

Regina Souza Vieira

Subfundamentos da Escrita



Regina Souza Vieira,
carioca, doutora em letras,
Professora e Tradutora de
Inglês e Francês.
Premiada em vários
Concursos literários, vem
participando de muitas
antologias poéticas.

A autora tem sete livros
publicados, são eles:

Sentimentogramas
Poesia (RJ: Cátedra, 1987)
Boitempo: autobiografia e
memória em Carlos

SUBFUNDAMENTOS DA ESCRITA



REGINA SOUZA VIEIRA

Amigo boaro e amigo de longo tempo
Fertosa, mentorador com o qual trabalhei
trabalho, que participou de seu site
há anos de Regina
Ae 2010
reginasofertosa.com.br

SUBFUNDAMENTOS DA ESCRITA

Divulgue este livro em seu site. Ele só interessa a professores, universitários e pesquisadores da área de Letras. Por favor, ajude a fazê-lo chegar a Des. Dispo. disponibilize em seu / nosso site P.

TABA CULTURAL

Rio de Janeiro-RJ — 2010

Copyright©2010 by Regina Souza Vieira

Editor:

José Maria Rodrigues

Capa:

Taba Cultural

Editoração Eletrônica:

Durval Filho

Revisão:

Regina Souza Vieira

Souza Vieira - Regina

Subfundamentos da Escrita/ Regina Souza Vieira -
Rio de Janeiro: Taba Cultural, 2009.
188p.; 16 x 23cm.

ISBN: 978-85-7864-032-3

1. Ensaio brasileiro.
2. Título

CDD 869.3B

Todos os direitos reservados.

TABA CULTURAL EDITORA

Rua Joaquim Silva, 56 - Gr. 701 - Centro

CEP: 20241-110 - Rio de Janeiro-RJ

Telefax: (021) 3852-0956 / 2507.9253

www.tabacultural.com.br

E-mails:

taba@tabacultural.com.br

taba@prolink.com.br

**Dedicado à minha mãe,
aos meus sete afilhados,
ao Onni, que acaba de nascer**

**Aos Mestres que enriqueceram, com seus
acréscimos, correções e comentários,
os escritos que originaram este livro.**

SUMÁRIO

- Prefácio - 9
- I — Início histórico - 11
- II — A Poesia em transformação - 17
- III — Castro Alves à luz de interpretações - 33
- IV — As vanguardas e suas características - 37
- V — Carlos Drummond de Andrade e a semiologia - 53
- VI — O tempo em Ferreira Gullar e Carlos Drummond de Andrade - 61
- VII — *Casa Grande & Senzala*: Uma narrativa abrangente - 67
- VIII — Ana Cristina César – Poetisa ou Prosadora: Uma voz que quer sair. - 75
- IX — Mário de Andrade e o Romantismo - 92
- X — *Encarnação* de José de Alencar na ótica psicanalítica - 101
- XI — Mito e Poesia: O Mito em Murilo Mendes - 110
- XII — O Poeta Manuel Bandeira no seu itinerário - 127
- XIII — A Carnavalização em *João Ternura* - 147
- XIV — O Retorno de Ulisses e a viagem de Lori além de um problema - 158
- XV — Um passeio pelas vanguardas até Fernando Pessoa - 172

PREFÁCIO

Subfundamentos da escrita surgiu da ideia de não se deixar perder no tempo monografias que, visando a atender exigências acadêmicas, se foram construindo ao longo da pós-graduação. Claro que já nessa época, objetivava-se um trabalho que atendesse satisfatoriamente ao mérito dos cursos ministrados. Anos mais tarde, ao retomar estes textos, as intenções são bem mais sérias, uma vez que, agora, não se visa a apenas um trabalho para nota, mas sim a uma pesquisa que possa ser útil a estudiosos de todos os níveis. Em outras palavras, as análises já não se podem limitar a refazer escritos já feitos. Muito pelo contrário, antes de transportá-las para o trabalho presente, depois de sofrerem os remendos corretivos dos professores que lhes atribuíram uma nota ao final de cada semestre, todos os textos inseridos neste livro que chega, agora, a intenção de uma obra crítica, passaram por uma revisão esmiuçada e detalhista frente ao conhecimento mais amadurecido do autor. Este, incansável na necessidade torná-los cada vez mais profícuos para a pesquisa, se preocupou em enxertá-los de informações a mais, inserindo detalhes que exigiram também a consulta de uma bibliografia mais vasta. Deste modo, os textos se foram enriquecendo e se tornando mais uteis àqueles que, numa fase acadêmica ou na iminência de uma pesquisa, poderão se munir de suas informações e desenvolver novas ideias.

Ao longo do tempo em que os textos se foram reconstruindo, a língua portuguesa impôs regras para uma nova ortografia, exigindo que o escritor se apressasse a fim de que a sua nova obra não ficasse desatualizada logo depois de publicada. A autora imbuu-se, então, de buscar recursos para deixar que o livro surgisse, atendendo também a essa nova exigência. Se conseguiu com sucesso total esse objetivo, só o leitor poderá dizer; até porque a sua atenção maior nunca deixou de ser as possíveis possibilidades críticas que se originavam dos textos à sua frente. Por outro lado, no intervalo de tempo que separa o trabalho acadêmico do livro pronto, uma ou outra referência foi substituída, alterando-se, quem sabe, a sua data ou modificando-se a edição do livro primeiramente consultado. Deslizes que em nada podem minorizar a seriedade que se procurou ter no momento de reconstruir estes textos.

REGINA tem por certa a impossibilidade de se esgotar em análises o viés interpretativo de um texto, de um livro ou de um momento literário, mas o seu esforço sempre se alicerçou na ênfase de acrescentar um pouco de si àqueles trabalhos que, certamente, serão acrescidos de muitas outras visões, se tornando, assim, infundavelmente construídos.



INÍCIO HISTÓRICO

1. Considerações Iniciais sobre a História

É óbvio que a primeira distinção que se tem do ser humano diz respeito à sua capacidade de fazer instrumentos. E, em meio a esta habilidade, procuraram-se formas que não fossem apenas eficientes, mas, ao longo do tempo, belas, levando o Homem a ultrapassar a forma funcional e atingir a estética. Assim, passou-se da forma naturalista ou mimética à forma idealista, na qual predominava o sentimento, conjugando-se, então, as necessidades funcional e espiritual.

Na arte pictórica, observaram-se três fases: a funcional, a funcional de perfeição máxima e a forma livre ou simbólica. A pintura dos animais, apesar de possuir uma mágica simpática, inseria-se na forma utilitária. A arte do desenho atingiu, gradativamente, certo desenvolvimento; talvez tenha até sido possível que um risco, surgido sem objetivo na areia ou nas paredes umedecidas das cavernas, tenha simplificado a imagem, já que foi a partir desse momento que a forma mimética se rompeu, levando o desenho a surgir como uma forma de arte. A criação e a combinação possibilitaram uma imagem retiniana capaz de explicar todas as variações de estilo na história da arte representativa, dando-se aí o processo denominado de mandala¹. A visão artística é construtiva e a arte nada mais é senão um desejo de forma. Aliás, para Kant todo o conteúdo depende de uma forma e, por outro lado, segundo o que se sabe hoje, a forma surgiu da percepção que se tinha de observar o corpo, os animais e etc. Por outro lado, uma obra também só se torna artística quando existe nela a intenção de compor ou arranjar a imagem numa forma significativa. E qual diferença se estabelece, então, entre forma e estilo? A primeira tem a ver com a beleza e as qualidades estáticas, o segundo limita-se à vitalidade e às qualidades cinéticas. A modificação da forma básica só se faz através de um processo conceptual de criação e a concepção também só acontece quando a ilusão do realismo é obtida. Heidegger afirmou que a forma pertence à essência do ser e este, por si mesmo, alcança um limite; é necessário, pois, que este ser alcance o limite da eficiência para se tornar permanente. Heidegger partiu também desta premissa para chegar ao *logos* que nada mais é senão o sentimento de unidade e cordialidade, capaz de manter um elo e possuir o caráter de força impregnadora da *physis*.

A abrangência do termo *physis* alcança, num todo, a obra de homens e deuses. Já o termo *téchne*, usado pelos gregos para significar arte, é redefinido pelo mesmo filósofo como sendo a realização atual que resulta na produção de objetos. Con-

¹ **Mandala** é a palavra sânscrita que significa círculo, uma representação geométrica da dinâmica relação entre o homem e o cosmo. De fato, toda mandala é a exposição plástica e visual do retorno à unidade pela delimitação de um espaço sagrado e atualização de um tempo divino

clui-se, então, que a obra de arte se valoriza no fato de provocar um fenômeno cuja força emergente *physis* emite seu brilho. Apesar de a forma possuir uma significação simbólica, pura ou artística, jamais se dissociou da forma utilitária, salvo se nela não se percebeu uma realização manifestada pelo ser. O símbolo só é tido como tal na medida em que significa uma percepção ou um sentimento desconhecido ou ainda quando não pode ter outra expressão. O texto continua, porém, valorizando a forma e, através desta, a linguagem, além de criação formal torna-se o meio de sustentação do imaginário.

Heidegger e Cassirer tiraram da forma simbólica um significado capaz de criar os momentos do discurso. Fica claro que em todo sinal linguístico ou em toda imagem mítica ou artística há um conteúdo espiritual, que se revela em algo visível, audível ou tangível. Além disto, linguagem e arte possuem um discurso simbólico que nada tem a ver com a necessidade material. As origens da forma artística estão no *logos*, ou seja, no conhecimento do ser e da realidade. O homem, por sua vez, adquire ser e identidade através de sua atividade criadora e de sua impulsão para a forma. A este respeito, retorna-se a Hegel que identifica a arte numa abordagem simbólica, como um aprisionamento das formas. Numa abordagem clássica, situa-a como a abstração das formas e numa visão romântica reportava-se a Roma.

Concluir-se-ia, pois, que para que haja arte é preciso que haja estilo e sensibilidade humana, o que só se adquire dependendo da forma.

2. A História mais próxima de nossos dias

Avançando-se no tempo, numa perspectiva que tem mais a ver com a literatura, chega-se ao Historiador, ou seja, àquele alguém que questiona, tentando chegar a conceitos e contextos novos. No século XVIII, Montesquieu propôs que existem causas gerais e orais, funcionando em toda monarquia, antecedendo que tudo que se dá em torno da História está também subjugado às suas causas. Daí começar-se a entendê-la como científica, ou seja, dependente de um método que conduz ao estudo. Durante duzentos anos, historiadores e filósofos tentaram organizar a experiência passada, vivida pela humanidade, através de leis que regiam as causas das descobertas dos acontecimentos. Essas leis e causas eram tidas como metafísicas, econômicas ou psicológicas.

Atualmente, abolida a referência às leis históricas, os termos explicação e interpretação ou lógica de acontecimentos e lógica da situação passaram a ocupar o lugar daquelas. A primeira abordagem que se tem sobre o historiador refere-se ao fato de ele atribuir diversas causas ao mesmo acontecimento; a segunda afirma que não basta alinhar a série de causas uma após outra, mas sim estabelecer certa hierarquia de causas capazes de fixar relações recíprocas e decidir que causa é, em última análise, primordial entre todas. E aí o papel que lhe compete, ou seja, selecionar, escolher e classificar os fatos sem massificá-los numa grande lista. A causalidade é

o preenchimento de fatos que levam ao entrelaçamento dos mesmos. Dada a necessidade de compreender o passado, o historiador se vê compelido, como cientista, a simplificar o grande número de respostas e a introduzir uma ordem ou uma unidade nas causas específicas. O axioma de que tudo tem uma causa, mais do que um problema da História, tornou-se um problema de todo o comportamento humano. O autor do texto volta-se, então, para o que chama de inevitável para o historiador, acusando-se a si mesmo de só agora se ter dado conta de que descreveu os fatos como se estivessem destinados a acontecer. Admite, por exemplo, que, embora ninguém se proponha a discutir sobre as guerras passadas, existem aqueles que sofreram com as consequências das mesmas e, por isso, registraram os seus protestos.

