensão coletiva (junguiana).

O campo do sono (dos sonhos) é um excelente local para o galope, lento ou acelerado (ou ambos: 0 e 1...), da potencialidade de objetos.

Referências

ARISTÓTELES. *Física I e II*. Prefácio, tradução, introdução e comentário de Lucas Angioni. Campinas: Unicamp, 2009.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. 2. ed. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990.

BACHA, Maria de Lourde. Peirce e Cantor: um diálogo à luz da história da ciência. *CASA. Cadernos de Semiótica Aplicada*. Disponível em: www.sbhcc.org.br/resources/anais/10/1343750737_ARQUIVO_Peirce_e_Cantor_SNHC_31-7-2012.pdf. Acesso em: 03 jun. 2013.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 16. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

BANDEIRA, Manuel. *Seleção de prosa*. Organização de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

BRESSAN, Renato Teixeira. Sinequismo, humano e interatividade. Disponível em: www.encipecom.metodista.br/...php/Comunicação_e_Tecnologias_Digitais. Acesso em: 26 jul. 2012.

CHAUVIRÉ, Christiane. *Peirce et la signification: introduction à la logique du vague*. Paris: Presses Universitaires de France, 1995.

DICIONÁRIO Aurélio eletrônico século XXI. Versão 3.0. Rio de Janeiro: Lexicon Informática/Nova Fronteira, 1999.

FREIRE JR., Olival et al. *Teoria quântica: estudos históricos e implicações culturais*. Campina Grande: Eduerp, 2010.

GOSWAMI, Amit; REED, Richard E.; GOSWAMI, Maggie. *O universo autoconsciente: como a consciência cria o mundo material*. 2. ed. 1ª. reimpr. Tradução de Ruy Jugmann. São Paulo: Aleph, 2010.

HUISMAN, Denis. *Dicionário dos filósofos*. Tradução de Cláudia Berliner et al. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

IBRI, Ivo Assad. *Kósmos Noetós: a arquitetura metafísica de Charles Sanders Peirce*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

JUNG, Carl Gustav. *Tipos psicológicos*. 2. ed. Tradução de Lúcia Mathilde E. Orth. Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

KAKU, Michio. *Mundos paralelos*. Tradução de Talita M. Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

MACHADO, Kleber Daum. *Equações diferenciais aplicadas à física*. Ponta Grossa: UEPG, 1999.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e filosofia*. Introdução, seleção e tradução de Leônidas Hegenberg e Octanni Silveira da Mota. São Paulo: Cultrix, 1972.

PESSOA JR., Osvaldo Pessoa. *Conceitos de física quântica*. São Paulo: Livraria da Física, 2003. v. I e II.

PETERS, F. E. *Termos filosóficos gregos*. 2. ed. Tradução de Beatriz Rodrigues Barbosa. Lisboa: Calouste Gulbenkian, 1983.

PIGNATARI, Décio. *Semiótica e literatura*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

PINTO, Julio. *1, 2, 3 da semiótica*. Belo Horizonte: UFMG, 1995.

POPPER, Karl. *Conhecimento objetivo: uma abordagem evolucionária*. Tradução de Milton Amado. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975.

ROMANINI, Vinicius. *Semiótica de Peirce / Minute Semeiotic*. Disponível em: www.minutesemeiotic.org/?p=38&lang=br. Acesso em: 03 jun. 2013.

SANTAELLA, Lucia. *A assinatura das coisas: Peirce e a literatura*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos: semiose e autogeração*. São Paulo: Ática, 1995.

SEIFE, Charles. *Decodificando o universo*. Tradução de Talita Rodrigues. Rio de Janeiro: Rocco, 2010.

TIERCELIN, Claudine. *Peirce et la signification*. Paris: Press Universitaires de France, 1995.

TIERCELIN, Claudine. In: HUISMAN, Denis. *Dicionário dos filósofos*. Tradução de Cláudia Berliner et al. São Paulo: Martins Fontes, 2001. p. 755-760.

Recebido em 13 de fevereiro de 2013

Aprovado em 29 de maio de 2013

Notas para uma história da Revista *Contexto* (1992-2011): contribuições à formação em estudos literários no Espírito Santo (parte 1)

Maria Amélia Dalvi

Universidade Federal do Espírito Santo

*Para todos os que fizeram os mais de 20 anos
de história da revista Contexto –
“comprida história que não acaba mais”.*

RESUMO: Trata-se de um trabalho de mapeamento descritivo dos primeiros vinte números (1992-2011) da revista *Contexto*, periódico especializado da área de Letras, editado atualmente pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. Produzem-se e sistematizam-se dados atinentes à responsabilidade institucional, à periodicidade, à identidade visual e material, à editoria e à revisão. Tem-se em vista contribuir com a história do livro, da leitura e da literatura no estado do Espírito Santo, entendendo-se a relevância do objeto em pauta para a área de Letras e, em particular, para a constituição da formação de docentes pesquisadores em Literatura no espaço-tempo em que o periódico em foco se institui.

PALAVRAS-CHAVE: História do impresso – revista brasileira. Revista *Contexto* – [Estado do] Espírito Santo. Formação de professores de Literatura. Formação de pesquisadores em Literatura.

ABSTRACT: This article relates a descriptive mapping of the first twenty numbers (1992-2011) of the *Contexto* journal; a periodic specialized in the area of Literature edited by the Literature Postgraduate program of the Universidade Federal do Espírito Santo. Data regarding the institutional responsibility, the periodicity, the visual and material identity, the editorship and the revision. The objective is to contribute to the history of the book, of the reading and of the literature in the state of Espírito Santo, considering the relevance of the object in question to the area of Literature and, specifically, to the constitution of the education of the Literature researching teachers within the space-time in which the aforementioned periodic is established.

KEYWORDS: History of Imprint – Brazilian Journal. *Contexto* Journal – [State of] Espírito Santo. Literature Teacher Education. Education of Researchers in Literature.

1. Considerações iniciais

Qualquer gesto em direção a uma história da revista *Contexto* não pode fazer-se senão contornando o desconhecimento de fontes bibliográficas que o antecedam nesse propósito. Desse modo, abrimos mão de uma sistemática revisão de literatura em direção à apresentação do mapeamento descritivo dos primeiros vinte números do periódico especializado aqui posto em questão – existente de 1992¹

¹ Localizamos uma separata de artigo do professor Luiz Busatto, intitulado “Literatura de massa”, em cuja capa aparece como título do impresso o nome “Contexto”, vinculado aos seguintes dados: “Departamento de Línguas e Letras” e “Ano 1, Número 2, Maio-1987”, fazendo supor que a revista *Contexto* teve existência anterior aos nú-

até o presente e atualmente editado pelo Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Espírito Santo (Ufes) –, tomando como pontos nodais de interesse dados atinentes à responsabilidade institucional, à periodicidade, à identidade visual e material, à editoria e à revisão. Uma segunda parte desse trabalho, a ser publicada futuramente, põe sob lupa os dados relativos aos conselhos editoriais e consultivos, aos gêneros e temas abordados a cada número e à autoria dos textos.

Entendemos que a tentativa de tomar notas para uma história da revista *Contexto*, no período de vinte anos compreendido entre 1992 e 2011, partindo da fonte² com a qual lidamos (a saber, os dezoito volumes impressos correspondentes aos vinte primeiros números do periódico), deve considerar abandonar a pretensão de uma coincidência entre passado e explicação histórica que o sustenta como memória (CERTEAU, 1982; RICOEUR, 1994, 2007; VEYNE, 1998; WHITE, 2008), pois

meros 1 e 2 do *corpus* com o qual lidamos neste trabalho. A esse respeito, realizamos consulta por correio eletrônico a alguns professores já aposentados do Departamento de Línguas e Letras da Universidade Federal do Espírito Santo, instância institucional indicada na capa da separata como sendo responsável por essa edição de 1987; no entanto, não obtivemos resposta que nos permitisse elucidar a questão. Assim, como o periódico apresenta (também) como números 1 e 2 aqueles publicados em 1992, constituindo, a partir de então, uma história contínua de publicação de seus números, acatamos o ano em questão (1992) como sendo o de início oficial da revista *Contexto*; no entanto, a despeito da nossa opção metodológica, cumpre ressaltar que fichas catalográficas do periódico, elaboradas pelos bibliotecários Ana Maria de Matos e Saulo de Jesus Peres, indicam a partir do número 9 (de 2002) o ano de 1987 como sendo o de início da publicação e/ou seu registro oficial.

² Agradecemos a cessão de alguns dos volumes que constituem o *corpus* pesquisado ao professor Wilberth Salgueiro, que detém, em sua biblioteca pessoal, uma coleção completa do periódico.

Só o questionamento dessa epistemologia da coincidência e a tomada de consciência sobre a brecha existente entre o passado e sua representação, entre o que foi e o que não é mais e as construções narrativas que se propõem ocupar o lugar desse passado permitiram o desenvolvimento de uma reflexão sobre a história, entendida como uma escritura (CHARTIER, 2009, p. 12).

