



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ

Reitor: *Cristovam Wanderley Picanço Diniz*

Vice-Reitor: *Telma de Carvalho Lobo*

Pró-Reitores: *José Carlos Simões Fontes (PROEX)*

Alberto Cardoso Arruda (PROPESP)

João Batista Sena Costa (PROPLAN)

José Miguel Martins Veloso (PROEG)

Luciano Sérgio Brito Nicolau da Costa (PROAD)

Prefeito do Campus: *Edson Ortiz de Matos*

CONSELHO EDITORIAL

Presidente: *Zélia Amador de Deus*

Membros: *Anaiza Vergolino Henry, André Luiz A. Mesquita, Ricardo Ishak, Telma de Carvalho Lobo*

Representante da Biblioteca: *Maria José B. Accioli Ramos*

Representante da Gráfica: *Manoel Gomes de Lima*

CENTRO DE LETRAS E ARTES

Diretora: *Guilhermina Pereira Correa*

Vice-Diretora: *Gilda Maria Monteiro Chaves*

Coordenad. dos Cursos de Pós-Grad. em Letras: *Célia Maria C. Brito*

Comissão Editorial: *Audemaro Goulart, Benedito José Vianna da Costa Nunes, Christophe Golder, Francisco Queixalòs, José Carlos Chaves da Cunha, Leopoldina Araújo, Luis Antonio Marcuschi, Maria do Perpétuo Socorro Galvão Simões, Paul Rivenc*

MOARA

Revista
dos Cursos
de Pós-Grad.
em Letras,
UFPA

ESTUDOS LITERÁRIOS

ISSN 0104-0944

Moara - Rev. dos Cursos de Pós-Grad. em Letras UFPA. Belém, n.7, p.1-137, jan./jun., 1997

Editor

Jorge Domingues Lopes

Editores Convidados

Maria do Socorro Simões e Günther Karl Pressler

Revisão

Maria do Socorro Simões e Hilma Celeste Alves Melo

Programação Visual e Diagramação

Jorge Domingues Lopes

Capa

Francisco Cavalcante

Normalização

Hilma Celeste Alves Melo

EDITORA UNIVERSITÁRIA

Diretor: Manoel Gomes de Lima

Diretor da Divisão de Editoração: Lairson Costa

Diretor de Arte-Final e Fotocomposição: Paulo Camarão

Diretor de Produção: Luiz Carlos Galeno

Montagem: José de Arimatéia Oliveira Gomes

Fotolito: Walfredo Ávila dos Santos

Correspondências *Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará*
Centro de Letras e Artes – Campus Universitário do Guamá
Rua Augusto Corrêa, 01 – Guamá – Belém/PA/Brasil – CEP 66075-110
Tel.: (091) 211-1501 – Fax: (091) 211-1499 – E-mail: mletras@ufpa.br
Home Page: www.ufpa.br/centros/cla/posgrad/mestrado_letras.htm

Periodicidade **Semestral**
Tiragem **500 exemplares**
Catalogação **Biblioteca Setorial do CLA**

MOARA. Revista dos Cursos de Pós-Graduação em Letras da UFPA

Belém: Editora Universitária UFPA

n. 1 1993

Publicação interrompida de out./93 a set./94

n. 2 1995

n. 3 1995

n. 4 1995

n. 5 1996

n. 6 1996

n. 7 1997

Semestral

1. Literatura. 2. Linguística. I. Universidade Federal do Pará. Centro de Letras e Artes

CDD 805

CDU 8(05)

Sumário

APRESENTAÇÃO 5-6

A Poesia

João de Jesus Paes Loureiro 7-16

Uma aproximação à poética de Régis Bonvicino

Jerusa Pires Ferreira 17-25

O círculo do tempo: introdução à leitura de Claro Enigma

Silvio Holanda 27-44

Infopoesia: uma poesia transpoética

E. M. de Melo e Castro 45-50

O experimentalismo poético de Melo e Castro: transgressão ou resistência

Fernando Segolin 51-63

O discurso lírico em Gomes Leal

Maria do Socorro Simões 65-78

A alegoria na Pós-Modernidade: reconhecimento do fragmentário ou nostalgia ao símbolo?

Günther Karl Pressler 79-100

A aventura mítica de um herói amazônida:

Miguel dos Santos Prazeres

José Guilherme de Oliveira Castro 101-13

Uma leitura da obra Um cão uivando para a lua

Célia Brito 115-127

TRADUÇÃO

De Teorias, Poéticas e Sistemas

Jürgen H. Petersen

Tradutor: Benilton L. Cruz 131-137

Apresentação

A temática deste número da revista MOARA procura dar uma visão da poética no aspecto geral e atual. Geral, porque a poética apesar da predominância da teoria literária e, nas últimas décadas, dos estudos semiológicos e lingüísticos, sobreviveu tranqüilamente esperando o seu *kairo*, isto é, seu aparecimento em cena no momento certo em que as outras propostas se desgastaram ou, simplesmente, entraram num impasse.

Justamente o estudo do crítico literário *Jürgen Petersen* pronunciou-se no início da década de 90 com uma proposta crítica sobre essa discussão teórica. Este número apresenta uma pequena idéia da proposta de Petersen, em que delimita bem o espaço da discussão da poética e da teoria literária atual.

Para certos professores e poetas-escritores, a poética sempre esteve em primeiro lugar, inclusive é disciplina do Curso de Mestrado no Centro de Letras e Artes. E ninguém melhor do que *João de Jesus Paes Loureiro* para abrir este número dedicado à poética com uma contribuição ensaística sobre essa capacidade única do ser humano de se apresentar de forma específica com a língua para representar o mundo.

Em seguida, temos os artigos de *Jerusa Pires Ferreira*, uma aproximação introdutória à poesia de Régis Bonvicino; o de *Sílvio Holanda*; a contribuição do poeta português, *E. M. de Melo e Castro*, *Infopoesia*, e uma reflexão sobre a obra dele pelo *Fernando Segolin*, professor da Literatura Portuguesa e Semiótica da Literatura. O artigo de *Maria do Socorro Simões* resgata um poeta português quase esquecido e difícil de enquadrar num estilo de época, Gomes Leal.

Tanto na poesia quanto na prosa encontramos figuras de pensamento e figuras de linguagem, recursos lingüísticos e estilísticos numa função estética que ainda causa dificuldade de compreensão. O artigo de *Gunter Karl Pressler* faz a ponte, nesse sentido, entre a poesia e a prosa e desdobra-se sobre a mudança significativa do “fundamento semiótico” (José Guilherme Merquior) na Modernidade e Pós-Modernidade.

José Guilherme de Oliveira Castro e *Célia Brito* dedicam-se a dois escritores contemporâneos: o escritor paraense Benedito Monteiro e o escritor paranaense Antônio Torres movimentam-se entre uma aplicação moderna da estrutura mítica do herói com o nome significativo: Miguel dos Santos Prazeres e do perdido “herói” pós-moderno, o “cão” que não tem nome, só a sigla “T”.

Esperamos que o presente número possa estimular no leitor essa eterna preocupação dos seres humanos de acompanhar o “vir-à-luz” da criação poética e servir como um cordão de aningas para reflexões em torno dessa questão.

Gunter Karl Pressler
Maria do Socorro Simões

A POESIA

João de Jesus Paes Loureiro
Universidade Federal do Pará

- **RESUMO:** *Estudo estético-filosófico sobre a poesia que tem como ponto de partida a palavra. Desdobra-se sobre a relação entre palavra e mito, manifestando a sua autonomia estética. A poesia é uma espécie de instante que abriga a eternidade. Momento particular da essência do ser, a poesia é uma forma plástica da geografia do próprio ser.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Poesia; Mito; Estética; Linguagem.*
- **RESUMÉ:** *Réflexion esthétique-philosophique de la poésie qui a comme point de départ le mot. Elle se développe autour de la relation entre le mot et le mythe, manifestant ainsi son autonomie esthétique. La poésie est un bref instant qui accueille l'éternité. Étant un moment particulier l'essence de l'être, la poésie est une forme plastique de la géographie de l'être lui-même.*
- **MOTS-CLÉS:** *Poésie; Mythe; Esthétique; Langage.*

Obrigado pelo Silêncio.
Vamos falar de poesia.
E o silêncio é o seu prelúdio.

Poesia é palavra originária e fundadora não apenas de todos os povos, como também das culturas e religiões. Devoradora do agora em sua fome de eternidade, ela confere ao poeta, segundo antiga tradição greco-latina ou de tribos amazônicas, a dupla dimensão de memória viva dos povos e de vidente. Fruto de uma contemplação ativa ou de um agir contemplativo, a poesia tem represado essa memória emocionada das civilizações, entre as sílabas do sempre. Seu toque no botão da palavra faz estalar a eternidade no agora, permite brotar por entre as frestas dos fonemas o mais íntimo do ser e a cósmica correspondência das forças do universo. Intermediação entre o poeta e a coletividade — a poesia — na conjunção dos signos do poema, acontece pela expressão da alma do poeta, dialogando com a alma recriadora de quem lê. É um sentimento vago, turbido estado de espírito, palavra em

rotações do devaneio. Linha inconsútil de sílabas e significações cristalizando a experiência numinosa do espírito, a poesia no poema é um permanente religar do mundo dos homens ao mundo dos deuses e dos mitos.

Os homens criam a imagem de seus mitos, em cujo espelho modelam-se e se transformam. Por isso, costuma-se dizer que foi com Orfeu — poeta e músico — que tudo começou. Orfeu, em seu poder de encanto, era capaz de subjugar com a doçura de sua voz os homens, os animais, as plantas e as pedras. Após a morte de Eurídice, a grande amada, desce ao inferno para resgatá-la. E canta e fala e toca a cítara. Assim, convence os deuses da morte e reconduz Eurídice para a vida. Mas, havia uma condição: deveria conduzi-la em silêncio e sem se voltar para contemplar-lhe o rosto. Orfeu não resiste ao silêncio das palavras, volta-se para a interdita contemplação do rosto amado, o qual, pela órfica violação do interdito, se desfaz em brumas e distâncias. Talvez seja este o itinerário operativo e recorrente de todos os poemas: o poeta tenta resgatar, das trevas submersas da linguagem o rosto da poesia, que se desfaz em cada poema, para tornar-se eterna busca, desejo eterno, eterno refazer de uma quimera.

E o que se pode falar de um poema — essa fogueira, essa fascinação de símbolos na linguagem? Na opinião de Stevenson (1992), “a expressão ‘um poema’ denota uma seqüência de palavras, que exprime tal e qual significação que é exprimida por uma seqüência de palavras”. Está assumida a ambigüidade e a interdependência constitutiva entre palavra, significação e expressão. Além disso, costuma-se também considerar como fonte indispensável do poético a emoção. A emoção e a memória. Não é por acaso que as **musas** são consideradas filhas da memória. E foi segundo essa compreensão de que o poeta Wordsworth considerou que “um poema exprime sempre a rememoração tranqüila de uma emoção”.

É inegável que o poema é uma estrutura de palavras. Como uma fonte ou uma fogueira, sua função é fluir e arder uma

substância impalpável que se diz poesia. Assim, correlato dialético da escritura dos verbos, ler um poema é recriá-lo e vivê-lo. É mergulhar em realidades insondáveis, como numa galáxia de espelhos, descobrindo, em nossa própria finitude, as infinitas realidades do ser e do mundo. É refazer também a viagem de Orfeu, na inconformada busca da beleza essencial.

Pessoal ou coletiva, a poesia emana do poema, numa espécie de tribalização ritual do sentimento. Seja na alma coletiva de um povo, seja nos escondidos da alma do poeta, o poema e a poesia oferecem ao homem as mais íntimas realidades e as alegrias da razão libertando-se de si mesma. Depois da fusão do homem com o mito e a natureza; depois da identificação do homem com a rua e a cidade, o fazer poético vem provocando a dissolução do homem na linguagem do poema. Objeto estético de palavras ditas e ouvidas, o poema é um signo-objeto e o invólucro de um mistério. Ou, como diz Valery (1998): “é o desenvolvimento de uma exclamação”. Ou ainda, na voz de Octávio Paz (1990), “possessão de forças e de poderes estranhos, irrupção de um fundo psíquico enterrado no mais íntimo do ser, peregrina capacidade de associar palavras, imagens, sons”. O poema tem o poder de explodir no agora a cápsula da eternidade, porque toda poesia nele contida, ainda que seja uma emoção rememorada com tranqüilidade, é nutrida pelo desejo de duração. Nascendo no momento do tempo que se dissipa, não se dissipa no tempo. Para isso, faz da forma a sua eternidade em repouso. Arquitetura de nuvens, a poesia do poema parece vir sempre da fonte de um sonho. É sempre algo além do que o simples fulgor da escrita. O poético incendeia a linguagem com a luz das epifanias e das boiúnas. É sentimento e transfiguração.

O suporte material da poesia é o poema. E o poema é uma construção de palavras. De palavras articuladas em linguagem e convertidas em signos. Uma linguagem, portanto, carregada de significação. Para compreendê-la intelectualmente, Barthes (1957) caracteriza a linguagem poética como um desvio sistemático da norma lingüística. Jakobson (1977) fez, sobre o

mesmo tema, uma hoje consagrada conceituação, na linha formalista, segundo a qual a linguagem poética é o resultado de uma equivalência do eixo da seleção sobre o eixo da combinação. Conseqüência disso, o metafórico sobrepuja o metonímico, e o poema, sob a dominância obstinada da função poética e dotado de uma significação intrínseca, assume o estatuto de um signo-objeto capaz de conter em si mesmo a sua significação. Desse modo, é o texto que fala. O poema é a fanopéia de uma outra voz. Nele se privilegia a imanência da emoção e não a intencionalidade do interesse. A estrutura do texto poético ultrapassa a finalidade da mensagem. Constitui-se fonte de significação insaciável e campo de “correspondências”, como se percebe em Baudelaire — poeta angular das transfigurações poéticas deflagradas a partir do século XIX.

Em seu magnífico e erudito ensaio *A revolução da linguagem poética*, Júlia Kristeva (1974), semióloga búlgara adotada pela vida acadêmica francesa, considera o texto poético como uma “prática significante” que assume a condição de “dispositivo semiótico”. O “dispositivo semiótico” é um modo de funcionamento diferente, transversal ao sistema da língua. Abre-se o código da língua para a heterogeneidade, onde aparece aquilo que Freud chama de “pulsão para a morte”. A arte, entendida como o lugar dialético entre o sistema simbólico e a heterogeneidade, pulsional que a ameaça, um jogo tensional entre a vida e a morte, na opinião de Kristeva (1974), assume a lei sócio-simbólica do estilo, ao mesmo tempo em que exerce a sua possibilidade de transgressão. Em conseqüência, o poema, como texto poético-semiótico, desestruturando a normatividade da comunicação da linguagem, representa uma condição essencial de prazer e liberdade. Esse prazer gozoso implica uma “infinetização do sentido”, numa efervescência de significação. Ainda guiados pela reflexão de Kristeva (1974), cabe-nos compreender que as transformações da linguagem poética no fim do século XIX anunciam as transformações do próprio organismo social, do novo mundo em desenvolvimento. O

mundo do século XX. Um mundo regido pela lógica do mercado no qual a poesia — forma verbal de pouca utilidade prática e sem preço — parece dispêndio ou desperdício. Num tempo que depende do mercado e da tecnologia, ela é o antídoto da tecnologia e do mercado. E, no entanto, a poesia está aí! Fraternidade cósmica, espelho, irmandade entre o ser e o não-ser, acordo entre semelhanças e diferenças, cosmo elétrico de identidades e oposições, harmonias e desordens, solidão e companheirismo, rosto da quimera que se dissolve enquanto é contemplado no poema.

Bachelard (1992) afirma que “a poesia é uma metafísica instantânea”. Sim. Verdaderamente, a poesia é o instante em crispação, para lembrar o poeta Octávio Paz (1990). O instante é uma espécie de distanciamento da eternidade, uma frágil ponte entre dois abismos, a “consciência de uma solidão” (Bachelard, 1992) que se quer partilhada e não anulada. Pode-se indagar: quantos infinitos instantes de vida e história são necessários, para o instante em relâmpagos do poema? Para o instante triunfante da poesia? A resposta não está na razão e nem na imaginação. Está no acaso da lama em que a imaginação e razão se interpenetram e ocorre o livre jogo dessas duas faculdades. Quando a razão imagina e a imaginação pensa. Nesse livre jogo do pensar e do sentir interpenetrados, regidos pelo acaso, pela sorte, pelo vôo alado e leve da alma, pressentido por Platão, Kant, Fernando Pessoa e Mallarmé.

Como uma paisagem da alma e da linguagem, a poesia é um momento plástico da geografia do ser. Momento estético da linguagem, a poesia constitui aquilo que representa a paisagem, no vasto mural da natureza: um momento de expressão estetizada, com a brevidade particular de uma relação humana com a totalidade cósmica e universal. Eidorfe Moreira, com a serenidade sábia de sua fina erudição, diz que “a geografia é a poesia concretizada, quer dizer, o espaço considerado como fato estético”. Porque uma paisagem é uma criação da sensibilidade. É um fragmento significativo da natureza

incorporado na cultura, o mundo tornado emoção. O mundo convertido em linguagem e cultura. Já no campo da história, a poesia se origina como uma forma de humanização da existência pela memória. Exerce uma função sócio-política, situando o presente com relação ao passado e reorganizando o passado em função do presente. Nesse campo, o gênero primordial de poetização da história e da geografia é a epopéia. Nela, a geografia e a história jogam um papel fundamental e constitutivo.

O épico, no campo dos grandes gêneros literários, é onde se narra a história maravilhosa de um destino. É o exemplo do instante poético feito duração. De um outro lado, o lírico, que é o tempo comprimido da emoção de uma vida, é a duração feita instante. No entanto, estratégia do poético, um poema pode ser a própria síntese da poesia, reunindo em sua estrutura, na modalidade de uma coincidência de opostos, a essência de gêneros que se antepõem. É o caso da *Odisséia*, de Homero, semente e fonte da tradição poética ocidental.

Na *Odisséia*, epopéia onde se narra o retorno de Ulisses à Ítaca, após a guerra de Tróia, para reassumir seu reino, ante os pretendentes de Penélope, sua mulher, encontramos duas representações alegóricas desses dois gêneros maiores — o épico e o lírico — um admirável entrelaçamento de contrários. Forçoso é recorrer sempre a Homero, nosso mestre, como um dia Victor Hugo contou:

“O mundo nasce, Homero canta;
ele é o pássaro desse amanhecer”.

Ulisses, encarnação do mundo masculino grego, é a imagem do épico. É palavra-ação. Seu mundo vai sendo construído por ele mesmo de forma obstinada, a *Odisséia* não é história, mas criação verbal, isto é, um poema. Mesmo durante a narrativa que faz a Alcino, guiado pela recordação de suas aventuras, Ulisses constrói a sua história. A memória, aqui, é a

celebração do histórico, quer dizer a construção objetiva do tempo como verdade acontecida. Não se trata do possível, mas do que pode ter sido. Não o lírico sentido “da vida inteira que poderia ter sido e que não foi”, do poema de Manuel Bandeira. Mas, vida que poderia ter sido e que foi. A memória ativada de Ulisses é a memória do vivido apresentada para que os outros a vivam. É, de certa maneira, um compromisso com o verdadeiro, com a virtude histórica. Ulisses age pela palavra em movimento, palavra instauradora, que faz existir. Ele luta bravamente em Tróia; constrói seu barco, faz-se ao mar e combate a fúria de Poseidon; enfrenta as tempestades, os monstros marinhos e as divindades; vence o aterrador Ciclope, devorador de gentes; afunda-se na sedução movediça de Circe; dialoga com os mortos, atravessando o mar cimeriano até as orlas do inferno; vence glorioso a sedução do canto das sereias; deixa-se guardar — pungido pela nostalgia — na ilha do leito de Calipso; retorna a Ítaca, sua pátria e seu reino; vinga-se dos pretendentes de Penélope, sua mulher, e do reinado, matando-os implacavelmente e reassumindo a realeza de Ítaca, na soberania do épico. O avançar de Ulisses é a história se fazendo. Tudo se converte no sendo e não no sido. Pelos artificios do épico, o sido se torna sendo. O sendo que é uma forma do ser em ação. Sucessão de momentos, de instantes compoem a duração poética. Essa magnífica duração poética de instantes que é própria de todas as epopéias.

Diferentemente de Ulisses, Penélope é a representação do lírico, isto é, da duração feito instante. No universo masculino da epopéia, a fidelíssima mulher do herói, no seu silêncio tecido de memória e astúcia, ela é a clara alegoria do lírico. Fiel à memória do herói, espera pacientíssima. Para retardar a escolha de um novo esposo — já que Ulisses era dado como morto nas batalhas troianas, ocupa-se da tecelagem de um tapete e só ao fim dessa tarefa-signo a escolha seria feita. Ao mesmo tempo, a astuta e virtuosa Penélope, na simulação do trabalho, destecia protegida pela cumplicidade da lua aquilo que

havia tecido sob a vigilância do sol. Paradoxalmente, enquanto ela destecia nas altas horas noturnas o tapete, era como se tivesse a memória do herói que ela ainda acreditava vivo. Tecer, como se Ulisses estivesse morto, era a expressão de um engano. Tecer o tapete era destecer a verdade. Destecer os fios da tela tornava-se, para Penélope, um modo de tecer o verdadeiro.

Dias e noites vão passando sem que a obra chegue ao fim. O tecer e o destecer tornam-se a metáfora da memória e do esquecimento, da verdade e do engano, da realidade e da ilusão. Esse jogo poético de esquecer e lembrar, na tecelagem do fingimento de Penélope, deflagra o lírico no reino do épico. A existência poética de Penélope resulta de sua inexistência épica, isto é, da afirmação de uma subjetividade referencial. Ela figura o silencioso desfilar da memória lutando contra o esquecimento, nessa Tróia de tramas e linhas de um tapete emblemático. Tapete que é como uma sucessão de instantes e de pontos, na duração da memória ameaçada pelo olvido. O próprio destecer a tela é uma consagração do instante de tecer. Faz desse tecer uma construção lírica na tessitura da linguagem e da expressão. O silêncio da espera astuciosa é o canto subjetivo de Penélope. Tecer e esperar é sua forma de cantar.

Tecer e destecer, memória e esquecimento, silêncio e palavra, eis o conflito do lírico no ser de Penélope. Dissimulação e fingimento, o tapete de Penélope impõe uma verdade interior que é uma espécie de verdade virtual própria do lirismo. Uma verdade do sentimento feita de instantes e intenções. Artesã do engano, do fingimento e da dissimulação persuasiva, Penélope tece, no entanto, a mais pura verdade. Astúcia feminina e astúcia poética do lírico. Precursora do fingimento poético concebido por Fernando Pessoa, Penélope dissimula tão completamente sua dor, que chega a fingir tecer o tapete que, na verdade, vai destecendo, momento após momento. Ponto a ponto. Instante a instante.

Aqui, uma questão recorrente retorna: a do instante poético. Esse instante que é como uma cintilação do eterno,

constitutivo da poesia. A chama de uma contemplação ativa instantânea, que ilumina o fazer poético — esse instante absoluto do ser. O delicado cruzamento do agora e do sempre, de todas as contradições e ambivalências, de tudo o que é duplo e uno. Fruto de uma “constidentia oppositorum”, ou seja, de uma coincidência de opostos, “todo mistério poético acaba sendo uma androgenia” (Bachelard, 1992).

A poesia é, portanto, o instante que abriga a eternidade. É sopro dos lábios do vento nas areias do tempo, leva refletindo-se nos peraus da quimera, fragilidade heróica, duração delicada, equilíbrio inquieto de um mistério, ai! de amor atravessando a garganta de uma cordilheira, pétala resistente num vulcão, poesia! Medianeira de todas as contradições humanas, propiciadora de graças e tormentos, “panis angelirus” de nossa fome incessante de amor e liberdade.

Não importa o tempo e os tempos — enquanto existir o homem a poesia estará aí, ali e aqui. Desde que o vento inicial rolou no cosmo, a existência teve início como poesia. O poeta Saint-John Perse (1992) considera que “em verdade toda a criação do espírito é, primeiro poética, no sentido mesmo da palavra”. Poético, já demonstrou Vico, foi o modo de ser desde os primeiros homens. E vieram as hordas e vieram as guerras e vieram as utopias devorando o coração do sonho e vieram os tempos passados e o tempo presente e a poesia permaneceu, permanece e há de permanecer. Porque ela não tem armas atômicas, porque ela não faz a destruição química, porque ela não dissemina o ódio bacteriológico, porque ela não sustenta o fanatismo intolerante das crenças. Porque ela é, apenas, como já dizia Platão, a expressão do vôo e da leveza. Ela está no sempre e no agora. Ela, a poesia, está aqui conosco, como em todos os homens, porque ela é o pássaro leve e alado da condição humana pousando no coração de cada um de nós.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston. *L'intuition de l'instant*. Paris: Quadrige/PUF, 1992.
- BARTHES, Roland. *Mythologies*. Paris: Editions du Seuil, 1957.
- JAKOBSON, Roman. *Huit questions de poétique*. Paris: Editions du Seuil, 1977.
- KRISTEVA, Julia. *La revolution du langage poétique*. Paris: Editions du Seuil, 1974.
- PAZ, Octávio. *La outra voz*. Barcelona: Seix Barrad, 1990.
- PERSE, Saint-John. *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard, 1982.
- STEVENSON, Charles. Qu'est-ce qu'un poème? In: GENNETE, Gerard (Org.). *Esthétique et poétique*. Paris: Editions du Seuil, 1992.
- VALERY, Paul. *Les Sentiers et les routes de la poésie*. Paris: Gallimard, 1998.

UMA APROXIMAÇÃO À POÉTICA DE RÉGIS BONVICINO

Jerusa Pires Ferreira*
PUC-SP

- **RESUMO:** *Este trabalho, espécie de panorama, apresenta a poesia e a construção poética de Régis Bonvicino ligadas ao experimentalismo e às vanguardas deste século. Podemos distinguir na sua obra poética as marcas de uma paisagem urbana pungente e uma vívida ironia. Recentemente, ele tem mantido um diálogo constante com o poeta norte-americano Robert Creeley.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Poesia Brasileira; Experimentalismo; Dimensão Existencial; Paisagem Urbana; Minimalismo.*
- **ABSTRACT:** *This work — a sort of panorama — presents the poetry and the poetical construction by Régis Bonvicino. First related to experimentalism and "avantgarde" this century. We can distinguish the traces of a sort of pungent urban landscape and a vivid irony. Recently he has been very close to north american poetry and the keeps a direct dialogue with the poet Robert Creeley.*
- **KEY WORDS:** *Brazilian Poetry; Experimentalism; Existencial Dimension; Urban Landscape; Minimalism.*

Não será exagero dizer que Régis Bonvincino, nascido na década de 50, é um dos melhores poetas de sua geração e dos mais aferrados à poesia no sentido profundo e transformador. Começa a escrever poesia muito cedo. Suas leituras então: Álvares de Azevedo, o Drummond de *Lição de Coisas*, o Cabral do *Museu de Tudo*. Depois em 1972, aos dezessete anos, a descoberta de Haroldo de Campos, o encanto pelo novo e a experiência com a argúcia conceitual empreendida pelos concretos, a ligação com Haroldo. Nos anos oitenta o convívio,

* Professora do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da PUC-SP e da ECA/USP.

aliás cada vez maior, com a obra de Murilo Mendes, e desde sempre e muito cedo a presença do texto de Garcia Lorca:

“Noite
(Lorca reescrito)

Prata, neon,
farol e pisca-pisca.

A lua
sobre edifícios.

Janelas de aço
neblinam
e no começo da manhã se movimentam
travestis na esquina.

Prata, neon,
farol e pisca-pisca.