Começa-se a abordar, então, o Enigma do Nariz de Cleópatra que nada mais é senão a teoria de que a História é, de um modo geral, uma série de acontecimentos determinados pelo acaso e atribuíveis às mais sérias causas. Os acidentes registrados pela História representam uma sequência de causa e efeito que quase se choca com a sequência que o historiador procura dar às suas investigações. Políbio, Gibon, Tácito e Bury se preocuparam com a coincidência causal, já Montesquieu tentou fugir a isto, afirmando que uma causa particular nada mais era senão fruto de uma causa geral. Marx tem três possibilidades para a apologia do acaso: acelerar ou retardar, mas nunca alterar o curso dos acontecimentos; um acaso compensa outro, até, no final, anular-se. O caráter dos indivíduos era ilustrado pelo acaso. As causas determinam a interpretação do fato no processo histórico e a interpretação determina a seleção e ordenação de suas causas. Cabe ao historiador filtrar da experiência aquela parte que ele considera sujeita a explicação e interpretação racionais; delas ele retira conclusões cabíveis como guia de ação. O autor reforça, então, mais uma vez, a ideia de que a história é um processo de seleção, ou seja, “um sistema seletivo”.

Ao longo do tempo, a literatura, como toda e qualquer forma de arte, passa por um processo de transformação que se deve, inevitavelmente, ao momento sócio, econômico e cultural em que foi escrita.

Cumprir observar que, embora no século XVIII comessem a surgir modelos novos da historiografia moderna, só no século XIX a História assumiu o *status* de Ciência; nesse momento, o documento passou a valer por si e a servir de fator absoluto ao Historiador. A sua ótica de leitura começa, então, a se alterar no tempo, envolvendo a História numa diacronia da qual é impossível separar-se; nesse momento, o documento passou a valer por si e a servir de fator absoluto ao Historiador. A sua ótica de leitura começa, então, a se alterar no tempo, chegando-se à História Literária que, privilegiando o autor, esquecia-se de inserir a participação do leitor na elaboração da obra. Este posicionamento não se fazia justo, uma vez que a bagagem de leitura de cada indivíduo influiu, sem dúvida, na compreensão do texto escrito. Ressalte-se ainda o ponto de encontro entre filosofia e Ciência da filosofia, destacando-se a importância de se elaborarem pensamentos filo-

sóficos que se enquadrem no contexto cultural dentro do qual uma determinada obra literária surgiu. Cumpre à Ciência desenvolver condições mínimas de interação entre a leitura crítica e essa textualidade que se busca no diálogo entre obras. A leitura crítica nada mais é senão uma metatextualidade ou uma metadiscursividade, podendo-se desenvolver um conhecimento acerca do conhecimento literário, conhecimento que, surgido *a posteriori*, se torne um metaconhecimento. Em outras palavras, tanto a Filosofia quanto a Ciência da literatura devem investigar o ponto de encontro da filosofia e da literatura. Cabe ao crítico ocupar-se do próprio pensar e da elaboração rigorosa de pensamentos filosóficos, que fazem parte do contexto cultural dentro do qual uma determinada obra surgiu.

Coube, pois, à Linguística visualizar a comunicação como um ato que parte de um emissor para um receptor, cumprindo ainda levar em conta o falante e o ouvinte. Esses dois papéis envolvem ainda a biografia de quem lê e a de quem escreve. O eu subjetivo do autor exige o do outro que, no caso, é o leitor. Todos estes aspectos têm a ver com a estética de Aristóteles que visa a recepção ao mesmo tempo que a tragédia valoriza-se na capacidade de causar compaixão e catarse. Na retórica tradicional, porém, a preocupação girava em torno dos auditórios e não dos leitores, havendo a necessidade de persuasão que é suficiente para afirmar que, sem o leitor ou a participação daquele a quem a mensagem se dirige, esta perde parte de seu valor.

Wolfgang Iser afirma que, na segunda metade do século XVIII, concretizou-se a estética da recepção. Passou-se, então, à literatura continental com Edgar Allan Poe cujo dogma era que o poema deve apossar-se da alma e elevá-la. O envolvimento do leitor se torna importante, participando da obra e atraindo-a para si. O famoso ensaio de *Jean-Paul Sartre*, intitulado de "*Qu'est-ce que c'est la littérature?*" confirma a existência de um mesmo processo na escrita e na leitura, revelando-se na primeira um "*appel*", ou seja, um pacto entre autor e leitor. Atualmente já se discute a importância mais decisiva dos meios de comunicação sobre a literatura, mas deve-se concordar, inteiramente, com esse ponto-de-vista? Talvez fosse também correto diferenciar o grupo de leitores que domina a obra literária, valorizando-se, assim, a figura do leitor. A reciprocidade que deve ser mantida sempre entre leitor e autor deve perdurar não só no momento sincrônico da obra, mas entre leitores de épocas diferentes, quando um diálogo constante não pode deixar de ser mantido. Em outras palavras, escrever uma História Literária nada mais é senão escrever a história desse diálogo.

Avançando no tempo, a figura do leitor se tornou mais importante e vários escritores passaram a abordá-lo, ora denominando-o de *suffisant lecteur* como Montaigne, ora atribuindo-lhe o único vício impune de *lecteur ideal* como Valéry. O leitor é, em todas as hipóteses, um personagem da obra. Nela ele coloca todas as suas emoções, experiências e, evidentemente, sofrimentos. Pode-se, inclusive, fazer uma tipologia desse leitor, caracterizando-o ainda como ouvinte, amigo simpati-

zante, estudante, leitor de fim de semana, crítico, historiador, filólogo. A cada um destes será dada, é óbvio, uma determinada especificação ou função.

No século XIX, autores como Victor Hugo se achegam ao leitor, escrevendo para uma multidão de massa e intitulado suas obras de nomes que caracterizam suas problemáticas. No fundo, as interpretações tentarão buscar explicações que atendam ao “horizonte de expectativas do leitor”. Obras como o Ensaio sobre Schiller e o *Portrait d'un inconnu*, novela de Nathalie Sarraute deixam ao leitor apenas indícios de interpretações. Claro que não é disto que o leitor gosta, mas, por outro lado, o leitor é chamado a participar da criação. Afastado de personagens e acontecimentos, o seu papel adquire um valor maior e sua elaboração na obra também. Passando-se ao século XX, o que se encontra é um Historiador que supera a sua condição de Arquivista para se tornar não apenas Cientista, mas também Artista. Alguém que, imbuído de uma ideologia, é capaz de cortar, combinar e interpretar os fatos, cabendo esta faceta, primeiramente a Max Weber. Se uma outra função é atribuída ao Historiador² esta é, inegavelmente, a de filósofo, já que, dispondo de uma unidade expressiva de dados, passa a construir os seus modelos e a lhes atribuir significados. Se é admissível estar-se diante de um método e de um objeto, como é o caso da Poética, tem-se, evidentemente, de assumir que se está também diante da Ciência da Literatura. E por tal terminologia, compreenda-se um discurso geral cujo objeto consiste na pluralidade de sentidos que uma obra possui.

Coube à Retórica, classificar as Artes em práticas e teóricas. Nas primeiras, inserem-se a poesia e a ficção, uma vez que lhes cabe produzir linguagem; nas segundas, aquelas que nem criam nem representam, apenas contemplan a realidade, como, por exemplo, a crítica, o ensaio e a história da literatura. Ainda no tocante à poesia e à ficção, cumpre dizer que constituem a ciência de criação literária, denominada de Poiética². Dentro de todo este contexto, coube a cada historiador selecionar o seu método para análise da obra. Claude Lévi-Strauss opôs o seu processo de análise ao conceito defendido até então de que o estudo de uma obra deveria ser feito a partir da biografia do autor; anos depois, com a chegada do New Criticism⁴, a essência do texto passou a ser valorizada, considerando-se o conceito de arte externo ou tradicional em que a classificação filológica se faz indispensável à compreensão da obra.

² Deve selecionar e relacionar os fatos históricos; o mundo parece-lhe um modelo funcional, capaz de fazer com que ele entenda esse mundo. Ele filtra da experiência do passado aquela parte sujeita a explicação e dela tira conclusões que servem como guias de ação. Não só pergunta “por quê” mas também “para onde”.

³ de um lado, o estudo da invenção e da composição, o papel do acaso, aquele da reflexão, aquele da imitação; aquele da cultura e do meio; de outro lado, o exame e análise das técnicas, procedimentos, instrumentos, materiais, meios e apoios de ação”. (Pommier, 1946).

⁴ New Criticism regards the work of art as an autonomous object, a self-contained universe of discourse. New Criticism maintains that a close reading of literary texts will reveal the multiple meanings and nuanced complexities of their verbal texture as well as the oppositions and tensions which are balanced in the organic unity of the text

Considerações finais

Hoje, a estética da recepção se dá conta da importância de o leitor interagir na criação da obra. Aliás, só existe autor porque um leitor está completando o texto, preenchendo-o de suas experiências pessoais e de seus conhecimentos. Tem de haver, agora, uma estreita relação entre leitor e autor, sendo que, ao primeiro é dada a função de animar o discurso literário.

É preciso, pois, ter consciência de que a página lida deve ser preenchida de experiências e conhecimentos pessoais, a fim de que se construam sequências interpretativas diferentes, possibilitando que o fenômeno literário e artístico se realize num todo.

BIBLIOGRAFIA

- CASSIRER, Ernst- A filosofia do iluminismo 3.ed. - Campinas : Ed. da UNICAMP, 1997 .
- HEIDEGGER, Martin- Introdução a metafísica Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1966.
- KANT, Immanuel- *Critique de la raison pratique* Paris : Libr. J. Vrin, 1965.
- MONTESQUIEU, Charles - Do espírito das leis São Paulo : Abril Cultural, 1973.
- SARRAUTE, Nathalie- *Portrait d'un inconnu* France:Gallimard, 1977
- SARTRE, Jean-Paul- "*Qu'est-ce que c'est la littérature*" in *Qu'est-ce que c'est la littérature* France: Folio essais,1947
- STRAUSS, Claude Lévy & outros- Mito e linguagem social Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970
- VALÉRY, Jean-Paul- *Cahiers* [Paris] : Gallimard, c1973-1974.
- VERISSIMO, José- História da literatura 5. ed. - Rio de Janeiro : J. Olympio, 1969.
- WEIRICH, Harald- "Para uma História do leitor" in *Letr. Arte e crítica do esquecimento*: Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2001

A POESIA EM TRANSFORMAÇÃO

A elaboração poética vem despertando, ao longo do tempo, a atenção dos críticos e dos estudiosos; até porque, dada a intenção de expressar o sentimento, atendendo a uma linguagem reduzida e ao ritmo que conduz à necessidade do verso, entende-se por poesia uma arte de certo modo difícil. Aliás, estudos têm sido desenvolvidos ao longo dos anos e observa-se que, de fato, como toda a arte, a poesia vem passando por diferentes formas de concepção, predominando sempre a força de sua mensagem, a necessidade de o poeta **dizer**. As denominações escolhidas para significar poesia foram, diacronicamente assumindo conotações novas e revelando a preocupação de conhecê-las. Desta forma, os termos Arte, Poesia e Poeta merecem uma atenção especial, abrindo-se um espaço a mais para o estudo do **belo** que, inserido no *Fedro* de Platão, vem ocupando também a atenção daqueles que se dedicam ao estudo da poesia.