Essa tentativa de tomar notas para uma história da revista *Contexto* igualmente não pode ignorar as considerações de Carlo Ginzburg (2002), para quem reconhecer as dimensões retóricas da escritura da história não implica negar a condição epistêmico-metodológica de saber construído a partir de regimes de controle que têm a instituição da verdade como um horizonte, condição a partir da qual o conhecimento histórico é possível – entendendo essa instituição da “verdade como um horizonte” na condição de figuração de um caminho em que há pontos de opacidade nos quais, invariavelmente, tropeçamos (GINZBURG, 2004).

Nessas considerações iniciais, ressaltamos também nosso esforço por tomar nosso *corpus* não apenas como *fonte*, mas por instituí-lo, simultaneamente, como *objeto* de pesquisa (BATISTA, GALVÃO, 2009, p. 15). A dificuldade em acessar, ao longo do tempo, informações mais sistematizadas sobre a vida do periódico, em particular, e dos periódicos, em geral, é um dado a mais, com o qual (também) nossa pesquisa se faz – e que nos permite pensar o valor que o estudo da história dos impressos (em oposição à história dos textos – como entidades “abstratas”, supostamente desencarnadas de sua materialidade) tem no seio das comunidades de leitura em que nos movemos.

Pensar a história de um periódico especializado, no contexto atual, nos obriga a considerar, de um lado, o sensível incremento das publicações brasileiras indexadas internacionalmente³ e mesmo em bases próprias⁴ e, por outro lado, o fato de o governo federal investir relativamente pouco em fomento a publicações científicas (R\$ 10 milhões para aproximadamente 240 revistas, em 2008), em comparação com outros países que, proporcionalmente, investem até duzentas vezes mais (GOMES, 2010). A revista *Contexto*, em alguma medida, está inscrita neste cenário: avanço quantitativo e também, aparentemente, qualitativo das publicações periódicas especializadas em todo o Brasil, acompanhado este avanço por dificuldades operacionais, decorrentes de questões infraestruturais (como a ausência de uma editoria permanente, de orçamento próprio satisfatório e a aproximação com os novos sistemas eletrônicos de gestão e publicização da produção acadêmico-científica).

Depois de apresentarmos nossos pontos de partida na produção dessas notas para uma história da revista *Contexto* no período entre 1992 e 2011, fazemos, a seguir, um breve excursão por pesquisas atuais a respeito de periódicos especializados, agenciando-as – ora mais explicitamente, ora menos –, naquilo em que nos ajudam a pensar as questões que nos movem. Nos itens imediatamente se-

³ De 2007 a 2008, a produção brasileira cresceu 56% no levantamento mundial de publicação de trabalhos em revistas científicas editado pela *Thomson Reuters*; de 2006 a 2008, o número de publicações nacionais indexadas no *Institute for Scientific Information* (ISI) quadruplicou, quando alcançou a marca de 103 revistas – o panorama de uma década atrás era outro: entre cerca de 16 mil publicações indexadas, apenas 17 eram brasileiras (GOMES, 2010).

⁴ Como é o caso da *Scientific Library On Line* – Scielo e o Portal de Periódicos da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes.

guintes, apresentamos os dados e tecemos nossas considerações ou conclusões a respeito da responsabilidade institucional, da periodicidade, da identidade visual e material, da editoria e, enfim, da revisão, nos vinte primeiros números da *Contexto*.

2. Apontamentos sobre a história de periódicos especializados

Conforme Maria Helena Freitas (2006), anteriormente à invenção da imprensa e a uma circulação de veículos de comunicação em massa (como jornais, boletins e revistas), o conhecimento especializado circulava por correspondências pessoais entre pesquisadores ou por comunicados enviados às agremiações científicas; a partir do século XVII, antes do surgimento e consolidação dos periódicos especializados, as informações científicas eram veiculadas principalmente em folhetins e jornais diários; essas correspondências e, depois, esse sistema de publicação em veículos de comunicação mais ampla vão originar, no século XVIII, publicações científicas, voltadas a um público mais amplo, embora específico:

Os periódicos foram, desde seus primórdios, importantes canais de publicação [...]. No século XIX, expandiram-se e especializaram-se, vindo a realizar importantes funções no mundo da ciência. Ao publicarem textos, os estudiosos *registram o conhecimento* (oficial e público), *legitimam disciplinas e campos de estudos*, *veiculam a comunicação* entre os cientistas e *propiciam ao cientista o reconhecimento público* [...] (FREITAS, 2006, p. 54, grifos nossos).

O papel dos periódicos, assim, passa a ser, também, o de constituir o que Figueirôa (2000) denomina como um “espaço institucional” de realização e comunicação das atividades acadêmico-científicas; noutras palavras, o periódico especializado funciona como uma “instância de consagração”, pois, ao atuar seletivamente (haja vista a expectativa de pareceres entre pares, de tratamento editorial, de revisão conteudística e formal e de correspondência entre sujeitos atuantes ou interessados nas áreas de destinação – por isso os endereços postos à disposição), reproduz sanções e exigências do campo científico (BOURDIEU, 1983, 1996), e, assim, hipoteticamente, “confere valor às pesquisas e as situa no seu grau de originalidade em relação ao conhecimento já acumulado em determinada área do conhecimento” – mas não apenas isso: na atualidade, outro aspecto a ser considerado é que os periódicos especializados “atuam como índices nos sistemas de julgamento que configuram as estruturas institucionais de pesquisa e, conseqüentemente, dos mecanismos decisórios de poder e distribuição de verbas” (GRUSZYNSKI, GOLIN, 2006, [s. p.]).

A esse respeito, é interessante notar que a publicação em periódico não constitui, avulsamente, um indicativo “confiável” da qualidade do trabalho e do próprio processo editorial. Com o crescente número de revistas especializadas, nas distintas áreas do conhecimento, fomentou-se a necessidade de uma espécie de avaliação entre pares do conteúdo e da adequação dos periódicos em relação ao que seriam seus propósitos: ou seja, registrar conhecimentos, legitimar disciplinas e campos, fomentar a comunicação entre estudiosos, situar o grau de originalidade dos trabalhos em relação ao conhecimento já acumulado na área específica e, enfim, propi-

ciar àqueles que neles publicam reconhecimento público (FREITAS, 2006; GRUSZYNSKI, GOLIN, 2006). Assim, instituiu-se, no Brasil, a partir da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), um sistema que ficou conhecido como Qualis⁵ Periódicos, que atribui conceitos C (peso nulo), B5 (peso 15), B4 (peso 30), B3 (peso 40), B2 (peso 50), B1 (peso 75), A2 (peso 85) e A1 (peso 100) a periódicos nacionais e internacionais. Há uma tendência em valorizar os trabalhos (e, portanto, os pesquisadores que os assinam) publicados em revistas de melhor classificação, o que tem como desdobramento aquilo que Gruszynski e Golin (2006) apontam: impactos nas estruturas de pesquisa, nos mecanismos decisórios de poder e financiamento.

No tocante a isso, a revista *Contexto* saiu de uma situação de não-reconhecimento entre pares (não avaliação), na década de 1990, para a avaliação no segundo pior extrato (B5), até 2009; a partir de 2010 até o presente, encontra-se classificada como B2, no Qualis Periódicos da área de Letras e Linguística (WEBQUALIS, 2013), postando-se nos quatro extratos superiores – o que talvez tenha corre-

⁵ O sistema Qualis não é uma unanimidade, recebendo constantes ponderações em relação aos critérios e práticas de classificação, bem como à constituição das equipes de trabalho. No entanto, é o sistema institucionalizado brasileiro com melhor aceitação e maior confiabilidade, até o momento, para uma avaliação qualitativa dos periódicos especializados. Segundo Gomes (2010), “Criado em 1988, o Qualis refere-se a um conjunto de procedimentos de coleta de dados utilizados para estratificar a qualidade da produção intelectual dos programas de pós-graduação *stricto sensu* (mestrado e doutorado) e para atender as necessidades específicas do sistema de avaliação da Capes. A classificação de periódicos é feita por áreas de avaliação e atualizada anualmente. As avaliações são feitas trienalmente e os resultados são disponibilizados a partir de uma lista com a classificação dos veículos científicos utilizados pelos programas de pós-graduação para a divulgação da produção intelectual dos corpos docente e discente” (p. 155).

lação com os processos vivenciados institucionalmente de melhor classificação da instância editorial atual no âmbito da pós-graduação brasileira (o Programa de Pós-Graduação em Letras, responsável pela revista, passou, nos últimos anos, de nota 3 para nota 4 na avaliação da Capes, em uma hierarquia que vai até 7, e passou, também, a ofertar um curso de Doutorado, em vias de titular seus primeiros egressos). Outro ponto a ser notado é que o periódico migrou, em dado momento de sua história, da condição de publicação de um Departamento para um Programa de Pós-Graduação, o que talvez tenha impactos em relação ao tipo de trabalho que é, privilegiadamente, dado a público, haja vista a distinta natureza dessas instâncias.