No apocalipse do dia
outdoors

observam automóveis na esquina”

Um contato intenso e sempre renovador, a amizade e correspondência com Paulo Leminski, tão bem retratada em *Uma carta uma brasa através* (Iluminuras, 1990):

“Uma carta uma brasa através é o verso inicial de um poema de Paulo Leminski, que tematiza a correspondência. O texto, publicado em *Caprichos & Relaxos*, prossegue: ‘nuvem cheia de minha chuva / cruza o deserto por mim / a montanha caminha / o mar entre os dois / uma sílaba um soluço / um sim um não um ai / sinais dizendo nós / quando não estamos mais’”,

como nos diz Régis Bonvicino na orelha deste precioso livro.

Bicho Papel, *Régis Hotel*, *Sósia do Cópia* são livros em que o poeta vai exercitando o seu dizer e ofício, a caminho de

Moara - Rev. dos Cursos de Pós-Grad. em Letras UFPA. Belém, n.7, p. 17-25, jan./jun., 1997

uma plenitude¹. Aquela que viria com a maturidade de 33 *Poemas* (Iluminuras, 1990), um livro em que “a experimentação arrojada se acompanha de grande inquietação existencial”, no dizer de Boris Schnaiderman, como nos poemas seguintes:

POEMA

(em homenagem a Laforgue)

órfão de fã, de pai, de mãe, de irmãs,
órfão, órfão, de eva, de adão,
órfão de uns, órfão de valium,
órfão de sono, de sono,
órfão do que não é meu,
órfão de galileu,
órfão,
órfão da boa educação,
órfão,
órfão de luas,
sósias, cópias, companhias,
órfão de minhas tias,
de época, boca, revoluções,
órfão de tudo,
órfão,
órfão de conteúdo,
órfão,
batam em latas, batam em latas,
órfão de sorte,
órfão,
órfão de morte,
órfão,
“c’est que, votre pardon me verse
un mélange (confus) d’impressions diverses”

DIAS EM SEGUIDA

(*estoit il lors temps de moy taire?*
François Villon)

¹ Recentemente foi lançada uma coletânea desta fase e que se chamou *Primeiro Tempo*. São Paulo: Perspectiva, 1995.

Moara - Rev. dos Cursos de Pós-Grad. em Letras UFPA. Belém, n.7, p. 17-25, jan./jun., 1997

vida Æ a que me convidas?
 aos becos sem saída,
 às noites mal dormidas,
 à esperança perdida,
 ao dano dos inseticidas,
 à Brasília podrida,
 à fé de n. s. aparecida,
 às idéias traídas,
 às poesias reunidas,
 às migalhas do rei midas,
 às verdades não vividas,
 aos dias em seguida?

vida Æ a que me condenas?
 à retribuição das penas,
 ao riso das hienas,
 aos banqueiros da onzena,
 ao assassino de Viena,
 à boa alma de mecenas,
 ao remorso de Madalena,
 ao socorro da sirena,
 ao torpor das cantilenas,
 à calvície de melena,
 ao destino das antenas,
 a morrer apenas?

Outros Poemas (Iluminuras, 1993) traz a marca de um novo caminho, e é muito sugestivo o título, quando o poeta parte para explorar, mais profundamente, a dimensão do existencial enquanto forma. Há também aí a captação da cidade, dos impasses da vida urbana, o ir e vir da poesia à experiência, a força da conquista diária.

OUTROS PASSOS (peça em um ato)

Não senta na poltrona. Mexe as pernas. Mexe os braços. Sons urbanos. Um bebê chora. Um carro passa. O rádio ligado em qualquer estação. Não esfrega as mãos. Descruza as pernas. Cruza as pernas. Não levanta. Abre uma porta. Fecha a porta.

Barulho estridente do telefone. Não atende o chamado. Abre a boca. Som do bebê chorando. Fecha a boca. Não estica o braço. Apanha o jornal. Lê notícias. Som de tv. Não entra na sala. Dirige-se a não. Resmunga umas palavras. Vai trocar a fralda do bebê. Gira o corpo do bebê em suas mãos. Joga fora a fralda suja. Levanta a cabeça. Limpa, com uma de suas mãos, o suor da testa. Verão quente, que esquenta as mãos sobre o tapete. Não levanta. Diz que quer ganhar um presente no dia de seu aniversário. Seu dedo indicador penetra o disco do telefone. Gira o dedo, muitas vezes. Abre a boca. Fecha a boca. Pisca. Tenta fixar os olhos na tela da tv. Respira. Abre a porta. Anda dez passos. Anda mais uns vinte passos. Abre uma porta. Outra porta. Caminha. Coça as costas. Um neon vermelho espelha-se nos vidros de um edifício. Som de um pneu cantando. Dirige-se a outro não. Estica o braço (tenso). Apanha um maço de cigarros. Abre o maço. Retira um cigarro. Não lê para ele um cardápio. Fuma um cigarro. Sons de um carro, que passa. Outro carro. Vozes. Não leva a mão à boca. Leva a mão à mesa. Intervalo de silêncio. Um alarme de automóvel dispara. Alguém diz umas palavras. Um mendigo, de roupas rotas e marrons, decora a esquina. Som contínuo e abafado do alarme. Não levanta. Leva a mão ao bolso. Puxa um cigarro. Acende o cigarro. Dá uns passos. Entre a rua e a calçada, vê Æ no céu escuro e fixo Æ nuvens pálidas. E outros passos. Não.

Poesia, profissão e vida se aproximam. Sua atividade de conviver com atos como os de julgar, de tramitar nos espaços das “justiças” e “injustiças”, sem dúvida faz inaugurar um outro modo de ser de Bonvicino. Basta ter visto o belo e pungente vídeo que acompanhou o lançamento de *Outros poemas*. Trata-se de *Tatuagens*, realizado por Cássio Maradei, roteiro de Régis, realizado no manicômio judiciário de Franco da Rocha, uma dimensão brutalista que invade o campo de uma poética.

Em muitas áreas tem exercido o poeta o seu ofício. É o caso do livro para crianças (*Num Zoológico de Letras*. Maltese, 1994), desafio e incursão muito própria e sempre com a marca do poeta em sua dimensão mais profunda, encontrando em Guto Lacaz uma parceria muito acorde. Há um lúdico, crítico e abissal

que transita de um para o outro, a construção apurada de uma espécie de linguagem fundamental:

Oinc!

O focinho, tomada
as patas, pés-de-cabra
o rabo, fio-pavio
que não acende nada

O nome, diabo, briaco
imundo, sujo e torpe
O que de pior existe
já os olhos tão tristes

tu Æ que um dia já foste Æ
o javali de Asterix

Também no campo das *artes plásticas* é interessante a presença de um vínculo que ultrapassa a contemplação mas antes nos fala de uma adesão que interfere sobre o criar do poeta. É o caso da pintura de René Magritte que vem de longe, seu procedimento de colocação em abismo, literalmente, como nos versos do poeta: “A árvore toca o céu numa beira,/ precipício”.

A aproximação com Léon Ferrari demonstra um interesse que vai do construtivo à ironia herética, tanto que Régis escreveu um belo prefácio para a *Bíblia* paródica ou “obscena” do artista argentino. Picasso, Modigliani, trazidos quando possível e *O ventilador* de Regina Silveira, expresso com destaque no mais recente livro do poeta: *Ossos de Borboleta* (34 Letras, 1996):

VENTILADOR

o ventilador de regina silveira
fixo na parede da sala
não ventila o ar
à distância parece um borrão

as hastes que compõem a grade protetora
da hélice
se parecem com uma teia de aranha
o ventilador de regina silveira não é formal
parece personagem de uma novela de franz kafka
não tem a empáfia de alguém que é útil
o ventilador de regina silveira poderia estar numa tela
de hieronymus bosch
linhas da grade contrastam carmim do fundo
absurdo no branco
o ventilador de regina silveira
estrutura uma cor gráfica
roda em si mesmo fixo a esmo
da base aos planos
retorcendo as formas a que estava preso
o ventilador de regina silveira
não atenua as temperaturas
de quem o queira

Agora, o livro *Ossos de Borboleta*, sobre o qual Marjorie Perloff escreveu um belo prefácio em que aponta o diálogo com alguns dos mais importantes poetas norte-americanos. Há a procura de um minimalismo, de percepções que passam por uma espécie de “ingenuidade” inaugural, e ainda uma condensação que reduz artifícios de palavras, e nesta busca minimal, como que uma leitura irônica da modernidade, uma sofisticação que busca o complexo no aparentemente simples.

Na sessão em que apresentamos seus poemas (quando do evento Poesia 96 — Secretaria de Cultura do Município de São Paulo), Régis me passaria umas notas em que nos diz: “poesia é um contínuo abandonar de referências” e ainda “poesia para mim consiste em palavras mas não só as palavras pois acho que elas são um alibi para pensamentos, percepções, insights, reparação do que eu criei, transformação da intenção em instrumento de precisão”.

Não poderia deixar de falar também da aproximação de Régis com o poeta americano Robert Creeley, mágica figura, na afinidade que faz buscar a compatibilidade da atuação social e

humana com um dizer que é a procura de uma inteligência que ironiza, levando à minimalidade perplexa. A tradução que faz do poeta americano situa-se como um marco da nova direção de Bonvicino.

Life
for Basil
 Specific, intensive clarity
 like nothing else
 is anything
 but itself -

so echoes all,
 seen, felt, heard
 or tasted, the one
 and many. But

my slammed fist
 on door, asking
 meager, repentant entry
 wants more

Robert Creeley

Vida
para Basil

Específica, intensiva claridade
 como nada mais,
 nada menos
 que ela mesma -

tudo isso, ecoa,
 visto, ouvido, sentido
 ou provado, o uno
 e múltiplo. Mas

o punho contra
 a porta, pergunta
 magro, contrita entrada
 quer mais.

Tradução: Régis Bonvicino

O que se pode dizer é que nele nada é banal; o seu minimalismo de agora é uma conquista que passa pela obstinada construção, pela força inequívoca de um talento e por um paciente poeta, todo o tempo, extremamente coerente em seu ofício criador. A poesia de Régis Bonvicino é, a meu ver, a arte de buscar, numa aproximação perplexa e inquieta, a geometria — calendário — os anos, os meses, os dias. Um projeto poético existencial e experiência associativa de grande sofisticação.

O CÍRCULO DO TEMPO: INTRODUÇÃO À LEITURA DE *CLARO ENIGMA*

Silvio Holanda
Universidade Federal do Pará

- **RESUMO:** *Este artigo visa a um estudo interpretativo da poesia drummondiana a partir de uma leitura de Claro Enigma, destacando o niilismo poético e a dialética memória x esquecimento presente na problematização do tempo e da condição humana proposta pelo lirismo corrosivo de Drummond.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *O lirismo drummondiano; Os temas da morte, do tempo e da família; Memória, esquecimento e tempo; A metapoesia e a poesia filosófica na modernidade.*
- **RÉSUMÉ:** *Etude interprétatif sur la poésie drummondienne à partir d'une lecture de Claro Enigma, tout en mettant en relief le nihilisme poétique et la dialectique mémoire vs oubli présente dans la problematisation du temps et de la condition humaine proposée par le lyrisme corrosif de Drummond.*
- **MOTS-CLÉS:** *Le lyrisme drummondien; Les thèmes de la mort, du temps et de la famille; Mémoire, oubli et temps; La métapoésie et la poésie philosophique dans la modernité.*

“Que metro serve
para medir-nos?
Que forma é nossa
e que conteúdo? (Andrade, 1983, p.264)

Se de nosso nada possuímos
salvo o apaixonado transporte
— vida e paixão” [...] (Andrade, 1983, p.264)

Os quarenta e seis poemas de *Claro Enigma*¹ — sob a epígrafe de Valéry: “Les événements ménnuient” — estão distribuídos em seis partes: *Entre lobo e cão; Notícias amorosas; O menino e os homens; Selo de Minas; Os lábios*

¹ A obra foi publicada, pela primeira vez, em 1951 pela Editora José Olympio.

cerrados; A máquina do mundo. As referidas partes não demarcam, de modo estanque, o texto drummondiano de 1951, uma vez que os principais temas tratados — o tempo, a família, a morte, a metapoesia, etc. — circulam livremente pelas partes que compõem a obra.

Ao leitor do Drummond de 1940 imerso no tempo histórico em que está situado:

Mãos dadas

“O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes, a vida presente.”

(Andrade, 1983, p.132²).

o lirismo niilista de *Claro Enigma* oporá o desafio de uma leitura que não se pretende sustentada unicamente pelo engajamento. A palavra poética, sem a caução do engajamento postulado por Sartre em *Qu'est-ce la Littérature?*, tem a sua validade discutida e o poeta, diante do mundo, é um exilado que muito pouco tem a oferecer a este:

Remissão

“e nada resta mesmo do que escreves
e te forçou ao exílio das palavras,
senão contentamento de escrever,

enquanto o tempo em suas formas breves
ou longas, que sutil interpretavas,
se evapora no fundo do teu ser?”

(Andrade, 1983, p.263)

O mundo surge-nos no lirismo maduro de Drummond como um vazio desabitado mesmo pelo amor:

² Neste texto, utilizarei a seguinte edição: ANDRADE, Carlos Drummond de. “Claro Enigma”. In: —. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983. 1534 p., p. 261-307.

Dissolução

“Vazio de quanto amávamos,
mais vasto é o céu. Povoações
surgem do vácuo.”

(Andrade, 1983, p.262)

O lirismo reflexivo da modernidade — Rilke, Guillén, Valéry, João Cabral de Melo Neto — repercute em *Claro Enigma* e confere-lhe um dos mais altos momentos do texto, na sua inquietude quanto aos aspectos pragmáticos da poesia. Tal inquietude surge da nulidade operacional do poético diante dos problemas do mundo e da incapacidade daquele para aplacar as dores humanas. O poético não pode redimir o mundo:

Legado

“Não deixarei de mim nenhum canto radioso,
uma voz matinal palpitando na bruma
e que arranque de alguém seu mais secreto espinho.”

(Andrade, 1983, p.264)

O homem, na perspectiva aberta por *Claro Enigma*, apresenta-se como um ser vazio e entregue ao furo da existência:

Um boi vê os homens

“[...] Têm, talvez,
certa graça melancólica (um minuto) e com isto se fazem
perdoar a agitação incômoda e o translúcido
vazio interior que os [os homens] torna tão pobres e carecidos
de emitir sons absurdos e agônicos: desejo, amor, ciúme.”

(Andrade, 1983, p.266)

Redimensionando pelo verbo poético a condição humana, a poesia drummondiana faz-se reflexiva e niilista³ e

³ Alfredo BOSI, *História Concisa da Literatura Brasileira*, p. 441: “Escavar o real mediante um processo de interrogações e negações que acaba revelando o vazio à espreita do homem no coração da matéria e da História. Moara – Rev. dos Cursos de Pós-Grad. em Letras UFPA. Belém, n.7, p. 27-44, jan./jun., 1997

problematiza a adequação entre a palavra poética, agora sem *télos* imediato, e o mundo. Daí lamentar o eu lírico a ausência de um verso novo capaz de transcender o literário:

Contemplação no banco — III

“Triste é não ter um verso maior que os literários,
é não compor um verso novo, desabitado,
para envolver tua efigie lunar, ó quimera
que sobes do chão batido e da relva pobre.”
(Andrade, 1983, p.269)

O plano onírico, em *Claro Enigma*, apesar do fulgor da sua beleza e liberdade, não é perspectivado como o *locus amoenus* moderno em que o poeta, corroído pela angústia, abriga-se no mundo recusado pela impostura e pelo dasamor à verdade; o sonho deixa de ser, pois, o éden da alienação e a fonte — defendida pelos pré-românticos alemães — de inspiração da poesia:

Sonho de um sonho

“Sonhava, ai de mim, sonhando
que não sonhava. Mas via
na treva em frente a meu sonho,
nas paredes degradadas,
na fumaça, na impostura,
no riso mau, na inclemência [...] na ausência de todo amor,
eu via, ai de mim, sentia
que o sonho era sonho, e falso.”
(Andrade, 1983, p.270)

O mundo define-se como ‘um vácuo atormentado, / um sistema de erros’. Se há um existencialismo niilista codificado em poesia, ele se colhe da leitura de poemas aturadamente reflexivos como *A Ingaia Ciência*, *Memória*, *Morte das Casas de Ouro Preto*, *Convívio*, *O Enterrado Vivo*, *Eterno*, *Destruição* [...]”.

Moara – Rev. dos Cursos de Pós-Grad. em Letras UFPA. Belém, n.7, p. 27-44, jan./jun., 1997

Em *Cantiga de ninar*, o lirismo drummondiano assume contornos cosmológicos ao proclamar a perda de valor do mundo:

“O mundo
meu bem,
não vale
a pena, e a face serena
vale a face torturada.”
(Andrade, 1983, p.271)⁴

Os poemas sobre a poesia, na linha de *O Lutador* (José) e *Consideração do Poema* (*A Rosa do Povo*), que a Teoria Literária, em seu jargão habitual, consagrou como metapoéticos, surgem já na 1ª parte de *Claro Enigma*. Destaco, entre eles, o poema *Oficina Irritada* em que o poeta se faz portador de um verbo antipático e impuro, não está a serviço do júbilo fácil, fundindo por meio de sua pungência crítica o ser ao não-ser e fechando-se, ao retomar a tematização da adequação mundo x poesia, numa opacidade oximórica, negadora de qualquer proposta de leitura fácil ou agradável:

Oficina Irritada

“Ninguém o [o soneto] lembrará: tiro no muro,
cão mijando no caos, enquanto Arcturo,
claro enigma, se deixa surpreender.”
(Andrade, 1983, p.273)

Elo entre a 1ª e 2ª partes do livro, “Aspiração” não problematiza niilisticamente a falência do amor e da amizade, antes expressa a recusa, pelo eu lírico, de algumas formas de

⁴ Cf. em *Claro Enigma*, o poema “*Cantiga de enganar*”: “O mundo não tem sentido”; “O mundo e suas canções / de timbre mais comovido / estão calados [...]”; “O mundo é talvez: e só? Talvez nem seja talvez”.

afeto humano que se valem do disfarce, da rigidez, da adoração, contra as quais ele opõe uma paradoxal “fiel indiferença”:

Aspiração

“E não queria o amor, sob disfarces tontos
da mesma ninfa desolada no seu ermo
e a constante procura de sede e não de linfa,
e não queria a simples rosa do sexo,

abscondido, sem nexos, nas hospedarias do vento,
como ainda não quero a amizade geométrica
de almas que se elegeram numa seara orgulhosa,
imbricamento, talvez? de carências melancólicas.”
(Andrade, 1983, p.274)

A 2ª parte de *Claro Enigma — Notícias Amorosas* — compõe-se de 7 poemas, a saber: *Amar*, *Entre o ser e as coisas*, *Tardes de maio*, *Fraga e sombra*, *Canção para álbum de moça*, *Rapto*, *Campo de Flores*. Em meio à falência geral do mundo, o amor, tal como o sonho na 1ª parte da obra, é tomado pela vacuidade e pelo esquecimento, corroído⁵ pela ingratidão e pelo medo:

Amar

Este o nosso destino: amor sem conta,
distribuído pelas coisas pérfidas ou nulas,
doação ilimitada a uma completa ingratidão,
e na concha vazia do amor a procura medrosa,
paciente, de mais e mais amor.
Amar a nossa falta de amor, e na secura nossa
amar a água implícita, e o beijo, e sede infinita.
(Andrade, 1983, p.275)

⁵ Quanto à corrosão como um princípio organizador do lirismo drummondiano, cf. Luiz Costa LIMA, *Lira & Antilira* (Mário, Drummond, Cabral), passim.

Em *Tardes de maio*, o tópos da morte de amor, presente já no lirismo occitânico, em Petrarca e nos velhos cancioneiros portugueses, é esvaziado numa reflexão plena de amargura:

Tardes de maio

“Se morro de amor, todos o ignoram
e negam. O próprio amor se desconhece e maltrata.
O próprio amor se esconde, ao jeito dos bichos caçados;
não está certo de ser amor [...]”
(Andrade, 1983, p.277)

Toda a imagética do vazio e da dissolução ressurgem na 2ª parte. Em *Fraga e sombra*, por exemplo, em meio à luz crepuscular da tarde, a existência convive com uma anulação latente:

Fraga e sombra

[...] calcamos em nós, sob o profundo
instinto de existir, outra mais pura
vontade de anular a criatura.
(Andrade, 1983, p.274)

Consciente de que, sobretudo na modernidade, o poético não se circunscreve ao lírico, Drummond escreve um poema de *andamento* narrativo, *Canção para álbum de moça*. Tratando da indiferença da amada, insensível ao “carinho preso/no cerne deste bom dia” (Andrade, 1983, p.278), o sujeito poético conscientiza-se de que o amor só é alumbramento no espaço exíguo do hipotético:

Canção para álbum de moça

“Ah, se um dia respondesses
ao meu bom dia: bom-dia!
Como a noite se mudara
no mais cristalino dia!”
(Andrade, 1983, p.278)

e de que o beijo pode encerrar o soluço da dor e a tristeza:

Rapto

“e se há no beijo estéril um soluço
esquivo e refochado, cinza em núpcias
e tudo é triste sob o céu flamante
[...]
Baixemos nossos olhos aos desígnios
da natureza ambígua e reticente:
ela tece, dobrando-lhe o amargor,
outra forma de amor no acerbo amor.”
(Andrade, 1983, p.279)

No poema *Campos de Flores*, em que se tematiza o amor maduro, o sujeito poético apresenta a sua visão mítica do amor, recorrendo ironicamente à tradição lírica petrarquista, sobretudo ao estilo antitético e oximórico desta:

Campo de Flores

“Eis que eu mesmo me torno o mito mais radioso
e talhado em penumbra sou e não sou, mas sou.”
(Andrade, 1983, p.279)

A doação é minada pela ironia — forma singular da corrosão drummondiana:

Campo de Flores

[...] *E talvez a ironia
tenha dilacerado a melhor doação.
Há que amar e calar.
Para fora do tempo arrasto os meus despojos*
(Andrade, 1983, p.274)

O *Menino e os Homens*, 3ª parte de *Claro Enigma*, apresenta apenas 4 poemas. No primeiro texto, intitulado *A um varão, que acaba de nascer*, o eu lírico toma a cargo apresentar

o mundo ao menino, expondo uma visão do homem *sub specie doloris*:

A um varão, que acaba de nascer

“Todos vêm tarde. A terra
anda morrendo sempre,
e a vida se persiste,
passa descompassada,
[...]
No escuro prosseguimos.
Num vale de onde a luz
se exilou
[...]
a todos como a tudo
estamos presos. E
se tentas arrancar
o espinho de teu flanco,
a dor em ti rebate
a dor do espinho arrancado.
Nosso amor se mutila
a cada instante. A cada
instante agonizamos (Andrade, 1983, p.281)

No texto acima mencionado, só à criança é dada não a eliminação do sem-sentido do mundo, mas o amor motivado:

A um varão, que acaba de nascer

“Para amar sem motivo
em motivar o amor
na sua desrazão,
Pedro, veste ao mundo.”
(Andrade, 1983, p.274)

A morte, no último poema da 3ª parte, é, ao mesmo tempo, lamento — inócuo — e exemplo das perdas afetivas impostas ao homem pelo tempo:

Aniversário

“Os cinco anos de tua morte
 esculpiram já uma criança.
 Moldada em éter, de tal sorte,
 ela é fulva e no dia ela avança.”
 (Andrade, 1983, p.283)

A paisagem de Minas — núcleo temático da 4ª parte: *Selo de Minas* — não é evocada por um lirismo de identificação com o objeto, mas baudelairianamente como manifestação do conflito entre o sujeito e o objeto:

Morte das Casas de Ouro Preto

A morte baixou dos ermos,
 gavião molhado. Seu bico
 vai lavrando o paredão
 (Andrade, 1983, p.274)

O título *Estampas de Vila Rica* engloba 5 poemas ligados a prédios históricos da cidade mineira. Os textos são menos reunidos sob a égide de um lirismo ingenuamente exaltatório que pela tematização da morte e da corrosão subjacente à vida. Leia-se o poema “Carmo”:

“Não bebas a esta fonte
 nem toques nos altares.
 Todas estas são prendas
 dos mortos do Carmo.

Quer nos azulejos
 ou no ouro da talha,
 olha: o que está vivo
 são mortos do Carmo.”
 (Andrade, 1983, p.286)

O sem-sentido do mundo não é remido pela crença como um plano transcendental que nos libertaria da fragilidade do

“tempo voraz”. Diante da Igreja de São Francisco, o eu lírico, conquanto esteticamente arrebatado, declara:

São Francisco de Assis

“Senhor, não mereço isto.
 Não creio em vós para vos amar
 [...]”
 Dai-me, Senhor, a só beleza
 destes ornatos. E não a alma.”
 (Andrade, 1983, p.286)

O tema do tempo — corrosivo e fugaz — inflete, *Museu da Inconfidência*, numa avaliação da história. Diante dos restos de uma história (autos, casas, roupas, etc.), o sujeito poético questiona a existência de uma história como tempo pleno, memória total, linear e contínua, propondo-nos, antes, uma memória inapelavelmente escavada pelo esquecimento:

Museu da Inconfidência

Macia flor de olvido,
 sem aroma governas
 o tempo ingovernável.
 Muros pranteiam. Só.

Toda a história é remorso.
 (Andrade, 1983, p.287)

Após a seqüência de *Estampas de Vila Rica*, seguem-se 3 poemas longos, pontos máximos do corpus lírico de *Claro Enigma*. Aqui nos cingiremos a apontar algumas linhas de leitura. Em *Morte das Casas de Ouro Preto*, assistimos à dissolução da matéria e, a partir de uma metáfora nuclear — a chuva —, à eclosão de uma imagética corrosiva:

Morte das Casas de Ouro Preto

Só a chuva monorrítmica

sobre a noite, sobre a história
goteja. Morrem as casas.

[...]

Como bate, como fere,
como trespassa a medula,
como punge, como lanha
o fino dardo da chuva

(Andrade, 1983, p.286)

Latente nas primeiras estrofes do poema em foco, o tema da morte é retomado aqui num sentido cósmico:

Morte das Casas de Ouro Preto

“Não basta ver morte de homem
para conhecê-la bem.

Mil outras brotam em nós,
à nossa roda, no chão.

A morte baixou dos ermos,
gavião molhado. Seu bico
vai lavrando o paredão
e dissolvendo a cidade.

[...]

uma colcha de neblina
(já não é a chuva forte)
me conta por que mistério
o amor se banha na morte.”