Retrocedendo no tempo e procurando compreender o quanto a arte tem estado ligada à ciência, cumpre citar *Íon* do mesmo filósofo, no qual o termo se relaciona com o domínio de uma técnica e de um ofício. Numa perspectiva semelhante à de Aristóteles, Platão estabeleceu a diferença de arte e ofício manual. A verdadeira arte é a intelectual, ou seja, a palavra ou a dialética. Portanto, dentro do critério aristotélico, arte significa para Platão ciência, saber prático, filosofia, razão intuitiva e por que não poesia, à qual foi dado ainda um sentido de inspiração delirante. Estabelecendo sempre a distinção entre arte e ofício manual, surgiu na Idade Média a expressão artes liberais, sobressaindo aí as belas artes, que englobam a pintura e a arquitetura. Ainda na Idade Média ou próximo a essa época, mais exatamente no século V, Marciano Capela reduziu a sete as artes liberais, nas quais se incluem as belas artes: pintura, arquitetura, etc.

Só tempos depois, *Kant e Flaubert* apresentaram as suas concepções sobre Arte. Para o primeiro, natureza e ciência estariam em oposição à arte; já para *Flaubert*, a arte tinha de ser superior ao bem, à verdade e a coisas que apresentassem tais particularidades. De certo modo, nesta concepção, está também inserida a referência que Platão faz ao belo, interligando beleza e bondade. No século XX, *Henri Bergson*, numa das páginas de *Rire* (1900) declara: “escultura, poesia ou música, a arte só tem por objetivo trazer à tona os símbolos praticamente úteis, as generalidades convencional e socialmente aceitas, enfim tudo o que mascara a realidade...”

Williams Wordsworth concebe como arte um modo de revelar o que se passa no mundo em que se vive. Segundo ele: “A linguagem e a mente humana agem e reagem uma e outra e sem retrocederem às revoluções da literatura e sim, às da própria sociedade”

Uma das atuais definições de arte é a de uma atividade que supõe criações de sensações ou de estados de espírito, em geral de caráter estético, mas carregados de vivência íntima e profunda, podendo suscitar em outrém o desejo de prolon-

gamento ou renovação. Inserida neste contexto, a poética é visualizada como objetivo da arte que ela possui e da busca que, através da linguagem, permite-lhe criar um estado psíquico de emoção estética, por meio da aplicação dos processos estilísticos.

Platão via a poesia como uma espécie de loucura divina, ou seja, uma atividade criadora em geral que repercutia em imitação ou sabedoria representativa. Daí a descrença nos poetas, já que para a filosofia platônica o único criador é Deus, logo, os poetas nada mais faziam senão repetir o que já havia sido feito. *A República* revela, com nitidez, o desprezo por esses artistas que só faziam imitar: "... aqueles cuja arte consiste na imitação por figuras, cores e sons; os músicos, os dançarinos, os poetas, com seu cortejo ordinário, revela os rapsodos, os atores..."

Platão refere-se aos poetas como mentirosos; tendo por única função produzir aquilo que a inspiração lhes dita, já que é um inspirado e não um criador. Em *Fedro*, Sócrates distingue quatro divindades tidas na loucura divina: Apolo, a quem atribui a inspiração mântica; Dioniso, cujo poder está na teléstica⁵ ou intelação dos mistérios; Musas, às quais cabe a poética e, finalmente, Erótica, considerada a melhor de todas.

No *Íon*, Platão reforça a ideia de que o poeta é alguém imbuído de loucura divina: "O poeta é um ser alado e sagrado, todo leveza, e somente capaz de compor quando saturado do deus e fora do juízo, e no ponto, até, em que perde de todo o senso, interpreta dos deuses".

Vico, historiador e filósofo italiano, nativo de Nápoles, via a poesia como algo ligado aos robustos sentidos e às vigorosíssimas fantasias. Para Schiller, a poesia não é algo que se aproxima da verdade, mas a própria verdade absoluta.

Wordsworth afirma que o real deve ser transmitido através do poeta: "... quanto mais profunda for a sua crença de que nenhuma palavra possa ser sugerida por sua fantasia ou imaginação, nenhuma será comparada àquelas que são emanações da realidade e da vida".

A poesia sempre procurou o seu lugar na arte e esta, ao se desdobrar em artes intelectuais e manuais, fez com que poesia e ciência se diferenciassem, da seguinte maneira, na visão de *Wordsworth*:

O cientista busca a verdade como um benfeitor distante e desconhecido, ele goza-a e ama-a na solidão; o poeta, cantando uma canção na qual todos os seres humanos partilham com ele, goza o prazer na presença da verdade como o nosso visível amigo e companheiro de todas as horas....(Porto: Porto Editora, 2003-2009 pag. s/n)

⁵ Termo de significação imprecisa. Juliano emprega-o a propósito de uma teoria sobre o lugar do sol no cosmos, teoria que ele atribui aos Oráculos caldeus

O mesmo autor define a poesia como sendo o primeiro e último dos conhecimentos, tão imortal como o coração dos homens. No século XIX, Flaubert, Gauthier, Baudelaire e outros autores elevaram o conceito de poesia, dando a esta uma total independência de qualquer fim interesseiro e utilitário. Para Wordsworth a poesia tem de possuir um objetivo, tendo como seu objeto a verdade, não a individual ou a local, mas a geral e eficiente, admitindo que, embora sendo fruto de um hábito de meditação, deve unir aos sentimentos do poeta a pretensão de um objetivo.

O caráter construtivo da poesia foi abordado por *Edgar Allan Poe*, depois de ele se ter ocupado do caráter construtivo de beleza. No tocante aos poetas, Platão já tinha concepções idênticas às atuais, entretanto as considerações antigas tendiam a associar ócio e poesia. Fagundes Varela, no prefácio de *Vozes da América*, refere-se ao poeta, com certo tom reprobativo: “É preciso então ocupar-se de coisas mais sérias”. Nos séculos XIX e XX as concepções do filósofo já não encontravam o mesmo respaldo. *Flaubert* ocupou-se com o “Poeta da Forma”, trazendo à luz uma questão que, até hoje, preocupa os poetas. Aliás, trazendo-a até nossos dias, cumpre relevar a importância desta questão em dois poemas bem conhecidos de Carlos Drummond de Andrade: “Consideração do poema” e “Procura da poesia”. No primeiro, o poeta se volta para a forma antiga: “Não rimarei a palavra sono//Com a incorrespondente palavra outono”. No segundo, Drummond se revela consciente da modernidade em poesia: “Não adules o poema. Aceita-o //como ele aceitará sua forma definitiva e concentrada// no espaço.”

Para Platão, a poesia tem o sentido de uma inspiração delirante e, valorizando-a, define: “Poesia é o primeiro e último de todos os conhecimentos — é tão imortal quanto o coração do homem”. Em relação à linguagem, deve ser eficiente ou, conforme a função da literatura estabeleceu “Ela pertence à clareza (...), saúde própria substância do pensamento”. Wordsworth também se ocupa da importância da linguagem e admite que o leitor não encontrará personificações de ideias abstratas, porque ele se propõe a adotar a linguagem exata dos homens, desejando, assim, manter-se em sua companhia e alcançar o seu interesse. A Poética reconhece também que a poesia está inserida na prosa, não havendo nesta, porém, a organização rítmica das frases. Em nota anexa ao seu Prefácio, Wordsworth observa que “A única antítese estrita à Prosa é a Métrica” e a possibilidade de se ter uma linguagem poética próxima ou pouco diferenciada da linguagem em prosa consiste em que “algumas das partes mais interessantes dos melhores poemas (terão) estritamente a linguagem da prosa, quando a prosa é bem escrita”.

Sempre se buscou e se continua buscando uma definição para a poesia e, atualmente, a que parece mais viável é a inspiração, já que através dela o entusiasmo criador é enfatizado. Hoje, o poeta é um homem que já não imita, mas cria, e *Wordsworth* ainda que, em breve alusão, comenta: “ele (o poeta) descreve e imita paixões...”. Perguntado sobre quem é o Poeta, o mesmo autor, que é também teórico, responde:

Ele é um homem que fala a outros; um homem, é verdade, imbuído de sensibilidade mais viva, mais entusiasmo e ternura, que possui maior conhecimento da espécie humana, e uma alma mais compreensiva do que supõe-se ser comum na humanidade; um homem satisfeito com as suas emoções e volições, e que desfruta mais do que os outros homens do espírito de vida que existe nele; gozando o prazer de contemplar volições e emoções semelhantes àquelas que se manifestam nos acontecimentos do universo, e habitualmente impellido a criá-las onde não existem. A essas qualidades ele acrescentou uma disposição que permite-lhe ser mais do que os outros sensível às coisas ausentes como se elas fossem presentes; uma habilidade de imaginar em si mesmo paixões que, na verdade, estão longe de ser as mesmas produzidas pelos acontecimentos reais, (...) aludem mais proximamente às paixões produzidas por acontecimentos reais do que seja lá do que for, vêm de incitações de suas mentes simplesmente, outros homens acostumaram-se a sentir em si mesmos de onde e da prática, ele adquiriu maior decisão e poder ao expressar o que ele pensa e sente, e especialmente aqueles pensamentos e sentimentos que, por sua própria escolha, ou da estrutura de sua mente, incita-se nele sem imediato excitação externo.

Vê-se, nesta definição, que certo dom de sentimento e percepção mais elevados foram concedidos ao poeta que, numa definição mais atual é “Aquele que devaneia ou tem caráter idealista”. Wordsworth concorda, em parte, com este ponto de vista ou não afirmaria, voltando-se para sua própria elaboração, que “os meus hábitos de meditação formaram assim os meus sentimentos, como as minhas descrições de tais objetos excitam tão fortemente aqueles sentimentos, também arrastarão com elas um objetivo”.

Próximo de nossos dias, Carlos Drummond de Andrade demonstra o seu idealismo, já que, colocando-se na sua condição de poeta, afirma em “Consideração do Poema”:

.... tal um lâmina, o povo, meu poema, te atravessa.

Para *Wordsworth* há na poesia a possibilidade de o eu lírico se dar a transbordamentos que encontram também na poesia de Drummond certas afinidades: “Não osciles entre o espelho e a//memória em dissipação, //Que se dissipou não era poesia//Que se partiu, cristal não era”. (“Procura da poesia”)

Ligado ao conceito atual de poesia está “aquilo que desperta o sentimento do belo”; em Fedro, a beleza está inserida no mito da escrita e, referindo-se, então, a Licímbo, Sócrates falou também sobre a beleza desta. Platão se refere ao mesmo

dom, dizendo que só à beleza coube o privilégio de ser a mais evidente e a mais amável, ou seja, na concepção desse filósofo, o termo era mítico, encontrando-se unificado em Deus. Em *Crátilo*, fazendo uma referência aos nomes, é dito: “Os mais belos são aqueles em que distingue relativamente aos mesmos objetos, os nomes dados pelos homens e pelos deuses”.

No século XVIII, a noção de belo passou a coincidir com a noção de objeto estético. *Kant*, por sua vez, acabou reconhecendo o termo, imbuindo-o de certo valor numa esfera específica, na qual uma classe de valores, que inclui o verdadeiro e o bem, passou a constituir uma nova espécie de trindade ideal. Esta ficou sendo, então, reconhecida como o núcleo de atividades pertinentes ao homem: o intelecto, o sentimento e a vontade. O sentimento, passando a vigorar nesse núcleo a partir da segunda metade do século XVII, tem a ver com o que Platão pensava do belo, já que para o filósofo, a beleza estava ligada ao bem e ao divino. Ainda hoje, no Aurélio, um dos significados do adjetivo belo é bom, generoso, elevado, sublime.