No momento contemporâneo, experimentamos uma reconfiguração no modelo canonicamente instituído de produção e circulação de periódicos científicos (WEITZEL, 2005), processo que perpassa *questões mais objetivas*, tais como a migração do suporte impresso para o eletrônico e o barateamento e a facilitação do acesso, sinalizando mudanças na editoria, nas práticas de leitura, nas estratégias de visibilidade do conhecimento, na preservação e arquivamento de informações, na preocupação com a garantia de acesso por longo tempo, no desenvolvimento de interfaces confiáveis e na disponibilização de coleções retrospectivas (OLIVEIRA, 2006); e que perpassa *questões mais subjetivas*, como o tangenciamento constante com a cultura do impresso (no que se inclui uma valorização ainda distinta para o que é publicado em um suporte ou outro), a necessidade de repensar as bases de validação e circulação do saber, a contínua reconfiguração dos campos e comunidades acadêmico-científicos e a pertinência de cessão dos direitos autorais e da exclusividade de publicação a editores ou instituições (GRUSZYNSKI, GOLIN, 2006).

Nessa ambiência, vivenciando na própria carne a transição de modelos (pois alguns números estão disponíveis eletronicamente, outros não), a revista *Contexto* dá mostras de sua inserção no cenário acima; se Roger Chartier (1998) nos diz que a existência do texto eletrônico comporta dois extremos (de um lado, a possibilidade de misturar os papéis de autor, editor e distribuidor, o que garante certo afastamento da comunicação intelectual frente ao mundo do mercado, da empresa e do lucro; e, de outro lado, o fato de que são as mais poderosas empresas de multimídia que determinam a oferta de leitura, comunicação e informação), podemos pensar que “o futuro da revolução do texto eletrônico poderia ser [...] a encarnação do projeto das Luzes, ou então um futuro de isolamentos e solipsismos” (p. 146). Assim, talvez, uma estratégia adotada *avant la lettre* não apenas pela *Contexto*, mas também por outros periódicos da área, seja a sedução de mais leitores pela convivência de gêneros que vão além do canonicamente acadêmico-científico.

Desse modo, se, por um lado, a revista em questão se afigura como um espaço privilegiado de publicização de artigos e ensaios avaliados por pares (há conselho editorial em praticamente todos os números e consultivo a partir do quinto – o que, por hipótese, revela um cuidado e uma arbitragem para o que é dado a público), por outro, há também lugar para gêneros menos “ortodoxamente” acadêmico-científicos, como pequenos textos literários (poemas, contos), traduções, fascículos didáticos e entrevistas – e essa convivência contribui não apenas para registrar e legitimar conhecimentos, procedimentos metodológicos de produção de saber, dis-

ciplinas e campos de estudos, mas também para instituir o que se entende como pertinente ou não para colaborar nas tarefas de

[...] sedimentar o campo de investigações a respeito da produção literária e cultural do Estado do Espírito Santo [...]; preparar pesquisadores de alto nível para atuação nas áreas específicas de estudos literários; formar profissionais do magistério que atendam às necessidades do Ensino Superior; refletir sobre o processo educacional visando a seu revigoreamento, especialmente nas Escolas de Ensino Fundamental, Médio e Superior (PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, 2013, [s. p.]).

Ou seja, pode-se deduzir que a formação de docentes e pesquisadores em Letras – e, especificamente, em Literatura / Estudos Literários, que é a área de concentração do Programa que edita a revista –, a partir do que nos sinaliza o periódico em questão, se faz na dispersão de gêneros, e não na concentração daqueles imediatamente reconhecidos como acadêmico-científicos, bem como – e talvez principalmente – se faz no alargamento do escopo de leitores potenciais.

Nos itens seguintes, nos quais nos voltamos mais detidamente a cada número e volume da revista *Contexto*, tentamos nos pautar, tanto quanto possível, por aquilo que o historiador francês Roger Chartier nos propõe:

Como um efeito das práticas da editora e do trabalho de colaboração de muitos agentes, cada variante, até mesmo a mais estranha e a mais inconsistente, deve ser compreendi-

da, respeitada e possivelmente editada de modo a transmitir o texto em uma das múltiplas modalidades de sua escrita e sua leitura. O conceito de um ideal texto original, visto como uma abstrata entidade linguística presente atrás das diferentes instâncias de um trabalho, é considerado uma completa ilusão. Assim, editar um trabalho não deve significar a recuperação desse texto inexistente, mas sim tornar explícito tanto a preferência dada a uma das diversas formas registradas do trabalho quanto as escolhas concernentes à materialidade do texto, isto é, mostrar suas divisões, sua ortografia, sua pontuação, seu *layout* etc. (CHARTIER, 2002, p. 41).

3. Responsabilidade institucional e periodicidade e identidade visual e material da revista *Contexto*

No tocante à instância institucional responsável pela edição da revista *Contexto*, os quatro primeiros números indicam o Departamento de Línguas e Letras (DLL) da Ufes; os números 5⁶ a 8 indicam conjuntamente o Departamento de Línguas e Letras e o Programa de Pós-Graduação em Letras; e do número 9 ao número 20 é apontado como responsável o Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da mesma instituição. Ao deixar de ser espaço institucional de realização e comunicação das atividades acadêmico-científicas de um Departamento que abarca as áreas de Línguas e de Letras – com uma dispersão bastante grande de interesses – para tornar-se mais restrita a uma área específica (tendo em vista a migração para a responsa-

⁶ Na realidade, o número 5 indica, em lugar do Programa de Pós-Graduação em Letras, o Mestrado em Letras: Literatura Brasileira, como coeditor.

bilidade de um Programa de Pós-Graduação em Letras, com área de concentração em Estudos Literários), a revista possivelmente pôde qualificar seu conteúdo, inclusive tendo em vista uma melhor delimitação dos “pares” que podem efetivar a avaliação que constitui a vida de um periódico especializado.

Há distintos padrões de periodicidade: a) de início, a *Contexto* parece ser *semestral*: os números 1 e 2, publicados em um único volume impresso, são atribuídos ao 1º e ao 2º semestres de 1992, este, por sua vez, indicado como Ano II (fazendo pressupor que haveria a publicação de um número por semestre e que a revista existiria desde ano anterior⁷ – dado inferido, pois dele não encontramos registro escrito); b) em seguida, a revista torna-se *bianual*: o número 3 é atribuído a 1994, indicado como Ano IV; o número 4 é atribuído a 1996, indicado como o Ano V; o número 5 é atribuído a 1998, indicado como Ano VI; c) na sequência, a revista torna-se *anual*: o número 6 é atribuído a 1999, indicado como ano VII, e assim sucessivamente, até os números 15 e 16 (em volume único), atribuídos a 2008 e 2009 respectivamente, indicados como anos XVI e XVII; d) por fim, a revista torna-se novamente *semestral*: o número 17 é atribuído ao primeiro semestre de 2010; o número 18, ao segundo semestre do mesmo ano; o número 19 ao primeiro semestre de 2011; e, finalmente, o número 20, ao segundo semestre de 2011.

⁷ Muito possivelmente, levando-se em consideração o ano de 1987, que remete à separata localizada, mencionada na primeira nota deste trabalho.

Responsável institucional pela publicação	Nº da revista	Volume da revista	Periodicidade	Data de publicação	Ano indicado na revista	Ano na sequência de existência da revista a partir da primeira publicação ^a
DLL	1 e 2	1	Semestral	1992/1 e 1992/2	II	I
DLL	3	2	Bianual	1994	IV	III
DLL	4	3	Bianual	1996	V	V
DLL/PPGL	5	4	Bianual	1998	VI	VII
DLL/PPGL	6	5	Anual	1999	VII	VIII
DLL/PPGL	7	6	Anual	2000	VIII	IX
PPGL	8	7	Anual	2001	IX	X
PPGL	9	8	Anual	2002	X	XI
PPGL	10	9	Anual	2003	XI	XII
PPGL	11	10	Anual	2004	XII	XIII
PPGL	12	11	Anual	2005	XIII	XIV
PPGL	13	12	Anual	2006	XIV	XV
PPGL	14	13	Anual	2007	XV	XVI
PPGL	15 e 16	14	Anual	2008 e 2009	Não indicado	XVII e XVIII
PPGL	17	15	Semestral	2010/1	Não indicado	XIX
PPGL	18	16	Semestral	2010/2	Não indicado	XIX
PPGL	19	17	Semestral	2011/1	Não indicado	XX
PPGL	20	18	Semestral	2011/2	Não indicado	XX

Quadro 1 – *Corpus* em relação ao responsável institucional, número, volume, periodicidade, data de publicação, ano indicado na revista e ano na sequência de existência da revista a partir da primeira publicação

Há também distintos padrões de identidade visual do periódico. Identificamos, em um primeiro olhar, pelo menos seis “padronagens”, ao longo dos vinte primeiros números, o que sinalizaria uma revista em busca de constituir para si uma identidade visual, em constante revisão/reestruturação. A primeira geração no tocante ao aspecto visual seria composta pelos números 1 a 4, volumes 1 a 3 (Figura 1):