(Andrade, 1983, p.288)

Canto Negro — evocação do convívio infantil com os negros pelo eu lírico — e o 2º poema longo da 4ª parte. Lembrando, sob alguns aspectos, o *opus magnum* de Gilberto Freire (*Casa Grande & Senzala*), o poeta trabalha a imagem do negro nas tarefas domésticas da *Casa Grande*, tarefas que incluem o sexo:

Canto Negro

[...] E amávamos
a comum essência triste
que transmutava os carinhos

numa visguenta doçura
de vulva negro-amaranto
(Andrade, 1983, p.289)

O erotismo drummondiano,⁶ que alguns desatentos leitores julgam ter surgido abruptamente em *Amor Natural*, está presente em *Canto Negro*. A mulher negra, que há de diferenciar-se, com Gilberto Freire, da mulher escrava, é objeto de uma volúpia que não é negada em função de alguma barreira ética ou preconceituosa:

Canto Negro

“Amada,
talvez não, mas que cobiça
tu me despertavas, linha
que subindo pelo artelho,
enovelando-se no joelho,
dava ao mistério das coxas
uma ardente pulcritude”
(Andrade, 1983, p.289)

Os temas ligados à terra e à família, estudados por Joaquim-Francisco Coêlho em *Terra e Família na Poesia de Carlos Drummond de Andrade*, podem ser interpretados a partir de uma leitura mais pormenorizada de *Os bens e o sangue* — aliança de lirismo e narrativa numa abordagem finamente irônica das relações familiares. A corrosividade, a desagregação, a dissolução, instalam-se no seio mesmo da família patriarcal pela fragilidade dos herdeiros;

Os bens e o sangue — II

“Mais que todos deser damos

⁶ Uma leitura do erotismo drummondiano mais atenta e fundamentada na melhor crítica novecentista encontra-se na brilhante Dissertação de Mestrado da Professora Livia Barbosa (Departamento de Comunicação/UFPA) sobre o poema “A Faca”, ainda inédita.

deste nosso oblíquo modo
 um menino inda não nado
 (e melhor não fora nado)
 que de nada lhe daremos
 [...] mas que por frágil é ágil
 e na sua mala-sorte
 se rirá ele da morte.”
 (Andrade, 1983, p.291)

O sujeito poético discute a sua relação oblíqua e paradoxal com os parentes, numa espécie de negação oximoricamente afirmativa:

Os bens e o sangue” — VIII

Ó desejado,
 ó poeta de uma poesia que se furta e se expande
 à maneira de um lago de pez e resíduos letais...
 És nosso fim natural e somos teu adubo,
 tua explicação e tua mais singela virtude...
 Pois carecia que um nos nos recusasse
 para melhor servir-nos. Face a face
 te contemplamos e é teu esse primeiro
 e úmido beijo em nossa boca de barro e de sarro.
 (Andrade, 1983, p.294)

Seis poemas — *Convívio*, *Permanência*, *Perguntas*, *Carta*, *Encontro* e *A Mesa* — formam a 5ª parte de *Claro Enigma* sob a designação de *Os Lábios Cerrados*. No primeiro poema, “Convívio”, o tema da morte, sempre a circular na obra, apresenta-se como memória do morto, sendo que a presença da morte na vida pode transformar-se em uma existência na morte, como se os homens existissem nos mortos:

Convívio

“Cada dia que passa incorporo mais esta verdade, de que eles
 [não vivem senão em nós
 e por isso vivem tão pouco, tão intervalado, tão débil.

Fora de nós é que talvez deixaram de viver, para o que se
 [chama tempo.
 [...] Ou talvez existamos somente neles, que são omissos, e nossa
 [existência,
 apenas uma forma impura de silêncio, que preferiram.”
 (Andrade, 1983, p.295)

Em *Permanência*, o amor é concebido como eterno na sua dialética de união e separação, memória e esquecimento, em meio à fragilidade do humano condenado a amar ainda depois de perder:

Permanência

[...] eterno é o amor que une e separa, e eterno fim
 (já começara, antes de ser), e somos eternos.
 O esquecimento ainda é memória, e algoas de sono
 selam em seu negrume o que amamos e fomos um dia
 ou nunca fomos [...] (Andrade, 1983, p.296)

A impossibilidade de uma plenitude a ser transmitida trivialmente ao outro impõe-se ao leitor em *Carta*:

Carta

Rápido é o sonho, apenas,
 que se vai, de mandar
 notícias amorosas
 quando não há amor
 a dar ou a receber;
 quando só há lembranças,
 ainda menos, pó,
 menos ainda, nada
 nada de nada em tudo
 (Andrade, 1983, p.294)

A figura do pai morto é evocado pelo eu lírico em *Encontros* e *A Mesa*, esse último é um longo poema lírico-

narrativo de 341 versos, cujo estudo exigiria um adendo à parte, que, por agora, não podemos realizar. É de salientar, contudo, que tal texto se nos apresenta como uma síntese do percurso temático proposto em *Claro Enigma*: as relações familiares analisadas à luz da dialética memória x esquecimento; a definição de uma poesia que não se circunscreve à lírica, espreado-se pelo narrativo; a imagética ligada ao vazio e ao nada.

A mesa drummondiana — verdadeiro ágape da existência — difere da Távola Redonda; não aponta para o transcendental, mas para o tempo humano, frágil, rasurado e corroído pelas frustrações e perdas:

A Mesa

“Estais acima de nós,
acima deste jantar
para o qual vos convocamos
por muito — enfim — vos queremos
e, amando, nos iludirmos
junto da mesa
vazia.”

(Andrade, 1983, p.302)

A máquina do tempo — sexta e última parte de *Claro Enigma* — apresenta dois únicos poemas: *A máquina do tempo* e *Relógio do Rosário*. O primeiro texto, cuja organização estrófica apresenta 32 tercetos, foi minuciosamente analisado e interpretado por José Guilherme Merquior em *Razão do Poema*, salientando a recusa a uma explicação total da vida pelo apego ao imaneente possível e aos limites do humano:

A máquina do mundo

“baixei os olhos, incuriosos, laço,
desdenhando colher a coisa oferta
que se abria gratuita a meu engenho.

A treva mais estrita já pousara

sobre a estrada de Minas, pedregosa,
e a máquina do mundo, repelida,

se foi miudamente recompondo,
enquanto eu, avaliando o que perdera,
seguia vagaroso, de mãos pensas.

(Andrade, 1983, p.305)

Fechando o volume, *Relógio do Rosário* apresenta um raro recorte estrófico em Drummond: o dístico rimado, 22 ao todo. O sujeito poético, intérprete do *choro pânico do mundo* (v.4) e de sua própria dor, faz desta uma sensação cósmica, lembrando, na tradição lírica luso-brasileira, Antero de Quental e o seu lirismo schopenhaueriano:

Relógio do Rosário

*dor de tudo e de todos, dor sem nome,
ativa mesmo se a memória some*
[...]
*dor do espaço e do caos e das esferas,
do tempo que há de vir, das velhas eras!*
(Andrade, 1983, p.306)

Como a mostrar que as partes de *Claro Enigma* não são circunscrições estanques, a 2ª parte é retomada tematicamente no *Círculo do Tempo*. A partir do 15º dístico, o eu lírico volta-se para a definição do amor e da existência sob a égide da dor:

Relógio do Rosário

“Não é pois todo amor alvo divino,
e mais aguda seta que o destino?

Não é motor de tudo e nossa única
fonte de luz, na luz de sua túnica?”
(Andrade, 1983, p.294).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1983.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. 34.ed. São Paulo: Cultrix, 1996.
- BRAYNER, Sônia. *Carlos Drummond de Andrade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- COELHO, Joaquim-Francisco. *Terra e Família na Poesia de Carlos Drummond de Andrade*. Belém: UFPA, 1973.
- LIMA, Luiz Costa. *Lira & Antilira* (Mário, Drummond, Cabral). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- MERQUIOR, José Guilherme. *Razão do Poema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- _____. *Verso universo em Drummond*. Trad. Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Drummond, o "gauche" no tempo*. Rio de Janeiro: Lia, 1972.
- TELLES, Gilberto Mendonça. *Drummond — a estilística da repetição*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970.

INFOPOESIA: UMA POESIA TRANSPOÉTICA

E. M. de Melo e Castro*
PUC – SP

- **RESUMO:** Este trabalho trata de experiências criativas de infopoesia levadas a efeito na PUC-SP, em um curso de pós-graduação ocorrido em 1997, que ministrei juntamente com o Prof. Fernando Segolin. São enfatizados a inter-relação entre operador, computador e programa e o processo criativo como resultado de sucessivas transformações das imagens virtuais geradas pelo computador. O processo todo, sendo interativo, causa uma modificação do significado da leitura.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Poesia Visual; Infopoesia; Transpoesia; Meios Informáticos; Operador; Computador; Programa; Ler; Imagem Virtual.
- **ABSTRACT:** This paper concerns the creative experiments on infopoetry carried out at PUC-SP in a post-graduation course I taught in 1997 together with Professor Segolin. The interrelation of operador, computer and program is emphasized as well as the creative process as a result of successive transformations of the virtual images generated by the computer. The whole process being interactive brings about a modification of the meaning of the reading.
- **KEY WORDS:** Visual Poetry; Infopoetry; Operator; Computer; Program; Virtual Images.

A poesia está sempre nos limites das coisas. Nos limites do que pode ser dito, do que pode ser escrito, do que pode ser visto e sobretudo do que somos capazes de pensar, sentir e entender. Estarmos nos limites significa viver para lá daquilo que podemos estar preparados para aceitar como possível. Dizer e escrever o que nunca foi dito nem escrito, ou fazê-lo de um modo diferente, penso ser a única tarefa verdadeiramente poética dos poetas, isto porque: tudo o que se diz de um modo seria mais bem dito de um modo diferente, porque assim se aumentam probabilisticamente as possibilidades do sentido. E é nessa

* Poeta e ensaísta português, professor convidado no Programa de Comunicação e Semiótica PUC – SP.

diferença que o leitor encontrará a razão da descoberta, sem a qual não existe a leitura.

Que os novos meios informáticos, potencializando o alcance e a complexidade dos nossos atos criadores, nos vêm colocar nos limites do que estamos preparados para aceitar como criação poética, esse é o desafio a que, como poetas, não podemos ficar indiferentes.

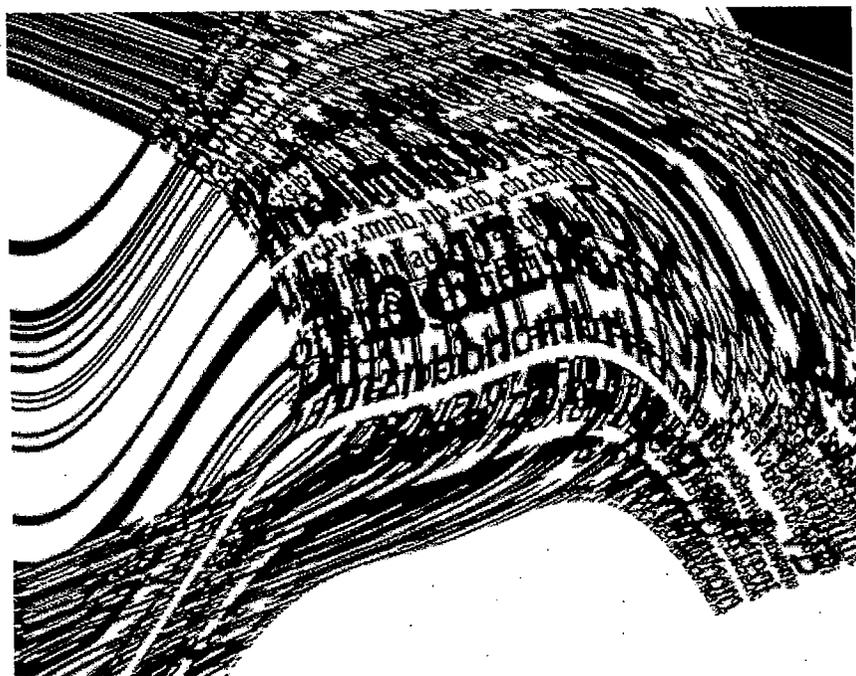
Assim, no âmbito do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Semiótica, na PUC-SP, realizei, com o Professor Fernando Segolin, no primeiro semestre de 1997, um curso de pesquisas laboratoriais de INFOPOESIA, que foi frequentado por 11 alunos e cujos resultados foram objeto de uma exposição realizada em agosto do mesmo ano, na sala da biblioteca da PUC-SP.

*

Os trabalhos de INFOPOESIA apresentados nessa exposição (mais de 140 imagens) são *atualizações* impressas de *imagens virtuais* realizadas pela tríada OPERADOR + COMPUTADOR + PROGRAMA, pertencentes a projetos em desenvolvimento, concebidos de modo a evidenciar claramente algumas das características processuais e estéticas da utilização de meios informáticos na realização de poesia visual, tais como:

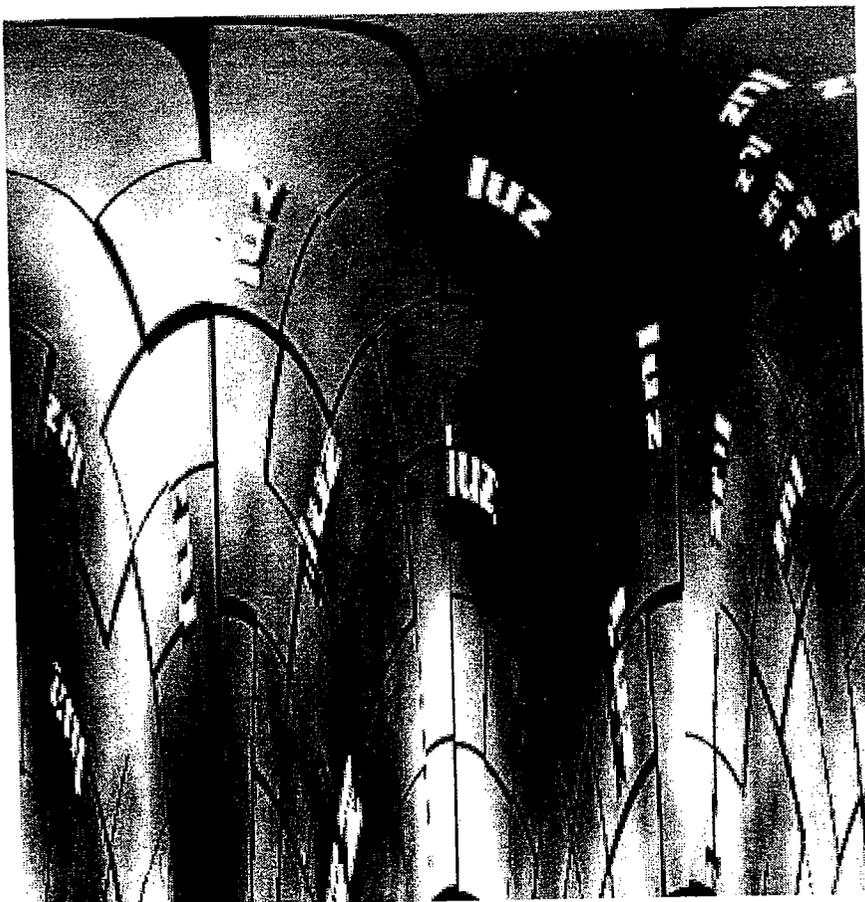
- Sendo imagens virtuais, os infopoemas são desmaterializados — são luz — e por isso facilmente transformáveis; daí resulta que a seqüência do processo de criação seja enfatizada e as transformações sucessivas gerem uma interatividade crítica entre o sistema informático e o operador/autor até se chegar a uma imagem/poema considerada, naquele momento, como aceitável, face aos objetivos estéticos desejados.

- A noção convencional de *autor* é relativizada pois, se dele depende a condução do processo interativo e a sua paragem, esse processo é possibilitado, também, tanto pelo *hardware* como pelo *software* utilizado.
- Não detendo o caráter único da *obra de arte*, as imagens/poema geradas no computador podem ser fixadas por impressão em papel ou por fotografia, desaparecendo a diferenciação material entre *original* e *cópia* já que a imagem/poema é desmaterial; outros suportes podem no entanto registrar e conservar essas imagens desmateriais, tais como o vídeo e o CD-ROM.
- Relativamente aos meios até agora usados na criação de poesia visual, quer caligráficos, tipográficos ou por colagem, a utilização de meios informáticos traz consigo um aumento incomensurável do grau de complexidade das imagens/poema, elevando a utilização simultânea de vários códigos verbais e não-verbais ao nível de uma *poiesis* transpoética, implicando insuspeitadas problemáticas de leitura.
- Deslocada, assim, a ênfase do autor e do processo de criação para o lado do receptor e da leitura, fácil se torna entender que uma relação dialética entre o verbalmente legível e o ilegível está embutida estruturalmente na infopoesia, deslocando-se o próprio significado de LER, no sentido de um Transcódigo que cada infopoema consigo transporta, à espera de ser re-inventado pelos leitores.



E.M. DE MELO E CASTRO - 1997





WON BOCK PARK - 1997

O EXPERIMENTALISMO POÉTICO DE MELO E CASTRO: TRANSGRESSÃO E RESISTÊNCIA

*Fernando Segolin**
PUC/SP

- **RESUMO:** *Estudo da obra poética de E. M. Melo e Castro com o objetivo de ressaltar sua dimensão transgressivo-experimentalista e sua preocupação com uma poética, ao mesmo tempo inventiva textualmente e resistente politicamente.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Literatura Portuguesa; Poesia Experimental; Poética de Vanguarda.*
- **ABSTRACT:** *A study of E. M. Melo e Castro's poetic work with the finality of enlightening its transgressive and experimental dimensions and also its tendency a textually inventive and a politically resistant poetics.*
- **KEY WORDS:** *Portuguese Literature; Experimental Poetry; Vanguard Poetics.*

Espaço sógnico onde se inscreve, ressoante, a voz de um sujeito sempre/outros, a poesia, ao menos aquela consciente do aleivoso papel monodirecional e automatizante que o signo ideologicamente marcado (e qual o que o não é?) desempenha nos discursos correntes, foi sempre o habitáculo da “outridade” e do gesto subversivo.

Se no limiar adâmico de sua existência, o homem, no dizer de Alfredo Bosi, assumiu o poder que lhe é próprio de “nomear as coisas”, ou seja, de dar a elas “a sua verdadeira natureza ou reconhecê-la”, são os “discursos ideológicos e as faixas

* Fernando Segolin é Professor Titular da PUC/SP, onde é um dos responsáveis pelas disciplinas de Literatura Portuguesa e Semiótica da Literatura. É também autor do livro *Personagem e Anti-Personagem*, editado pela Cortez & Moraes, e de *As Linguagens Heteronímicas Pessoaanas: Poesia, Transgressão, Utopia*, editado pela EDUC, 1993. Tem diversos ensaios e artigos publicados em jornais e periódicos, no Brasil e no exterior.

domesticadas do senso comum que preenchem hoje o imenso vazio deixado pelas mitologias” (Bosi, 1977, p.141-2).

Herdeiro da linguagem inaugural do primeiro homem, compete ao poeta a missão de torná-lo novamente audível, mas, desta vez, em meio ao ruído opressivo e pretensamente natural dos discursos dominantes.

Não se trata, porém, de desocultar e trazer à tona o tesouro de um discurso inocente, soterrado pela erosão ideológica. Num mundo obcecado pela tranqüilizadora pseudo-segurança dos sistemas fechados, onde a “doxa” burguesa entoa sua anestesiante canção de ninar, nenhum discurso pode aspirar à neutralidade. Nada escapa aos múltiplos e vigorosos tentáculos do que Althusser chama *Aparelhos Ideológicos de Estado* e à sua inesgotável capacidade de assimilação, que tudo submete ao tacão anulador de diferenças e contradições. “*De facto*”, diz Barthes,

“não existe hoje nenhum lugar de linguagem exterior à ideologia burguesa: a nossa linguagem provém dela, volta a ela, continua a fechar-se nela. A única réplica possível não é o afrontamento nem a destruição, mas somente o roubo: fragmentar o antigo texto da cultura, da ciência, da literatura, e disseminar os seus traços segundo fórmulas irreconhecíveis, do mesmo modo que se disfarça uma mercadoria roubada”. (Barthes, 1979, p.15)

Essa réplica fragmentadora e disseminante coincide com a função crítico-metalingüística da poesia moderna, a única que lhe permite penetrar luciferinamente nos desvãos dos discursos consagrados, na tentativa de dilacerá-los e sobreviver à custa da recriação sempre “*in fieri*” — a poesia, ao contrário do que afirma certa crítica, sempre abominou a eternidade — dos pedaços arrancados à mesmice neguentrópica das ideologias. Crítica de, mas também autocrítica, intertexto entretecido de ecos de textos outros, espaço onde o passado é estigmatizado pela farpa plurigúmea de um presente nunca presente, para

projectar-se na aresta sem vértice de um futuro marcado pela probabilidade infinita, o poema que o poeta hoje nos oferece — o único que conscientemente nos pode oferecer — não é canção, é contracanto, não é melodia, mas agudo grito de revolta, não é discurso auroral e muito menos crepuscular, mas anti-discurso, onde enxameia o brilho efêmero e equiprovável de múltiplas estrelas cadentes, em oposição ao brilho fixo e estável das constelações lógica e harmonicamente constituídas.

Linguagem crítica que desnuda a falsa ordem dos discursos vigentes e que igualmente se desnuda, a poesia hoje é linguagem que deliberadamente opera a desaprendizagem da fala, para buscar, no silêncio falante que é, o “ser” de linguagem que não é, mas quer ser.

Crítica, contradição, desarmonia desierarquizante e equiprobabilizadora, espaço mutável/mutante, eis algumas das marcas que (in) definem a fisionomia estranha e estranhada dos textos poéticos deste nosso tempo. Não há outra saída para a poesia: ou diluir-se no logocentrismo ideológico-sentimental que associa a um estático “eu postiço” e a anula enquanto prática inovadora e sempre outra, ou então renascer a todo instante das cinzas a que persistentemente a reduz a própria crítica que a alimenta e lhe dá vida.

Desde o momento em que o pacto social retirou dos indivíduos o poder que lhes cabia de nomear o ser e afirmar assim sua específica individualidade e seu domínio sobre o real, transferindo esse poder exclusivo para a língua, ou seja, para o instrumento sígnico através do qual a sociedade impõe ao homem a imagem de mundo que convém à preservação da ordem social, a poesia atirou-se de corpo inteiro na luta por preencher o vácuo provocado pela perda do poder e da identidade individuais. Se outrora, irmanada à religião e à magia, ela foi a língua oficial de comunidades onde indivíduo e grupo viviam em íntima consonância, hoje ela é canto marginal,

arma crítica contra a interdição e alienação a que o homem foi submetido pelo dogmatismo ideológico.

Resistir pela transgressão estranhadora dos discursos vigentes, pela auto-negação vivificadora, eis o caminho poético-político que se impõe, mais do que nunca, à poesia de hoje. Caminho poético, porque só a resistência e a transgressão é que se podem constituir em princípios determinantes do modo de ser texto dessa “prática” destinada a sobreviver apenas enquanto metalinguagem dilaceradora/recriadora dos discursos já feitos. Caminho político, porque, embora não esteja “ao alcance da pura acção simbólica” a faculdade de “criar materialmente o novo mundo e as novas relações sociais” (Bosi, 1977, p.145), o texto poético resistente é ao menos um grito de alerta contra o ideologismo opressivo e totalitário que mascara a impotência nomeadora e a esterilidade criadora a que estão condenados os indivíduos:

“quer refazendo zonas sagradas que o sistema profana (o mito, o rito, o sonho, a infância, Eros); quer desfazendo o sentido do presente em nome de uma liberação futura, o ser da poesia contradiz o ser dos discursos correntes” (Bosi, 1977, p.146).

Se não cabe a ela libertar-nos, a liberdade construtivo-criativa que encontramos em seus textos oferece-nos, pelo menos, uma experiência e inscreve uma esperança.

Comprometida com uma prática textual que se recusa a fazer da linguagem poética o veículo de expressão de um falso “eu” sujeito ao espartilho lógico-linear dos discursos bem comportados, a poesia de Melo e Castro insere-se no movimento crítico/transgressor/criativo que, a partir do surto barroco-experimental, deflagrado na primeira metade dos anos 60, contra a tradição lírico-sentimental da poesia portuguesa, e também contra o discursivismo regionalista do neo-realismo e o descritivismo atomizante e desagregador do surrealismo, busca a objectivação e textualização do poético, a experimentação das

potencialidades da palavra enquanto signo-objecto e não enquanto símbolo convencionalmente pré-marcado, a produção de textos nascidos da reoperação lúdica, dinâmica e livre, avessa a particularismos formais e/ou temáticos de qualquer índole, dos componentes materiais e conceptuais da linguagem.

Ação empenhada em desenredar e estilizar a ordem hierarquizante e cominativa dos discursos correntes, mas, ao mesmo tempo, gesto construtivo e renovador, a prática textual de Melo e Castro alimenta-se desta contradição básica, na tentativa de, através da reavaliação desintegradora/recriadora do passado, operar dialeticamente a construção do texto novo, que, no presente, traga já em seu âmago a seta perspectivadora de um futuro inédito.

E o momento-marco, no contexto da obra poética de Melo e Castro, de sua atividade experimental e inovadora, é representado, inegavelmente por *Ciclo Queda Livre*. Os experimentos poéticos que integram este livro, contemporâneos, em Portugal, da publicação coletiva *Poesia 61*, se, por um lado, definem, juntamente com esta, uma ruptura com relação aos movimentos que fizeram a história da Poesia portuguesa dos anos 40 e 50, ao mesmo tempo que abrem caminho para o surgimento de uma “vanguarda ativa e não conceptual”, denunciam, por outro lado, a radical re-volução instaurada na prática textual de Melo e Castro.

Assim, em *Refutação Pacífica da Beleza*, por exemplo, conjunto de três poemas que inaugura *Ciclo Queda Livre*, o poeta, depois de traçar o “panorama” dual e contraditório que a realidade “retalhada” do homem e do mundo lhe oferecem, proclama a necessidade de uma nova forma de “invenção”:

“Desde que há mais do que um homem
o Belo já não chega.

.....
Para que a pura beleza em movimento possa reinar

aprendemos as guerras.
 Mas na paz a beleza não chega.
 É necessário inventar outra forma de destruição.”

“Acaso encontro a casa que construo
 as pedras por polir
 jogo luta
 a testa
 todo ser a certeza de viver”

Dividida entre a vida e a morte da linguagem, entre a significação e o silêncio, a poesia desenha-se / configura-se na materialidade da escritura como “terra de geometria”, “alicerce de pó que nos mantém a vida”:

“espaço saturado
 de um oxigênio escasso

ilusão de sentido
 neste ar recusado

.....
 caminho
 para o mar sólido e louco
 que destrói em areia
 o barro
 cada ano

.....
 um mar profundo
 verde sereno
 a pique
 plano
 onde um homem caindo
 inocula veneno
 água que o desintegra
 átomos de ser pleno”

Linguagem que se desfaz para se desfazer com base em novos princípios construtivos, escritura em contínuo movimento de

fluxo/refluxo, o texto/poema revela-se um espaço pluridimensional, onde palavras-átomos se atraem e repelem ao sabor da imantação positiva e/ou negativa de sons e sentidos:

“a limalha de ferro
 é na verdade um ferro
 de boa qualidade
 um pó de sim
 atrai um corpo não
 iman erecto

esquadro curvo berro
 osso curva de erro
 a limalha de ferro

e berro o erro duro

de braços ímanes pólos
 solos de solidão
 deserto aberto

um pólo ferro norte
 um pólo berro sul”

Vivida a experiência de fratura e decomposição do discurso, de desautomatização dos mecanismos de produção poética, a prática textual de Melo e Castro, a partir de *Queda Livre*, desdobra-se e amplia-se, abrindo-se para a experimentação de diferentes processos de violentação dos automatismos lingüísticos, das normas genéricas, dos conceptualismos discursivos.

Assim, em *Ideogramas* e em *Visão/Visión*, o que se experimenta é a prática da conversão/subversão da palavra e da linguagem, instrumentos de caráter normalmente analítico e linear, adequados ao discursivismo sucessivo-temporal dos enunciados comuns, em sínteses imagéticas espaço-óptico-sonoras destinadas a materializar/diagramar, na página em branco, o que convencional e abstratamente os signos verbais procuram designar. Já em *Concepto Incerto*, outro trabalho de

experimentação visual desenvolvido por Melo e Castro, o que se faz não é explorar o potencial icônico das palavras, com base no diálogo/confronto que nelas se trava entre som e silêncio, lógica e analógica, negro das letras e branco do papel. Desta vez, o objetivo do experimentador é o desenho lúdico da incerteza que a certeza dos discursos fechados e consagrados mascara e oprime, transformando-a (a incerteza), sub-repticiamente, num conceito visualmente certo, conceito que, por seu turno, se traduz, verbalmente, num irônico discurso de certeza. Veja-se, por exemplo, esta página de *Concepto Incerto*:

O que se pretende, portanto, nesses três livros, é fazer do exercício textual uma prática corrosiva, empenhada em desnudar o insuspeitado e descondicionante avesso do signo, que o convencionalismo das palavras e a autoridade dos discursos definitivos ocultam.