Wordsworth, por sua vez, não se mostrou muito preocupado em atribuir à poesia caracteres de beleza; para ele o mais importante era produzir excitação, fazendo com que este coexistisse com uma preponderância de prazer. No tocante à coerência e à clareza, Platão e *Wordsworth* têm pontos em comum. Ao referir-se ao Discurso em *Fedro*, Platão afirma que ele deve ser claro e coerente. Também no prefácio de *Baladas líricas*, obra de *Wordsworth*, o autor defende que se devem evitar expressões simples e não trabalhadas, buscando-se sempre os sentimentos daqueles que convivem numa mesma sociedade. Refere-se ele a “aproximar a minha linguagem da linguagem de homens e, além disso, porque o prazer que tenho a intenção de passar é de uma espécie muito diferente daquele que inúmeras pessoas julgam ser o objeto exato e adequado da poesia.” Em Platão e *Crátilo* a linguagem se atinha à verdade filosófica, atestando-se, em *Fedro*, a beleza; já para *Wordsworth*, a importância maior da linguagem consiste na capacidade de aproximar os homens. Em Platão, distinguem-se as linguagens prosaica e poética, sendo que, na última, destacam-se a melodia, o ritmo e a métrica, elementos de um discurso (*Crátilo*) que não são necessários à prosa. A distinção estabelecida por *Wordsworth* a este respeito é, sobretudo, essencial: “Ambas falam através e para os mesmos órgãos: (...) podem ser ditas da mesma substância, as afeições se relacionam e quase se identificam, o ritmo e a métrica não são necessariamente regulares e uniformes...”

Voltando aos dias atuais e retomando Carlos Drummond de Andrade, identifica-se, por vezes, em seus poemas, um conteúdo participante, no qual sobressaem termos e verbos que parecem indicar um continuo movimento “As palavras não nascem amarradas, // elas saltam, se beijam, se dissolvem, // (...) são puras, largas, autênticas, indevassáveis”. (“Consideração do poema”) Já em “Procura da poesia”, o conteúdo, se insere numa forma nova.

Quanto à Retórica, aliás, há uma divergência entre Platão e Wordsworth. No *Fedro*, a Retórica está relacionada à arte da eloquência, tanto assim que no prefácio de *Baladas líricas* a linguagem está constantemente interligada à necessidade de o poeta chegar-se ao leitor dada a clareza de sua mensagem. O autor diz ter optado por uma vida rústica, porque, nessa situação, “os nossos sentimentos elementares existem num estado de maior simplicidade e, conseqüentemente, podem ser mais precisamente contemplados e mais forçosamente comunicados. O que o autor pretende é chegar àqueles que o leem com uma linguagem clara e coerente, capaz de revelar como seus os sentimentos do leitor. No século XIX, Taine⁶ tentou mostrar que todos os sentimentos e ideias ou mesmo os estados da alma humana são um reflexo de causas e efeitos, tornando objeto de seu trabalho as pesquisas psicológicas, fisiológicas e químicas capazes de levá-los até tais descobertas. Em seus poemas, *Wordsworth* teve, de fato, a preocupação de desenvolver um estilo simples, capaz de, por uma mensagem objetiva, proporcionar uma sensação de prazer. Este último termo encontrou também divergência entre *Wordsworth* e Platão. Para o primeiro, a poesia deveria causar excitação e, simultaneamente, prazer. Platão não admitia no prazer uma forma de arte; consoante o que diz em *Górgias*, arte deve significar o estudo da natureza do objeto, procurar saber como o mesmo atua e avaliar com profundidade o seu conhecimento. Tanto é assim que exclui do campo da arte a culinária, já que a mesma nem examina a causa nem o prazer que proporciona. *Wordsworth* conclui, entretanto, que não se deve considerar esta necessidade de prazer imediato como algo pertinente apenas à poética. Segundo ele, “Essa necessidade de produzir prazer é um conhecimento da beleza do universo, um conhecimento dos mais sinceros, porque não é formal, mas indireto”. Para este autor, as necessidades do poeta proveem de sua natureza, extraindo ou contrabalançando-as com o prazer. Aproximando este ponto de vista do de Carlos Drummond de Andrade, atesta-se em “Consideração do poema” e “Procura da poesia”, dois poemas chaves na obra *Rosa do povo* (1945), uma intensidade que se refere mais às considerações do eu lírico do que propriamente à tentativa de busca de prazer. Ambos, *Wordsworth* e Drummond, refletem claramente sobre os seus escritos. O último, no eu lírico de “Consideração do Poema” até questiona: “Como fugir ao mínimo objeto//Ou recusar-se ao grande?...”

Já para *Wordsworth* “todas as artes são objetos de acurada reflexão”. Platão deve ter também tocado neste assunto, pois, para ele, arte significa estudo do objeto e daí a reflexão segundo a qual o poeta era alguém possuído de loucura divina, próximo do sublime. Já *Wordsworth* conscientiza-se mais da necessidade de o poeta dirigir-se ao leitor numa linguagem bastante próxima, capaz de tocá-lo. No prefácio de *Baladas líricas*, “ele considera o homem e a natureza como essencialmente adaptados um ao outro, e a mente do homem como o espelho natural das

⁶ *Historiador francês*

qualidades mais belas e mais interessantes da natureza” Aliás, a definição que ele dá à poesia não é outra senão: “Poesia é imagem, imagem de homem e natureza”.

O naturalismo estabeleceu também esta proximidade, encontrando-se, no Brasil do século XIX e na França do século XVIII, o aparato cientificista e o determinismo do ambiente, percebidos anteriormente em *Jean-Jacques Rousseau*. Este francês referia-se criticamente, sobretudo, à civilização, exaltando sempre, em suas criações, as almas sensíveis captadas pelas belezas da natureza. Em sua concepção, o homem deve permanecer “livre, são, bom e feliz”, ao invés de se deixar corromper pela sociedade. Algo há de semelhante entre este e *Wordsworth* que acredita que o escritor, nos últimos tempos, tem trabalhado a mente do leitor levando-a quase à apatia selvagem; isto devido a “O crescente acúmulo de pessoas nas cidades, onde a uniformidade de suas ocupações gera uma ansiedade de incidente extraordinário...” Ambos se opõem, portanto, ao que não é natural. *Wordsworth* fala aos homens simples, julgando que, através de sentimentos primários, as paixões se tornam bonitas e permanentes formas da natureza. Em Platão, o natural está, de certo modo, caracterizado na imagem divina que se tem do poeta, muito embora, no século XX, a visão de arte e, sobretudo de poesia seja, de certo modo, antinaturalista: “ O canto não é a natureza// nem os homens em sociedade.//(.)// A poesia (não tires poesia das coisas)// elide sujeito e objeto.” (“Procura da poesia”)

A referência ao objeto, mencionada no poema, possivelmente tem a ver com a sintaxe, pois *Wordsworth* também teve o seu objeto e este não era outro senão aproximar a sua linguagem da linguagem dos homens e comunicar um prazer bem diferente de outros, anteriormente experimentados em poesia.

O que há de comum no prefácio de *Baladas líricas* e nos aspectos do Naturalismo não se restringe às associações possíveis entre o homem e o meio, já que, cumpre lembrar, este movimento suscitou também os métodos científicos. *Wordsworth*, ao se voltar para a ciência, não deixa de aludir também ao conhecimento adquirido pelo homem, diferenciando: “o conhecimento de um alcança-nos como parte necessária de nossa existência, nossa natural e inseparável herança: a outra é uma aquisição pessoal e particular...” Em *Fedro*, sobressai a importância da linguagem, caracterizada pelo Mito da Escrita, que atribui àquela as qualidades de arte e beleza pertinentes também à Dialética e à Retórica. *Wordsworth* não se preocupou, porém, com a eloquência, enfatizando apenas a simplicidade, a coerência e a clareza da linguagem. Além destes estudiosos do passado, tem-se novamente em Carlos Drummond de Andrade o poeta ocupado em dar, sobretudo, valor à palavra. E esta acertiva encontra-se claramente declarada no eu lírico de “Procura da poesia”

Voltando a Platão, constata-se que desprezava o poeta, julgando-o alguém unicamente capaz de repetir o que já havia sido criado, aliás, nos livros III e X o filósofo assegura que há apenas um “modelo no céu”, ou seja, o real é o ideal e há três graus de realidade, destacando-se neles a que foi criada por Deus e pelo artí-

fique. Assim, na metafísica transcendentalista de Platão a mimese se subjeta a um grau de inferioridade, considerando que ela nos oferece uma imagem diferente daquela que deveria ter na realidade. Mesmo rechaçando a imitação, Platão a utiliza em seus diálogos, especialmente em *Fedro* e em *Crátilo*; *Wordsworth*, porém, também rejeita a imitação e a respeito da poesia ele diz: “toda boa poesia é um espontâneo transbordamento de sentimentos poderosos”, o que implica um conceito diverso de imitação, pois se sua intenção é a de jogar para fora de si sentimentos fortes, então, está longe dele a intenção de representar ou imitar. Por outro lado, o poeta é alguém cuja intensidade de sentimento leva-o a se aproximar de outros indivíduos, levando-o a assumir a intenção de quem “descreve e imita paixões”. No fundo, conclui-se que ambos estudiosos resistem à ideia de certa imitação.

Nos dias atuais, entretanto, sobretudo após o momento de 22, os poetas tornaram-se menos “explosivos” em seus poemas; parece ter ocorrido uma maior conscientização no momento de fazer o verso. É como se não houvesse por que incomodar o leitor com os seus sofrimentos exagerados e como se estes sofrimentos já estivessem também mais controlados pela razão. Talvez, neste ponto de vista, predomine a fórmula de Mário de Andrade que caracterizou o movimento modernista de 22:

POESIA= lyrismo + arte ou POESIA= máximo de lyrismo + máximo de crítica + máximo de expressão.⁷

Por outro lado, ao longo do tempo, conseguiu-se fazer da poesia um portavoiz das injustiças sociais e humanas; é como se do pedestal divino tivessem descido os poetas para se tornarem humanos, participando das dificuldades de todos os indivíduos no dia a dia. No tocante a participar com o povo de suas reivindicações, o poeta Carlos Drummond de Andrade merece ser novamente lembrado, pois, neste particular, os seus exemplos são inúmeros, destacando-se, pela força de sua mensagem, o significativo “Consideração do poema”. Apesar de toda a sua consciência ante estes aspectos, o poeta não pretendeu romper por definitivo com os conceitos antigos de poesia; aliás, tampouco podia fazê-lo, pois, de um modo geral, os poetas atuais continuaram sempre buscando nos estudiosos mais antigos respaldo suficiente para as suas composições. E é novamente em Carlos Drummond que se encontram alusões claras aos contemporâneos, mas também àqueles que praticaram primeiro o ato poético: “Furto a Vinícius // sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo. // Que Neruda me dê sua gravata // Chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus Maiakovski.” (“Consideração do poema”). E, tanto quanto Platão, recusando no poeta o ato de imitar, o eu lírico de “Procura da poesia” declara: “Não dramatizes, não invoques // não indagues. Não percas tempo em mentir.”.

⁷ ANDRADE, Mário- ‘A escrava que não é Isaura’ in São Paulo: Martins, *Obra imatura*, 1960

Esta preocupação com o fazer poético tem, portanto, ocupado estudiosos de todas as épocas; de uma ou de outra forma, a poesia se tem revelado como arte importante e objeto de interesse para aqueles que, através da linguagem, pretendem expressar seus sentimentos. Quer por exigir concisão, quer porque se trata de dizer algo, dizendo-o em poucas palavras e sem revelar no todo a sua verdadeira mensagem, a poesia tem exigido atenção de teóricos e estudiosos de todas as épocas e movimentos. Talvez porque se trata de uma habilidade onde a ênfase maior são os sentimentos, cumpre também ao poeta estar ciente de que tem de lidar com elementos linguísticos dos quais não pode prescindir. Mas que elementos são estes e quem é o Poeta?