Figura 1 - Números 1 a 4, volumes 1 a 3 da revista *Contexto*

O primeiro dado em relação à materialidade que particulariza essa geração são as dimensões das publicações: 19,5 cm x 26,5 cm e 19 cm x 26 cm – depois dessa primeira geração, nenhum outro volume adotou esse mesmo tamanho. Outro dado interessante, em relação a essa primeira geração, é que os dois primeiros volumes parecem ter contado com patrocínio ou financiamento extrainstitucional, já que, na quarta-capa, trazem uma propaganda do Governo do estado do Espírito Santo, na gestão do então governador Albuíno Azeredo (volume 1, números 1 e 2), que curiosamente inclui a citação de um versículo bíblico, e uma propaganda de assinatura da revista *Você*, atualmente inativa, editada pela então Secretaria de Produção e Difusão Cultural da Universidade Federal do Espírito Santo (volume 2, número 3) – o que nos poderia indiciar certa dependência financeira do tipo de publicação com que estamos lidando de instituições nem sempre afinadas aos seus propósitos mais imediatos, haja vista seu aspecto não comercial e não autossustentável; nesse sentido, reconhecer a necessidade de financiamento público para os periódicos acadêmico-científicos, bem como a urgência de estabelecimento e manutenção de condições institucionais para produção e publicação das revistas especializadas, é um gesto não apenas político, mas de comprometimento ético (a fim de evitar que a produção e circulação de conhecimento acadêmico-científico tenha que se submeter a ser subvencionada por agentes estranhos a seu interesse primeiro, que, aderindo-se ao periódico especializado, poderiam imiscuir-se de sua credibilidade junto à comunidade leitora).

Já a *segunda geração* seria composta pelos números 5 a 8, volumes 4 a 7 (Figura 2):



Figura 2 – Números 5 a 8, volumes 4 a 7 da revista *Contexto*

A partir dessa segunda geração, a revista *Contexto* passou a ter a dimensão atual (aproximadamente, o tamanho de uma folha A5), com medidas em torno de 16 cm x 21,5 cm. Também a partir dos dois primeiros números dessa geração (5 e 6, volumes 4 e 5) aparecem sinais do processo de convivência com o suporte eletrônico, já que surge, pela primeira vez, a indicação escrita na página de créditos do impresso de que a revista está disponível em endereço virtual, na Internet. A esse respeito, é curioso notar que nenhum dos dois endereços indicados continua ativo, o que põe em evidência o problema que é garantir a permanência de acesso a arquivos eletrônicos desse tipo (pensados, originalmente, para o suporte impresso e só secundariamente disponibilizados virtualmente). Outro ponto de interesse, nesses volumes, é a culminância da progressiva identificação da revista à área de Letras, pois nos volumes anteriores havia

maior número de estudos da área de Linguística e nos números 5 a 8 há apenas um artigo, em cada, que foge aos domínios dos Estudos Literários. Por fim, é importante salientar que apenas a partir dessa “geração” (mais especificamente, a partir do número 7) o periódico explicita seu ISSN⁸ (1519-0544).

A terceira geração, por sua vez, seria composta pelos números 9 e 10, volumes 8 e 9 (Figura 3):

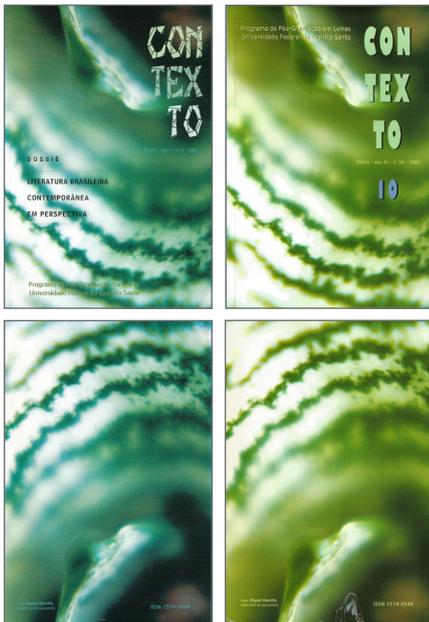


Figura 3 – Números 9 e 10, volumes 8 e 9 da revista *Contexto*

⁸ O ISSN (International Standard Serial Number) é um identificador de publicações seriadas aceito internacionalmente. Seu uso é definido pela norma técnica ISO 3297:2007. O ISSN permite identificar o título de uma publicação seriada em circulação, futuras (pré-publicações) e encerradas, em qualquer idioma conhecido ou suporte (impresso, meio eletrônico ou magnético).

Esses números 9 e 10 são importantes, dentre outros motivos, também porque marcam a vinculação direta do periódico a sua atual instância responsável (ao menos, na capa). No entanto, os indícios de que essa passagem é ainda titubeante se dão a ver no fato de que na folha de créditos e na ficha catalográfica da publicação o Departamento de Línguas e Letras é incluído, em coparticipação com o Programa de Pós-Graduação em Letras.

Outro ponto de interesse é que nesses números, pela primeira vez, surge uma ficha catalográfica, nasce a ideia de dossiês temáticos, bem como a estruturação de duas seções, que passam a compor, até o presente, a organização do periódico a cada número: a seção “Dossiê” (com artigos em torno de um tema comum) e a seção “Clipe” (com artigos de temática variada). Para essa instituição das seções Dossiê e Clipe, encontramos na orelha do número 11 uma explicação:

Os textos reunidos na seção Dossiê buscam dar conta, nos seus limites de argumentação e de análise, precisamente do que se apontou como um desbordar dos limites, um *front* de combate que desrespeita, desloca as fronteiras, obrigando-nos a pensar, também, de modo explícito ou não, no tópico desestabilizador da alteridade [tema do Dossiê do número]. Enfeixados na seção Clipe, os demais trabalhos abraçam outros aspectos, prendem-se a diferentes pontos, de não menor importância, de pertinência garantida para o arejamento que a pluralidade de enfoque traz às questões (CONTEXTOS, 2011, s. p., grifos nossos).

A constituição de um dossiê temático talvez possa ser pensada, em alguma medida, como um desdobramento daquilo que já pontuamos anteriormente: ou seja, sob nova responsabilidade institucional (na passagem de um Departamento que abarca as áreas de Línguas e Literaturas para um Programa de Pós-Graduação em Letras com área de concentração em Estudos Literários), o periódico evidencia a preocupação de inscrever-se em um espaço institucional-disciplinar imediatamente reconhecível (Letras, com concentração em Estudos Literários) e, mais ainda, a preocupação em dar a público números que atendam a segmentos específicos de interesses altamente especializados, supostamente complexificando o teor dos possíveis debates, qualificando o corpo de conhecimentos e saberes a serem partilhados (entre autores, pareceristas, leitores – todos afinados por uma temática comum). Disso é mostra inequívoca a apresentação do número 9 – que remete, também, às mudanças ocorridas no meio acadêmico e na universidade brasileira, conforme já indicado no item anterior deste texto –, assinada por seu editor, Sérgio da Fonseca Amaral:

A revista Contexto, com este número, dá início a uma nova jornada na sua já consolidada existência. Publicação anteriormente estritamente vinculada ao Departamento de Línguas e Letras, a partir de agora passa a pertencer ao Programa de Pós-Graduação em Letras. Com isso, uma alteração se fez inevitável. Antes, por expressar os vários matizes do Departamento, os artigos nela veiculados cobriam uma gama de assuntos que representavam os interesses díspares pulverizados nas áreas concentradas do corpo docente. Tal

formato representou um momento importante e indispensável na história do Departamento e a revista cumpriu até dias recentes seu papel de maneira digna e competente. *Contudo, com as mudanças ocorridas nos últimos anos no meio acadêmico e na universidade brasileira, com a consolidação do Mestrado em Estudos Literários e com a futura implantação do Mestrado em Linguística, a revista, no molde que estava, não poderia mais atender aos objetivos de um curso voltado para a pesquisa e para difundir os estudos centrados em campos específicos.* Em vista disso, houve a necessidade de atualizar o formato e de reunir os textos de modo a obedecerem a determinados padrões de divulgação da pesquisa acadêmica. Assim, a *Contexto* foi dividida em duas seções. Dossiê, que procura circunscrever um assunto escolhido pelo Conselho Editorial, e Clipe, que abre um espaço para temas não abordados pela primeira parte da revista. [...] Portanto, a partir deste número da *Contexto* o que desejamos é estimular o conhecimento e o debate literário [...] (AMARAL, 2002, p. 7-8, grifos nossos).

Mas pelo menos uma outra leitura também é possível para a constituição de dossiês e clipes: como o periódico é vinculado a um Programa de Pós-Graduação que assume como seus objetivos “preparar pesquisadores de alto nível para atuação nas áreas específicas de estudos literários”, “formar profissionais do magistério que atendam às necessidades do Ensino Superior” e “refletir sobre o processo educacional visando a seu revigoramento, especialmente nas Escolas de Ensino Fundamental, Médio e Superior” (PROGRAMA

DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, 2013, s. p.), podemos pensar que a proposição de dossiês teria como propósito atualizar docentes e discentes em relação a temáticas candentes na área de formação (Letras / Estudos Literários), bem como a proposição de clipes com temática vária daria a ver a compreensão de que a formação não se faz por uma especialização unicamente vertical, exigindo um horizonte mais amplo de conhecimentos que aqueles vinculados diretamente às pesquisas em desenvolvimento pelos docentes e discentes ou pelos estudiosos que propõem e organizam dossiês temáticos.