Exemplos eloqüentes dessa prática corrosiva são também os experimentos de *Poligonia do Soneto*, com a ressalva de que, neste caso, os objetos específicos do ato transgressor do poeta são a estrutura e a temática convencionais do soneto, submetidas a um gesto paródico ao mesmo tempo desfigurador e desmitificante. O modelo perde a rigidez marmórea que tradicionalmente o caracteriza, é arrancado do túmulo/museu onde o encerraram ainda com vida, para ser transformado em material proteiforme, polivalente, que põe em xeque, com seu plural crítico-irônico, a univocidade paralisante do poder que o converteu em norma. Veja-se, à guisa de exemplo, o que ocorre em *Poeta Objecto*:

“como quem abre um poço
e quente se desdobra
junto dos objectos
como quem vê e sobra

a obra se objectiva
em pele e seu volume
como quem sente quente

do frio o frio lume

vibrado poeta objecto
todo olhar só fermento
de tacto devorado

como quem desinventa
o corpo nos objectos
e neles se dá e tenta”

Aqui, a tradicional temática subjetivo-emotiva do soneto é subvertida por uma linguagem que, liberta de constrações de pontuação e métrica, afirma a prevalência da “obra” sobre o “poeta”, que nela se objetiva enquanto “signo” e se desinventa enquanto “sujeito”.

Em *Amor não sentimento não ternura*, por sua vez, o que ocorre é a subversão da temática amorosa do soneto, ao tecer-se a trama, repassada de camonianas reminiscências rítmico-sonoras, de um “amor” definido pelo que “não é”, “amor sempre de não de tempo a tempo”:

“amor não sentimento não ternura
não desejo não sexo não amor
amor nada concreto não aos olhos
preso nunca ao peito não por certo

amor fascínio fuga sal sedento
não ângulo não vértice de vidro
não as ruas desertas pensamento
amor não sentimento não sentido

não amor não entrega nunca posse
a fuga porque não nada fragmento
não amor por amor nunca deserto

amor não violento não de vento
não amor desejado não de invento
amor sempre de não de tempo a tempo”

Já “Sones Soneticum”:

“ornipuri palente condurita
parladina sulnata infiliana
citronala contuta calacita
oropeta maluna destriana

tofural solipendo ordinfesto
apertindo vizantes plurinates
trefibiclo cinate biliestro
capiletâ sedulor fadiates

carmetamo melane sinditorio
medunfila cecultro anoritana
rozorates tremenfus copetoro

perunital compluto lartendur
filofedito dondoro comburnates
amipluro sulim infiriador”

é pura orquestração de ecos insignificantes, ao passo que, *Soneto Soma 14x*:

“1 4 3 4 2
2 3 3 0 6
4 1 6 1 2
3 2 2 1 6

5 0 0 1 8
2 1 2 5 4
1 4 0 1 8
3 2 4 1 4

3 1 2 3 5
5 4 1 2 2
3 0 4 2 5

4 3 3 1 3
5 1 2 1 5
8 9 3 5 3”

constitui-se em despudorado desnudamento semântico do gênero, com o fito de expor, numericamente, o esqueleto estrutural que a tradição vestiu com a nobreza do sentimento e a lógica pomposa do silogismo.

Desnudar, pôr a nu “o nada sobre que se funda a linguagem” (Melo e Castro, 1977, p.77), mediante o exercício das múltiplas “probabilidades de dizer” o silêncio que toda palavra, consciente da burla que é enquanto porta-voz de ficções ideológicas, não cessa de perseguir, eis o projeto que reúne, sobre a mesma base produtiva, também as experiências textuais concretizadas em *Versus-in-Versus, Álea e Vazio, Resistência das Palavras, Aquiquanta, Palavras Só-Lidas, Re-Camões*. Em todas elas o princípio disseminante/inseminante do texto é o jogo probabilístico dos significantes e significados:

“a minha fonte é a probabilidade
a frente a prova a bilis a idade
o tema fruto vem de não saber
antena frente a prova mão subir
tanto vento vulcão a iris ver
o tenaz procurar idade rir
a minha frente é tudo o que vier”

Em todas elas o que deliberadamente se busca é romper com pretensas leis e normas estéticas que sufocam a liberdade criativa, é testar, como o próprio autor o afirma, a resistência significativa e significativa das palavras à violência do golpe transgressor, é construir uma linguagem anti-representativa, consciente de sua especificidade, de sua força disruptiva e também de sua capacidade in-novadora.

A finalidade de todo esse trabalho de pesquisa textual é a de operar a “poligonização total da experimentação poética”, a “cibernetização da linguagem”, e por esse aventurar-se incessante na teia enredada da prática escritural provocar no leitor o distanciamento necessário para a contestação consciente

dos modelos pretendidamente eternos, dos discursos todo-poderosos e seguros de si e, em conseqüência, das falsas imagens de mundo, que neles e graças a eles, nos são propostas e impostas.

É no espaço de uma contínua e persistente operação crítico-inovadora de fragmentação e reconstrução, de ruptura e reintegração, que a produção poética de Melo e Castro se propõe e repropõe ao leitor. Festa/encenação de uma linguagem constantemente acicatada pelo desejo insaciável de libertação pelo novo, gesto violentador dos discursos que fazem a desleitura da realidade humana e social, mas igualmente grito de alerta contra qualquer metalinguagem que, ignorando suas específicas marcas textuais, intente aprisioná-la nas malhas das interpretações neutralizantes e apaziguadoras, a poética experimental de Melo e Castro é um mergulho obstinado na “espiral dialética” dos textos insubmissos.

“*Obstinar-se*”, afirma Roland Barthes,

“significa (...) manter para com e contra tudo a força de uma deriva e de uma espera. E é precisamente por se obstinar que a escritura é levada a deslocar-se. Porque o poder apossa-se da fruição de escrever como também se apossa de toda fruição para a manipular e transformá-la num produto gregário, não perverso (...) Deslocar-se então dizer: conduzir-se até onde não se é esperado, ou ainda mais radicalmente, abjurar o que se escreveu (mas não forçosamente o que se pensou), quando o poder gregário utiliza e subjuga essa escritura.” (Barthes, 1979, p.26)

Obstinar-se, deslocar-se, abjurar o universo in-diferente de símbolos e discursos instrumentalizados pelo poder e pela repressão, eis o que se impõe ao leitor dessa prática escritural perversa, poética e politicamente resistente, se quiser efetivamente participar da liberdade e da aventura probabilística e despoderosa inscrita nos poemas de Melo e Castro; se quiser assumir, com o poeta, os riscos e a responsabilidade do “lance

de dados” transgressor, que fere de morte/renovação todos os seus experimentos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Lisboa: Edições 70, 1979.
 _____ . *Lição*. Lisboa: Edições 70, 1979.
 BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.
 MELO E CASTRO, E. M. de. *Círculos Afins*. Lisboa: Assírio e Alvim, 1977.

O DISCURSO LÍRICO EM GOMES LEAL

Maria do Socorro *Simões*
Universidade Federal do Pará

- **RESUMO:** *O texto dá mostras do "modus" de produção da poesia de Gomes Leal, mais especificamente, no que respeita ao discurso lírico. À multiplicidade de temas e de motivos da obra desse poeta português soma-se a maneira de dizer múltipla (estilos e discursos), que por ser vária, não deixa de ser poético. "O discurso lírico em Gomes Leal" é um índice de um texto mais completo sobre essa obra poética.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Lírico; Poético; Discurso.*
- **ABSTRACT:** *The text gives exhibitions of the "modus" of production of Leal Gomes' poetry, more specifically, in what it says respect to the lyrical speech. To the multiplicity of themes and of motifs of that Portuguese poet's work the way is added of saying multiple (styles and speeches), that it doesn't stop being poetic for being multiple. "The lyrical speech in Gomes Leal" is index of a more complete text on that poetic work.*
- **KEY WORDS:** *Speech; Poetic; Lirical.*

Gomes Leal faz parte de um grupo de escritores que dificilmente se consegue enquadrar num estilo de época definido e isso deve-se à variedade do seu texto poético, relativa a temas, motivos e, sobretudo, no que respeita à linguagem. Há saltos entre o dizer à vontade e a expressão cuidada, entre o jocoso e o solene, entre a emoção sugerida e o dizer chão, com marcas precisas da realidade que choca.

Em meio a essa variedade do ponto de vista do significado e do significante, ressaltamos um discurso lírico que surpreende por se apresentar igualmente vário, de tal modo que é difícil asseverar, em certos momentos, se se trata de criação poética, de narrativa em verso ou mesmo de composição dramática versificada.

Tal comportamento discursivo poderia ser justificado se se destacasse o Romantismo como a escola literária cuja tônica é a liberdade de expressão, marca impressiva da poética de Gomes Leal.

Essa seria uma das explicações para a feição plurivalente da expressão dessa poesia; a outra poderia ser aquela apresentada por Todorov (1978, p.40) em *Os gêneros dos discursos*, quando afirma que a interpretação do enunciado é em parte determinada pela enunciação. O crítico completa o seu pensamento dizendo que a enunciação pode incluir um tempo e um lugar, o que mudaria a feição do discurso; portanto, destaca, como tantos outros estudiosos, o quanto a referência a elementos circunstanciais pode influir na configuração do discurso literário.

Em Gomes Leal, a natureza versificada e a organização rítmica do texto determinam, sobretudo, a sua capacidade de manusear a palavra com grande mestria poética, embora haja momentos em que o ritmo se torna meio lasso; isso se percebe especialmente nos textos sobre assuntos solenes, em que predomina o metro mais longo. Independentemente da forma poética utilizada, em quase toda a sua produção (até mesmo os textos de circunstâncias, como os panfletos, por exemplo, que foram compostos em versos), convive-se com um poeta que usa com grande destreza as várias modalidades do discurso.

No livro de poemas *Claridades do Sul* tem-se a impressão de que se lidará com um discurso essencialmente lírico, mas logo se percebe que o poeta não se comportou de forma muito diversa daquela que marcou a criação de alguns dos seus antecessores. Basta, por exemplo, lembrar Garrett no poema "Gozo e dor":

"Se estou contente, querida,
com esta imensa ternura
de que me enche o teu amor?
— Não, ai! Não, falta-me a vida"
(Garret, 1965, p.1180)

Não seria necessário observar o uso do travessão, um dos recursos recorrentes em Garrett, para se perceber o tom dramático desse discurso. É suficiente que se atente para os

versos iniciais do poema — às palavras do sujeito poético indiciam um questionamento anterior (que não fica determinado com a resposta pura e simples, contida na pergunta que inicia o poema; sub-repticiamente o poeta mostra que para ficar "contente", ele necessitaria muito mais do que "ternura": "falta-me a vida") a que ele responde com outra pergunta.

O convívio com o texto de Gomes Leal cria, quase sempre, um tipo de impasse para o leitor, porque este, esperando manusear um texto de características essencialmente líricas, descobrirá nos primeiros contatos com essa criação que a inspiração do poeta passa por uma série de mutações, que redundarão em variadas formas de dizer. Assim sendo, é comum que o seu texto se apresente marcado por diversas categorias de discursos: o puramente lírico, o lírico que se compromete com o dramático, o dramático comprometido com o narrativo ou até mesmo com o lírico, e assim por diante...

Então, é possível, e de forma bastante recorrente, encontrar essa mistura de discursos, como pôde ser observado em Garrett; mas como é de se esperar, em Gomes Leal, ela apresenta-se um tanto mais ousada.

Na sua *Poética da prosa*, Todorov diz que a literatura goza de um estatuto particularmente privilegiado dentro das atividades semióticas, porque ela tem:

"Uma linguagem ao mesmo tempo como ponto de partida e como ponto de chegada; esta fornece-lhe a sua configuração abstrata e também a sua matéria perceptível."
(Todorov, 1979, p.49)

O teórico continua com as suas considerações sobre a importância da linguagem no fato literário, afirmando que a sua função é de "mediadora e mediatizada" e que o significado maior dessa relação é que, enfim, a literatura termine como:

"o campo que se pode estudar a partir da linguagem, mas também como o primeiro cujo conhecimento pode lançar uma luz sobre as propriedades da própria linguagem"

(Todorov, 1979, p.49)

Assim sendo, em qualquer investigação que se faça considerando a obra literária, destacar-se-á, em princípio, o papel da linguagem. Por se considerar o interesse e a importância do discurso na produção do texto e se observar que Gomes Leal faz um uso particular das várias modalidades de discurso na sua obra, optou-se por encaminhar o trabalho para essa discussão em torno da tipologia dos discursos literários.

Vale ressaltar que não se pretende realizar um estudo no campo da lingüística, objetiva-se, apenas, mostrar que muitos fenômenos tão singulares do discurso de Gomes Leal ocorrem, em primeira instância, naquele nível, particularmente. Mesmo a diversificação de sua obra em termos temáticos terá sua correspondência no que respeita à tipologia dos discursos, porque o conteúdo literário de uma obra seguirá, sempre, caminhos paralelos ao da apreensão da linguagem, subentendendo-se que esses caminhos tenderão à unidade, qual seja a unidade própria da obra de arte.

Foi a partir do século XIX (última década), que se chegou à conclusão de que a arte verbal não sobrevive, apenas, de elementos considerados anteriormente indispensáveis, como originalidade, a visão particular do mundo, o tratamento pessoal de certas verdades, etc.; passou-se, também, a valorizar aspectos de natureza mais objetiva, como, por exemplo, certo uso da linguagem, diferente do uso comum. Com isso passou a ser julgado não apenas o que fora comunicado, mas, também, a maneira como o fora. Era conceito corrente entre os simbolistas o que Mallarmé dissera sobre essa questão lingüística: "Não é com idéias que se fazem versos, mas com palavras".

A literatura passou nesse momento a ser vista num âmbito mais abrangente e totalizante, buscava-se um sentido mais completo, em que se colocava em pauta, também, a função do veículo de comunicação da arte verbal: o discurso literário.

Quando Barthes (1971, p.21) diz que o estilo é "um fenômeno de ordem germinativa" e que por ele é possível atingir

a "mitologia pessoal do autor" e "os grandes temas verbais da sua existência", tem-se de considerar nesse sentido que o tratamento conferido à linguagem resulta numa expressão particular da individualidade do escritor; assim, esse alcance destacado da linguagem influi diretamente na apreensão do significado da obra de arte, mas não somente: influi também no conhecimento das riquezas conscientes e inconscientes do mundo interior do artista, ou seja, da psique artística. Com Barthes, atinge-se um aspecto singular do discurso literário: aquele que aponta para a manifestação do ser poético, através de uma linguagem que desnuda e revela a subjetividade do artista; essa mesma linguagem tanto pode ser a revelação da personalidade e dos sentimentos, como pode ser a sua maneira particular de observar o mundo exterior e, nesse caso, o escritor revela-se através da sua visão, ou análise de fatos e circunstâncias, além do que pode recorrer a outras presenças: indivíduos, ou personagens, e, até, evitar colocar em pauta o seu próprio envolvimento.

Portanto, a literatura, como expressão pessoal e subjetiva do seu criador (o discurso), ou como criação voltada e produzida a partir de dados observados ou criados — fictícios — e descritos ou narrados (o discurso narrativo), deve ser entendida e analisada como a arte que privilegia a linguagem e que não pode dessa ser dissociada, pois dela emana diretamente.

Lefebvre (1975, p.153) estabeleceu na sua *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa* que tanto o discurso lírico como o narrativo tendem, igualmente, à presentificação (representação mental da imagem) e visam à realidade estética, mesmo que as estruturas e, conseqüentemente, o seu funcionamento apresentem níveis de diferença.

Por conseguinte, as diferenças básicas entre as modalidades de discursos residem nos elementos estruturais e funcionais que caracterizam cada um deles. E a primeira diferença a ser estabelecida consiste no seguinte: o elemento básico caracterizador do discurso lírico é aquele que permite ao

leitor o acesso ao estado de alma do poeta, esse é um dos seus aspectos mais importantes. A emoção estética resultante da construção desse discurso pode estabelecer uma espécie de sintonia com o receptor, no caso o leitor.

Staiger afirma que “o poeta lírico é um solitário, não se interessa pelo público; cria para si mesmo”, mas, um pouco mais adiante, admite:

“O lírico nos é inculcado. Para a insinuação ser eficaz o leitor precisa estar indefeso, receptivo. Isso acontece quando sua alma está afinada com a do autor.” (Staiger, 1982, p.48)

N’*O discurso da poesia*, Todorov (1982, p.8-9) cita os aspectos semântico e sintático como aqueles que melhor evidenciam as propriedades do discurso lírico através de uma ordenação interna do próprio discurso.

Na área semântica ele destaca três teorias: a *decorativa*, que consiste em “recuar à poesia toda a especificidade semântica”. Todorov defende a questão de que a expressão lingüística, no discurso lírico, tem a função de “agradar” e não de “informar”, daí a escolha recair naquela expressão que exprime de maneira mais bela, utilizando, conseqüentemente, os ornamentos necessários e adaptados ao espaço poético. Tomando como exemplo o discurso lírico de Gomes Leal, poderia ser citado o poema “Misticismo humano”, em que o poeta, para falar dos desenganos e das decepções a que está sujeita a alma humana, usa símiles e metáforas que bem expressariam a sua percepção de uma realidade determinada:

“A alma é como a noite escura, imensa e azul,

.....
 Às vezes vem a névoa à alma satisfeita
 E cae sombria, vaga, e meuda e desfeita...
 E como folha morta em lagos sonolentos

As nossas ilusões vão-se nos desalentos!” (Leal, 1875, p.16)

A *teoria afetiva*, sugerida por Todorov, consiste em

valorizar o conteúdo do vocábulo no espaço lírico. A mesma palavra que fora do espaço poético vale apenas pelo seu significado intelectual, nocional, na poesia alcançará uma dimensão emocional. Ele conclui as suas considerações sobre a *teoria afetiva* dizendo que a diferença entre o poético e o não-poético reside, em suma, no próprio conteúdo do que é dito: naquele, sentimentos; nesse, idéias. Assim sendo, e considerando, ainda, o trecho transcrito de “Misticismos humanos”, verifica-se que, por exemplo, o termo “névoa”, nos versos de Gomes Leal, ganha um sentido de que seria naturalmente desprovido em um contexto não-poético. Aqui ele aponta para atribuições que podem abater-se sobre a alma humana, tornando-a, conseqüentemente, amargurada pelo sofrimento (sugerida pelo aspecto nebuloso da névoa); essa possibilidade de compreensão do termo em um outro contexto seria impraticável — num espaço não-poético névoa é, tão-somente, “turvação atmosférica” (Aurélio).

A *teoria simbolista*, que Todorov explica como sendo de “origem romântica”, leva em conta não a significação, mas “a maneira de significar”. Enquanto vocábulos, na linguagem cotidiana, são signos, no contexto poético, assumem a condição de “símbolos”.

Quando Gomes Leal (1875, p. 15) diz: “Eu sou um visionário, um sábio apedrejado,/ Passo a vida a fazer e a desfazer chimeras”, o leitor mais perspicaz entenderá que essas afirmações não configuram o ser humano Gomes Leal, mas intuirá que esses conceitos dizem respeito à figura e ao papel do poeta. Para os simbolistas o poeta era uma espécie de visionário ou vidente, assim o concebera Rimbaud em 1871, quando escrevia a um amigo a sua conhecida “Lettre du voyant”: as “chimeras” feitas e desfeitas estão na essência da mensagem poética e dizem respeito ao ser poético.

Em Gomes Leal isso é, sobretudo, um fato — a sua criação poética apresenta momentos de arroubos líricos cujo conteúdo se reveste de uma mensagem bastante otimista, mas, às

vezes, ela cai em vertiginosa depressão e daí o mundo e a vida são pintados com as cores mais “nebulosas”. Então, o “fazer e desfazer chymeras” equivale, em “Visionário da cor e do som”, ao próprio fazer poético, que, ao fazer, pode sugerir e desfazer sonhos e ilusões com a mesma propriedade e intensidade.

Todorov finaliza suas considerações sobre a organização interna do discurso lírico citando a *teoria sintática*, voltada para a especificidade poética na relação entre as partes do texto; aqui, ele diz não ter uma teoria própria e considera que os estudos de Jakobson e de Tynianov sobre o assunto são, ainda, os mais completos e justifica: eles partem da versificação, levando em conta o princípio de semelhança que governa o encadeamento das seqüências fônicas. Essa hipótese consistiria na afirmação de coerência e unidade que há entre os diferentes planos do texto: “as semelhanças métricas são secundadas por semelhanças fônicas (aliterações, paragramas), gramaticais (paralelismos) e semânticos (metáforas)”.

Considerando as colocações iniciais de Lefebvre e de Roland Barthes sobre as características do discurso lírico, as teorias semânticas de Todorov e as sintáticas de Jakobson e Tynianov, pode-se afirmar, em relação a Gomes Leal, que o poeta usou aquele tipo de discurso privilegiado, pelo menos em duas de suas obras poéticas: *Claridades do Sul* e *Mefistófeles em Lisboa*. Essa afirmação faz-se excluindo, do que se pode dizer essencialmente lírico, os textos *A mulher de luto* e *O Anti-Cristo*, que, embora compostos em forma versificada, são mais de caráter dramático e narrativo.

Jakobson distingue:

“É na associação por similaridade que assentam os versos... É a associação por contigüidade que dá à prosa narrativa o impulso fundamental; a narrativa passa dum objeto a outro, por proximidade, seguindo percursos de ordem causal ou espaço-temporal, sendo apenas a passagem das partes ao todo e do todo às partes, uma particularidade deste processo.” (Jenny, 1982, p.95)

O poema seria, então, uma construção semântica regida essencialmente pela ordem da metáfora e do paralelismo, por oposição à construção da narrativa.

Laurent Jenny critica Jakobson por considerar que esses conceitos não podem ficar presos a limites tão absolutos e sugere a possibilidade de “matizar” a antinomia proposta por Jakobson: “assim como não se pode encontrar narrativa pura, também se não pode encontrar a quinta-essência do poema”.

As observações de Jenny acerca das colocações de Jakobson sobre as peculiaridades dos discursos literários dão certa abertura à conceituação desse ou daquele discurso, porque, então, os conceitos dependeriam da freqüência de elementos configuradores de cada um dos discursos. Despreza-se, portanto, a rigidez sugerida por certos críticos, já que num texto podem conviver traços líricos, dramáticos e narrativos e, nesses casos, a classificação far-se-ia considerando os elementos mais recorrentes. Sendo assim, é possível afirmar, sobre os textos de Gomes Leal, que *Claridades do Sul* deve ser considerado o de tendências mais líricas.

A afirmação do lirismo em *Claridades* deve-se à constatação do seguinte: as imagens sucedem-se, valorizando o tratamento simbólico do conteúdo, e o que ainda é mais relevante para essa sua classificação é a presença, ou melhor, a convivência dessas imagens com as marcas do confessionalismo do sujeito lírico.

O poeta revela-se, mas não se espere encontrar na sua poesia o ser apaixonado, como foi tão comum no Romantismo, ou seja, aquele que se utilizava da criação poética para confessar o “gozo e dor” de amar. Nesse ponto se invoca Garrett, de quem, em geral, se afirma que traduziu, com muita emoção, toda a sua capacidade de sentir — sobretudo, em *Folhas caídas*, texto considerado como a própria formulação estética do empirismo existencial do poeta. Em Gomes Leal o fato faz-se de forma diferente: não é apenas o amante que ele deixa transparecer na poesia, mas o homem total, que inclui, privilegiando-o, o poeta.

O lirismo de *Claridades do Sul* põe o leitor em contato com “poeta meridional” — confessado em “Algumas Palavras” —, encantado e extasiado com o espaço físico que o inspirara; o poeta atento às mudanças do século, que alteram profundamente as atitudes do homem (e a sua atenção voltava-se, em particular, para o homem português, que podia observar melhor, pela proximidade); o poeta que se deixa influenciar pelas novas tendências estéticas de uma escola, que julgava mais poético usar a linguagem dos símbolos; o poeta que, embora valorizando as novidades literárias, não desprezava os temas já então considerados ultrapassados — como os do Ultra-Romantismo; o poeta que, em versão original, adere à temática comprometida com o satanismo baudelaireano; aquele que poetou a partir do considerado não poético — a poesia do cotidiano, que teve em Cesário Verde o seu maior cultor em Portugal; enfim, o poeta lírico, que faz uso de símbolos e de analogias para expressar a sua subjetividade, numa forma pessoal de ver o mundo e traduzi-lo através do exercício poético.

Tudo isso está em *Claridades* para afirmar o lirismo de Gomes Leal, como manifestação de suas idéias, pensamentos e, algumas vezes, dos seus sentimentos. Mas esse discurso lírico, é bom lembrar, não alcança o ideal de pureza buscada pelos simbolistas; antes poderá ser incluído nas considerações de Laurent Jenny, referidas em parágrafo anterior.

O aspecto diversificado do discurso de Gomes Leal verifica-se, ou melhor, é bem mais perceptível no nível do significante do que propriamente no do significado. Nesse ponto, volta-se, também, à consideração de que o sentido lírico dessa obra se refere, quase que exclusivamente, à manifestação do eu-poético, sem se colocar em relevância o lirismo amoroso.

Relembramos, ainda, que, em Gomes Leal, da mesma maneira como em Garrett, ressoa em meio ao lírico o discurso dramático. Há momentos em que se sente e se ouve, apenas, o poeta. É a sua voz interior que informa e emociona o leitor. Assiste-se àquela espécie de sintonia de que fala Staiger:

“[...] um trecho lírico só desabrocha inteiramente na quietude de uma vida solitária. E mesmo este desabrochar não é sorte que seja dada todos os dias ao leitor... Subitamente, porém, numa hora especial, uma estrofe ou toda uma poesia comove-nos... Isso acontece quando sua alma está afinada com a do autor.” (Staiger, 1982, p.49)

Todavia, há momentos em que o leitor percebe outras presenças. Não estão, apenas, poeta e leitor — um diante do outro; há outro ou outros e esses seres, aparentemente estranhos, são utilizados intencionalmente pelo poeta, que, quando assim o faz, desfaz, de certa forma, o clima indispensável à pureza do discurso lírico, em que fala, apenas, o poeta, sem interlocutores.

Em *Claridades do Sul*, o livro em que o índice de elementos líricos, sobreleva aos dos demais textos, são encontradas três espécies de composição do discurso, em:

a) poemas essencialmente líricos: como “Hora do meio dia”, em que o poeta fala das suas inquietações devidas a certas lembranças:

Sosinho no meu quarto retirado,
Certas horas do dia calorosas,
Quando as flexas do Sol queimam as rosas,
Eu cismo no seu corpo esbelto e amado!

As curvas do seu colo assetinado,
Mais fino que o das rolas amorosas.
Dar-me-iam as noutes voluptuosas
De que fallam os doutos do Pecado.

Mas, no entanto, lá fora o sol adusto
Queima as campinas e o aldeão robusto;
Voam abelhas a colher o mel,

E eu cheio de tristeza e d’anciêdade,
Continuo a scismar — como um abbade
Na virgindade olympica e cruel. (Leal, 1875, p.49)

b) poemas em que o discurso lírico aparece comprometido com elementos característicos do discurso

dramático; como ocorre em “Cantiga do campo”:

“Por que andas tu mal comigo,
Ó minha doce trigueira ?
Quem me dera ser o trigo
Que, andando, pisas na eira!

.....
E andar contigo, ó meu pomo,
Exposto às chuvas e aos soes!
Se morrem os rouxinoes!” (Leal, 1875, p. 26-7)

Não se pode negar a dramaticidade presente nesse texto: o poeta não está só. O poema não é tão-somente a expressão dos seus sentimentos, antes o sujeito poético questiona e fala a sua trigueira, num tom coloquial, o que confere ao lírico um aspecto dramático, que não lhe é inerente.

c) poemas absolutamente narrativos, como: “Os lobos”, “Ouro”, “Disputa”, “Aquela orgia”, “Debaixo de uma janela”, etc. Nesses textos encontram-se narrador, personagens e, muitas vezes, algumas circunstâncias espaço-temporais bem definidas.