QUADRO 1 - DEFINIÇÕES

POETA	Indivíduo que considera o homem idêntico aos objetos que o cercam, agindo e reagindo à sua volta como algo que causa infinita complexidade de dor e prazer. O Homem adaptado à natureza e vice-versa. A sabedoria do poeta é igual à do cientista, busca o prazer. Se o cientista busca a verdade, o poeta canta e goza a presença da verdade. Sua função é aperceber-se de que as paixões que ele transmite ao Leitor devem vir acompanhadas de prazer.
POESIA	Primeira e última sabedoria. Responde por que é poeta. Resta-lhe a grande e universal paixão, sentindo-se livre para suprir-se de infindáveis combinações de formas e imaginação. Parte do fluxo espontâneo de sentimentos, da emoção colhida na tranqüilidade.
AUTOR	Cumpra-lhe ter consciência de que o verso será lido centenas de vezes, enquanto a prosa, apenas uma. O seu prazer consiste em transmitir à quem nunca ouviu uma balada, uma métrica mais sensível do que aquela usualmente usada neste tipo de composição. Sobre sua obra, ele se afirma sensível às associações particulares, ao uso de uma linguagem arbitrária em idéias e sentimentos, ao gosto exato de poesia e de outras artes, ao talento que só pode ser adquirido pelo pensamento e pelo contínuo intercurso com os melhores modelos de composição. Cabe-lhe ainda fazer entender ao leitor que os poderes da linguagem são bem mais ilimitados. A poesia pode dar prazeres de natureza mais pura, mais duradoura e bonita.

QUADRO II – PREFÁCIO DE WILLIAMS WORDSWORTH
(1800-1802)
IN LYRICAL BALLADS

<p>OS POEMAS DENTRO DA OBRA</p>	<p>LINGUAGEM - SENSACÃO – PRAZER –COMUNICAÇÃO Os poemas devem se adaptar aos interesses permanentes do homem, à multiplicidade de seus pontos de vista e de suas relações morais.</p>
<p>PROPOSTA DO AUTOR</p>	<p>Incidentes normais do cotidiano repercutindo em fatos interessantes. As leis primárias da natureza resultam em estado de entusiasmo. A linguagem do homem pobre deve originar-se em sentimentos regulares; esta linguagem é mais permanente e filosófica do que a do poeta; os poemas têm, em geral, um objetivo válido.</p>
<p>IDEIAS DO AUTOR</p>	<p>SENTIMENTOS–EXCITAMENTO-ENTUSIASMO Cabe ao autor excitar a mente humana quando uma série de causas desconhecidas tende a reduzi-la à apatia selvagem. Os acontecimentos do país são as causas disto.</p>
<p>CRÍTICA</p>	<p>Às obras de Shakespeare e Milton que se deixaram dominar por vãs e extravagantes histórias em verso. Wordsworth se critica por não ter reagido a isto.</p>
<p>ESTILO</p>	<p>Personificações de idéias abstratas; tentativas para manter o leitor em companhia de sangue e carne; ausência de dicção poética. Poucas descrições falsas. O autor afirma que não há diferença entre as linguagens poética e prosaica.</p>
<p>POETA</p>	<p>É um homem que fala para os homens; um homem imbuido de sensibilidade mais viva, mais entusiasmo e ternura, com maior conhecimento da índole humana; alma mais compreensiva. Homem satisfeito de suas próprias emoções... Cabe ao poeta superar o seu original, corrigir certas fraquezas. O poeta escreve para dar prazer, para atender às expectativas do homem , que também espera dele esta informação.</p>

QUADRO III - REFERÊNCIAS E ALUSÕES INDIRETAS
EM FEDRO DE PLATÃO

	ARTE
ELOQUÊNCIA	CONTRADIÇÃO
	ARDOR – LOUCURA – AMOR

	LOUCURA
AMOR	VERDADE
	PERSUASÃO

	DOENÇAS HUMANAS	
LOUCURA	REVULSÃO DIVINA da matéria	APOLO- Inspiração mântica DIONISO- teléstica / Intelção MUSAS- poética ERÓTICA- Afrodite / Eros

	EMOÇÃO AMOROSA – VERDADE - PERSUASÃO
	DELEITE
DISCURSO	CENSURA X ELOGIO

	CLAREZA E COERÊNCIA
	ARTICULAÇÕES NATURAIS - DIVINO

	DEUS
DIALÉTICO	ORADOR
	RETÓRICA

	BELEZA
DIALÉTICA	ARTE
	PROÊMIO = SUTILEZAS DA ARTE

	PROÊMIO
ELEMENTOS	EXPOSIÇÃO
DO	TESTEMUNHAS
DISCURSO	PROVAS
	PROBABILIDADE
	CONFIRMAÇÃO / SUPERCONFIRMAÇÃO

	ARTE DE FALAR
BELO	ARTE DA ELOQUÊNCIA

QUADRO IV – GLOSSÁRIO

ELOQUÊNCIA	Arte e talento de persuadir, conversar, deleitar ou comover por meio da palavra. (cf: Dicionário Aurélio)
LOUCURA	Estado ou condição de louco; Insanidade mental; Falta de reflexão; Absurdo; Insensatez.
DISCURSO	Peça oratória proferida em público ou escrita. Exposição metódica sobre certo assunto, oração, fala.
DIALÉTICA	Arte do diálogo ou da discussão, quer num sentido laudativo, como força de argumentação, uer num sentido pejorativo, com excesso de sutilezas lingüísticas.
BELO	O que é agradável aos sentidos; o que tem formas perfeitas a proporções harmônicas.
RETÓRICA	Conjunto de regras relativas à eloquência ou adornos empolados ou pomposos de um discurso.
PERSUASÃO	Ato ou efeito de persuadir-se; Convicção; certeza.

QUADRO V – CONCEITOS

<p>EMOÇÃO A MOROSA</p>	<p>Espécie de hino mítico, equilibrado e piedoso, em louvor de Eros, nosso comum senhor e protetor dos belos.</p>
<p>DISCURSO</p>	<p>Deve concentrar uma idéia única por meio de uma visão de conjunto dos elementos dispersos; Visa a ressaltar, pela definição em cada caso, o ensinamento que se deseja comunicar. Visa também a dividir as ideias pelas articulações naturais sem decepar nenhum de seus elementos.</p>
<p>DIALÉTICO</p>	<p>Aquele que se afigura a Sócrates com a aptidão de dirigir a vista para a unidade e a multiplicidade naturais.</p>
<p>RETÓRICA</p>	<p>Um mundo de coisas que se encontra nos livros relativas à arte de bem falar.</p>
<p>PROBABILIDADE</p>	<p>Deve ser considerada com maior apreço do que a verdade; só os grandes recursos da palavra fazem o pequeno parecer grande e vice-versa; falam das coisas novas em linguagem arcaica e o contrário; possui um discurso condensado ao extremo e o esparramento ao infinito sobre todos os assuntos.</p>

BIBLIOGRAFIA

ALVES, Antonio Castro - Vozes da África in Obras completas. 2ª ed., Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.

ANDRADE, Carlos Drummond de – A Rosa do povo in Nova Reunião. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

BERGSON, *Henri- Rire* 48 ed, Paris: Presses Universitaires, France, 1946

HOLLANDA, Aurélio Buarque de- Novo dicionário da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975

PLATÃO- A República São Paulo: Hemus, 19....

SOCRATES – Fedro 5ª Ed. Lisboa: Guimaraes, 1994

VARELA, Fagundes- Vozes d'América in Poesias completas São Paulo: Saraiva, 1956.

WORDSWORTH, Williams- Baladas líricas Porto: Porto Editora, 2003-2009

CASTRO ALVES À LUZ DE INTERPRETAÇÕES

Ao longo do tempo, a literatura, como toda e qualquer forma de arte, vem passando por um processo de transformação que se deve, inevitavelmente, aos momentos sócio, econômico e cultural em que foi escrita. Torna-se, em outras palavras, importante ao conhecimento inserir um autor ou uma obra no processo histórico literário em que a mesma foi produzida. Ao analisar-se, hoje, um poeta romântico como Antonio Castro Alves, tão discutido pela crítica e tão aclamado pelos ideais abolicionistas e condoreiros de seu tempo, precisa-se ter em mãos os valores e os atributos que lhe são concedidos por nossos historiadores.

Tomando para análise a obra de Antonio Castro Alves, é preciso ter consciência que cada historiador, dentro de uma visão sincrônica, é claro, escolheu o seu próprio método, originando-se aí as diferentes formas de tratamento dispensadas ao poeta baiano.

1. LÉVY- STRAUSS X CASTRO ALVES.

Se pararmos, por instantes, na análise da obra de Antonio Castro Alves e se, nesses mesmos instantes, tivermos em mente as análises do linguista nascido em Bruxelas, encontraremos pontos em comum entre a obra e a biografia do autor. Uma evidência à qual não se pode fugir é a influência que sua paixão por Eugênia Câmara fez repercutir em poemas apaixonados e plenos de delírios sensuais.

O seu sentimento exacerbado anunciou-se muito cedo, “sensível à solidão de uma rede olhando o telhado, lendo pouco fumando muito”. (BANDEIRA, Manuel: *Jornal de Poesia*:2006). Depois de se tornar órfão de mãe e ser semipensionário no “Gymnasio Baiano”, onde se destacou perante seus mestres por seus versos e algumas traduções feitas, a seu pedido próprio, dos belos versos do lírico veneziano, Castro Alves passou a se dedicar a versos sentimentais em estilo brando, um tanto à maneira de *Lamartine*, Junqueira Freire e Álvares de Azevedo. De fato, a influência dos poetas franceses estaria presente quando o lirismo, brotando da voz do condoreiro de Recife, aclamava, em seu estilo, os eflúvios de *Musset*, *Vigny* e *Lamartine*, além do inglês *Byron*. O transbordamento romântico de Castro Alves nutria-se da inegável influência de Victor Hugo e de Tobias Barreto, que sergipano, revitalizaria com ele a disputa de talento. Cinco anos depois, pretextando concluir o curso de Direito em São Paulo, destinou-se a viajar. Pulsava-lhe conhecer a corte e veio ao Rio de Janeiro. Em sua bagagem, estava incluída uma carta de apresentação ao romancista José de Alencar. O encontro aconteceria na Tijuca e a impressão maior desse momento foi traduzida por Machado de Assis: “Que júbilo para mim! Receber Cícero que também vinha apresentar Horácio, a eloquência conduzindo pela mão poesia, uma glória esplêndida demonstrando no horizonte da pátria a irradiação de uma límpida aurora”(in *Correio da Manhã* s/d). Entretanto,

o coração romântico e apaixonado voltaria a se incendiar com o drama “Dalila”, levado a cena por uma companhia dramática. O motivo da ênfase é que a atriz Eugênia Câmara fora escolhida para fazer a protagonista Leonora de Falconieri. Logo em seguida, alguns versos anunciariam os desejos e sonhos do poeta: “Mas... que louco sonhar! Ó minha amante, // Que nunca nos meus braços desmaiaste...”

Inegavelmente, o sentimento ardente do romantismo despertaria com frêmito ante a cantora italiana Agnese Murri, que viera como cantora lírica e fixara-se na Bahia para lecionar canto e piano.