Se essa leitura for em alguma medida pertinente, podemos enxergar aí alguns “princípios” ou “pilares” da formação de docentes e pesquisadores em Literatura no Espírito Santo, considerando que o Programa em questão é a única instância, no estado, que forma e titula mestres e doutores em Letras e, em particular, em Estudos Literários: a necessidade de contínua atualização em relação à área de conhecimento; a necessidade de verticalização dos estudos, a partir do diálogo qualificado com pares; a necessidade de abertura a uma dispersão imprevista de temas, objetos, problemas e metodologias (comportada pela ideia do “Clipe”, que metonimicamente remete ao que se afigura como “Anexo”, “Adendo”, como complemento que necessariamente acompanha o que seria fulcral).

Consolidado, pois, esse novo momento da revista *Contexto*, temos a *quarta geração*, que seria composta pelos números 11 a 14, volumes 10 a 13 (Figura 4); a *quinta geração*, composta pelos números 15 a 18, volumes 14 a 16 (Figura 5); e a *sexta geração*, composta pelos números 19 e 20, volumes 17 e 18 (Figura 6):



Figura 4 – Números 11 a 14, volumes 10 a 13 da revista *Contexto*



Figura 5 – Números 15 a 18, volumes 14 a 16 da revista *Contexto*



Figura 6 – Números 19 e 20, volumes 17 e 18 da revista *Contexto*

Essas três últimas “gerações” em relação à capa trazem à tona um dado interessante: do ponto de vista da continuidade do *layout* da publicação, é somente a partir do número 11 que se visualiza o que seria uma espécie de “logomarca” mais estabilizada para o periódico (dado que pode ter relação direta com a própria constituição de uma identidade mais bem delineada para a própria revista *Contexto*); trata-se de um retângulo no canto superior direito, que, embora sofra mutações entre os distintos volumes, conserva o uso da mesma fonte para o nome da revista, sempre traz a informação “revista [semestral]⁹ do Programa de Pós-Graduação em Letras” e a vinculação institucional à “Universidade Federal do Espírito Santo” (Figuras 4, 5 e 6).

⁹ Este dado aparece a partir do número 17.

As quarta-capas dos diferentes volumes também nos ofertam informações e dados dignos de nota: a) nos dois primeiros volumes (números 1 a 3), a quarta-capa é ocupada por propagandas (do governo estadual e da revista *Você*); b) os volumes 3 a 7 (números 4 a 8) têm quarta-capa praticamente lisa: nada nos volumes 3 e 4; logomarca da Ufes e do Centro de Estudos Gerais no volume 5; e logomarca da Ufes, logomarca do Centro de Ciências Humanas e número do ISSN nos volumes 6 e 7; c) a quarta-capa é uma reprodução de detalhe de foto da autoria de Miguel Marvilla nos volumes 8 e 9 (números 9 e 10), acompanhada pelo crédito da imagem e pelo número do ISSN; d) na quarta-capa dos volumes 10 a 16 (números 11 a 18) temos os nomes das seções da revista e dos autores dos textos que cada seção contém; e, enfim, e) na quarta-capa dos volumes 17 e 18 (números 19 e 20), há os nomes e títulos das seções da revista e dos autores dos textos que cada seção contém, acrescidos das filiações institucionais.

Esse percurso das quartas-capas talvez seja mais um indício para a história da revista, que se constitui como um caminho de legitimação entre os pares e de aproximação às orientações das instâncias reguladoras e regulamentadoras da pesquisa e pós-graduação brasileira: o espaço da revista torna-se mais “nobre” – daí porque a necessidade de não ceder a quarta-capa a outrem ou deixá-la “vazia”, ou seja, a necessidade de dar ao leitor, a partir dela, informações mais detalhadas do que as que a capa pode fornecer, e informações que qualifiquem o periódico, ou seja, o que está sob capa e quarta-capa. Por exemplo, como, na atualidade, avalia-se positivamente a diversidade de filiações institucionais dos autores dos textos que compõem um número de periódico, esse dado, a partir das edições

mais recentes, passou a estar evidenciado desde a exterioridade da revista, contribuindo, supostamente, para despertar no leitor o imediato interesse e alguma aprovação.

No tocante ao tipo de papel usado para a capa e quarta-capa, também notamos um início e continuidade do uso de papel cartão de qualidade superior (de distintas gramaturas) a partir do número 11 (em comparação aos números 1 a 10, volumes 1 a 9), bem como a inclusão de orelhas, até então inexistentes, o que talvez sinalize um período de financiamento mais estável ou até mais “generoso” para o periódico – que curiosamente coincide com o ano de 2004, em que o governo federal inicia um processo de recuperação das Universidades públicas sob sua responsabilidade em todo o país (e isso só talvez reforce a percepção de que a História se inscreve e é inscrita nos periódicos também a partir de dados da constituição material das publicações).

Também merece atenção: a) o fato de a revista, do número 11 ao 16, continuar trazendo na folha com os dados da publicação e na ficha catalográfica uma vinculação ao Departamento de Línguas e Letras (embora o rompimento com essa instância institucional já estivesse explicitada desde o número 9); b) o fato de essa vinculação sair da folha com os dados da publicação e se manter na ficha catalográfica dos números 17 e 18; e, enfim, c) o fato de apenas nos números 19 e 20 essa vinculação ter sido retirada tanto da folha com os dados da publicação quanto da ficha catalográfica da publicação. Isso talvez nos permita pensar o quanto o Programa de Pós-Graduação em Letras se vê (ou se via, até então, já que os números 19 e 20 indiciam outra realidade) como diretamente articulado ao Departamento que congrega historicamente o maior número de professores que o compõem.

Há outra informação interessante e que contribui para a compreensão da trajetória da publicação: desde que o periódico passa a trazer uma ficha catalográfica na qual há indicação de editora responsável (ou seja, desde o número 9, volume 8), sempre a editora era “Ufes / PPGL – MEL” – embora na Biblioteca Nacional a editora do PPGL não esteja registrada exatamente com este nome¹⁰; a partir do número 17, volume 15 (curiosamente, quando o periódico se torna semestral), a editora responsável para a ser a Edufes. Isso, por si só, não nos permite grandes ilações; no entanto, em cotejo com os outros dados sobre a história da publicação já apresentados até aqui, talvez possamos identificar na passagem dessa editora não profissional (PPGL – MEL) para outra, com melhor infraestrutura de trabalho (Edufes), um traço da existência do próprio periódico, ou seja, sua tentativa de qualificação não apenas conteudística, mas material, editorial e mesmo simbólica.

Como tentativa de síntese para dados relativos à identidade visual e material da revista *Contexto*, que vão além daqueles já abordados em parágrafos anteriores, apresentamos o quadro a seguir:

¹⁰ Na página da Agência Brasileira do ISBN, ligada à Biblioteca Nacional, a editora do PPGL da Ufes está registrada com o código 999345 e com o nome “PPGL – MEL – Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrado em Estudos Literários”.

Volume / Número	Padronagem	Fonte principal ^b	Papel da capa e miolo	Encadernação	Nº de páginas
1 / 1 e 2	19,5 x 26,5 cm	(Times New Roman)	Não informado	Grampeada	133
2 / 3	19,5 x 26,5 cm	(Times New Roman)	Não informado	Colada	122
3 / 4	19 x 26 cm	(Times New Roman)	Não informado ^c	Colada	215
4 / 5	16 x 21,5 cm	(Times New Roman)	Não informado	Colada	284
5 / 6	16 x 21,5 cm	(Times New Roman)	Não informado	Colada	176
6 / 7	16 x 21,5 cm	(Times New Roman)	Não informado	Colada	183
7 / 8	16 x 21,5 cm	(Garamond)	Não informado	Colada	219
8 / 9	15,8 x 23 cm	(Garamond)	Não informado	Colada	217
9 / 10	15,8 x 23 cm	(Garamond)	Não informado	Colada	224
10 / 11	16 x 22 cm	(Times New Roman)	Não informado	Colada	224
11 / 12	15,8 x 23 cm	(Times New Roman)	Não informado	Colada	267
12 / 13	15,5 x 21,5 cm	(Times New Roman)	Não informado	Colada	311
13 / 14	15,8 x 23 cm	(Bookman Old Style)	Não informado	Colada	289
14 / 15 e 16	14,5 x 21,5 cm	(Garamond)	Não informado	Colada	375
15 / 17	14,3 x 21,8 cm	(Calibri)	Não informado	Colada	299
16 / 18	15 x 21,5 cm	(Calibri)	Não informado	Colada	263
17 / 19	14,5 x 21 cm	(Calibri)	Não informado	Colada	514
18 / 20	14,5 x 21 cm	(Calibri)	Não informado	Colada	466
Nº médio de páginas por volume (18):					253,16
Nº médio de páginas por número (20):					227,85

Quadro 2 – *Corpus* em relação ao volume e número, padronagem, fonte principal, papel da capa e do miolo, tipo de encadernação e número de páginas

No tocante à existência objetual dos volumes impressos da revista *Contexto*, salta aos olhos a ausência de dados sobre papel (tipo, cor, gramatura), fontes¹¹, qualidade e sistema de impressão e mesmo,

¹¹ Parece-nos que um estudo da semioticidade das fontes escolhidas para a publicação renderia uma interessante contribuição à compreensão da constituição da identidade do periódico.

frequentemente, sobre a oficina tipográfica – preocupação, talvez, a ser incluída em um futuro breve. A oscilação da padronagem esconde a constância de uma dimensão aproximada: em torno de 16 cm de largura por 21,5 cm de altura. O uso mais recorrente das fontes Times New Roman, Garamond e Calibri possivelmente seja afinado a uma publicação que aparentemente deseja constituir sua identidade visual afinada às ideias de legibilidade, seriedade e institucionalização (já que se trata de fontes comumente utilizadas em documentos oficiais e mesmo no mundo acadêmico-científico).