Laurent Jenny refere-se a discursos com as características citadas acima, da seguinte maneira:

“Os poemas, por muito líricos que sejam, não nos contam também “Histórias”? Tem-se a impressão, por vezes, ao lê-los, de que é toda uma vida que eles narram em silêncio, selada no metal de algumas palavras, a que se chama evocação. Ou ainda a impressão de que é uma história à sua maneira.” (Jenny, 1982, p.95)

Em *Mefistófeles em Lisboa* tem-se uma outra feição do discurso lírico. Logo no início da obra, o leitor acredita que se trate de um texto lírico marcado pela sinceridade poética (se é que o texto pode ser assim considerado, já que “O poeta é um fingidor”), porque o poeta tem a preocupação de se fazer apresentar, desde os primeiros momentos, através do *eu* explícito.

Com um pouco de atenção, verifica-se que esse *eu* expresso não é o poeta, mas Mefistófeles e, de imediato, sente-se que o clima de lirismo se esvai; não por ser Mefistófeles o *eu* que o leitor imagina ser o poeta — pois essa transfiguração pode ser aceita sem que se desfaça o estado lírico —, mas porque o leitor também percebe que o texto não é, tão-somente, o discurso lírico do poeta que cria uma personagem para, através dessa elaboração estética, expor sua subjetividade; há uma outra questão: Mefistófeles não está só. O livro é toda uma criação, ou discurso, em torno de dois personagens: Mefistófeles e Fanchete.

Assim, os poemas de Mefistófeles — “um feixe de sonetos aéreos, ligeiros, voláteis, graciosos, que eu dediquei a Fanchete” — são pequenas falas e referências a situações desses dois personagens em contato com a cidade e seus habitantes, vivendo uma série de circunstâncias habituais e tradicionais dos lisboetas.

Mefistófeles em Lisboa é a reafirmação do discurso de *Claridades do Sul*, ou seja, aquele em que o lírico reside não na revelação de uma atitude emotiva gerada pelo sentimento amoroso — ainda que Mefistófeles estivesse bem interessado em Fanchete — mas no exercício de certa capacidade de ironizar. O poeta, transfigurado em Mefistófeles, fará um discurso revelador das condições degradantes de Lisboa daquela época; assim fora antecipado na síntese de “As gargalhadas no Macadam” e “História de uma cidade linda e seus feios pecados”.

Está-se diante de um discurso cuja característica mais relevante consiste na revelação da capacidade de crítica do poeta e de utilizar, para isso, certa mordacidade na expressão altamente demolidora; essas características podem ser observadas no “Prefácio pequenino”:

“Desembarquei n’um lindo dia de Maio límpido como a consciência do meu prior! [...] Não, eu não me ri de ti, palavra de Mefistófeles [...]. Tu és lamentável no teu

turbulento aparato, que te evades ao Riso. Pelo contrário, bofé! Creio que, se eu fosse lusitano, uma lágrima orvalharia e humedeceria os meus velhos bigodes sarcásticos ! [...] Não creia, porém, depois d'isto, meu caro leitor ! que eu escrevi um livro esvurmado de sangue e pús, como um melodrama do Código Penal. O que vaes ler é uma cantante enfiada de risadas cristalinas, como que trinadas por um endiabrado pagem alegre, mascarado de setim, cor de fogo.”

(Leal, 1907, p.10-1)

Contudo, mesmo tendo essa configuração, não se pode negar o tom lírico desse discurso, já que ele é, sobretudo, a expressão dos sentimentos do poeta em relação a Lisboa, manifesta através da pícaro figura de Mefistófeles.

Assim se faz o discurso poético de Gomes Leal, ora eivado de tom lírico, de um lirismo puro e emocionado diante da natureza ou da figura da mulher amada, ora mesclado de elementos narrativos e até dramáticos. Trata-se de uma obra vária do ponto de vista discursivo, assim como pela temática e pelas muitas tendências literárias manifestas; mas que, sobretudo, é uma poesia que encanta, pela novidade e pela riqueza de situações conferidas ao texto.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARTHES, Roland. *O grau zero*. São Paulo: Cultrix, 1971.
 GARRETT, J.B.S.L. A. *Obras completas*. Lisboa: Lello, 1965, v. 2.
 JENNY, Laurent et alii. *Intertextualidades*. Coimbra: Almedina, 1982.
 LEAL, Gomes. *Claridades do Sul*. Lisboa: Brás Pinheiro, 1875.
 _____. *Mefistófeles em Lisboa*. Lisboa: Guimarães, 1907.
 LEFEVBRE, M. Jean. *Estrutura dos discursos da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1975.
 STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais de poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1982.
 TODOROV, T. *Os gêneros do discurso*. Lisboa: Edições 70, 1978.
 _____. *Poética da prosa*. Lisboa: Edições 70, 1979.
 _____. et alii. *O discurso da poesia*. Coimbra: Almedina, 1982.

A ALEGORIA NA PÓS-MODERNIDADE: RECONHECIMENTO DO FRAGMENTÁRIO OU NOSTALGIA AO SÍMBOLO?*

Günter Karl Pressler

Universidade Federal do Pará

- **RESUMO:** *Com Flaubert e Baudelaire, mudou-se a basis semiótica da literatura moderna. A alegoria representa a “incorporação estética da consciência alienada”. A Pós-modernidade causa, segundo Merquior, uma mudança qualitativa do conceito da alegoria: a metamorfose ocorre dentro da configuração alegórica, uma mudança que desloca o eixo do Kafka/Surrealismo para Borges/Beckett. Merquior designa essa nova visão como “hiperreal e metonímica”, ao contrário de “surreal e metafórica”. Davi Arrigucci Jr. demonstra a “inquietação da vanguarda” e a crise da literatura realista que não se podia configurar simbolicamente a experiência humana. Uma crise, em que se caracteriza a perda da visão de um todo completo, a submissão sob a fragmentação e o poder do mundo da mercadoria no capitalismo tardio. A oposição símbolo — alegoria designa o centro da rotação da modernidade, não mais da pós-modernidade.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Alegoria; Pós-modernidade; Benjamin, Merquior, Arrigucci.*
- **ABSTRACT:** *This paper focusses on the “concept” of allegory in Post-modernism, looking for them in two brasilian authors: Merquior and Arrigucci and their reception of Benjamin. With Flaubert and Baudelaire a semiotic basic of literature was changing, a allegory is the “esthetic incorporation of alienation”. But in the Postmodernism the allegory is changing inside from Kafka/Surrealism to Borges/Beckett. The allegory is characterized like “hyperrealistic-metonymical” and not more “surrealistic-metaphorical”. This focus of Arrigucci centraliz-ed the lost of totality; the relistic literature stand in crisis with the fragmatic world. The oposition symbol — allegory is important for the Modernity, but no more for the Postmodernism.*
- **KEY WORDS:** *Alegary; Post-modernisim; Benjamin, Merquior, Arrigucci.*

I

“... não mudará nada, enquanto a nova filologia benjaminiana somente refletir sobre mas não com ele. Pensar com ele significaria incorporar seus métodos e aplicar os conhecimentos adquiridos por ele”. (Salzinger, 1990, p.42)

A questão da Pós-Modernidade (Pós-moderno, Pós-modernismo) está em evidência desde meados dos anos 70, apesar de o livro que marcou o conceito, digamos assim, ter sido publicado somente 1979 — Jean-François Lyotard, *A Condição Pós-Moderna*. Então, são agora três décadas de discussão: estamos na Pós-Modernidade ou ainda na Modernidade, ou no fim da Modernidade, ou, particularmente na América do Sul, na América Latina que nunca entrou na Modernidade, somente na Modernização? Estamos no Neobarroco, sem ter passado a época do Iluminismo, da filosofia das luzes, como provoca a abordagem de Irleamar Campi sobre a literatura latino-americano?

Gostaria de levantar alguns aspectos gerais para uma designação desse assunto antes de entrar no campo da teoria literária, cercando a figura do pensamento que caracteriza a Modernidade e a Pós-Modernidade, a alegoria:

– a base modificada das forças produtivas da economia (a grande indústria é substituída pela alta tecnologia, a globalização e informação, produtos individualizados em vez de produtos de massa, o declínio dos Estados socialistas);

– a tecnologia avançada (microcomputador, *cyberspace*, realidade virtual, simulação da realidade);

– a política-cultural contribui para o encontro entre as ciências modernas e as sabedorias antigas e alternativas (a sabedoria milenária das culturas orientais — Yoga, Budismo, etc.), inclusive dos povos indígenas, tanto no campo da mitologia e da literatura quanto no real-político, por exemplo no

Brasil, o encontro das tribos indígenas com a presença do cantor Sting em Altamira em 1989.

Essa tendência sedimentada, na verdade, desde os tempos modernos é a busca de uma nova identidade cultural como resposta ao fenômeno do fragmentário, do abandono da vida pós-moderna, e a arte funciona aí como um sismógrafo. A Pós-modernidade é, de outro lado, um comentário irônico e sarcástico diante do desamparo do sentimento, da emoção que vive a vida denunciando a razão, da capacidade do espírito de organizar, de sintetizar e dar sentido a nossa vivência — e, portanto, é uma reação do filho dependente ao pai (a Modernidade). Por conseguinte, netos e netas vão ter a distância histórica e, com certeza, a resposta será livre. A recepção será uma palavra-chave.

II

“Acima de tudo, depende da nossa habilidade de compreender seu [modernismo] modo específico de articular a literatura como função social, e, como tal, inevitavelmente envolvida na profundidade [...] da história.”

(Merquior, 1980, p.33)

“O veículo natural da verdade desprendida da intenção é alegoria.”

(Merquior, 1969, p.104)

Levantando a questão do “pós-modernismo”, José G. Merquior publica no final do ano de 1976 no “Suplemento Cultural” do *Estado de S. Paulo* um ensaio cujo significado existe na recepção atual do debate teórico sobre aquela questão do moderno e pós-moderno e na diferenciação conceitual da alegoria. Merquior atravessa o desenvolvimento histórico dos estilos modernos com uma visão conceitual aprendida com Walter Benjamin que deu as caracterizações decisivas da época chamada *Modernidade*. Impressionante é o olhar perspicaz de

Merquior para as palavras-chave e a atualidade da obra de Benjamin.

Antes de focar a sua compreensão e aplicação do conceito benjaminiano da alegoria, algumas palavras esclarecedoras não só à crítica mas também a certa confusão conceitual de Merquior, abrangendo a literatura da época moderna. Um obstáculo sério para uma definição convincente do pós-moderno e do pós-modernismo e, digamos, da *Pós-modernidade* está, segundo Merquior (1980, p.9), na “ambigüidade do próprio conceito de modernismo”¹, ou seja, na caracterização do próprio moderno que antecede todo o modernismo e pós-modernismo. A crítica literária dificulta uma compreensão na maneira em que ela tenta definir ecleticamente um estilo, preso em teoremas formais. Uma tentativa que se desqualifica “pela deficiência lamentável da perspectiva histórica” (Merquior, 1980, p.10); e essa definição formal só consegue constatar uma longa “tradição da ruptura” (O. Paz)². Enquanto Merquior assume essa tarefa necessária de definir o “estilo moderno” dentro de uma moldura histórica, percebe-se a dificuldade de ele mostrar a dialética entre um *estilo* e uma *época literária*, apesar de uma compreensão global da questão da época, embora estivesse tão envolvido ideologicamente³,

¹ Originalmente o ensaio foi publicado em três números do “Suplemento Cultural” do *O Estado de S. Paulo*, 24 e 31.10 e 7.11.1976, intitulado “A Caracterização do Moderno”, “O Estilo Moderno” e “O Pós-Moderno”. Cf também o outro ensaio, “O Significado do Pós-Modernismo”, o que era uma palestra, ministrada em Londres, in: Id. (1980, p.27-41).

² Merquior tem uma crítica explícita às reflexões teóricas de O. Paz, p.e., “O modernismo acaba parecendo, como em Paz, um simples romantismo ‘up-to-date’” (1980, p.10), o qual não pode ser abordado dentro da nossa análise da recepção de Benjamin nos textos de Merquior; cf. *A Poética Histórica de Octávio Paz* (1980), e *O Charme de Octávio Paz* (1983, p.51-5).

³ “Por conseguinte, para chegar ao pós-moderno, convém repassarmos o nosso entendimento do modernismo, e, na verdade, da evolução global da cultura literária desde os primórdios da sociedade industrial” (1980, p.10). Significativa, desde 1980, a repetição estereotipada da frase: “a guerra do

porque usa os conceitos “o moderno”, “o modernismo” e “a modernidade”, “o pós-modernismo” e “a pós-modernidade” simultaneamente como conceitos historiográficos, mas com conotações políticas diferentes. Como resultado de uma compreensão abrangente desse ensaio e levando em consideração os outros trabalhos de Merquior, podemos entender com um real valor cognitivo os *conceitos periodológicos* usados pelo crítico da seguinte maneira: “o moderno” é “a modernidade”, para “modernismo” é o próprio “modernismo” da primeira metade desse século⁴. “Pós-modernismo” seria entendido como uma vertente tardia dos movimentos vanguardistas, e a própria Pós-Modernidade como conceito epocal com o peso de substituir toda a Modernidade,

modernismo contra a modernidade” (1990, p.30), a qual ilustra a moldura ideológica, entendendo a modernidade no sentido do progresso inquestionável positivo; cf. também no mesmo livro p.160, 207, 214, particularmente p.323-9 (*Barthes: um Olhar de Despedida*). A respeito de toda a problemática dos conceitos periodológicos, cf. Id. (1975); o estilo da época *descreve o típico, não o geral* (p.41).

⁴ “O moderno” começa por Merquior com o fim do Romantismo, no qual se desenvolveu a Modernidade com Baudelaire e Flaubert, enquanto “o modernismo” abrange as vertentes diferentes dos anos entre 1905 e 1925. Merquior usa o conceito de “modernidade” mais no sentido de uma definição socio-econômica, quer dizer “a modernidade” substituí, ao meu ver, o conceito da sociedade industrial ou, no caso “capitalismo” (cf. 1980, p.27-9, 32). Como conceito periodológico, ou, digamos, conceito cultural-histórico — como Benjamin no ensaio sobre Baudelaire define e exemplifica — é usado por Merquior somente na tradução do ensaio sobre Baudelaire (1980, p.12) ou, a parte, p.e.: “mestres da modernidade” (1980, p.15). Merquior usa esses conceitos provavelmente como estão entendidos no ambiente cultural anglo-saxônico. Seu ambiente cultural foi naqueles anos marcado pela vivência em Londres (ao lado de Paris). O contexto do conceito deixa-se verificar exemplarmente no seu ensaio sobre *Os Estilos Históricos na Literatura Ocidental* (1975), um fato curioso, porque o número anterior dessa coleção era dedicado ao Walter Benjamin com três traduções: *A Modernidade, Sobre Alguns Temas de Baudelaire e Franz Kafka*. Cf. a respeito da história do conceito Modernidade Aron (1993, p.23-32), e em geral os trabalhos de Bolle, particularmente (1994).

encontra-se já em Merquior, mas confunde-se apesar de toda caracterização literária e histórica⁵.

Somente a partir daí podemos nos desdobrar com proveito sobre a abordagem crítica do conceito benjaminiano da alegoria dentro dessa visão teórica — “que as formas estéticas se apresentam, na sua própria especificidade, como verdadeiros **conteúdos** culturais” (Merquior, 1975, p.42) — levantando a cabo as forças históricas em sua dialética. Apesar da “proeza teórica” (Merquior) de Benjamin, resgatar e atualizar a *alegoria*, a qual foi rejeitada em nome do *símbolo*, Merquior identifica certas questões históricas do pensamento de Benjamin como imprescindível para qualquer reflexão conceitual da alegoria. Ele estava no final dos anos 20 e na década de 30 em relações polêmicas com os frankfurtianos, particularmente com Theodor W. Adorno — não somente pelo “brechtianismo” em vários trabalhos, também pela busca de um materialismo fora de um, digamos, padrão sociológico-hegeliano. Esse *focus* de Benjamin inclui uma abordagem surpreendente da literatura moderna na preferência de autores como Baudelaire, Kafka, Proust e o movimento do surrealismo. Nesse período destacam-se as duas palavras-chave de Benjamin: a *aura* e a *alegoria*. Aí Merquior toma posição em favor da alegoria contra uma determinada simplificação da questão com o *slogan* da “politização da arte”. Porque, junto com um outro *Leitmotiv* de Benjamin, a “*denúncia do mito*”, visível já nos seus primeiros artigos, a reflexão crítica e alegórica permite uma compreensão profunda das forças históricas do nosso tempo, digamos, da Modernidade e da Pós-modernidade, enquanto o *slogan* aparece como uma

⁵ “Muita gente já reconhece a existência de uma pós-modernidade [...]. Poucos, porém, dos vários que admitem o pós-moderno como atmosfera estariam dispostos a aceitá-lo como estilo”, introduz Merquior o tema, mostrando sua visão consciente da questão, e mais adiante ele fala da noção “de uma pós-modernidade, estilo em parte ainda adolescente”, Merquior (1980, p.9, cf. nota 5).

propaganda efêmera, causada pelas condições políticas na Europa na década de 30. Retomando os estudos de Benjamin sobre Hölderlin e Goethe, Merquior elabora o impulso anti-mítico que se junta à crítica da violência nos textos sobre Gide e Kafka.

“Em todas essas etapas, Benjamin recusa no mítico a marca da dominação social, o exato reverso do que a alegoria, como cifra estética do martírio da consciência humana, sub-repticiamente acusa e revela”. (Merquior, 1980, p.13-4)

Mais tarde, a obra-prima sobre Paris, “a capital do século XIX”, expressa a visão particular de Benjamin; o contexto social e histórico é parte integrante do conteúdo significativo do texto. Para poder compreender a reflexão de Merquior, finalizando na constatação de uma “*metamorfose da semiótica literária [...] uma mudança dentro do mesmo regime semiótico*” da alegoria que emerge “*um outro tipo de alegoria*” (Merquior, 1980, p.20), é necessária uma breve abordagem da Modernidade via Merquior. Ele distingue três cesuras definitivas e quatro estilos literários: o Romantismo, o Pós-romantismo, o Modernismo e o Pós-modernismo⁶. A primeira cesura termina a época do Romantismo, visível no declínio da fase revolucionária depois de 1848. Isso levou a um esgotamento do “*ethos anagógico-mitogônico*” da poesia ocidental⁷ (Merquior, 1980, p.11-2).

⁶ Merquior delimita cronologicamente os quatro estilos da seguinte maneira: o Romantismo terminou com o declínio da fase revolucionária depois do ano 1848; o “complexo estilístico pós-romântico” (1975, p.66-83), ou seja, anti-romantismo, Merquior identifica a Modernidade de Baudelaire e Flaubert até o ano de 1920; o Modernismo se identifica pelas vertentes vanguardistas a partir das primeiras duas décadas do século XX até por volta de 1950, seguindo pelo pós-modernismo depois da segunda guerra mundial (p.89-92). Cf. p.19-20 e Id. (1990, p.261-2 e 293-4).

⁷ Em seguida Merquior caracteriza sinteticamente a literatura do Romantismo que deixa entender a ligação com o anti-mítico, o qual Merquior reconhece em Benjamin: “o fim do romantismo, em sua condição essencial de escrita

“No texto romântico, pela última vez, o universo ainda aparece impregnado de aura (W.Benjamin); alma e mundo confraternizam — mas há uma nostálgica distância, numa patética saudade do Todo. O caráter aurático do imaginário romântico revela precisamente a persistência do impulso ético-idealizante, a força anagógica, do ânimo de transfiguração mitogônico”⁸ (Merquior, 1980, p.11)

sintetiza Merquior à questão levantada. A literatura anti-romântica era uma “resposta estética” diante da nova configuração no triângulo entre vanguarda, mercado e sociedade⁹. “A corrosão do pathos mitogônicos”, continua, “foi o núcleo ideológico do estilo com que a boêmia pós-romântica exacerbou essa tensa imbricação entre literatura e sociedade” (Merquior, 1980, p.13). Com Flaubert e Baudelaire modificou-se o *fundamento semiótico*. A figura do símbolo, transparente na sua função representativa é analógica dentro das convenções da literatura clássica e romântica, sucede uma figura ostensivamente ambígua e polissêmica na sua função representativa e parabólica. A *alegoria* tornou-se a

intencionalmente mítica, e de literatura do ideal — o fim do estilo que, sonhando a poesia como ‘religião da humanidade’, ainda propunha objetivos edificantes, anagógicos, ao ato literário”.

⁸ Cf. Id. (1975, p.64): “A poética romântica é cumulativamente expressão do eu e arte do símbolo, ou seja: da figuração do todo pela obra singular. No romantismo mais puro, o símbolo será sempre emblema de arcanos, cifra de uma realidade superior oculta; logo, a poética do símbolo opera por metáfora, por associações sugestivas, numa espécie de irrestrita confiança no poder mágico da linguagem”.

⁹ Merquior esboça os resultados socio-culturais no início da sociedade industrial: alfabetização generalizada, novas formas de divisão do trabalho, mecanização da produção. Isso causou indiretamente uma ampliação do mercado literário (jornais, livros, etc.). A profecia de Marx de um “exército de reserva” se realizou mais real do que descrito, “a massa de escritores, críticos e leitores nunca inteiramente absorvidos pelas normas bastardas da cultura como ‘entretenimento’” (1980, p.13).

“corporificação estética da consciência alienada”, como Merquior (1980) afirma com Benjamin, e é o oposto da *aura*. A aura mostra a sua cara amigável do mundo (o ideal), enquanto a alegoria demonstra a cena do inumano. Na “vacuidade do ideal” (H. Friedrich) inicia a Modernidade como literatura e arte crítica. Merquior destaca essas duas palavras-chave com o apoio na disputa entre Adorno e Benjamin numa troca de cartas (1936) sobre o ensaio *A Obra de Arte na sua Era da Reprodutibilidade Técnica*. Adorno aponta, firme, que o conceito da aura está em oposição à alegoria, a idéia da aura é um “avatar”, uma reencarnação do conceito do símbolo, como Benjamin havia mostrado no livro sobre o drama barroco.

Como mencionamos acima, a base semiótica da literatura da Modernidade e da Pós-modernidade é a mesma, somente dentro dessa base, dentro dessa “figura de pensamento”¹⁰ — a alegoria — podemos verificar uma metamorfose, surge um “outro tipo” de alegoria. Em correlação com o motivo antimítico, Benjamin reconhece uma “espécie de fase de latência” (Merquior, 1980, p.15) na alegoria da segunda metade do século XIX e, apoiando-se no fragmento 45 das anotações de Benjamin intituladas *Parque Central* (Benjamin, 1989, p.180), Merquior conclui que a poesia alegórica de Baudelaire era uma exceção, só depois da segunda cesura, o Modernismo, a figuração alegórica passou a dominar o estilo da época, é expressão adequada ou, como Merquior (1980, p.15) diz, “o reflexo-protesto da alienação”. Ela cultivava a tensão entre “a intenção expressiva (autora ou leitora) e a realidade do significante” (Merquior, 1980). O entregar-se ao obscuro do texto, à visão surrealizante causa um enigmatismo do “estilo moderno”, e a aparentemente autonomia do significante é apenas “o efeito necessariamente polissêmico da verdade como martírio da intenção — do significado

¹⁰ Em alemão chama-se esse termo “Sinnbild” (“imagem de sentido”); o símbolo “Sinnbild” e “Wahrzeichen” (“signo de verdade”), alegoria “Sinnbild”, “Gleichnis” (“parábola”).

sub specie allegoricae, da semântica da **alteridade**, socialmente motivada” (Merquior, 1980). Ao contrário, como nós veremos mais adiante, o enigmatismo de Kafka, do Surrealismo, etc., não é um pseudo-maravilhoso, “mas sim como poética crítica, engendradora de iluminações profanas, íntima”, continua Merquior, “não do inconsciente mitogônico à la Jung, mas sim do inconsciente reprimido de Freud” (Merquior, 1980). A realização do alegórico não é a característica decisiva de reconhecer um novo estilo, e sim a aliança entre o alegórico e a tendência crítica a subverter toda a concepção da função da arte¹¹ e, com isso, toda a cultura literária do século XIX. Mas entre o alegórico e a crítica e auto-crítica dos poetas — o alvo é a língua, a linguagem, o meio do processo criativo. As duas características fazem parte de toda Modernidade, ou melhor, são características inerentes dessa época. O Modernismo, no início do século XX, radicalizou essa tendência na medida em que a sociedade avançou em direção às forças históricas e tecnológicas. Paz (1986, p.134) fala da característica essencial da modernidade: “o que distingue a modernidade é a crítica: o novo se opõe ao antigo e essa oposição é a continuidade da tradição”¹². Com os românticos *a crítica* leva a cabo a nova proposta da teoria literária contra a poética clássica que define leis e regras da criatividade e produtividade artística. A crítica destruiu essa, aparentemente eterna, legitimidade. E seguindo a caracterização da literatura oitocentista de Merquior (1980, p.17): tanto os românticos quanto os pós-românticos, “os ‘profetas’ vitorianos, de Hugo e Carlyle a Rimbaud e George”¹³, os

¹¹ Nessa característica central, detectada por Merquior, podemos reconhecer a fundamentação da “teoria da vanguarda” de Peter Bürger (1993). Pensamos na ruptura definitiva pela “lingüística” como nova ciência, levantando a base material da literatura em questão, e na famosa escola dos “Formalistas Russos”.

¹² “A crítica é a espinha dorsal da modernidade literária” (D. Arrigucci Jr., 1973, p.172).

¹³ Resumindo mais adiante: “Os vitorianos viviam, portanto, no culto da arte-magia e da obra-fetichê. Embora em regra infensos ao halo aurático da

simbolistas Mallarmé e o neo-simbolista von Hofmannsthal, enxergaram/compreenderam a literatura como função cultural sacra, o poeta é o “diretor mental da humanidade” (Merquior, 1980), ou vamos dizer, o corretivo tanto estético quanto ético, a consciência humana alerta e profética. “*A literatura era uma religião*” (Merquior, 1980, p.18), a obra um fetiche e a “classe literária” comporta-se como uma “seita redentora”. E aí surgiram os modernistas, os vanguardistas, esses “bárbaros profanos”, tanto na arte em geral quanto na literatura, Picasso, Klee e Schönberg, os dadaístas, surrealistas, Joyce e Mário de Andrade. A visão grotesca e paródia substituiu o *pathos* tragicizante¹⁴.

O sincronismo entre as mudanças definitivas da sociedade na virada do século e particularmente depois da experiência da Primeira Guerra Mundial, as inovações criativas da arte e da literatura e a crítica à arte como instituição causaram uma modificação qualitativa dentro da base semiótica da literatura (na verdade, da arte em geral): a metamorfose da alegoria, quer dizer, nas palavras de Merquior (1980, p.20), “que a alegoria moderna [...] é de índole **surreal** e **metafórica**, ao passo que o alegorismo pós-moderno é de cunho predominantemente **hiperreal** e **metonímico**”¹⁵. O primeiro índice, Merquior vê nas artes

mitologização romântica, praticavam a arte em si como uma atividade cultural”.

¹⁴ Partindo daí, Merquior desenvolve uma polêmica pertinaz contra o “complexo grafocrático”, como ele intitulou a vertente modernista e pós-modernista que se entregava ao “experimento estético” por preço qualquer, a tendência do “ludismo” tanto na forma quanto no conteúdo, “em guerra aberta contra os valores dominantes da sociedade burguesa” (1980, p.19). Essa polêmica, resultado da “visão do mundo” (“Weltanschauung”) de Merquior, o seduz a julgar todo, digamos, “pós-modernismo”, sob o aspecto sociológico que substitui a avaliação literária e a contribuição histórica.