O sentimento condoreiro deste baiano repercutiria mais forte nos ideais justiceiros, na sua necessidade interior de defender grandes causas, tornando-o capaz de lutar contra a injustiça social que sempre o incomodou, levando-o a verter lágrimas em meio ao tumulto das imprecações. Inconformado, a abolição constituía seu sentimento mais forte de justiça, revelando um poeta cuja inteligência alicerçava os mais altos dons de luta. Graças a seu ideal, identificamos o poeta autor de “A Canção do Africano”, cuja publicação rendeu-lhe o “mérito de provar que se declarava sincero abolicionista” (CARVALHO, Alfredo de: 1905). O condoreiro baiano falou alto ao sentimento abolicionista quando o eu lírico de “Navio Negreiro” clamou: “Existe um povo que a bandeira empresta // Pra cobrir tanta infamia e cobardia”

Muitas outras peças de seu lirismo clamam em prol da mesma causa e, em todas elas, depara-se com o mesmo despertar de paixões radiantes. Castro Alves traduz para a sua poesia um pouco de sua paixão e um pouco de sua vida pronta para ser analisada por este veio biográfico. Entretanto, outros estudos persuadiram a obra deste poeta, permitindo conhecê-lo através de suas influências e de suas repercussões no espaço poético.

2. CASTRO ALVES E A VIVÊNCIA DE UM TEMPO

Observou-se que toda obra literária se enquadra na filosofia do tempo na qual se insere e todo escritor se manifesta consoante as inquietações vividas no momento em que a sua efervescência toma lugar na necessidade de se transformar em brado, em defesa consciente de um ideal que, do ponto de vista de quem escreve, é uma defesa contra a injustiça que está sendo cometida no seio da humanidade.

Castro Alves, sem dúvida alguma, ao se tornar o poeta condoreiro, cuja voz se elevou contra a injustiça do negro no Brasil, assumiu com veemência este papel e, como tantos outros poetas de sua época, fez de sua arte uma forma de contestação às humilhações que os negros vinham sofrendo. Desta forma, sua poesia tornou-se de inspiração social e ganhou a força de que hoje se fala. No entanto, incluindo-o no Romantismo e buscando enquadrá-lo nos ideais sincrônicos de suas produções, depara-se, no Brasil, com Tobias Barreto.

3. CASTRO ALVES À LUZ DA CRÍTICA

O momento literário no qual viveu o poeta baiano é de paixões exacerbadas e de entrega total. Consoante Manuel Bandeira, “Em Castro Alves cumpre distinguir o lírico amoroso, que se exprimia quase sempre sem ênfase e às vezes com exemplar simplicidade, como no formoso quadro do poema “Adormecida”; sem dúvida, uma linda visão do amor. Ao longo do poema evidencia-se toda uma descrição, uma contemplação da amada, traduzindo-se no desejo inatingível o amor que caracterizava e fazia sofrer os poetas românticos. Alfredo Bosi, em seu estudo sobre Castro Alves, destaca a importância dos “versos de substância amorosa, pela fraqueza no exprimir seus desejos e os encantos da mulher amada” (1982, p.132). E, de fato, em suas paixões, o poeta parecia possuir o fogo sagrado, uma espécie de impulso interior que propiciava o exagero de juízos, o talento verbal e uma sincera eloquência comunicativa. A literatura romântica, sintetizada em poemas como este, onde a figura feminina é exaltada, valoriza a fantasia e o sentimento, recaindo sempre no mesmo subjetivismo inevitável. O poeta baiano encontrou, em sua paixão ardente, a forma exaltada para externar o lado amoroso e profundo de sua sensibilidade, efusão que lhe permitiu, aliás, “criar uma linguagem poética brasileira típica, rica de imagens num ritmo característico de grande doçura que traduz a maravilha à sensibilidade humana”(COUTINHO, Afrânio: 2001, pág.208) . O seu lirismo continha um teor amoroso fortemente intimista como se depreende, por exemplo em “Adeus a Teresa”: “À vez primeira que eu fitei Teresa, // Como as plantas que arrasta a correnteza, // (...) // “Adeus” eu disse-lhe a tremer co’a fala... // E ela, corando, murmurou-me: “adeus”.

Poema amoroso belíssimo cuja contenção emotiva, presente em todos os versos, carrega em si muito do romantismo francês traduzido por *Lamartine* e remete à angústia profunda do amor ameaçado pela impossibilidade. Outros poemas traduzem a mesma exaltação e até mesmo a simplicidade de quem, enlevado por um sentimento natural se atém a um simples detalhe para se entregar por completo, como, por exemplo, “ O laço de fita”, no qual o eu lírico se declara “Stou louco de amores //Prendi meus afetos, formosa Pepita, // (...) // Num laço de fita.

Afora este extravasar de emoções, capaz de levar o poeta a tão grandes arrebatamentos, observa-se também em Castro Alves uma sensibilidade aberta à paisagem, da qual denotam-se imagens de onde se depreendem a beleza plástica e a musicalidade do ambiente, como é o caso de “O Crepúsculo Sertanejo”. Mas o clamor deste romântico, à semelhança do que também outros poetas contemporâneos cantaram, não se ateu à exaltação da mulher amada, mas se munuiu de ideias filosóficas em prol da humanidade. E, dentro deste aspecto, sua voz se elevou e clamou por justiça, denotando o poeta condoreiro de que se tem notícia hoje. A sua filosofia teve a preocupação de contestar, “os sofrimentos dos negros na travessia da África para o Brasil”. Sabe-se, através de Manuel Bandeira, em obra

não localizada neste momento, que “os infelizes vinham amontoados no porão e só subiam ao convés uma vez ao dia para o exercício higiênico, a dança forçada sob o chicote dos capatazes.” De fato, a luta em prol do abolicionismo encontraria eco profundo neste poeta para o qual a política social existe em função da poesia participativa, atendendo ao panorama de filosofia liberal e libertária dos séculos XVII, XVIII e XIX. Este ideal de justiça tornou-o, sem dúvida, o porta voz da defesa daqueles que, à “custa do sangue escravizado” motivaram-lhe toda uma arte revolucionária que repercutiu profundamente em sua poesia, tornando-o engajado com os problemas sociais de seu tempo e levando-o a exaltar-se liricamente, sobretudo nos versos de “Vozes da África” :

Deus! Ó Deus! Onde estás que não respondes?
Em que mundo, em que estrela tu te escondes
Embuçado nos céus?
Há dois mil anos te mandei meu grito
Que embalde, desde então, corre o infinito...
Onde estás, Senhor meu Deus....

José Veríssimo, autor de História da literatura, ao estudar a obra deste poeta romântico, reconheceu que

Havia em Castro Alves, como em Álvares de Azevedo, que ele grandemente admirava e imitou, o fogo sagrado, alguma cousa que à nossa observação superficial remete ao exagero de juízos, denotando um grande talento verbal, uma sincera eloqüência comunicativa e um simpático entusiasmo juvenil. Tudo isto, segundo ele, encobria as imperfeições evidentes da sua obra, e disfarçava-lhe as incorreções de pensamento e expressão. (págs/n)

BIBLIOGRAFIA

- ALVES, Antonio Castro – Obras completas completas. 2ª ed., Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
CARVALHO, Alfredo de- Estudos pernambucanos. Recife: A cultura academica, 1907
VERÍSSIMO, José- História da literatura. Rio de Janeiro : Liv. FranciscoAlves, 1916

AS VANGUARDAS E SUAS CARACTERÍSTICAS

As características do modernismo brasileiro se devem aos manifestos vanguardistas que, no final do século, surgiram em toda a Europa. As semelhanças e dissimelhanças desses movimentos repercutiram nos dilemas sociais e econômicos brasileiros, fortemente enfatizados em *Paulicéia desvairada* e em *A escrava que não é Isaura*, obras de Mário de Andrade suficientemente capazes de retratar um novo momento de arte, cujos pontos de contato convergiam para os manifestos surgidos na França e na Itália.

O *Prefácio interessantíssimo*, que anuncia as páginas do primeiro livro citado acima, defende ideais libertários comuns a *Un Coup de dés* de Mallarmé⁸, cumprindo, portanto, estabelecer afinidades e diferenças entre ambos. *Baudelaire*⁹ deve ser também lembrado quando se fala em poesia moderna; logo, o seu nome virá à tona nesta proposta modernista que discutirá os aspectos deste momento.

1.A POLÊMICA DAS VANGUARDAS

Na segunda metade do último século, o termo vanguarda desprendeuse de qualquer significado concernente a exército em marcha, — termo que, anteriormente, estava ligado ao seu significado — e passou a guardar em si certa conotação revolucionária e anarquista. Referindo-se a um estilo de época, passou a determinar reações agressivas e imposições austeras, contra as quais não se admitiam discordâncias. O novo que se visava a impor era uma força autoritária necessária a um momento em que os ideais existentes precisavam ser mudados.

Os manifestos do início do século pretendiam revolucionar os princípios existentes, tendo em sua linguagem, mais precisamente nos termos violentos e nas palavras insultuosas, o ímpeto reacionário desses proclames. O vanguardismo envolve questões que repercutem, inclusive, no desenvolvimento, estabelecendo ainda certa confusão nas ordens material e espiritual dos acontecimentos. *Baudelaire*, por exemplo, abordou amplamente esta questão, deixando claro que cabe ao poeta moderno sentir de perto, nas ruas, as condições de miséria e ansiedade do homem moderno. Segundo suas palavras, citadas por Mário de Andrade, cabe ao poeta “sentar praça no coração da multidão, em meio ao fluxo e refluxo do movimento, em meio ao fugidio e ao infinito” (MARSHALL, *Berman*: 1988, pág.141) ou, consoante o mesmo crítico “Sua paixão e sua profissão de fé são tornar-se unha e carne com a multidão — *épouser la foule*” (*id ibidem*).

Fatos como estes estabelecem uma relação entre vanguarda e progresso. Nas sociedades desenvolvidas, a industrialização e, principalmente, a máquina modifi-

⁸ Este poema e, conseqüentemente, seu autor Mallarmé, tornaram-se o marco da poesia de vanguarda do início do século.

⁹ É considerado um dos precursores do *Simbolismo*.

caram o aspecto do mundo, fazendo com que as formas de pensamento e expressão incidissem também em protesto. No século XX, quando as ruas passaram a ser dominadas por automóveis, pontes aéreas e dinamismo, o homem transformou-se em alguém que, sempre apressado, vivia procurando espaço em meio à multidão. Coube, então, ao poeta apropriar-se dessa visão e transpô-la para a arte. No ensaio “O Público Moderno e a Fotografia”, *Baudelaire* afirma que “Poesia e progresso são como dois homens ambiciosos que se odeiam. Quando seus caminhos se cruzam, um deles deve dar passagem ao outro” (*id ibidem*, pág.137). O poeta distanciava-se, assim, da singeleza e do purismo. Introduzindo a máquina na vida quotidiana, a visão pastoral deixava de predominar no lirismo. Se por um lado, os automóveis e as pontes aéreas encurtavam o tempo, instauravam também uma intensidade maior de caos. O poeta passava a encarar a rua como “uma máquina para o tráfego”.