O número médio de páginas por volume em comparação ao número de páginas de cada volume sinaliza um crescendo do número e tamanho de textos publicados pelo periódico a partir de seu número 11, volume 10: daí em diante, não há nenhum volume com número menor de páginas que a média (253,16) – o que pode, por vias indiretas, ser tomado como um índice a mais da constituição e consolidação do que chamamos, acima, de “profissionalização” da revista e sua progressiva inserção na área (Letras / Estudos Literários), tornando-se, assim, um veículo de publicação que interessa a um maior número de especialistas e, portanto, de autores.

4. Editoria, revisão, diagramação, editoração, catalogação e normas de publicação da revista *Contexto*

Entendemos que o trabalho de editores, revisores, diagramadores, editoradores e de bibliotecários responsáveis pela indexação e catalogação – enfim, de todos esses agentes – é decisivo na configuração da identidade, do conteúdo e da materialidade de um impresso; por isso, na constituição de notas para uma história da revista *Contexto*, esses diferentes co-partícipes da produção do periódico

não poderiam ser deixados de lado, haja vista o entendimento de que a feitura de cada número ou volume

[...] é um processo que implica, além do gesto da escrita, diversos momentos, técnicas e intervenções, como as dos copistas, dos livreiros editores, dos mestres impressores, dos compositores e revisores. As transações entre as obras e o mundo social não consistem unicamente na apropriação estética e simbólica de objetos comuns, de linguagens e práticas ritualizadas ou cotidianas [...]. Elas concernem mais fundamentalmente às relações múltiplas, móveis e instáveis, estabelecidas entre o texto e suas materialidades, entre a obra e suas inscrições (CHARTIER, 2007, p. 12).

Frente a essa advertência, apresentamos a seguir uma síntese de alguns dados relativos aos volumes e números do periódico, no tocante a editores, revisores, *designers* de publicação, bibliotecários responsáveis pela ficha catalográfica e a presença ou ausência de normas para a submissão de originais.

V. / N.	Editor(es)	Revisor(es)	Diagramador(es) / Editorador(es)	Responsável pela Ficha Catalográfica	Presença de normas para submissão de originais
1 / 1 e 2	Não há	Francisco A. Ribeiro Geraldo Matos Luiz Busatto M. ^a Elizabeth Cunha Maria Mirtis Caser Maria Thereza Ceotto Reinaldo S. Neves Shirley Saliba Walkyria Puppim	André Rezende Paulo Roberto Sodré	Não há ficha catalográfica	Não
2 / 3	Adrete Grenfell Elizabeth Rodrigues dos Santos Lino Machado Luiz Alberto N. Alves Raimundo Carvalho Sérgio da F. Amaral Wilberth Salgueiro	Não há	João Carlos Simonetti Jr.	Não há ficha catalográfica	Não
3 / 4	Adrete Grenfell Alexandre Moraes Lino Machado Luiz Alberto N. Alves Raimundo Carvalho Sérgio da F. Amaral Wilberth Salgueiro	Não há	João Carlos Simonetti Jr.	Não há ficha catalográfica	Não
4 / 5	Não há	Não há	Edson Maltez Heringer Orlando Lopes	Não há ficha catalográfica	Sim
5 / 6	Não há	Cláudia Mara Bravin	Arte Visual	Não há ficha catalográfica	Não
6 / 7	Não há	Não há	Arte Visual	Não há ficha catalográfica	Não
7 / 8	Não há	Não há	Maria Clara Medeiros S. Neves	Não há ficha catalográfica	Não
8 / 9	Sérgio da Fonseca Amaral	Hilda Olímpio M. ^a Elizabeth Cunha	André Demarchi Flávio Felipe de Castro Leal	Não há ficha catalográfica Ana Maria de Matos (CRB 12/ES – 425)	Não

9 / 10	Alexandre Moraes	"Responsabilidade dos autores"	Miguel Marvilla	Ana Maria de Matos (CRB 12/ES – 425)	Não
10 / 11	Lino Machado Marcelo Paiva de Souza Wilberth Salgueiro	"Revisão: os autores"	Adolfo Oleare	Ana Maria de Matos (CRB 12/ES – 425)	Não
11 / 12	Paulo Roberto Sodré Raimundo Carvalho Reinaldo S. Neves	"Revisão: os autores"	Adolfo Oleare Denise Pimenta	Ana Maria de Matos (CRB 12/ES – 425)	Não
12 / 13	Alexandre J. M. Moraes Luís Eustáquio Soares Paulo Marcelo Spedicatto	"Revisão: os autores"	Adolfo Oleare Denise Pimenta Vinícius Caldeira Adversari	Ana Maria de Matos (CRB 12/ES – 425)	Não
13 / 14	Jorge Luiz do Nascimento Sérgio da F. Amaral	"Revisão: os autores"	Adolfo Oleare Denise Pimenta Flávia Peçanha Gráfrica Aquarius	Ana Maria de Matos (CRB 12/ES – 425)	Não
14 / 15 e 16	Marcelo Paiva Raimundo Carvalho Wilberth Salgueiro	"Revisão: os autores"	Denise Pimenta	Não há responsável pela ficha catalográfica	Sim
15 / 17	Deneval S. de Azevedo Filho Ester Abreu V. de Oliveira Júlia Almeida	Maria Amélia Dalvi	Denise Pimenta	Saulo de Jesus Peres (CRB 12/676)	Sim
16 / 18	Deneval S. de Azevedo Filho Ester Abreu V. de Oliveira Júlia Almeida	Maria Amélia Dalvi	Denise Pimenta	Saulo de Jesus Peres (CRB 12/676)	Sim
17 / 19	Alexandre Moraes Jorge Nascimento Wilberth Salgueiro	"Revisão: os autores"	Raphaela Denin	Saulo de Jesus Peres (CRB 12/676)	Sim
18 / 20	Alexandre Moraes Jorge Nascimento Wilberth Salgueiro	"Revisão: os autores"	Raphaela Denin	Saulo de Jesus Peres (CRB 12/676)	Sim

Quadro 3 – Corpus em relação a volumes e números, editores, revisores, diagramadores e editores, responsáveis pela ficha catalográfica e presença/ausência de normas para submissão de originais

Em consonância com o que vínhamos afirmando no item anterior, pelos dados é possível aventar algumas leituras que deem conta do processo de delineamento e constituição de uma identidade mais bem configurada para o periódico, e mais afinada às exigências contemporâneas de profissionalização de sua gestão e publicação.

O primeiro indício disso talvez seja o fato: a) de os números 3 e 4 (volumes 2 e 3), de 1994 e 1996, trazerem como editores equipes compostas por sete membros cada uma – possivelmente confundindo a figura do editor-chefe com a do conselho editorial da publicação; b) de os números 1 e 2 (volume 1) e 5 a 8 (volumes 4 a 7) não terem qualquer editor responsável indicado; c) de os números 9 e 10 (volumes 8 e 9) indicarem como editor uma única pessoa; e d) de os números 11 a 20 (volumes 10 a 18) indicarem sempre uma dupla (número 14, volume 13) ou um trio de editores responsáveis pela publicação. Aparentemente, o periódico sai de uma situação em que não tem clareza e/ou não reconhece a importância da existência (ou pelo menos da explicitação da existência) da figura de um editor responsável, rumo ao reconhecimento da importância do trabalho editorial – o que poderia ser lido, também, negativamente, como a passagem de um trabalho coletivo para um mais individualizado.