¹⁵ As referências dessa dicotomia encontram-se em F. Strich, R. Jakobson e V. Zirmúnski. Frazer distinguia a magia “homeopática”: “confusão de semelhanças com causalidade, de magia ‘contagiosa’: confusão de contigüidade com causalidade” (Merquior, 1980).

plásticas. A pintura surrealista sucede a arte hiperrealista e, entre elas, houve a “revolução” pop com a nova valorização da imagem contra o abstracionismo. Na literatura, essa mudança encontra-se em Borges e Beckett, seguindo Kafka e os surrealistas (as favoritas de Benjamin). A ficção enigmática de Kafka pertence a um modelo ‘obscuro’ da narrativa sacra e expressa uma opacidade metafórica, enquanto o fantástico de Borges está mais próximo dos mistérios de Edgar Allan Poe, “puramente transitivos e cerebrais” (Merquior, 1980, p.21). O enigmatismo do alegórico se atenua mais ainda no drama de Beckett, “que é simples concentração compulsiva em motivos filosóficos [...] em si nada enigmáticos” (Merquior, 1980). Com o estilo “pós-moderno” liga-se, segundo Merquior, a outra característica: a tendência lúdica da arte, tanto o jogo na forma (o experimentalismo) quanto o jogo no plano do conteúdo, a visão grotesca, paródica e destragicizante¹⁶. A tendência lúdica já encontramos em Baudelaire (também não somente na literatura moderna) como levanta Bolle (1977):

“Benjamin fala das máscaras que Baudelaire ‘consumia’ [...]. Tal como para o ator do teatro épico de Brecht não se trata de identificação, nem de empatia, mas de experimentação lúdica de um repertório”¹⁷.

¹⁶ Merquior cita uma encenação da peça *Esperando Godot* do próprio Beckett (Berlim, 1975; Londres, 1976): “Os efeitos semichaplianos com que Beckett marca o desempenho de seus anti-heróis Estragon e Vladimir acentuam o poder destragicizante do grotesco, aquela contínua oscilação séria/cômica, que a assimilação unilateral do drama beckettiano a uma pretensão vertente ‘existencialista’ do teatro do absurdo tende a obscurecer” (1980, p.22).

¹⁷ O mote do livro de W. Bolle (1994): “Décor semblable à l’âme de l’acteur” (Baudelaire), o capítulo 9: “A Metrópole: Palco do Flâneur” (p.365-400). Cf. também as observações de Davi Arrigucci Jr. sobre a “Flânerie”, retomado em Baudelaire, significativas para a literatura dos “pós-modernistas”, nas palavras de Merquior (1973, p.249-286).

Podemos, então, aproveitar as contradições ideológicas de Merquior, atribuindo aos modernistas uma visão humanista, mas polemizando, porque eles seguem uma crítica feroz aos efeitos “colaterais” do capitalismo, do progresso uníssono festejando a sociedade moderna. Exatamente aí, a crítica dos autores da Modernidade, iniciada — na verdade — com os românticos, cobrava as promessas da nova classe burguesa: melhorar qualitativamente a vida dos seres humanos, saindo da famosa “menoridade” (Kant) dos séculos anteriores. A característica crítica, ou seja, nas palavras de Merquior, “lúdica” e “metonímica” dos pós-modernistas implica mais uma decepção profunda, aquela da esperança na humanidade racional e da liberdade democrática do século XX, combatendo a nova barbárie dos regimes fascistas — com a bomba atômica! A verdadeira *crux* é que os “pós-modernistas” ou, nos termos de Merquior, os “pós-modernos” ou “neo-modernos” fazem parte do “*pós-modernismus*”; a verdadeira *Pós-modernidade* está ainda no estado da “adolescência”. Merquior (1980, p.25) visionaria sua idéia da Pós-modernidade, um encontro entre a arte e a ciência, entre a “razão poética” e a “razão crítica”, ou seja, um “redimensionamento das relações entre arte e ciência”¹⁸.

Pois bem, enquanto Merquior analisa a metamorfose dentro da alegoria para poder explicar a diferença entre Modernismo e pós-modernismo/pós-moderno, em vista à questão estética do estilo da época, Davi Arrigucci Jr. dedica-se à alegoria benjaminiana para aplicá-la à literatura brasileira tanto ao gênero da crônica, em particular a de Rubem Braga, quanto aos livros críticos durante a ditadura militar na década de 70, com o

¹⁸ Numa maneira inesperada, ciência e arte encontram-se na proposta de reconhecer o esoterismo, o ocultismo e as sabedorias orientais como ciências nas últimas décadas do século XX. O novo disco de Gilberto Gil, “Quanta”, é lançado com a manchete “Gil casa Ciência e Arte” (*O Liberal*, Belém, 11.04.1997, p.7). O subtítulo explica melhor: “Em ‘Quanta’ [...] o poeta baiano propõe a análise ‘científica’ das chamadas ciências ocultas”.

objetivo de relacionar a literatura crítica e a sociedade politicamente oprimida. O reconhecimento do essencialmente *fragmentário* da “figura de pensamento” da alegoria, na produção moderna e pós-moderna, coloca-se ao lado de uma nostalgia da totalidade, quer dizer, uma esperança sub-reptícia e melancólica de um todo significativo, seguindo a antiga visão humanista ou idealista. A percepção do fragmentário compreende a mudança da semiótica literária como acontecimento histórico, acusando a “perda da experiência” e a perda de todas as referências dessa *visão totalitária*, mas esperando uma revitalização da figura do *símbolo*, o reencontro de uma identidade como nos velhos tempos anteriores. É uma busca “saudosista”, digamos, ao contrário da busca da identidade através da figura do fragmentário que incomoda, porque é altamente cognitivo, auto-irônico e livre como uma passagem que atravessa a filosofia existencialista do Nada¹⁹. A recepção forte do *aspecto melancólico* na obra e na pessoa de Benjamin explica-se pela tendência compreensível dessa busca de identidade na “fórmula” do passado oprimido e a tarefa do historiador materialista de resgatar a história dos vencidos em favor de um futuro melhor e com sentido (“sinnvoll”). Vamos, então, verificar a aplicação desse entendimento dos textos de Benjamin à literatura brasileira contemporânea. No prefácio da coletânea de ensaios *Achados e Perdidos*, Arrigucci refere-se às “**inquietações da vanguarda**” (Arrigucci Jr., 1979, p.9), constatando que nessa crise da literatura realista ela não é mais capaz de representar simbolicamente a experiência humana. A

¹⁹ Cf. todo esse contexto na década de 50, centralizado em Paris, que encontramos no livro de Arrigucci sobre Julio Cortázar, a realidade européia ampliada pelo fenômeno do Jazz. Nesse livro, Arrigucci não analisa a literatura moderna sob o aspecto da alegoria, mas está muito próximo com uma parte, intitulada “A Parábola da Destruição” (p.211-335), também Benjamin é citado somente com o ensaio “A Obra de Arte na Época da sua Reprodutibilidade Técnica” (p.243-4).

crise deixa-se caracterizar pela perda de um todo, pela subordinação à fragmentação e pelo domínio do mundo das mercadorias no capitalismo tardio. Arrigucci fala, nesse contexto, da consciência do *escritor latino-americano* que reconhece a necessidade atual de mostrar a realidade histórica e política do seu país, do seu continente, mas sob o peso de a contradição insistir numa modernização reforçada diante de “uma sociedade atrasada” (Schwarz, 1977). Essa tentativa criativa causa um problema na forma da representação: “Dificulta a síntese da totalidade, arrisca-se no fragmentário em busca do poder alusivo das formas alegóricas” (Arrigucci, 1979, p.11). A alegoria predomina: “como linguagem que alude ao outro, velado sob a expressão ostensiva”. Arrigucci (1979) cita o livro de Benjamin sobre o drama barroco alemão. “A alegoria moderna imanta os cacos da história com uma transcendência de fundo perdido, como o vórtice do infinito em que se abismou um dia a lucidez de Baudelaire”²⁰. Ele reconhece a importância do debate teórico sobre a oposição *símbolo* — *alegoria*, mas a discussão deveria enxergar mais a dimensão histórica e política do que a da teoria e da estética. Em Arrigucci (1979, p.12) podemos reconhecer uma compreensão clássica-poética e religiosa da Idade Média, da figura de pensamento que é a *alegoria* — alegoria entendida como “alusão” (“alude ao outro”) como forma indireta da enunciação. Mesmo seu livro deixa-se ler como uma busca às formas da alusão, ele diz, “muitas vezes combinados, paradoxalmente, com uma ânsia de fidelidade ao real”²¹.

²⁰ A característica da alegoria em Arrigucci tem o cunho de Lukács, porque nela domina a “transcendência oca [...] ecos do domínio religioso da arte e uma adesão niilista e conformista à realidade degradada do capitalismo” (1979, p.11). “Ou seja, a alegoria moderna corresponde a um conteúdo vazio, ela corresponde a uma posição niilista, no fundo a um individualismo anárquico e niilista”, diz o texto de Lukács (apud Arrigucci, 1979, p.98).

²¹ Estamos no ano de 1979. A ditadura militar dirige um curso menos oprimido, mas ainda não era o momento de falar mais claro. O prefácio de

A alegoria barroca, abordada no livro de Benjamin (1984) sobre *A Origem do Drama Barroco Alemão* referindo-se a Modernidade, como expressão forte da visão do mundo em declínio, de uma realidade sem liberdade, quebrada e esbatida, questiona profundamente uma visão harmônica de uma totalidade, por isso bem-vinda para expressar o fragmentário da Modernidade e Pós-Modernidade. Arrigucci Jr. (1979, p.79-115) aplica a alegoria numa abordagem do novo romance brasileiro diante da atualidade dos anos 70, sob um forte regime militar. O quadro político e a escolha dos três romances ilustra a sua intenção de explorar interpretativamente o sentido escondido no caráter alusivo, parabólico e enigmático da figuração alegórica²².

“Então, eu tenho três casos de alegoria, ligados com a vontade realista de representar o que foi, o que tem sido a realidade, a vontade de manter a verossimilhança e usando sempre a alegoria” (Arrigucci Jr., 1979, p.80)

Comum aos três romances é a incapacidade de colocar a representação da realidade em concordância com a tendência da “abstração da alegoria”²³ (Merquior, 1969, p.109). Seguindo essa compreensão da figuração alegórica — do cunho lukácsiano —, o desejo da representação não se realiza, porque o fragmentário dessa figura, isto é, a perda do todo significativo e o declínio da percepção não o permitiram. Isso não é somente

Arrigucci — também o próprio título da antologia — documenta essa situação ambígua.

²² A entrevista da revista *Remate de Males* da Universidade de Campinas foi feita por C.Vogt, F.Aguiar, L.T.Wisnik und J.L.Lafetá, no ano de 1978. Os autores discutidos são P.Francis, A. Callado e R. Louzeiro.

²³ A abordagem do conceito da alegoria de J. G. Merquior, em que ressalta o debate sobre o conceito-chave da estética, o símbolo. Merquior cita J. W. von Goethe e a estética clássico-romântica e os estudos de E. Auerbach, mostrando que as “acusações clássicos-românticas à alegoria, a alegação do seu ‘abstracionismo’, é destruído pela análise da alegoria-figural”, e constata no seu aspecto histórico a força de concretizar o universo tratado.

um fenômeno da literatura brasileira na atualidade, sob “a condição do governo autoritário brasileiro” (Merquior, 1969, p.95), mas um fenômeno que acompanha toda a história do capitalismo.

“A tendência à alegoria mostra que não é apenas a repressão da linguagem que num determinado momento obriga a falar através de metáforas continuadas [...] há uma coisa mais grave, mais profunda, é o problema de que é muito difícil se ter a visão da totalidade [...] A alegoria é a forma alusiva do fragmentário”. (Merquior, 1969, p.94)

Então, continua a dificuldade para Arrigucci de ligar a alegoria à realidade.

“Se eu construo de acordo com a ficção realista, eu tenho dificuldades para tratar de forma alegórica. A não ser passagens alegóricas. Mas construir e ver de forma alegórica é incompatível com a visão simbólica do realismo”²⁴ (Merquior, 1969).

Apesar de que tanto Arrigucci quanto Merquior estão envolvidos no mesmo contexto interpretativo, o do Georg Lukács²⁵ (Arrigucci, 1979, p.97-8). A perspectiva geral da teoria

²⁴ A questão da representação da realidade na literatura em E. Auerbach, *Mimesis. A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*. São Paulo: Perspectiva 1987 (2.ed. revisada), citado por Merquior: “Auerbach não se cansa de vincular a espiritualidade [...] ao senso do histórico-sensível [...] Desde modo, a visão figural é a base do realismo” (J. G. Merquior, 1969, p.108).

²⁵ “A idéia central do Lukács, a respeito da alegoria, é de que ela corresponde ainda a um impulso religioso na arte [...] E na luta libertadora da arte com relação à religião, na perspectiva do Lukács, a volta à alegoria representa ainda a volta àquele impulso religioso. Só que, na sociedade atual, este impulso não se preenche por nenhuma religião institucionalizada. Ou seja, a alegoria moderna corresponde a um conteúdo vazio, ela corresponde a uma posição niilista, no fundo a um individualismo anárquico e niilista”; e

literária é parecida na busca de uma explicação racional e totalizante, mas o resultado do desdobramento é muito diferente: Merquior (1980, p.25) cobra dos pós-modernos a consciência de que a literatura é dependente “da racionalização da vida, a face irônica dos ritos míticos”. E finalizando o seu ensaio, Merquior (1980, p.26) afirma:

“A única resposta saudável consiste em reconciliar o parnaso com a razão crítica, e com a crítica social que nela se fundamenta: em definir o pós-moderno como uma nova, experiente e lúcida ilustração”.²⁶

enquanto Arrigucci Jr. (1979, p.87) fica na melancolia desse abandono do sentido. A reflexão crítica das circunstâncias políticas, apontadas nos romances, circunscreve Arrigucci com o termo benjaminiano “teor de verdade” (“Wahrheitsgehalt”) contrastando com o termo “pura singularidade”²⁷. Mas somente

Merquior, no ensaio mencionado já muito avançado a respeito da análise da figuração alegórica, vindo da abordagem da alegoria em Benjamin, contrapõe a essa a interpretação de Lukács: “Lukács se levanta contra a teoria de Benjamin. A descrição benjaminiana da nova arte como alegórica recebe elogios, mas isso não nos espanta, dado que Lukács condena, a um só tempo, a alegoria e a arte moderna da vanguarda [...] ele [Lukács] vive em suspeitíssima ligação com a ‘arbitrária’ polissemia do alegórico”, e resumindo o julgamento de Lukács: “O banimento da alegoria é, no fundo, um moralismo disfarçado de análise, um utilitarismo político que se apresenta, envergonhado de falar por si, como defesa da ‘saúde’ da arte” (1969, p.111s).

²⁶ Significativamente, Merquior propaga a reconciliação entre o Parnaso (!) e a razão crítica, em vez de levar a sua própria constatação, o primeiro mote desse ensaio, em vigor.

²⁷ “O que se deve perguntar a todos eles, se eles estão suprindo ou não o discurso histórico, e se a aparência do conteúdo de verdade que eles têm deve-se inteiramente ao fatural, ao circunstancial que eles estão representando, ou se o circunstancial é que é sustentado pelo conteúdo de verdade. Compreendem? Se a aparência do conteúdo de verdade se deve à história dos eventos mais na cara, mas que não é a verdade, ou se o fatural que está lá está

o conteúdo filosófico do conceito benjaminiano escapa de Arrigucci, porque ele pensa no significado político, quer dizer, “verdade” entendida como uma visão determinada da realidade social.

O elemento nostálgico em Arrigucci encontramos particularmente na abordagem do ensaio benjaminiano “O narrador”. Arrigucci exemplifica que o narrador, no caso, o cronista Rubem Braga, pertence a essa espécie em extinção.

“No mundo industrializado do sempre igual, da rotina massacrante, dos homens divididos e das relações reificadas entre todos e tudo, como pode alguém ter algo especial e de seu para contar?” (Arrigucci Jr., 1979, p.160)

E voltado para o tipo de narrador, Arrigucci (1979, p.162) resume:

“O viajante erradio e o agricultor sedentário, protótipos do narrador oral se fundem como fontes de sua experiência, que se alimenta tanto do universo do mito e dos avatares do sagrado, quanto do cotidiano dessacralizado e vazio da vida moderna”.²⁸

de fato sustentado por um teor de verdade, o que seria a grande literatura” (Arrigucci Jr., 1979, p.86). A “pura singularidade” Arrigucci detecta no romance de P.Francis: “Não há cena direta no romance, quase tudo é narrativa, discurso do narrador” (L.c.). Narração é para Francis anatomia — anatomia dos 0,3 % da população, dos quais o livro trata. O momento alegórico “dizer o outro” pode ser entendido como paradoxo: “Como se a humanidade dele só fosse possível através de um paradoxo, de uma negação do humano” (1979, p.84).

²⁸ O seguinte trecho da crônica *A Borboleta Amarela*, citado por Arrigucci, não é uma ilustração do conceito benjaminiano da aura, e com isso, uma sedução para uma interpretação saudosista? Momentos “epifânicos em que um raio corta o espírito [...] Ao narrá-los, ele os reatualiza e arranca à corrente do tempo [...] como o vislumbre de uma curva de rio, um velho cajueiro que tomba em flor, ‘uma figura de mulher que nesse instante me fitou e sorriu com seus grandes olhos de azul límpido e a boca fresca e viva;

Esse momento narrativo de uma disposição melancólica e ética liga-se ao *símbolo* (“o olhar melancólico do cronista”) (Arrigucci Jr., 1979, p.164) ao contrário da experiência fragmentária na Modernidade. Irrecusável, perdido é o tempo da totalidade serena, da identidade plena do símbolo.

“Na verdade, a sensação de plenitude do ser é, em sua [Rubem Braga] obra, mais eco na memória que atualidade, mais ausência que presença, como se, tornada impossível a visão da totalidade, só restassem fragmentos escorregadios para os relances de luz” (Arrigucci Jr., 1979).

Existe na leitura dos textos de Benjamin o perigo, diz Jeanne Marie Gagnebin, de uma interpretação que aponta para o momento nostálgico, em vez de preocupar-se com o momento emancipativo²⁹, enfrentando o *fragmentário* como uma nova experiência de pensar e de viver.

Concluimos: na sua interpretação da alegoria e da perda da experiência na Modernidade, Arrigucci está seguindo a estética de Lukács. A busca melancólica de uma identificação significativa através da literatura favorece a figura de pensamento do símbolo, reconhecendo com repugnância o significado da alegoria na literatura moderna, mas, na verdade, recusando-a e condenando-a. O vazio, a “transcendência de um fundo perdido” assusta o procurador do sentido da humanidade, então, ele sente-se protegido e compreendido nos braços fortes e autoritários do símbolo. Voltado para a tarefa do crítico literário,

que depois ainda moveu de leve os lábios como se fosse dizer alguma coisa — e se perdeu, a um arranco do carro, na confusão do tráfego da rua estreita e rápida” (1979, p.160).

²⁹ J.M.Gagnebin apud Pressler, 1995: “Eu estou um pouco avessa a essa utilização de Walter Benjamin no tratamento do narrador [...] porque eu acho que são os aspectos mais problemáticos do pensamento de Benjamin, que são usados de maneira saudosista”.

Arrigucci Jr. (1973, p.334-5) resume isto nas seguintes palavras do seu estudo sobre Julio Cortázar:

“A crítica é um enorme e provavelmente vão esforço para reconquistar a **unidade da obra**, perdida desde o instante em que começa a destruição pela análise. A seu modo, também a interpretação, desejo extremo da **visão global**, nasce dos escombros, da visão fragmentária, dos saltos, que por mais longe que vão, sempre ficam aquém do que se busca, esse algo que sempre fica enrodilhado, sabe lá em que dobras da realidade **múltipla do sentido**, bote armado, a respeito do assaltante”³⁰.

Arrigucci escolheu o caminho da “mudança do fragmentário para a unidade”, enquanto Merquior — também procurando um todo significativo na razão — enfrentou o Modernismo e pós-modernismo na sua figura-chave, a alegoria: assim a metamorfose dentro da alegoria, isto é, do aspecto “surreal e metafórico” ao aspecto “hiperreal-metonímico”; a valorização da imaginação virtual e a indiferença do detalhe enquanto representante significativo, é a última etapa da figuração alegórica no projeto inacabado que se chama Modernidade. A obra de Benjamin é parte integrante — sistematicamente, historicamente e filosoficamente — da fase surreal-metafórica da alegoria; a sua visão humanista é melancólica, não irônica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

³⁰ As palavras finais, significativas do livro: “Arma contra a opressão do que quer passar por ordem verdadeira, única, final, talvez possa auxiliar na mudança do fragmentário para a unidade, que se pode fazer, em outro plano, com outras armas, e que, refeita, mostraria, então sua total inutilidade, exigiria também o seu definitivo, mas apaziguado silêncio” (p.335).

- ARON, Irene. *Georg Büchner e a Modernidade*. São Paulo: Annablume, 1993 (Selo Universidade. Teatro, 11).
- ARRIGUCCI JR. *Achados e perdidos. Ensaio de crítica*. São Paulo: Polis, 1979. (Estética, 3).
- _____. *O escorpião encalacrado*. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas. Charles Baudelaire, um lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989. (V.3)
- _____. *A origem do drama barroco alemão*. Trad. Sérgio Paulo Ruanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- BOLLE, Willi. O crítico sem nenhum caráter. *Folha de São Paulo*, 19, jun. 1977. Suplemento Cultural, p.10-1.
- _____. *Fisognomia da Metrópole Moderna. Representação da História em Walter Benjamin*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1994.
- BÜRGER, Peter. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974; tradução portuguesa: *Teoria da Vanguarda*. Lisboa: Veja, 1993. (Vega universidade/ teoria da literatura).
- MERQUIOR, José Guilherme. *Arte e Sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin. Ensaio crítico sobre a Escola Neohegeliana de Frankfurt*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.
- _____. Os Estilos Históricos na Literatura Ocidental. In: *Teoria Literária*. Eduardo Portella (Org.). 3.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975 (Biblioteca Tempo Universitário — 42), p.40-92.
- _____. “O Significado do Pós-Modernismo”. In: Id., *O Fantasma Romântico e outros Ensaio*. Petrópolis: Vozes, 1980.
- _____. *O Elixir do Apocalipse*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- _____. *Crítica 1964-1989. Ensaio sobre Arte e Literatura*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- PAZ, Octávio. *Signos em rotação*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PRESSLER, Gunter Karl. *Benjamin, Brasil. Die Walter Benjamin Rezeption in Brasilien 1960-1990*. São Paulo: 1995. Tese (doutorado) FFLCH/USP.
- SALZINGER, H. *Swinging Benjamin*. Frankfurt A. M.: Fischer, 1973 (TB No. 1376). Ampliado e reeditado: Hamburg: Kellner, 1990.
- SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- _____. O fim do século. *Folha de S.Paulo*, 4, dez. 1994. Caderno Mais, p.9.

A AVENTURA MÍTICA DE UM HERÓI AMAZÔNIDA: MIGUEL DOS SANTOS PRAZERES

José Guilherme de Oliveira Castro
Universidade Federal do Pará

- **RESUMO:** Este trabalho evidencia as relações entre o mito e a literatura, salientando que, partindo dos elementos regionais, pode-se atingir sentimentos universais. Para comprovar tal hipótese, recorreu-se ao tema da viagem do herói mítico, desde o apelo à aventura, passando pelo limiar inicial, pelo caminho de provas, pela força dos objetos mágicos e, por último, pela divinização. A viagem termina quando o herói consegue trazer a recompensa para o seu mundo.
- **PALAVRAS-CHAVE:** Mito; Viagem; Herói.
- **RESUMÉ:** Cette étude met en évidence le rapport entre le mythe et la littérature, en soulignant qu'on peut atteindre des sentiments universaux à partir d'éléments régionaux. Pour démontrer cette hypothèse, on a eu recours au thème du voyage du héros mythique depuis l'appel de l'aventure, en passant par le franchissement du seuil initial, le parcours d'épreuves, la force des objets magiques et la divinisation, jusqu'au retour du héros avec la récompense qu'il a conquise.
- **MOTS-CLÉS:** Mythe; Voyage; Héros.

O herói, dentro de uma narrativa, torna-se a peça principal para o desenrolar dos fatos. Observa-se que, na sucessão de acontecimentos que compõem o enredo, as ações, as peripécias¹ e a ambivalência do protagonista constituem o conjunto de elementos responsáveis pelo interesse que o texto deve despertar no leitor. Considerando o aspecto ambivalente do herói, Kothe (1987) afirma que toda personagem é uma união de contrários — é o alto cuja grandeza está na baixaza, ou é o alto que cai e readquire grandeza na queda. Tais concepções acerca do *ente heróico* complementam-se com as idéias de Rosenfeld (1982), que salienta a importância dos valores

¹ Entende-se por peripécias um fato novo que vem modificar uma situação, provocando sempre uma surpresa.

circunstanciais para a existência da personagem. Por isso mesmo, o herói se torna representante, não somente de um povo, mas de todas as verdades desse povo, em determinado momento, mesmo contrariando os fatos dessa sociedade. Neste caso, pode-se afirmar que tal personagem vai ter comportamentos padronizados, conforme as intenções e os anseios do grupo social que o criou.

No que diz respeito ao tema da viagem e das aventuras do herói mítico, faz-se necessário retomar os estudos de Campbell sobre o assunto. O escritor salienta que a trajetória do protagonista pode ter, como ponto de partida, um acontecimento banal que movimenta a sua vida, jogando-o num mundo estranho, pontilhado de mistérios e de perigos. Na visão do escritor, o herói abandona o seu universo cotidiano que pode ser uma cabana ou um castelo, sendo atraído, levado ou até mesmo se dirigir por vontade própria ao limiar da aventura, onde encontrará o primeiro obstáculo para a realização dos seus objetivos — o *guardião de passagem* — que poderá se configurar na luta contra um ente maléfico: um dragão, um leão feroz, um anão rancoroso, isto é, seres que derrotarão os incapazes de transpor o limiar. Após a vitória, o protagonista penetra num mundo estranho, como se tivesse sido engolido e jogado no ventre da baleia, dando a impressão de que morreu. No entanto, é o início do *caminho de provas* que o herói deve cumprir. Nos momentos mais difíceis, pode contar com a ajuda dos *objetos mágicos* — espadas, facões ou licores. Quando todos os trabalhos forem vencidos, o herói chega ao *nadir* de sua jornada e enfrenta a suprema prova para obter a recompensa, que pode ser o seu reconhecimento como um ser diferente, mítico e divinizado. A última parte da viagem é o retorno, quando a personagem retorna ou com a benção das forças superiores ou, caso contrário fugindo, de alguma perseguição.

No caso da figura mítica de Miguel dos Santos Prazeres, personagem fio condutor das quatro narrativas de

Benedito Monteiro: *Verde-vagomudo, O minossauro, A terceira margem e Aquele um*, pode-se dizer que, no desenvolvimento desses romances, acontece a viagem mítica do herói, em todas as etapas.