O vanguardismo e o subdesenvolvimento são aspectos que devem ser discutidos também, já que a cultura do Terceiro Mundo possui características negativas e, mesmo assim, nesse momento, destacam-se, nesses países, inúmeras publicações. E esta pluralidade se deve à necessidade que o homem sente de se lançar à criação literária, tentando escapar ao vazio e à angústia de sua existência. A literatura russa é, aliás, um bom exemplo dessa tentativa de chegar ao sonho e à fantasia, impulsionando o indivíduo para fora do *ex nihilo* de sua cultura e permitindo-lhe ingressar no mundo romanesco, pleno de compensações fantasiosas. O povo russo, nessa fase, tentando comunicar-se, buscava nas ruas uma forma de externar os sonhos e aliviar as opressões. A produção literária, fixando-se na ânsia do consumo, tornava-se desaconselhável ao valor intelectual. E isto se explica dado o fato de o mercado ter de atender à pressa da comercialização, negligenciando, então, o teor de qualidade. Nesses casos, passa a interessar mais o preço da obra e o seu tempo de vida do que, propriamente, ela mesma. Uma sucede a outra com tanta pressa que a qualidade passa a ficar comprometida no mercado.

O tempo, sempre implícito no vanguardismo, faz com que *Baudelaire* seja lembrado, uma vez que segundo suas palavras “todo mestre antigo tem a sua própria individualidade” (*ibidem*, pág. 131). Quando se tenta relacionar História e vanguarda, deve-se conceber que qualquer tempo tem de ser relacionado ao momento, já que determinados conceitos são destruídos quando um novo grupo vanguardista decide retomá-los a partir da destruição em que lança os já existentes. Esse processo de construção e desconstrução faz com que a ideia de permanência seja abolida da vanguarda. Diante dessa instabilidade, ou melhor, desse indeterminismo temporal, a História deixa de ser um fator digno de apoio. O Brasil dos anos 60, por exemplo, revela características dos processos de construção e destruição a partir do vazio. O artista, tendo, então, retomado os valores defendidos em 22, e tornando-se censor de si mesmo, passou a problematizar o conceito de arte. Embora haja em toda vanguarda uma retomada do passado, o que melhor a caracteriza é o passo para diante, para a conquista do desconhecido que, proporcionando-lhe o

avanço, impulsiona o progresso. A consciência do espírito inovador e renovador conduz às formas reacionárias e revolucionárias sem abdicar à certeza de que só através delas o novo obtém um espaço maior em nossas vidas. Mas para que o novo ganhe abrangência é necessário que passe a possuir a força das grandes guerrilhas. Este é o caráter da vanguarda e do militarismo, do qual Apollinaire e Marinetti participaram ativamente. Ambos foram combatentes e, de fato, só reagindo aos conceitos decadentes, através de verdades impetuosas, consegue-se reformular as normas de arte, cabendo aos vanguardistas o rigor do radicalismo militar e revoltoso.

Uma particularidade a mais em meio a essa renovação, diz respeito à vanguarda e ao nacionalismo, considerando que ambos se deixam envolver por um exaltado sentimento pátrio. A Semana de Arte Moderna fixou no centenário da independência as suas manifestações e também os movimentos dos anos 60 sempre estiveram imbuídos de um forte sentimento pátrio. Mário de Andrade buscou enaltecer o valor da pátria, inserindo-se na vanguarda do início do século através de imposições revolucionárias, utópicas e nacionais. Sua obra servirá, a partir de agora, de base a esta discussão.

2. Os manifestos e a vanguarda no Brasil.

À semelhança das renovações artísticas do final do século na Europa, o Brasil, por meio de um grupo de artistas cujo ideal de liberdade era o sentimento mais forte, imbuuiu-se dos “ismos” da época. Da Europa ouviam-se os ecos de uma arte voltada contra o passadismo e perfeitamente inseridas nas características modernas, nas quais o país tinha de se incluir. O modernismo brasileiro teve o seu clímax na Semana de Arte Moderna cuja ideia adveio do “*Congrès de l'Esprit Moderne*”. Neste movimento de sete dias destacou-se Mário de Andrade, que revelou em *Panlicéia desvairada* traços comuns aos manifestos artísticos. O autor brasileiro revela, sem dúvida, pontos em comum com “*Un Coup de dés*” O efeito de imagens, o simultaneísmo, o livre metrismo e a musicalidade se apresentam nas obras de ambos, muito embora os pontos em comum da obra de Mário de Andrade tenham mais a ver com os manifestos surgidos em 1900. Em 1924, quando o surrealismo surgiu na França, *Mallarmé* clamava:

A única palavra de liberdade é tudo que me exalta ainda.
Eu a creio apropriada a entreter, indefinidamente o velho fanatismo humano. Ela corresponde, sem dúvida, à minha única aspiração legítima. Em meio a tantas desgraças que herdamos, deve-se reconhecer que nos foi deixada a maior liberdade de espírito. Cabe a nós medi-la com muita seriedade. Reduzir a imaginação à escravidão, mesmo que se tratasse do que grosseiramente se chama de bondade, será privar-se de tudo aqui-

lo que se encontra no âmago de si mesmo, de justiça suprema.
A simples imaginação me dá conta do que “pode ser” e é o
suficiente para suspender a terrível interdição...

Também em *Paulicéia desvairada* essa mesma liberdade é reivindicada, apenas com menos palavras, com revolta e imposição: “Minhas reivindicações? Liberdade. Uso dela; não abuso. ..” A partir deste trecho certa revolta começa a se impôr e, tanto quanto o Futurismo, movimento com o qual o autor paulista se identificava, revela o sentido reacionário e revoltoso dos seus conceitos. O item 7 do Futurismo declara que “A poesia deve ser um assalto violento contra as forças desconhecidas, para intimidá-las a deitar-se diante do homem”. Além disto, também a austeridade militarista se insere no mesmo movimento, glorificando, inclusive, a guerra. No “Prefácio interessantíssimo”, o autor repugna a norma, valendo-se, para isto, de Musset: “*L'Art de servir à point un denouement bien cuit*”. Aliás, esses aspectos militar e reacionário se revelam também no Dadaísmo, manifesto surgido em 1918 e considerado o mais terrorista de todos. Além de as suas regras serem bastante rígidas, o sentido de destruição contido nas mesmas confirma o teor violento e anárquico: “Eu redigo este manifesto para mostrar que é possível fazer as ações opostas simultaneamente numa única fresca respiração; sou contra ação, pela contínua contradição, pela afirmação também, eu não sou nem contra e não explico por que odeio o bom senso”.

Este manifesto tem em comum com o Prefácio Interessantíssimo a mesma tentativa de querer destruir sem explicar os motivos. É como se a sua verdade fosse tão incompreensível que seria desnecessário se fazer entender. Nele se revela algo semelhante àquilo que se deixa perceber no *Prefácio Interessantíssimo*:

Este prefácio, apesar de interessante, inútil.

Alguns dados. Nem todos. Sem conclusões. Para

quem me aceita são inúteis ambos. (...)

Para quem me rejeita trabalho perdido explicar o que, antes

De ler já não aceitou.

O autor brasileiro pretendia contestar as normas passadistas de arte; em sua tese, os modelos decadentes tinham de ceder lugar à modernidade e a uma poética própria à arte dos dias atuais. Também no manifesto de *Tristan Tzara* constata-se a reação contra o passadismo: “Eu gosto de uma obra antiga pela sua novidade. Ela não tem senão o contraste que nos liga ao passado”. E esta certeza de superar o passado se constata, inclusive, na conferência de *Apollinaire*, intitulada de “O Espírito novo e os poetas”. Nela, ele afirmou:

“Não há mais de wagnerianismo em nós e os jovens autores rejeitaram o espólio encantado do romantismo colossal da Alemanha de *Wagner*, tanto quanto os europeus agrestes daquilo que nos proporcionou *Jean-Jacques Rousseau*.”

No *Prefácio Interessantíssimo* o romantismo é ironizado, citando-se *Victor Hugo*. Em todos os momentos, porém, o passado é contestado, muito embora, afirmando-se, talvez, o senso contraditório do autor, Mário de Andrade diz de repente: “Sou passadista, confesso...” No fundo, porém, a intenção é afirmar o presente, ater-se ao que foi verbalizado no passado, recusando o futuro e caracterizar, assim, os movimentos de vanguarda. Neste vocábulo, composto de “avant” e “garde”, está inserida a intenção de novos modelos. *Baudelaire*, tanto quanto Mário de Andrade, que se voltou para o passado para buscar embasamento para o presente, reconheceu nos artistas “uma tendência geral a vestir todos os nossos assuntos com uma roupagem do passado” (*ibidem*, pág.131). Esta atitude se compara à afirmativa de Mário de Andrade, segundo a qual “Ninguém pode se libertar d’uma só vez das teorias-avós que bebeu...”

Na ótica futurista também aparece a atemporalidade que caracteriza a vanguarda. A transitoriedade só vale até o momento em que outros conceitos se impõem, desmentindo os mais anteriores e fazendo valer a importância do presente. E esta mesma valorização é encontrada em *A escrava que não é Isaura*, outra obra de Mário de Andrade que intensifica os mesmos valores modernos de arte. *A paulicéia*, exaltada por este autor, mostra, através dos elementos da modernidade, a visão conturbada do dia a dia. Também no poema “O Trovador”, o carnaval e a musicalidade se voltam para a época medieval: “Sou um tupi tangendo um alaúde”. O vanguardismo exalta a vida em movimento e, neste particular, o Manifesto Futurista também discorre sobre

as grandes multidões movimentadas pelo trabalho, pelo prazer ou pela revolta; as marés multicoloridas e polifônicas das revoluções nas capitais modernas; a vibração noturna dos arsenais e dos estaleiros sob suas violentas luas elétricas; as estações gluttonas comedoras de serpentes que fumam; as usinas suspensas nas nuvens pelos barbantes de suas fumaças; as pontes (...) e o vôo deslizante dos aeroplanos, cuja hélice tem os estalos da bandeira e os aplausos da multidão entusiasta.

Em *Paulicéia desvairada*, a cidade afigura-se conflitante, tumultuada pelos avanços e pela pressa que tornam os homens desnorteados e descontrolados em meio às agitações de suas vidas: “Giram homens fracos, magros, baixas, magros...// Serpentinadas de entes frementes a se desenrolar...” (“Os Cortejos”)

No mesmo poema, percebe-se a visão alucinada de mundo, confundindo a imaginação do poeta face ao aspecto de seu povo.

Estes homens de São Paulo
Todos iguais e desiguais
Quando vivem dentro dos meus olhos tão ricos,
Parecem-me uns macacos, uns macacos.

A vanguarda insere sempre a ideia de movimento e, conseqüentemente, de loucura. O Manifesto Dadá se refere a “propriedade do indivíduo (...) após o estado de loucura, de loucura agressiva, completa, de um mundo abandonado, entre as mãos dos bandidos que rasgam e destroem os séculos”. E o mesmo tema é retomado pelo surrealismo, que associa loucura e liberdade imaginária. Diz este manifesto: “...todo homem é pago para saber...eles sentem um grande conforto na imaginação, (...) E, de fato, as alucinações, as ilusões, etc., não constituem uma fonte de prazer negligenciável”.

Em *Paulicéia desvairada* há plena liberdade imaginária; o poeta se identifica no texto através de sua visão alucinatória de mundo. Em “O Rebanho”, poema bem surrealista, os versos são repetidos e a alusão à loucura se torna clara: “Oh! Minhas alucinações! Um exemplo semelhante, neste particular, é também significativo o poema “Nocturno” “Lembras-te? As barcarolas dos céus azuis nas águas// verdes...//Verde – cor dos olhos dos loucos!//As cascatas das violetas para os lagos...//Primavera! – cor dos olhos dos loucos!”

O desvairismo que caracteriza a poesia de Mário de Andrade está bem presente em “As Infibraturas do Ipiranga”, no qual uma de suas partes se intitula de “Minha loucura”. Também no *Prefácio interessantíssimo* a concepção de lirismo aparece imbuída dessas características: “Lirismo: estado afetivo sublime – vizinho da //Sublime loucura...”