Ainda no tocante a editoria, talvez seja importante considerar um movimento aparentemente paradoxal de continuidade e descontinuidade desse trabalho no periódico. Se, por um lado, nos volumes 2 e 3 (números 3 e 4) e a partir do volume 8 (número 9), temos diferentes editor(es) responsável(is), por outro lado, podemos perceber certa permanência no quadro geral de editoria da revista, com alguns nomes se repetindo com relativa frequência:

Editor	Ocorrências	Números e volumes como editor	Ocorrências excetuados os v. 2 e 3
Adrete Grenfell	2	(v. 2, n. 3) / (v. 3, n. 4)	—
Alexandre J. Marinho Moraes	5	(v. 3, n. 4) / v. 9, n; 10 / v. 12, n. 13 / v. 17, n. 19 / v. 18, n. 20	4
Deneval S. de Azevedo Filho	2	v. 15, n. 17 / v. 16, n. 18	2
Elizabeth R. dos Santos	1	(v. 2, n. 3)	—
Ester Abreu Vieira de Oliveira	2	v. 15, n. 17 / v. 16, n. 18	2
Jorge Luiz do Nascimento	3	v. 13, n. 14 / v. 17, n. 19 / v. 18, n. 20	3
Júlia Almeida	2	v. 15, n. 17 / v. 16, n. 18	2
Lino Machado	3	(v. 2, n. 3) / (v. 3, n. 4) / v. 10, n. 11	1
Luís Eustáquio Soares	1	v. 12, n. 13	1
Luiz Alberto Nogueira Alves	2	(v. 2, n. 3) / (v. 3, n. 4)	—
Marcelo Paiva de Souza	1	v. 14, n. 15 e 16	1
Paolo Marcello Spedicato	1	v. 12, n. 13	1
Paulo Roberto Sodré	1	v. 11, n. 12	1
Raimundo Carvalho	4	(v. 2, n. 3) / (v. 3, n. 4) / v. 11, n. 12 / v. 14, n. 15 e 16	2
Reinaldo Santos Neves	1	v. 11, n. 12	1
Sérgio da Fonseca Amaral	4	(v. 2, n. 3) / (v. 3, n. 4) / v. 8, n. 9 / v. 13, n. 14	2
Wilberth Salgueiro	6	(v. 2, n. 3) / (v. 3, n. 4) / v. 10, n. 11 / v. 14, n. 15 e 16 / v. 17, n. 19 / v. 18, n. 20	4
18 / 20	14,5 x 21 cm	(Calibri)	Não informado

Quadro 4 – Editores da revista *Contexto* por ocorrência e por números e volumes como editor

Uma segunda observação necessária talvez diga respeito ao fato de cinco volumes não terem feito qualquer menção ao trabalho de revisão; de oito volumes terem atribuído o trabalho de revisão aos próprios autores dos textos; e, enfim, de apenas cinco dos dezoito volumes da publicação aqui tomados como *corpus* indicarem no-

mes de profissionais que teriam realizado o trabalho de revisar o periódico. Isso nos possibilita a proposição de algumas considerações.

Uma primeira, mais óbvia, talvez seja a confirmação – ainda mais uma vez – da precariedade de condições em que os periódicos, no Brasil, são gestados: na maioria dos casos, não há verbas para a contratação de profissionais especializados, como é o caso dos revisores. Uma segunda ponderação possível talvez seja a ausência de priorização do trabalho de revisão, mesmo porque, como se trata de um periódico planejado, escrito, produzido e lido por profissionais da área de Linguagem, pode-se ter como pressuposto – certamente equivocado – que todos são, por formação, (também) revisores: o que denuncia o quanto a área de revisão, como saber especializado, carece de compreensão e legitimidade, ainda que no âmbito dos cursos de graduação e nos programas de pós-graduação concernentes a Letras e Linguística.

Uma terceira ponderação quanto à revisão, essa mais arriscada, é que, ao afirmar que a responsabilidade pela revisão é dos autores, temos implícito aí um *parti-pris*: o de que todo trabalho acadêmico-científico ao ser submetido a um periódico, para avaliação, deve ter sido, anteriormente, revisado – o que, se parece óbvio (inclusive, muitos periódicos, ao solicitarem pareceres, incluem como item de avaliação a qualidade da apresentação e correção linguístico-formal do texto), contudo, tem como resultado desobrigar a revista de responder pelo estado e estatuto do texto impresso que veicula, dando a ver, indiretamente, uma perpetuação da crença na separabilidade de forma e conteúdo, de abstração (ideal, subjetiva) e materialidade.

No que diz respeito a editores e diagramadores da revista ao longo da história de sua publicação, fica evidente que somente a

partir do volume 10 (número 11), no qual já apontamos uma espécie de “virada” na vida do periódico, passa a haver relativa estabilidade no tocante aos agentes responsáveis por esse trabalho técnico, sobressaindo-se os nomes de Adolfo Oleare e Denise Pimenta, como *designers* editoriais mais recorrentes.

Ausente até o nono número da publicação, a ficha catalográfica passa a ser produzida a partir do volume 8 (número 9) – exceção para o v. 13, n. 15 e 16, em relação ao qual não há dados atinentes ao responsável pela ficha – por bibliotecário registrado junto ao CRB, o que também dá mostras do processo de profissionalização e preocupação com a indexação da revista, e contribui para efetivamente marcar o novo momento anunciado pelo editor (AMARAL, 2002) e confirmado pelas publicações seguintes, no qual a possibilidade de reconhecimento pelos pares figura no horizonte. Também a presença de normas para submissão de originais apenas do v. 14, n. 15 e 16 em diante (justa exceção ao v. 4, n. 5), na publicação, pode sinalizar o processo de efetiva abertura do periódico às contribuições, leituras e submissões da comunidade científica não-local, coincidindo com sua melhor avaliação (p. ex., constatada na migração do extrato B5 para o extrato B2, no sistema Qualis – mesmo com os senões já pontuados anteriormente).

Tudo isso vem compor um quadro de atravessamentos, a partir de questões *locais* (consolidação do Programa de Pós-Graduação e sua desvinculação direta do Departamento que abriga o maior número de professores que historicamente o constituem; constituição de uma identidade visual e simbólica para o periódico, visível e imediatamente reconhecível como inscrita na área de Letras, com concentração em Literatura/Estudos Literários; migração para uma

editora com infraestrutura profissional; reconhecimento e legitimação do trabalho de catalogação e indexação da revista *Contexto*, a partir do trabalho de bibliotecários devidamente registrados; relativa estabilização da editoria e do *design* editorial) e a partir de questões *nacionais* (ampliação e qualificação da produção e publicação acadêmico-científica brasileira no mundo, ausência de uma política estável de financiamento, controle sobre as pós-graduações com uma demanda por quantificação e qualificação da produção dos professores e pesquisadores atuantes em todas as áreas do conhecimento).

Estas notas nos permitem, na continuidade da pesquisa (Parte 2), ter como norte, daqui por diante, dados relativos aos conselhos editoriais e consultivos, aos gêneros, temas e autores de cada um dos números e volumes dados a lume entre 1992 e 2011, tendo em vista contribuir com a incipiente história do livro, da leitura e da literatura no estado do Espírito Santo, entendendo-se a relevância do objeto em pauta para a área de Letras e, em particular, para a constituição da formação de docentes pesquisadores em Literatura/Estudos Literários no espaço-tempo em que o periódico em foco se institui.

Referências

AMARAL, Sérgio da Fonseca. Apresentação. *Contexto*: revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, Vitória, v. 8, n. 9, 2002.

BATISTA, Antônio A. G.; GALVÃO, Ana Maria de O. *Livros escolares de leitura no Brasil*: elementos para uma história. Campinas: Mercado de Letras, 2009.

BOURDIEU, Pierre. O campo científico. In: ORTIZ, Renato (Org.) *Pierre Bourdieu*. São Paulo: Ática, 1983.

BOURDIEU, Pierre. *Razões práticas*. Campinas: Papirus, 1996.

BUSATTO, Luiz. Literatura de massa. *Contexto*, Vitória, n. 1, p. 1-23, maio 1987.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun*. São Paulo: Unesp, 1998.

CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

CHARTIER, Roger. *Inscrever e apagar: cultura escrita e literatura*. São Paulo: Unesp, 2007.

CHARTIER, Roger. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Unesp, 2002.

CONTEXTO: revista do Departamento de Línguas e Letras e do Mestrado em Letras, Vitória, v. 4, n. 5, 1998.

CONTEXTO: revista do Departamento de Línguas e Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras, Vitória, v. 7, n. 8, 2001.

CONTEXTO: revista do Departamento de Línguas e Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras, Vitória, v. 6, n. 7, 2000.

CONTEXTO: revista do Departamento de Línguas e Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras, Vitória, v. 5, n. 6, 1999.

CONTEXTO: revista do Departamento de Línguas e Letras, Vitória, v. 3, n. 4, 1996.

CONTEXTO: revista do Departamento de Línguas e Letras, Vitória, v. 2, n. 3, 1994.

CONTEXTO: revista do Departamento de Línguas e Letras, Vitória, v. 1, n. 1-2, jan.-jun. 1992, jul.-dez. 1992.

CONTEXTO: revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, Vitória, v. 18, n. 20, jul.-dez. 2011.

CONTEXTO: revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, Vitória, v. 17, n. 19, jan.-jun. 2011.