1 O chamado da aventura

O chamado da aventura para Miguel chegou muito cedo, através da sua atração pelo fogo, manifestada nas andanças do caboclo pelos roçados e fazendas do interior do Pará:

“O fogo cegava. Cegava tanto, com tanta força, que mais parecia um sol doido surgindo do chão de barro. De noite — o senhor pensa — metia mais medo por causa da cor do incêndio... De noite e de longe parecia uma cidade nascendo com todos os seus clareios e todas as suas sombras.”
(Monteiro, 1990, p.16)

Nas declarações de Miguel, evidencia-se o caráter ambivalente do fogo, no que se refere às contradições do nascer/morrer e do destruir/construir. Observa-se também que essa ambivalência transfigura-se numa força arrebatadora e sobrenatural que atrai o caboclo, sem que ele mesmo saiba explicar o motivo desse fascínio:

“Só o tronco das árvores maiores denunciavam a mata que tinha existido antes. O resto era brasa ainda queimando, cinza cobrindo a terra fumegante e carvão em forma de troncos, galhos, gravetos e raízes. Foi aí que eu senti pela primeira vez a força do fogo solto pelo mundo.”
(Monteiro, 1990, p.17)

Miguel mostra-se então hipnotizado pela força do fogo. Por isso mesmo, mais tarde, é provável que isso tenha contribuído para o despertar da sua vocação e do seu desejo de ser pirotécnico, apesar dos obstáculos impostos por Padrinho

Possidônio com quem o herói travou a sua primeira luta, pois o velho cearense, durante a narrativa, transfigura-se numa espécie de guardião do caminho:

“Como ele não enxergava a vida, dos olhos para fora, ele tinha a vista turva e o coração fechado para a beleza dos fogos de artifício. Mas eu compreendia, major, eu compreendia que os foguetes, explodindo no ar, era a única alegria daquele mundo”.
(Monteiro, 1991, p.133)

No entanto, o herói vai enfrentar um novo guardião. Desta vez, é o Coronel do Exército que acusa Miguel de subversivo, pois o caboclo confeccionava os fogos para a festa de Santo Antônio trancado em sua própria casa:

“Não me fale, pelo amor de Deus que o homem é coronel, que manda no senhor, que prende, que esfolta, que mata, que faz, que acontece... Mas eu, seu Major, tenho uma promessa. Eles vão confirmar o meu destino: o senhor me desculpe, me perdoe, seu Major, mas não posso obedecer ao coronel.”
(Monteiro, 1991, p.207)

Nas palavras de Miguel, depreende-se o que representa uma promessa para o caboclo amazônida: uma jura, uma dívida, um compromisso que deve ser pago, mesmo que proibam, pois constitui traço da personalidade do homem do interior. Pode-se dizer que, para essa gente simples, “promessa é dívida”.

Miguel então se dirige para o único morro existente, no centro da sua cidade, e estoura de uma vez os foguetes para as nove noites dos festejos de Santo Antônio. Foi aí que todos acreditam em sua morte.

2 A passagem pelo primeiro limiar

Após ter vencido Padrinho Possidônio e a equipe que desejava prendê-lo, Miguel se tornou um mito, um ser lendário,

como, se, naquele morro transformado em *altar em chamas*, o caboclo se tornasse, ao mesmo tempo, a vítima e o oficiante de um sacrifício.

No entanto, aquele incêndio fez com que Miguel transpusesse o primeiro limiar da sua aventura, como ele mesmo declara:

“Quebrei foi o encanto de todas as minhas incertezas e parêsqe paguei em dobro todos os meus prometidos. Ou será que os incêndios começaram naquele incêndio?” (Monteiro, 1990, p.18)

Na realidade, tudo começou naquele incêndio, no centro de Alenquer, no alto do morro. Conforme se detecta, as características e o simbolismo do *centro* e do *morro* remetem à criação dos heróis, ao sacrifício e ao sagrado. Por isso mesmo Miguel, semelhante a Moisés, no Monte Sinai e a Cristo, no Gólgota, atinge a sua condição de herói. Pode-se afirmar que o *fogo* purificou a personagem para que tivesse permissão de ultrapassar o limiar, adentrando num outro mundo, cheio de mistério e de encantamento. Observa-se ainda que Miguel, para atingir esse novo universo, deveria, além de se tornar puro, portar as vestes nupciais, próprias das almas puras, semelhante ao que diz São Mateus, nas páginas do Evangelho:

“Entrou depois o rei para ver os que estavam à mesa, e viu ali um homem que não estava vestido com a veste nupcial. E disse-lhe: Amigo, como entraste aqui, não tendo a veste nupcial? Mas ele emudeceu. Então disse o rei: Atai-o de pés e mãos e lançai-o nas trevas exteriores.” (Mt. 12,13, p.10)

As palavras do evangelista ratificam a transformação de Miguel num *ser mítico* preparado para entrar no *ventre da baleia*, pronto para iniciar o *caminho das provas*.

3 O caminho das provas

Campbell (1994) diz que o herói, ao transpor a linha do limiar, é jogado num lugar desconhecido, numa dimensão de renascimento, simbolizada pela imagem do retorno ao útero materno ou da entrada no ventre da baleia. Neste lugar, deverá cumprir as tarefas que colocarão à prova a sua coragem, o seu heroísmo. Neste caso Miguel fará uma reatualização de outros heróis da literatura, como Orfeu, obrigado a descer aos Infernos, em busca de Eurídice, ou de Psiquê que é obrigada a comprovar o seu amor por Cupido.

No decorrer de sua jornada, Miguel será obrigado a cumprir tarefas que comprovem a sua condição de herói, merecendo destaque:

- os delírios de febre;
- a luta contra o cavalo Precipício que matou o seu pai;
- a travessia da mata malassombrada, lugar misterioso, cheio de duendes e de encantos;
- a travessia do Lago Grande, quando o herói vai lutar contra a fúria das águas;
- a geração da prole — Miguel gera sete filhos com sete mulheres de origens diferentes. É uma prova pela qual o herói tem de passar para poder chegar ao final da sua jornada.

4 Objetos mágicos

Na trajetória do herói, justamente nos momentos de maior perigo ou perseguição, surgem os objetos mágicos ou armas que ajudam o protagonista a se defender. Na opinião de Campbell (1994), esses instrumentos retardam e absorvem a força do Cão do Céu perseguidor, permitindo que o aventureiro retorne para um local seguro, trazendo, talvez, uma benção.

Neste caso, podem ser citados como armas, não somente os elementos materiais, como as espadas e os licores ou sucos mágicos, mas também os poderes sobrenaturais de um deus ou de um feiticeiro, como os encantos de Medéia, nas aventuras de Jasão.

Durand (1992), comentando acerca das armas do herói mítico, diz que esses instrumentos significam o poder e a pureza, citando como protótipo de todos os heróis solares, isto é, aqueles heróis que não se submetem às linhas traçadas pelo destino, como Apolo que lançou flechas contra a serpente Píton. Na opinião do escritor, a espada, dentro da mitologia, aparece revestida de um remédio apolíneo.

Nas aventuras de Miguel, aparecem três objetos mágicos: o *terçado 128*, a *cachaça* e a *canoa*.

No que se refere ao *terçado 128*, nota-se que é um instrumento que se incorpora à personalidade de Miguel, durante as suas aventuras, reatualizando as armas de heróis da Mitologia e da Religião como Apolo, Carlos Magno, São Miguel e São Jorge. Tal fato também justifica a teoria de Durand (1992), de que a transcendência, característica do herói mítico, aparece sempre armada:

“Eu também, com o *terçado 128* na mão, ficava diferente e tinoso de um tudo. Numa briga largava faca, revólver, rifle e espingarda, só pelo *terçado*. Desafiava os mais terríveis e procurava os mais fortes. Como ninguém brigava de *terçado*, eu era por isso considerado cabra da peste afamado.” (Monteiro, 1990, p.27)

O discurso de Miguel dá ao *terçado 128* poderes sobrenaturais que aumentam a sua coragem, no decorrer das suas andanças. É o que vai acontecer também com a *cachaça* que, para o herói, funciona como um elixir possuidor de magia, desencadeador de força para que o caboclo se sinta forte, desafiando qualquer perigo que se coloque a sua frente e ainda

servindo de ópio para os devaneios e viagens de Miguel. Nota-se que a aguardente funcionou como uma espécie de encanto para o protagonista.

“Não, não é por causa do frio que a gente bebe a bicha. Ela também dá uma coragenzinha para enfrentar os muitos malefícios. Pode se pisar numa arraia; topar com uma cobra; esbarrar com um poraquê; porque nunca ninguém sabe o que é que existe pelo fundo.” (Monteiro, 1990, p.120)

As declarações do herói caracterizam a *cachaça* como um elemento de encanto que desperta a coragem do indivíduo que a busque como fonte de evasão e de força. Neste ponto, pode-se comparar a aguardente aos filtros mágicos que despertam sentimentos em algumas personagens, como foi o caso de Tristão e Isolda. Toda essa simbologia da *cachaça* remete às idéias de Bachelard (1989), que a considera a síntese da água e do fogo reunidos, derivando a sua energia de dois elementos contrários. Por tal motivo, a *cachaça*, como elixir transcendente, pode provocar todos esses efeitos que Miguel diz que experimenta.

Além do *terçado 128* e da *aguardente*, o outro objeto mágico que acompanha Miguel, nas suas aventuras, é a *canoa*, inseparável companheira na travessia dos lagos, igarapés e rios da Amazônia:

“Agora só ando de canoa, montaria gita que entra em qualquer buraco. Nesta canoa, eu pesco, caço e ando por qualquer lado. Atravesso qualquer rio e chego em qualquer distância. Moro de preferência onde posso amarrar minha canoa na porta.” (Monteiro, 1990, p.34)

Nas palavras de Miguel, destaca-se a importância que a canoa exercia em sua vida, talvez se assemelhando a uma segunda casa. Por isso mesmo, muitas vezes o caboclo entra em êxtase, dentro da montaria:

“A proa da canoa é que faz o próprio rumo, às vezes divide mantos e mantos de flores pelos lados. Quando sinto saudade da terra-firme, me embrenho pelos altos, subo os rios e me afasto. Ando de canoa até pelas estradas.”

(Monteiro, 1990, p.34)

Então pode-se dizer que o *terçado 128*, a *cachaça* e a *canoa* adquiriram qualidades sobrenaturais, durante as aventuras de Miguel dos Santos Prazeres. Depreende-se que os três objetos deixaram de ser simples instrumentos de trabalho ou de diversão para se transformarem em elementos míticos, auxiliares do herói, na passagem das suas aventuras.

5 A divinização

Campbell (1994) destaca, em suas pesquisas, a figura do Avalokiteshavara — *aquela que olha com piedade*, divindade Mahaiana do Tibete da China e do Japão, salientando que esse deus olha com compaixão para todas as criaturas. O escritor também sugere que essa divindade apresenta-se como um padrão divino que o herói humano deve imitar, quando ultrapassar os últimos terrores da ignorância, isto é, no momento em que tudo aquilo que estava amarrando a sua consciência e entravando o seu entendimento tiver sido aniquilado. Por isso mesmo, acredita-se que, durante a viagem, o herói, passando por diversas provas, deve chegar ao final do trajeto como um ser purificado e, automaticamente, renovado como se a sua consciência se expandisse, através da *iluminação*, da *transfiguração* e da *libertação*.

Aplicando a teoria de Campbell à figura de Miguel dos Santos Prazeres, observa-se que chegou o momento da suprema provação e, como a *água* está constantemente presente na vida do caboclo, a sua aventura gloriosa vai acontecer no meio de um rio.

“Larguei de vontade própria, numa canoinha gita de reboque. No terceiro tombo da lancha, eu vi que o barco não agüentava. Ainda mais que a noite tinha escurecido num tal negro que não sobrava uma cor sequer na dobra de uma onda. A água vinha por todos os lados. Fora da água também não se enxergava: eram as cores negras que molhavam.” (Monteiro, 1990, p.107)

O discurso do protagonista, na descrição do cenário, mostra que, naquele momento, chegava a maior prova para ele, cruzando caminhos desconhecidos, envolvido por uma avalanche líquida e negra. Toda essa paisagem escura propicia o suspense para o episódio, como se os acontecimentos conduzissem a algo terrível que provavelmente exigirá a prova da força e da coragem de Miguel. E, no prosseguimento da viagem, um novo fato vem modificar o ambiente e se refletir na pessoa de Miguel.

“Foi aí que deu um relâmpago que rasgou o mundo em dois pedaços. Não sei se o fogo entrou por dentro de mim ou se fui eu que entrei por dentro do fogo. A luz me chegou de repente e me iluminou inteiro só por dentro. O branco da luz virou de novo paresque em todas as cores. Cores vivas, o senhor penas. E o negro de tanto negro virou de novo uma estranha claridade. Claridade que paresque era mais de pensamento. Senti também a cor cortante do vento zunindo em mil relances.” (Monteiro, 1991, p.187-8)

Pela descrição que Miguel faz do cenário, há uma mistura de cores e sons em todo o ambiente. O herói está sendo engolido pela *água — noite* ou *noite — água*, como uma personagem que vai para o *ventre da baleia* ou que retorna ao útero materno. Nota-se que um relâmpago veio transfigurar a paisagem com o seu clarão e transforma o caboclo num *ser iluminado*, purificado de pensamento. Tal fato lembra a teoria de

Durand (1992), de que o fogo purificador está psicologicamente ligado à chama ígnea do raio celeste e do ardor do fogo que constitui o clarão. Neste caso, observa-se que Miguel encontra-se envolvido novamente com o fogo, semelhante ao que aconteceu no episódio da queima dos foguetes, no alto do morro, no centro de Alenquer. Depreende-se, portanto, que o elemento ígneo ajudou o protagonista na passagem do primeiro limiar da aventura e agora volta a agir sobre Miguel, no momento da sua divinização como que coroando um trabalho iniciado há tempos atrás.

Por outro lado, Miguel também fala que o relâmpago rasgou o mundo em dois pedaços. Essas mesmas palavras aparecem na Bíblia, na passagem da morte de Jesus:

“Então Jesus dando um grande brado, expirou. E o céu do templo se rasgou em duas partes, de alto a baixo.”
(Mc, 15-37-8, p.46)

Pelo que se observa, existe aproximação entre os episódios da morte de Jesus Cristo, no alto do Calvário, e a *morte* de Miguel, no meio das águas do rio. Os fatos apontam a identidade, em relação ao momento máximo da provação, pois, em ambos acontecimentos, aparece o mesmo sinal, como se a ação se repetisse e também aparecesse o mesmo feito do fogo celeste sobre os dois heróis. Pode-se ainda citar outro ponto comum, entre as duas personagens, é que tanto Cristo como Miguel vão ressuscitar. Jesus, no terceiro dia após sua morte, Miguel, no momento em que a tempestade passar e o herói receber o seu prêmio — a chegada à terceira margem:

“(…) foi aí que eu me perdi na pura claridade. Era paresque claridade do verde, da água, da noite e do silêncio. Pensei que era a morte, que eu estava morto. Pensei bem no fundo. Mas nesse mesmo instante, nesse justo e exato momento, foi que a água e o céu se abriram e surgiu uma praia. E não tinha

princípio nem fim: era uma distância. Era paresque também uma margem... mas uma outra margem...".

(Monteiro, 1991, p.189)

As palavras de Miguel indicam a sua passagem pelo último limiar da aventura, justamente quando a misteriosa claridade se intensifica e toma conta de tudo. Neste momento, o herói deixa transparecer que se tornou um ser de luz, leve, livre de todos os laços que o prendiam à vida material e também pleno de pureza. Pode-se então dizer que o protagonista vive a sua hora suprema, quando se encontra com a deusa ou com a felicidade, como refere Campbell (1994).

Note-se ainda que o herói fala de uma *praia que não tinha princípio nem fim*, isto é, uma imensidão que resultou da mistura de todos os elementos que compunham a paisagem. É a *terceira margem*, paraíso alcançado somente por aqueles que se purificam, tornando-se dignos de penetrar naquele lugar sagrado. Pode-se também depreender que, mais uma vez, se repete, na vida de Miguel, o binômio *vida/morte*, pois os fatos acontecem como se a personagem mergulhasse no fundo das águas, morresse, para depois ressurgir modificado.

Este último episódio da *viagem mágica de Miguel dos Santos Prazeres* comprova que, à medida que o herói desenvolvia a sua viagem, vencida os limiares e cumpria as suas provas, tudo foi se somando como experiência de vida e, ao mesmo tempo, elevando-o espiritualmente para penetrar naquele *Nirvana*.

Outro fato que chama atenção, na viagem mágica do herói, é que sua aventura inicia com o *fogo*, elemento masculino, quando houve o incêndio, no alto do morro, no centro de Alenquer, e termina na *água*, elemento feminino, na travessia das águas do rio, a caminho da *terceira margem*. Portanto, conclui-se que Miguel, como herói mítico, foi gerado da união fogo/água, em que o processo se dá numa atração de fatores opostos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALVES, Isidoro. *Promessa é dívida*. Rio de Janeiro: VFRJ/Museu Nacional, [s/d]. Tese de Doutorado, Mimeo.
- ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Souza. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- BACHELARD, Gaston. *A psicanálise do fogo*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. *A água e os sonhos*. Trad. de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- BRAIT, Beth. *A personagem*. São Paulo: Ática, 1993.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*. Trad. do Pe. Antônio Pereira de Figueiredo. Rio de Janeiro: Barsa, 1974.
- CAMPBELL, Joseph. *O herói das mil faces*. Trad. de Adiel Ubirajara Sobrel. São Paulo: Cultrix/Pensamento, 1994.
- CIDADE, Hernâni. *Luis de Camões — o épico*. Lisboa: Bertrand, 1968.
- DURAND, Gilbert. *Figures mythique et visages de l'oluvre* (de la mythocritique à la mythvanalyse). Paris: Dunod, 1992.
- _____. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*. Paris: Dunod, 1992.
- FEIJÓ, Martin César. *O que é o herói*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- KOTHE, Flávio. *O herói*. São Paulo: Ática, 1987.
- MONTEIRO, Benedicto. *O minossauro*. Belém: CEJUP, 1990.
- _____. *A terceira margem*. Belém: CEJUP, 1991.
- _____. *Verde-vagomundo*. Belém: CEJUP, 1991.
- _____. *Aquele um*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1985.
- MULLER, Lutz. *O herói*. Todos nascemos para ser heróis. Trad. de Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1995.
- ROSENFELD, Anatol. *O mito e o herói no moderno teatro brasileiro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

UMA LEITURA DA OBRA *UM CÃO UIVANDO PARA A LUA*

Célia Brito
Universidade Federal do Pará

- **RESUMO:** *Focalizam, neste trabalho, aspectos modernistas da obra Um cão uivando para a lua, de Antonio Torres, que dizem respeito às técnicas literárias usadas para apresentar os personagens, expressar o tempo psicológico, bem como conduzir a narrativa.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Pontos de Vista; Diegese; Romance Psicológico.*
- **ABSTRACT:** *This paper focuses on modernism aspects of the novel Um cão uivando para a lua by Antonio Torres, concerning the literary techniques used to introduce the characters to express the psychological time, and to conduct the narrative.*
- **KEY WORDS:** *Points of View; Diegesis; Psychological Romance.*

1 Introdução

Como nota introdutória do trabalho a ser desenvolvido, achou-se necessário fazer uma pequena abordagem da Escola Modernista, pelo fato de a obra em estudo, *Um cão uivando para a lua*, estar vinculada a esse período literário. Trata-se de um romance de um dos grandes escritores dos dias atuais, Antônio Torres, autor também de *Os homens dos pés redondos*, *Essa terra* e de outras obras.

Nos livros de Antônio Torres, a estética modernista faz-se presente, como também a temática, por esse escritor se referir a problemas existencialistas do homem moderno diante de seus conflitos interiores, de ordem político-social-econômica.

É sabido que a literatura do século XX sofre influências da filosofia de Bergson, que apresenta sua psicologia espiritualista com seu intuicionismo, e da ciência de Sigmund Freud, que cria a psicanálise, enveredando pelo mundo indevassado do subconsciente e reformulando fundamental-

mente os processos de observação e de análise do homem e do mundo. Essas contribuições forçosamente seriam decisivas na mudança de atitudes estéticas que informariam, numa complexidade das mais variadas tendências, o mundo literário do nosso século.

De modo geral, poder-se-ia recolher do espólio modernista na literatura a liberdade absoluta de forma e de inspiração em decorrência da qual apareceram no seio da estética renovações até então ignoradas e que chocaram, a princípio, devido a seu ineditismo. Dentre elas estão:

1. o verso livre, na poesia, cujo metro mecânico cedeu lugar ao chamado ritmo psicológico, é o versolibrismo;
2. a ruptura da seqüência lógica do discurso;
3. as imagens modeladas, de preferência na linguagem cotidiana;
4. o interesse pelo vulgar e por temas considerados acadêmicos e tradicionalmente antipoéticos;
5. a realidade estética do subconsciente – os simbolistas já se tinham voltado para o inconsciente humano, mas, com o intuicionismo bergsoniano e a psicanálise freudiana, a curiosidade pelos desvãos misteriosos do mundo subconsciente recrudescer; há de se notar também o grande impulso que sofreram os estudos das ciências psicológicas. A realidade estática passa a ser, conseqüentemente, uma supra-realidade, firmada subjetivamente nos fenômenos. Em vista disso, somente a intuição e o método fenomenológico estarão capacitados para revelar essa supra-realidade;
6. a realidade externa não interessa substancialmente, mas, sim, a interpretação totalmente pessoal que dela se faz;
7. o “stream of consciousness”, o fluxo da consciência, caracterizado pelo monólogo interrompido, constitui um dos elementos técnicos dos mais comuns da expressão do estilo desta tendência;
8. o expressionismo é essencialmente psicológico; é comum encontrá-lo associado ao impressionismo numa mesma obra.

2 Desenvolvimento

Um cão uivando para a lua é um romance de análise psicológica. Nele, encontra-se a personagem envolvida por problemas de ordem político-social-econômica que, em conseqüência dessa angústia existencialista, é levada à esquizofrenia.

Quanto à narrativa, apresenta as características da metamorfose sofrida pelo romance moderno, no final do século XIX e nos primeiros anos do século XX, como apresentação das personagens, da técnica do monólogo interior, da exploração de novos domínios do indivíduo e da sociedade bem como de construir a intriga.

Pode-se classificar a obra referida como sendo um romance de personagem, pela existência de uma única personagem central que o autor desenha em toda a composição, e à qual obedece todo o desenvolvimento do romance. É uma obra subjetiva lírica, envolvida em um tom confessional. O próprio título pode ratificar essa classificação — *Um cão uivando para a lua* — esse “cão” se refere à figura central do romance. Dentro da própria narrativa, encontramos dois trechos em que o autor faz alusão a essa personagem central:

“Não somos mais do que solidão e mágoa. Vou dizendo isso, sem sentir, sem notar que falo sozinho. Até que um casal passa distraído, ou aparentemente distraído, e um deles diz:
“— Parece um cão uivando para a lua.”

“Atravessei o portão, sem olhar para trás. No céu, algumas estrelas brilhavam e eu achei que o negócio era comigo. Um cão que passara o tempo todo gemendo para a lua, agora sorria.”

Deduz-se que esse *cão* que uiva para a lua é a personagem central do romance, que, no auge do seu sofrimento por que passara num hospital de alienados, fazia como sua

companheira a lua, expressando bem a necessidade que o homem sente de outrem, quando se encontra isolado física e espiritualmente de outros humanos.

Essa personagem apresenta uma complexidade muito acentuada. Através de suas paixões e qualidades, de seus tormentos e conflitos, bem como dos “defeitos” dos seus ideais, o autor revela-nos a sua vida.

Essa maneira de apresentar a personagem é outra característica do romance moderno, como Aguiar e Silva (1976) justifica, dizendo que as personagens planas foram condenadas em proveito de estudo psicológico em si mesmo, dissolvendo-se a personagem para melhor se apreender o estado psicológico. Em decorrência disso, verifica-se no romance a não concretização das personagens pelos seus nomes: a figura principal é designada por “A”; o seu coadjuvante, por “T”; e outras, como senhora “X”, senhora “Y”, “R-2” ou retirante “2^o”. Isto se pode justificar pelo fato de Antônio Torres não querer revelar nitidamente as personagens, recusando-se a nomeá-las, a fim de que pelo anonimato não se dirija a algum ente determinado, e, sim, a todos os homens que ora se encontram envoltos pela angústia existencialista da vida.

Um cão uivando para a lua é uma obra aberta: não existe um enredo com princípio, meio e fim bem definidos: os episódios sucedem-se, interpenetram-se ou condicionam-se mutuamente, mas não fazem parte de uma ação única e englobante. O romancista, para conseguir tal intento, lança mão da técnica narrativa do monólogo interior, do solilóquio, de relatos de sonho, de cartas que desposam fielmente o fluir caótico da corrente de consciência das personagens, permitindo devassar a confusão labiríntica e desesperante da alma dos atuantes da narrativa.

Observemos passos do romance que revelam essas estratégias:

“Ficamos assim calados durante muito tempo, até eu olhar fundo nos olhos dela, como se o estivesse provocando: ‘Olha de frente, porra. Olha pra mim, olha. Deixa de covardia’.”

“Cortaram meus cabelos. É por isso que toda vez que me olho no espelho me lembro de Caetano: ‘Quando um homem vê a sua cara no espelho, ele vê objetivamente em que estado a vida o deixou’.”

“Com toda certeza, ele sente algum sofrimento por minha causa. Ou será que ele projeta em meu sofrimento a sua própria dor? Vá ver é isso. Aquela história, tão velha quanto o mundo: você vê e gosta de uma novela barata por sua pura identificação do seu próprio melodrama.”

“Percebo o embaraço de ‘T’, nos segundos que levou para pôr a mão no bolso, e nos minutos seguintes, como se quisesse dizer alguma coisa antes de me dar o cigarro.”

Em decorrência dos constantes fluxos da consciência expressos no decorrer da narrativa, a obra de Antônio Torres vai apresentar uma outra característica do modernismo: a recusa da cronologia linear e a introdução do romance de múltiplos planos temporais que se interpõem e se confundem.

3 Pontos de vista

Um dos aspectos mais importantes da obra ora estudada diz respeito ao modo de o autor apresentar as personagens e construir a narrativa bem como ao ângulo específico de visão ou ponto de vista, através do qual se perspectivam os acontecimentos.

Um cão uivando para a lua é uma narrativa dividida em onze capítulos, nos quais o protagonista-narrador expressa-se em primeira pessoa, quando fala de si mesmo; mas há momentos

em que o foco narrativo passa para a terceira pessoa a fim de que o narrador possa se referir às outras personagens.

Observemos nos trechos abaixo esses aspectos:

“Passei o dia todo subindo e descendo escadas. Preciso me cansar. Que saco. Não, não sou eu quem está louco. São os médicos incríveis. Sim, os loucos são eles.”

“Só agora me dou conta de como anda difícil o tão falado mercado de trabalho. Já bati 20 portas. Algumas promessas, gentis cartões de visita dobrados nos cantos, com telefones e endereços, para que ligue depois...”

“Deitado com a cabeça sobre um corpo macio, com a mão esquerda acariciando um seio e a outra tateando sobre uma perna, T contempla as estrelas no céu sem nuvens que ele avista pela janela descortinada, reconciliado com o mundo pelos bens do amor.”

“Ângela o encara como se não estivesse acreditando no que ouvia. Há quanto tempo não saíam juntos? Desde o nascimento do segundo filho, talvez. Quantas vezes não chorara, sozinha, no quarto, por causa disso?”

Os dois primeiros trechos constituem exemplos de foco narrativo em primeira pessoa, através do qual o romance é quase todo narrado. Os dois últimos se referem ao foco narrativo em terceira pessoa.

A primeira maneira de narrar, através da primeira pessoa, dá possibilidade para que o “eu” do narrador se identifique com a personagem central do romance, o que faz a narrativa se transformar numa espécie de diário íntimo, de autobiografia ou de memórias. Assim vamos ter uma narrativa de caráter introspectivo que concede uma atenção particular à análise das paixões, dos sentimentos e dos propósitos do protagonista. Essa técnica é adequada para o devassamento da subjetividade da personagem-protagonista, uma vez que ela

própria narra os acontecimentos. As mais sutis emoções, os pensamentos mais secretos, as frustrações e as raivas, a vida interior, enfim, o que constitui a história da intimidade da personagem é confessado ao leitor por ela mesma, que viveu essa história. Estabelece-se, assim, uma cumplicidade entre narrador e leitor. Em vista disso as outras personagens, bem como os acontecimentos, subordinam-se à visão do narrador.

Quanto à segunda maneira de narrar, através do foco narrativo em terceira pessoa, verifica-se facilmente um predomínio da narração sobre a diegese; mesmo assim, Antônio Torres não se apresenta como narrador onisciente-onipresente.

O segundo capítulo do livro é reservado, pelo autor, para a personagem “T”, amigo de “A”, que é o protagonista. Essa parte da obra dá oportunidade ao leitor de conhecer “T”. Antônio Torres usa como artifício literário a técnica do discurso direto para estabelecer diálogo entre “T” e uma estrela. Assim, ao término do capítulo, fica-se sabendo do comportamento, do caráter, dos problemas, do modo de vida daquela personagem:

“— Você é casado? Tem filhos?

“— Sou, sim. E tenho dois filhos. Estão no quarto deles, vendo o programa do Chacrinha.”

.....
 “— Aí deve ser tudo estranho... deve ser horrível.

“— Nem tanto. Também temos as nossas compensações.

“— Por exemplo?

“— Tapetes como estes em que eu e minha mulher estamos deitados, equipamentos de sons, geladeira, automóveis, muitas coisas.”

De acordo com a classificação dos aspectos da narrativa propostos por Pouillon (1974), em *Um cão uivando para a lua*, tem-se a visão “com”. O narrador é a personagem principal, então a narrativa é consciente por parte desta personagem, pois se constitui numa “dissecação” de seu cérebro. A narração não

se apresenta através de um relato de fatos sucessivos. A história se desenvolve diante dos olhos do leitor, o qual está contido nas réplicas de “A”, já que esse é testemunha de todos os fatos.

Outros artificios literários que se observam no romance, quanto ao modo de narrar, podem ser verificados nos seguintes passos:

a) Através de diálogos realizados por telefone, tem-se conhecimento do que se passa com os personagens. É o que se observa no trecho a seguir em que “T” e o médico “A” dialogam sobre o estado de saúde do protagonista:

“— Algum problema?

“— Preciso te consultar a respeito de uma pessoa – diz T – Lembra daquele sujeito chamado A?

“— A?!

“— Sim, aquele jornalista nordestino, um cara sempre animado que andava muito com a gente.”

.....
 “O caso dele é esquizofrenia.”

.....
 “— Mas nem um bom tratamento resolve?

“— Bom, estou colocando as coisas de modo genérico. Estou te dando um parecer sobre a esquizofrenia.”

b) No capítulo nono encontram-se reportagens de uma revista lida pelo protagonista, que trazem como título: *Crime. O Dr. Smith, INPS e A morte do bebê*. Desse modo o narrador expõe para o leitor assuntos de ordem político-social da realidade brasileira.

c) Ainda neste capítulo observam-se verdadeiros poemas expressos pelo personagem “A”, como uma explosão do seu subconsciente caotizado:

“Que fiz do meu dia?

Tanta correria.

Grande e querido Drummond.

Que fiz do meu dia?

Tanta letargia.

Tanta putaria.

Tanta furicaria.”

“Minha memória é cova funda, onde enterra todos os meus mortos.

Minha cabeça é montanha esburacada, por onde escoam todos os detritos do mundo.”(...)

d) Em vários capítulos encontram-se trechos que expressam sonhos de “A”, que dão a conhecer ao leitor algo sobre a vida desse personagem:

“... Que loucura, que loucura. Os homens estão exigindo uma limpeza geral. Querem entrar aqui e encontrar a barra mansa.

(...)

“— O que foi que você achou desse negócio?

“— Teu sonho? Sei lá.

“Trata-se de um sonho que ‘A’ tivera com Lila.”

e) Através de cartas, também, o autor revela o dia-a-dia das personagens:

“Enquanto o sono não vem, escrevo uma carta para Lila.

“Crioula.

“Já recebi uma tonelada de propostas. Uma de um velho amigo que acaba de chegar da Europa e me propôs ver os slides que ele fez.”

Percebe-se que por meio desses artificios literários pôde Antônio Torres penetrar no íntimo de suas personagens, tidas como seres complicados, que não se delineiam com traços

característicos, pois são como poços profundos de onde pode jorrar a cada instante o desconhecido e o misterioso.

4 Diegese e Tempo

Para se falar do tempo de uma narrativa, necessário se faz pôr em evidência a distinção que há entre história e discurso: em nível mais geral, a obra literária tem dois aspectos: ela é ao mesmo tempo uma história e um discurso. Ela é história, no sentido em que evoca uma certa realidade, acontecimentos que teriam ocorrido, personagens que se confundem com os da vida real. Ela é ao mesmo tempo discurso, porque existe um narrador que relata a história e há diante dele um leitor que a percebe. Nesse nível, deve-se atentar para a maneira própria pela qual Antônio Torres faz o leitor conhecer os acontecimentos.

Os formalistas russos foram os primeiros a notar essas duas noções, chamando de fábula e de assunto, respectivamente. Chklovski (1976) declarava que a história não é um elemento artístico, mas um material pré-literário; somente o discurso era para ele uma construção estética.

Numa narrativa basta que haja mais de uma personagem para que a ordem cronológica ideal se torne extremamente afastada da história "natural". A história é uma abstração, pois ela é sempre percebida e narrada por alguém, não existe em si.

O problema da apresentação do tempo na narrativa, portanto, impõe-se por causa de uma dessemelhança entre a temporalidade da história e a temporalidade do discurso. O tempo da história é pluridimensional, enquanto o do discurso tem possibilidade de ser somente linear.

Mas o autor sente necessidade de romper com a sucessão linear, passando a defender a ordem atemporal para fins estéticos. Este artifício literário serviu de tema central nas

pesquisas dos formalistas russos. Para esses só importa a relação que os acontecimentos mantêm; ignoram, pois, a narrativa como história e consideram-na apenas como discurso.

Como se vê, desse mundo suposto real só é possível conhecer-se aquilo que o autor quer dizer. Há, conseguintemente, ao mesmo tempo, distinção e relação entre a *narração* e esse próprio mundo da história: lugares, tempo, personagens, ações, intrigas, que constituem a *narrativa propriamente dita* ou a *diegese* ou a *ficção*.

No primeiro capítulo de *Um cão uivando para a lua*, o autor situa a personagem principal, num hospital de alienados. Ao término da leitura dessa parte, conclui-se que essa personagem seja um desequilibrado mental, em decorrência da desilusão por que passara na vida e que o fizera parar ali. Nesta primeira parte, também, tem-se conhecimento de um amigo de "A", que se encontra fazendo uma visita a essa personagem.

No segundo capítulo, Antônio Torres passa a discorrer sobre a personagem "T", sobre a vida conjugal, seu trabalho, sua situação econômica. Tem-se também, nesse capítulo, conhecimento do estado de saúde de "A".

Os demais capítulos o autor reserva à personagem principal, A, para que esta prossiga a narrativa sobre si mesma, dando vazão à sua angústia, que a atormenta, ocasionada por problema de solidão, amor fracassado, falta de reconhecimento de sua atuação como profissional, problemas de ordem familiar, política e social. Todos esses conflitos chegam ao conhecimento do leitor, por *flash back*, que se realiza por meio de monólogos interiores, solilóquios expressos em sonhos e cartas.

Como se vê, Antônio Torres, para compor uma narrativa que conseguisse abarcar uma história envolvida de introspecção por parte das personagens, teria de forçosamente quebrar com a linearidade da cronologia dos fatos, confundindo ao mesmo tempo passado e presente.

5 Conclusão

Concluindo esta análise estrutural sobre a obra *Um cão uivando para a lua*, de Antônio Torres, não se pode deixar de ressaltar o talento desse escritor e a importância de seu trabalho como romancista, para as letras brasileiras.

O romance em pauta, sob o ponto de vista estrutural, apresenta características da Escola Modernista, por apresentar uma série de artifícios literários, explorados dentro de uma técnica muito bem elaborada pelo autor, como: não linearidade da cronologia, *flash-back*, discurso direto, indireto e semi-indireto, monólogo interior, solilóquio, relatos de cartas e de sonhos, personagens complexas, não-identificação das personagens, predominância do foco narrativo em primeira pessoa (romance introspectivo). Tudo isto faz a obra de Antônio Torres ser merecedora dos mais altos e calorosos elogios por parte dos críticos atuais.

Quanto à temática, trata-se de uma narrativa em primeira pessoa cujo narrador-protagonista é um repórter que vive em São Paulo seus problemas existencialistas de ordem político-econômica. O ambiente principal da narrativa é a consciência do narrador-protagonista, o seu estado de alma, caótico devido aos fatos que o levaram à esquizofrenia e, conseqüentemente, a uma casa de alienados. Antônio Torres, não identificando a personagem principal, deixa a mensagem em aberto oportunizando ao leitor se identificar com essa personagem, visto que os problemas vividos por ela são quase que comuns aos de todos os homens atuais.

Alain Robbe-Grillet, quando esteve aqui no Brasil, confessou a alguém que o *nouveau-roman* foi inventado por falta de assunto; mas observou que essa sua opinião não é válida para o romance moderno brasileiro, pois os escritores brasileiros têm muito ainda para escrever da realidade brasileira, dada a riqueza de temas nossos que ainda não foram explorados.

Antônio Torres, com seus romances: *Um cão uivando para a lua*, *Os homens dos pés redondos* e *Essa terra*, vem confirmar o que Alain Robbe-Grillet observara, pois que seus livros têm abordado temas que até então não tinham chamado a atenção de escritores brasileiros.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- ATAIDE, Vicente de Paulo. *A narrativa de ficção*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- BARTHES, Roland et alii. *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1976. (Coleção "Novas Perspectivas em Comunicação")
- CÂNDIDO, Antônio, et alii. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- DUBOIS, J. et alii. *Retórica geral*. São Paulo: Cultrix/Ed. da USP, 1974.
- EIKHENBAUM et alii. *Teoria da literatura; formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1976.
- GREIMAS, A. J. *Sobre o sentido: ensaios semióticos*. Petrópolis: Vozes, 1975.
- LEFEBVRE, Maurice-Jean. *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa*. Coimbra: Almedina, 1975.
- MEYERHOFF, Hans. *O tempo na literatura*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1976.
- POUILLON, Jean. *O tempo no romance*. São Paulo: Cultrix/Ed. da USP, 1974.
- TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1970.
- WELLEK, René, WARREN, Austin. *Teoria da literatura*. Lisboa: Europa-América, 1971.

TRADUÇÃO

DE TEORIAS, POÉTICAS E SISTEMAS

Jürgen H. Petersen

Tradução: Benilton L. Cruz (UFPA)

Revisão: Günter Pressler (UFPA)

- **RESUMO:** *Petersen trata da descrição dos sistemas de narração empreendida como poéticas, que pela perspectiva da narração concebem-se como procedimento funcional. Aponta a forma como o supra-sumo dos elementos estéticos do texto literário e o avalia como sistema da narrativa.*
- **PALAVRAS-CHAVE:** *Teoria; Poética; Sistemas.*
- **ABSTRACT:** *This text aims to show the several comprehension of the poetry in the western literary criticism. Petersen looking for a critical commentary about the studies of the theory of narrative. This focus permit a new kind of approaching the history literary theory and, further one, it allows na interesting point of discussion about the new kind of narrative systematical critics. In the concept of Petersen it is possible to figure out a point of reflexion about the recent history of literary critismen.*
- **KEY WORDS:** *Theory; Poetics; Systems.*

Apresentação do texto de Jürgen H. Petersen *De Teorias, Poéticas e Sistemas*¹

De Teorias, Poéticas e Sistemas de Jürgen H. Petersen é a introdução do seu livro *Sistemas de Narrativas. Uma Poética de textos épicos*². O livro resulta de um estudo de três décadas acerca das narrativas e marca um ponto crítico na abordagem dos trabalhos anteriores sobre o Estruturalismo, sobre as propostas teóricas de Stanzel e Hamburger (dois autores traduzidos com obras significativas para o português). O autor propõe uma nova sistematização da questão da narrativa. O que

¹ Apresentação elaborada por Günter Karl Pressler da UFPA.

² J.H.Petersen. *Erzählssysteme. Eine Poetik epischer Texte*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1993 (Metzler Studienausgabe).

nos interessa no contexto deste número da MOARA está em torno da reflexão sobre a poética. Petersen afirma que:

“a ‘Teoria da Prosa’ de Viktor Sklovskij não é uma teoria da narrativa, a ‘teoria da literatura’ de Wellek/Warren não é uma teoria literária e a ‘Teoria da Narração’ de Franz K. Stanzel não é uma teoria narrativa”³.

Não são teorias, são poéticas de um caráter particular, de um caráter descritivo que não cumprem as exigências de uma teoria que “leva mesmo à fundamentação reflexiva para um fenômeno empírico e visível”⁴.

Nas poucas páginas de Peterson descobrimos uma quebra frutífera da nossa facilidade de falar sobre teoria literária e de entender, p.e., o livro de Wellek/Warren como “bíblia” da teoria literária. O mérito de Petersen nos alerta para a sua proposta. Entretanto, essa proposta deve ser discutida com mais conhecimento, embora seduza não só pela abordagem própria de toda literatura crítica alemã sobre a questão da narrativa, mas também pelo seu posicionamento um pouco fora de moda da discussão do Estruturalismo e Pós-Estruturalismo.

Não é o momento justo para julgar essa posição empregada pelo autor. Mas aproveitamos essa contribuição como nova visão da poética e da teoria literária; o objetivo – como afirma Petersen – é uma interpretação melhor das obras poéticas.

* * *

³ Op. cit. p. 1.

⁴ L. c.

DE TEORIAS, POÉTICAS E SISTEMAS

Repreende-se as ciências humanas, elas teorizaram demais, então troca-se o conceito de teoria com o da abstração, também ainda mais com a idéia do dia-a-dia distanciado e da idéia do desconhecimento da vida. Na verdade, as ciências exatas desenvolveram não somente mais teorias do que as ciências humanas, porém em sua grande maioria mais concludentemente e por isso mais sólidas. Uma teoria em sentido restrito leva mesmo a fundamentação reflexiva para um fenômeno empírico e visível, uma teoria literária precisaria, por conseguinte, derivar a origem da literatura dos princípios primordiais ou reconduzir a coerência dos fenômenos literários para um sólido teorema. Isto quase nunca aconteceu e bem provável não logrará também no futuro. Pois seria de se pressupor que se soubessem definir concludente a natureza da literatura, ou seria de se constatar as relações sistemáticas, isto é, seria constatar as relações regulares entre os fenômenos literários. Ambas não são o caso. Para listar apenas três exemplos: a “Teoria da Prosa” de Viktor Sklovskijs não é uma teoria da prosa, a “Teoria da Literatura” de Wellek e Warren não é uma teoria da literatura e a “Teoria da Narração” de Franz K. Stanzel não é uma teoria da narração, pois em nenhum dos livros são derivados os objetos verificáveis de um princípio primordial e em nenhum são constatados fatos regulados e fundamentados em um teorema. Aqui não se trata de teorias, mas de determinadas poéticas.

Aquelas poéticas, que desde o final do século XV apareceram na Europa Central, eram normativas na mesma proporção como o *Livro da Poesia Alemã* de Martin Opitz e o *Ensaio para uma Poesia Cristã* de Johann Christoph Gottsched, eram regras e compêndios de instrução para o autor. Disso eles desviavam de seus antigos predecessores. Tanto a *Poética* de Aristóteles quanto a *Ars poetica* de Quintus Hortius Flacus, que

não entrou na História da Literatura com o verdadeiro título *Cartas aos Pisões*, podem ser entendidas como compêndios que impõem regras e normas, ambas de caráter descritivo: elas reúnem o que caracteriza a poesia e generaliza isso. Neste ponto forma-se por vez a *Poética* de Aristóteles como um modelo para livros de Sklovskij, Wellek/Warren e Stanzel, porém é compreensível diante do progresso geral do conhecimento de um lado e o domínio das assim chamadas ciências exatas do outro, que aumentaram as exigências para com a exatidão e sistematização para descrições na área de ciências humanas. Então, eles se dedicaram aos indicados estudos para uma classificação mais rigorosa, como se eles pudessem encontrar o torso da *Poética* aristotélica; e Stanzel empreende além disso a tentativa de desenvolver um modelo sistemático de descrição para compreender a poesia narrada, por exemplo uma tríade da assim chamada situação da narrativa, ele porém fracassa, porque ocorre-lhe um fatídico erro lógico sistemático, algo que deve ser ainda tratado adiante.

Ao mesmo tempo podem-se contentar as ciências humanas em geral e a ciência da literatura em especial ou com uma poética normativa ou com uma poética descritiva e rigidamente organizada, se elas não querem perder o contato com a exatidão de outras ciências. Elas devem se preocupar não apenas com um instrumentário conceitual exato, mas, de fato, também com um procedimento sistemático. Isso que até agora nunca aconteceu em medida satisfatória. A interpretação da obra poética executa-se ainda hoje na maioria das vezes em análise histórica e de conteúdo, o que não é um erro, mas é um defeito, enquanto falta tanto a exata compreensão do fenômeno textual e sua dependência entre si, quanto a uma compreensão sistemática das camadas do texto, as quais revelam primeiramente uma obra poética além de todos os conteúdos. Ainda mais: se a poesia caracteristicamente se diferencia de outras expressões da língua, provavelmente haverá menos diferença em conteúdo do que na

forma. Entretanto, dever-se-ia não só entender sob “forma” os gêneros, ou a divisão em capítulos, ou a escolha da métrica, etc., mas entender a forma como o supra-sumo daqueles elementos estéticos (sensuais), que não somente expressa a intenção, mas perfila o intento, isso mesmo como consenso, — pois através da apresentação estética, isto é, através da função afirmativa da forma se diferencia a obra literária de um texto informativo. Mais adiante essas questões serão discutidas no livro.

Como, entretanto, deve-se parecer um sistema de descrição, que compreende os fenômenos textuais poéticos, dos quais no início foram ressaltados, que eles estão sujeitos a nenhuma regra fixa? — De fato, um sistema de descrição pode ser eficaz somente aí, onde os objetos de descrição, por sua vez, são ordenados sistematicamente. Isto não é o caso na poesia e também na narrativa. Não há lei que junte a escolha do eu-poético (ou do narrador na primeira pessoa) com um determinado uso de tempo, nenhuma, que classifique, por exemplo, a combinação de uma certa postura de narração com um determinado ponto de vista do narrador, ou com um determinado extrato estilístico. Em qual sentido deve-se falar então de um discurso de um sistema poético, ou particularmente de “sistemas da narrativa” particularmente? A resposta seria: em um duplo sentido de funcionalidade.

Um sistema de descrição liga-se conjuntamente às categorias de descrição sob regras e leis. Disso, em nosso caso, não pode ser falado. Mas deixe-se bem desenvolver um quadro de todos os aspectos de descrição pensáveis, que além disso sejam ligadas uma com a outra em uma combinação funcional. As categorias do “ponto de vista”, da perspectiva de narração, do procedimento de narração e da postura de narração dependem funcionalmente juntas uma com a outra, isso significa, que uma categoria resulte de outra não necessariamente, mas funcionalmente. Em geral: o narrador ocupou um lugar, tão certo, porque ele quer descrever as coisas, os fenômenos ou as

personagens de uma certa perspectiva, do qual relacione seu procedimento de narração, que ofereça a base de sua postura de narração. Em particular: fica ao narrador à disposição do “ponto de vista” da onisciência, então resulta de caráter funcional um multiperspectivismo, também, por exemplo, resulta a perspectiva do narrador ausente, que permita ou sugira um procedimento autoral de narração, do qual, por sua vez, forma a base adequada para uma postura irônica de narração. Se assim um quadro de categorias foi desenvolvido, no sentido de uma ordenação funcional ou uma dependência das camadas diferenciadas, pode-se descrever sistematicamente um texto narrativo. O texto se deixa tratar então como sistema da narrativa, no qual todas camadas diferenciadas estão ligadas funcionalmente uma com a outra, as quais compreendem e estão ligadas com a ajuda do quadro categorial sistemático complementar.

Existem formas de expressão estéticas, não somente por si e para si, mas também no conjunto com aquilo que pode ser dito, a afirmação, o conteúdo próprio de um texto poético. Isto não é o “plot” mas o todo dos elementos da ação, do problema e das constelações de figuras, etc. que foram apresentados em uma determinada maneira estética. Em uma obra literária estão ligados funcionalmente todos os elementos um com o outro e se constituem como esta ligação das composições artísticas. A escolha da respectiva forma narrativa, de posição do narrador, de perspectiva de narração, de procedimento de narrativa, assim por diante, não está independente da tendência geral estética do texto, que ela mesma participa, como também o “conteúdo” elementos da ação, dos diálogos, das personagens, etc., não foram escolhidos e formados independentemente, por sua vez, desta direção estética. O ponto de vista dominante para a respectiva escolha dos elementos diferenciais do sistema de narrativa forma o todo do efeito estético intencional, — contanto que este deva

depender acima de tudo de intenções. Aí, atua conjuntamente, em todos os seus elementos textuais, ele é, diante da descrição dos sistema de narração, não apropriado de se fazer prender com sucesso. Mas, parcialmente se deixa trazer aos olhos e à língua: exatamente já com conceitos como “temática”, “intenção do texto”, “sentido” e assim por diante. A descrição de um sistema de narrativa atende por isso também a temática e ao conteúdo de uma obra épica e, na verdade, como ponto de orientação para a estabilização de uma ordem funcional de todas as camadas textuais que se constituem com a ajuda das categorias de narrativa.

A oportuna apresentação se oferece assim mesmo, apesar do esforço na sistemática categorial, na distinção terminológica e explicações estéticas, não como teoria da narrativa, senão como poética descritiva de textos narrativos de ficção. Ela se submete na tentativa de apresentar toda a apreensão do texto em sua necessária categoria e organizar funcional entre si. Assim, ela diferencia aqueles aspectos, que são fundamentais no sentido que ela toque (‘plano’) em questões gerais da poesia e da poetologia, dos quais, tenham o exclusivo caráter épico específico (‘projeção’). Então, a conclusão do sistema de descrição aqui desenvolvido estará provada somente na prática interpretativa, que segue uma parte extensa, na qual o sistema de descrição é aplicado na análise diferencial das obras épicas. Disso, junta-se o debate com as importantes poéticas concorrentes, em particular com a de Hamburger e a de Stanzel, mas também com Lämmert, Weinrich e outros. O debate finaliza o estudo, porque somente assim pode ser apresentado o sistema em si e o debate precisa seguir sem falta com outras propostas de descrições o apresentado sistema em si em vista de sua aplicabilidade. Pois uma poética, nesse sentido, aqui exposta possui seu direito acima de tudo no objetivo de uma interpretação mais exata do que possível da obra poética.

NORMAS PARA PUBLICAÇÃO DE ARTIGOS

A Revista MOARA aceita propostas de artigos. Todas as colaborações são submetidas à Comissão Editorial, a quem cabe a decisão final sobre sua publicação. A Comissão reserva-se o direito de sugerir ao autor modificações de *forma*, com o objetivo de adequar os artigos às dimensões da revista ou a seu padrão editorial e gráfico.

PREPARAÇÃO DOS ORIGINAIS

Os trabalhos, obrigatoriamente *originais*, devem ser enviados em **DISQUETE** (cada artigo deve ter no máximo *dez páginas*), digitados em computador versão IBM (recente), usando-se programa *Word for windows* (fonte 12 em *Times New Roman*; espaçamento simples).

Ao disquete, apor uma etiqueta contendo o *nome do(a) autor(a)*, o *título do trabalho* e o *programa utilizado*.

Observação: o disquete não será devolvido a(o) autor(a), que deve manter seu arquivo para as modificações sugeridas pelos pareceristas.

APRESENTAÇÃO

A apresentação dos trabalhos deve obedecer à seguinte seqüência:

a) Cabeçalho do artigo (primeira folha no alto)

– Título (e subtítulo se necessário em português e *inglês* ou *francês*)

– Nome(s) do(s) autores, na ordem direta:

Ex.: *Célia Brito*

– Filiação institucional – local de atividade de cada um dos autores, colocado abaixo dos seus nomes.

Ex.: *Célia Brito*

Universidade Federal do Pará

– No rodapé da página poderão ser apresentadas informações sobre o trabalho e menção de auxílios institucionais se for o caso.

b) Resumos (antecedendo o texto)

Síntese do conteúdo do trabalho com um máximo de 150 palavras, redigida de acordo com a NB-88, da ABNT. Os resumos em *português* e *inglês* ou em *português* e *francês* devem ser acompanhados de *três palavras-chave* (em *português* e *inglês* ou em *português* e *francês*).

c) Texto

O texto sempre que possível deve obedecer à seguinte divisão: *introdução*, *desenvolvimento do tema*, com as divisões a critério do autor e *conclusão*.

d) Notas (não bibliográficas)

Devem ser colocadas no rodapé das páginas. As remissões para o rodapé devem ser feitas por números arábicos, na entrelinha superior.

e) Citações Bibliográficas

As citações no texto deverão ser feitas de duas maneiras:

- sobrenome do autor em caixa baixa seguido da data de publicação e da página quando for necessário, entre parênteses.

Ex.: Segundo Saussure (1990, p.13), “a Linguística tem relações bastante estreitas com outras ciências”;

Moara - Rev. dos Cursos de Pós-Grad. em Letras UFPA. Belém, n.7, p.1-137, jan./jun., 1997

- sobrenome do autor em caixa baixa, data da publicação e da página, quando for o caso, tudo entre parênteses.

Ex.: “A Linguística tem relações bastante estreitas com outras ciências” (Saussure, 1990, p.13).

As citações devem ser feitas como segue:

- *um autor*: Bosi (1993);
- *dois autores*: Simões & Golder (1995);
- *três ou mais autores*: Bastos et al. (1981);
- *se for citada mais de uma publicação do mesmo autor com o mesmo ano, usa-se alínea*: Pinto (1990a), Pinto (1990b), etc.;
- *para as citações indiretas usa-se a expressão “apud” (citado por)*. No texto: J. M. Costa ap. Freitas (1980). *Na referência bibliográfica deve constar apenas a obra consultada*;
- *obras sem autoria*: Manual de Teoria... (1985).

f) Referências Bibliográficas

Lista em ordem alfabética das obras citadas no texto. As referências devem vir localizadas imediatamente após o texto. Devem ser feitas conforme o tipo de publicação, obedecendo à seguinte ordem dos elementos:

- *Livros e outras monografias*

Ex.: TARALLO, Fernando. *A pesquisa sociolingüística*. São Paulo: Ática, 1985.

- *Parte de obra (capítulos, fragmentos, volumes)*

Ex.: GOMES, Severo. Informática e soberania. In: BENKOCHE, Rabah, (org.). *A questão da informática no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1985. 167p. p.30-36.

- *Artigo de Periódico*

Ex.: GOMES, Sonia Pedrosa, ALOIA, Miriam. *Referências bibliográficas: algumas sugestões*. Boletim Abdf. Brasília, v.6, n.2, p.21-31, abr./jun.1983.

- *Artigo de jornal*

Ex.: JOB, Fernando. Munique está em festa. *O Liberal*. Belém, 19 set 1990, p.4, cad.1.

- *Trabalho de Congresso ou similar (publicado)*

Ex.: TARGINO, Maria das Graças. Bibliotecas universitárias e prestação de serviços: a irreverência do óbvio. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE BIBLIOTECONOMIA E DOCUMENTAÇÃO, 16, 1991. Salvador, Anais... Salvador: APBED, 1991, v.1, p.400-405.

g) Ilustrações

As *figuras* (desenhos, gráficos, mapas, esquemas, organogramas, fórmulas, etc.) com suas legendas devem ser claramente legíveis. Devem indicar: autor, título abreviado e sentido da figura. Legenda das ilustrações, nos locais em que aparecerão as figuras, numeradas consecutivamente em algarismos arábicos e iniciadas pelo termo FIGURA. As *tabelas* serão encabeçadas e citadas como tabela, com título auto explicativo, colocado acima da mesma.

*** Importante: *todos os trabalhos devem ser revisados por seus autores antes de serem submetidos à avaliação.*