CONTEXTO: revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, Vitória, v. 16, n. 18, jul.-dez. 2010.

CONTEXTO: revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, Vitória, v. 15, n. 17, jan.-jun. 2010.

CONTEXTO: revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, Vitória, v. 14, n. 15-16, 2008-2009.

CONTEXTO: revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, Vitória, v. 13, n. 14, 2007.

CONTEXTO: revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, Vitória, v. 12, n. 13, 2006.

CONTEXTO: revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, Vitória, v. 11, n. 12, 2005.

CONTEXTO: revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, Vitória, v. 10, n. 11, 2004.

CONTEXTO: revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, Vitória, v. 9, n. 10, 2003.

CONTEXTO: revista do Programa de Pós-Graduação em Letras, Vitória, v. 8, n. 9, 2002.

FIGUEIRÔA, Sílvia F. M. *Um olhar sobre o passado: história das ciências na América Latina*. Campinas: Unicamp, 2000.

FREITAS, Maria Helena. Considerações acerca dos primeiros periódicos científicos brasileiros. *Ciências da Informação*, Brasília, v. 35, n. 3, p. 54-66, set.-dez. 2006. Disponível em: < <http://www.scielo.br/pdf/ci/v35n3/v35n3a06.pdf> >. Acesso em: 2 fev. 2013.

GINZBURG, Carlo. *Nenhuma ilha é uma ilha: quatro visões da literatura inglesa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

GINZBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GOMES, Valdir Pereira. O editor de revista científica: desafios da prática e da formação. *Informação & Informação*, Londrina, v. 15, n. 1, p. 147-172, jul.-jun. 2010. Disponível em: < www.uel.br/revistas/uel/index.php/informacao/article/download/5579/5897 >. Acesso em: 05 fev. 2013.

GRUSZYNSKI, Ana Cláudia; GOLIN, Cida. Periódicos científicos: transição dos suportes impresso para o eletrônico. *Razon y Palabra: revista electrónica en America Latina especializada en comunicación*, México, n. 52, artigo 15, ago.-set. 2006. Disponível em: < <http://www.razonypalabra.org.mx/antiores/n52/alaic.html> >. Acesso em: 11 fev. 2013.

OLIVEIRA, Érica B. P. M. de. *Uso de periódicos científicos eletrônicos por docentes e pós-graduandos...* 2006. 139 f. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

PROGRAMA de Pós-graduação em Letras. O Programa de Pós-Graduação em Letras: objetivos. Disponível em: < <http://www.literatura.ufes.br/ppgl> >. Acesso em: 10 fev. 2013.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Unicamp, 2007.

RICOEUR, Paul. *Tempo e narrativa*. São Paulo: Papyrus, 1994.

VEYNE, Paul. *Como se escreve a história*. 4. ed. Brasília: UnB, 1998.

WEBQUALIS. Sistema integrado da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior: avaliação de periódicos por área do conhecimento. Disponível em: < <http://qualis.capes.gov.br/webqualis/> >. Acesso em: 10 fev. 2013.

WEITZEL, Simone R. Revendo critérios referentes à revista eletrônica. In: FERREIRA, Sueli M. S. P.; TARGINO, Maria das Graças. *Preparação de revistas científicas – teoria e prática*. São Paulo: Reichmann & Autores, 2005. p. 161-193.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do séc. XIX*. São Paulo: Edusp, 2008.

Notas das tabelas

- a) Considerando-se como Ano I o ano de 1992, no qual são publicados os números 1 e 2 da revista.
- b) Como não houve explicitação das fontes principais utilizadas nos diferentes volumes do periódico, mas foi possível identificá-las visualmente, trazemos esse dado suposto, sujeito a revisão, entre parênteses.
- c) Um dado interessante sobre o papel utilizado no exemplar deste volume (3) e número (4) de que dispomos para consulta é o uso simultâneo de duas qualidades distintas de papel para o miolo, acarretando em páginas mais amareladas e outras mais brancas; também a gramatura do papel guarda especificidades.
- d) Produzem-se estes dados tendo em vista que, possivelmente, nos v. 2 e 3, n. 3 e 4, os nomes indicados como “editores” compunham a Comissão Editorial, que tem natureza e função distinta do trabalho do editor-responsável ou editor-chefe.

Recebido em 21 de fevereiro de 2013

Aprovado em 29 de maio de 2013

NORMAS EDITORIAIS

1) Só serão publicados artigos inéditos, com autoria ou coautoria de professores e pesquisadores doutores, que sejam aprovados pelos pareceristas e que estejam de acordo com as Normas Editoriais. Os pareceres serão produzidos a partir dos seguintes critérios de avaliação:

- a) Indicação clara do objetivo do trabalho;
- b) Fundamentação teórica clara, consistente e pertinente;
- c) Desenvolvimento do trabalho de acordo com a teoria proposta;
- d) Argumentação convincente;
- e) Conhecimento de bibliografia atualizada;
- f) Discussão pessoal do tema proposto;
- g) Revisão e normalização adequadas.

2) Os textos devem ter de 12 a 24 laudas, incluindo os anexos, redigidos em português, inglês, francês, espanhol ou italiano. A sequência do texto deve apresentar: título do artigo em maiúsculas e centralizado, nome(s) do(s) autor(es), titulação acadêmica e instituição em que desenvolve a pós-graduação, filiação profissional, resumo na língua do artigo e em inglês (no caso de artigos em língua estrangeira, resumo em português), palavras-chave na língua do artigo e em inglês (no caso de artigos em língua estrangeira inglês, palavras-chave em português), texto, referências e anexos.

3) A digitação do texto deve ser em Word for Windows (edição 6.0 ou superior), fonte Times New Roman, corpo 12, espaçamento 1,5 entre linhas e parágrafos, em modo justificado sem recuo. Entre partes do texto e entre texto e exemplos, citações, tabelas, ilustrações

etc., utilizar 1 espaço 1,5. Formato de papel A4, com margem normal. Utilizar paragrafação sem recuo.

4) Os resumos devem ser antecidos pela expressão RESUMO (ABSTRACT) em maiúsculas, seguida de dois pontos. O texto dos resumos, em fonte Times New Roman, corpo 10, segue na mesma linha e deve ficar entre 100 e 150 palavras, em que constem tema, objetivos e metodologia do trabalho.

5) As palavras-chave devem ser antecidas pela expressão PALAVRAS-CHAVE (KEYWORDS) em maiúsculas, seguida de dois pontos. Utilizar entre três e cinco palavras-chave que especifiquem o conteúdo do trabalho, em fonte Times New Roman, corpo 10, com inicial em maiúscula, separadas por ponto.

6) Digitar os títulos de seções com fonte Times New Roman, tamanho 12, em negrito e duas linhas após o último parágrafo da seção anterior. Apenas a primeira letra de cada subtítulo deve ser grafada com caracteres maiúsculos, exceto nomes próprios.

7) As referências no texto devem ser indexadas pelo sistema autor-data da ABNT: (SILVA, 2005, p. 36). Quando o sobrenome vier fora dos parênteses, deve-se utilizar apenas a primeira letra em maiúscula.

8) A citação deve seguir as normas da ABNT. Citações até três linhas no meio do texto sempre devem vir entre aspas e nunca em itálico. O uso do itálico deve ser feito para termos estrangeiros. Exemplos de

corpora analisados devem vir no padrão de citação: recuo de 4cm, espaçamento simples, fonte Times New Roman corpo 10.

9) Caso seja necessária a transcrição fonética, ou caso haja palavras em alfabetos não latinos, o autor deve enviar a fonte utilizada juntamente com seu artigo, a fim de que a mesma possa ser instalada para editoração do artigo.

10) As notas de rodapé, se essencialmente necessárias, devem aparecer em sequência numérica, com fonte corpo 10. Se houver nota no título, marcar com asterisco (*). Não se deve usar nota para citar referência.

11) Tabelas, quadros, ilustrações (desenhos, gráficos etc.) devem ser previamente escaneados e inseridos no texto, prontos para a editoração eletrônica. Os títulos de figuras devem ser digitados com fonte Times New Roman, tamanho 10, em formato normal, centralizado. Tabelas, quadros, ilustrações devem ser identificados por legendas.

12) Os anexos devem ser entregues igualmente prontos para a editoração eletrônica. Para anexos que se constituem de textos já publicados, o autor deve incluir referência bibliográfica completa.

13. As referências, seguindo as normas vigentes da ABNT, devem ser antecidas da expressão Referências, em negrito. A primeira deve ser redigida na segunda linha abaixo dessa expressão. Os autores devem ser citados em ordem alfabética, sem numeração, sem espaço entre as referências e sem recuo. As referências de mesmo autor

devem ser realizadas em ordem decrescente, repetindo-se o nome em todas elas.

14) O autor deve apresentar, ao fim do trabalho, um breve currículo acadêmico de no máximo 10 linhas: a) nome completo; b) endereço e e-mail; c) formação acadêmica; d) instituição em que trabalha; e) principais publicações.

Contato:

revistacontexto.ppgl@gmail.com