A poesia de Mário de Andrade valoriza o automatismo psíquico do surrealismo. Aliás, a definição deste termo não é outra senão “automatismo psíquico pelo qual alguém se propõe a exprimir seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento” (movimento surrealista:1924). Também o “Prefácio interessantíssimo”, valorizando o inconsciente, dá plena liberdade ao lirismo: “Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita”. Observa-se, apesar disto, que Mário de Andrade acrescenta a esse primeiro impulso o toque da razão. No Suplemento do manifesto técnico da literatura futurista, o autor anota em referência à intuição: “Todo espírito criador pôde verificar, durante o trabalho da criação, que os fenômenos intuitivos se misturam aos fenômenos da lógica. É impossível determinar exatamente o momento em que termina a inspiração inconsciente e começa a vontade lúcida.”

O “Prefácio interessantíssimo” refere-se à inspiração, ao lirismo como forma de arte e inspiração; afirmando também em “A Escrava que não Isaura” que “O movimento lírico nasce no eu profundo”.

Arte é mondar mais tarde o poema de
repetições fastientas, de sentimentalidades
românticas, de pormenores inúteis ou
inexpressivos.

A poesia surge, portanto, de um ímpeto inesperado, ou melhor, intuitivo como dizia *Marinetti*, para quem a poesia nada era senão um primeiro momento criativo da razão: “Por intuição eu compreendo um estado do pensamento quase inteiramente intuitivo e inconsciente; por inteligência eu compreendo um estado do pensamento quase intelectual e voluntário”. O inconsciente e o lirismo permitem ao poeta colocar as palavras em liberdade e construir, a partir daí, o poema. *Marinetti* não deixou de exaltar o verso livre: “É preciso cuspir cada dia no Altar da Arte! Nós entramos nos domínios ilimitados da livre intuição. Dou o verso livre, eis finalmente a palavra em liberdade”. No surrealismo, o ímpeto instintivo da criação valorizou também esta liberdade, afirmando que “Os grupos das palavras que se seguem exercitam entre si a maior solidariedade”.

Mário de Andrade denominou o substantivo a Vitória do Dicionário, uma vez que transmitia o simultaneísmo e a pluralidade de imagens e oferecia à realidade uma visão objetiva e subjetiva que se mesclava ao subjetivismo de seus sentimentos. “Arlequinal!...// Traje de losangos...// Cinza e ouro...(Inspiração)

O manifesto técnico da literatura futurista defende a palavra usada com liberdade e sucedida de elementos que lhe sobrepõem o significado. Segundo tal manifesto, “é necessário fundir diretamente o objeto com a imagem que ele evoca, dando a imagem um esboço mediante uma só palavra essencial”

No Manifesto Técnico de Literatura futurista, tem-se também a concepção de que o substantivo adquire valor próprio quando colocado em liberdade. “É inegável que, abolindo o adjetivo e o advérbio, restitui-se ao substantivo seu valor essencial, total e típico”. O mesmo manifesto traça uma diferenciação entre versos melódicos e harmônicos: “Chamo de verso melódico o mesmo que melodia musical: arabesco horizontal de vozes (sons) consecutivas, contendo pensamento inteligível. (...) Harmonia: combinação de sons simultâneos. Exemplo: “Arroubos... Lutas... Setas... Cantigas... Povoar!...”

Além disto, o Manifesto Técnico de Literatura futurista valoriza o emprego das “palavras livres da pontuação (que) se irradiarão umas sobre as outras, entrecruzarão seus magnetismos diversos (...) Um espaço branco, mais ou menos longo, indicará ao leitor pausas ou os sons mais ou menos longos da intuição...” No mesmo manifesto, “a sintaxe era uma espécie de código abstrato que serviu aos poetas para informar a loucura da cor, da musicalidade, da plástica e da arquitetura do universo. A sintaxe era uma espécie de intérprete ou de cicerone monótono...”

Paulicéia desvairada é formado por versos nos quais o substantivo é o único elemento capaz de lhe dar significado e, quanto à gramática, o autor recusa-a em favor da palavra solta: “A gramática apareceu depois de organizadas as línguas... Já no *Prefácio interessantíssimo*, os versos melódicos opõem-se aos harmônicos, visando a alcançar maior musicalidade e maior simultaneísmo. A sonoridade é valorizada quando Mário de Andrade afirma: “A língua brasileira é das mais ricas e sonoras // E possui o admirabilíssimo ão”.

A importância dada em *Paulicéia desvairada* à melodia dos versos recebeu a denominação de polifonia poética, significado que encontra definição em *A escrava que não é Isaura*: “Polifonismo é a teorização de certos processos empregados quotidianamente por alguns poetas modernistas”. Logo em seguida, ele explica: “Polifonismo caracteristicamente artificial deriva de meus conhecimentos musicais...”.

“As enfiaturas do Ipiranga” caracteriza a importância dos procedimentos da música e da poesia. Certos acordes de palavras produzem o simultaneísmo dos significados e a ressonância semântica. As alusões constituem os desenvolvimentos paródicos e o ritmo se destaca no poema, principalmente neste trecho:

Somos as Juventudes Auriverdes!
A passiflora! o espanto! a loucura! o desejo!
cravos! mais cravos para a nossa cruz!

Este poema de conteúdo patriótico elevado remete para um tema que tem a ver com a problemática vanguardista, quer no Brasil, quer em todos os países que possuem manifestos de vanguarda: o nacionalismo. Aliás, este aspecto está bem valorizado na obra de Mário de Andrade, sobretudo no que concerne à brasilidade da língua e ao sentimento pátrio. No Brasil, o modernismo teve o seu clímax no centenário da independência, dando a Mário de Andrade razões suficientes para enaltecer o seu espírito patriótico. E este aspecto é tão importante que, ao preservar a linguagem, *Apollinaire*, em 1917, declarou em sua conferência:

A arte só deixará de ser nacional no dia em que o universo inteiro, vivendo sob um mesmo clima, em casas edificadas sobre o mesmo modelo, falar a mesma língua, com o mesmo sotaque, ou seja, nunca. Das diferenças étnicas e nacionais nasce a variedade das expressões literárias e é esta mesma variedade que é preciso salvaguardar.

No “Prefácio Interessantíssimo” confirma-se o que para Manuel Bandeira, na obra de Mário de Andrade, foi uma forma de “patriarizar a nossa língua”. A insistência de Mário em empregar o /i/ atesta a sua necessidade de brasilidade linguística. Além disto, o sentimento pátrio também se torna enfático nos versos

de “Inspiração”, cuja carga emotiva é inegável: “São Paulo! Comoção de minha vida...//Galicismo a berrar nos desertos da América!”

A musicalidade, melhor dizendo, o polifonismo está intrinsicamente ligado à produção de imagens, denominada por Mário de Andrade de simultaneísmo e cuja alusão se encontra em “Um lance de dados”. No manifesto técnico da literatura futurista as imagens são importantes para a poesia:

As imagens não são flores para escolher e colher com parcimônia, como dizia Voltaire. Elas constituem o sangue mesmo da poesia. A poesia deve ser uma seqüência ininterrupta de imagens novas, sem o que não é outra coisa que anemia e clorose. Quanto mais as imagens contenham ligações vastas, tanto mais tempo elas conservarão a sua força de estupefação. É preciso – dizem—economizar a maravilha do leitor. Oh! Cuidemo-nos, melhor, daí fatal corrosão do tempo, que destrói não só os valores de uma obra de arte, mas também a sua força de estupefação...É preciso portanto abolir na linguagem o que essa contém de imaginações estereotipadas, de metáforas descoloridas, isto é, quase tudo....

No *Prefácio interessantíssimo* as alusões às imagens demonstram a importância dada ao inconsciente, cujo valor é o mesmo no manifesto surrealista que o eleva ao *leitmotiv* do lirismo. *Pierre Reverdy* assinala:

A imagem é uma criação pura do espírito. Ela não pode nascer de uma comparação, mas da aproximação de duas realidades mais ou menos afastadas. Quanto mais distantes e justas forem as relações das duas realidades aproximadas, tanto mais forte será a imagem – mais terá ela de capacidade ou poder emotivo e de realidade poética... etc.

A imagem não permite apenas refletir o simultaneísmo da vida moderna, mas também causar surpresa ao leitor. É esta surpresa se deve às sensações que são produzidas. O imediatismo e a sensação, inclusos na poesia de Mário de Andrade caracterizam a poética do modernismo. O manifesto Dadá se refere, claramente, a isto: “...os organismos locomotivos que podem ser movimentados de todos os lados pelo vento límpido da sensação momentânea...”. *Baudelaire*, em “A Perda do Halo” afirma que “o halo do poeta não está perdido por inteiro, pois desde que a imagem mantenha alguma forma e sentido, o velho cosmos hierárquico estará de alguma forma presente no mundo moderno”(*ibidem*, pág.156) .Assim como *Pierre Reverdy* deu à imagem o poder de aproximar duas realidades diferentes, convém

aludir à distância possível entre sonho e realidade ou, como prefere o manifesto surrealista, sonho e vigília:

a realidade que me ocupa subsiste em estado de sonho, que ela não desaparece no imemorial, por que não concederia eu ao sonho o que, às vezes, recuso à realidade, seja este valor de certeza em si mesma que, a seu tempo, não se expôs à minha negação? Por que não haveria eu de esperar do indício do sonho mais do que espero de um grau de consciência cada dia mais elevado?...

O sonho se opõe à vigília e esta remete, como no *Prefácio interessantíssimo*, a certa tendência para a desorientação, embora um certo controle da razão insista em predominar: “Por muitos anos procurei-me a mim mesmo...//Achei...”

A desordem e o desequilíbrio estariam assinalados em *Paulicéia desvairada* por meio da linguagem e do fragmento. A este respeito, “Um lance de dados” também se refere: “A ficção surgirá e se dissipará, rapidamente, de acordo com a mobilidade do escrito, em volta das pausas fragmentárias de uma frase capital desde o título introduzida e continuada...”

O fragmento atomiza a pluralidade de imagens e liga-se àquilo que o autor brasileiro denominou de polifonismo. Em “O Trovador”, inserido na obra brasileira que se vem discutindo, se observa que a musicalidade brota da simultaneidade e do efeito causado pelo fragmento: “Intermitentemente no meu coração arlequinal...//Intermitentemente...”

Tais processos que se valem da musicalidade, do simultaneísmo e do fragmento que transpõem para a arte as características mais verdadeiras do mundo moderno. No livro *Spleen de Paris*, Baudelaire exaltou a necessidade de uma linguagem que caracterizasse a vida moderna. Segundo ele, “uma prosa poética, musical mas sem ritmo e sem rima, suficientemente flexível e rude para adaptar-se aos impulsos líricos da alma, às modulações do sonho, aos saltos e sobressaltos da consciência”.

O manifesto futurista, no item 4, determina que a arte tem de acompanhar a velocidade do mundo:

Nós declaramos que o esplendor se enriqueceu com uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um automóvel de corrida com seu cofre adornado de grossos tubos com serpentes de fôlego explosivo (...) um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a “Vitória de Somotrácia”.

A noção de belo referida, está também presente no questionamento encontrado na conferência “O espírito novo e os poetas”: “Quem ousaria dizer que, para

aqueles que são dignos da alegria, o que é moderno não seja belo?...” O Movimento Dadá aborda a beleza com ainda mais profundidade:

A obra de arte não deve ser a beleza em si mesma, porque a beleza está morta; nem alegre nem triste, nem clara nem obscura, alegrar ou maltratar as individualidades, servindo-lhes os bolos das auréolas antas ou suores de uma carreira curvada através das atmosferas. Uma obra de arte jamais é bela, por decreto, objetivamente, para todos.

Também no *Prefácio interessantíssimo* a beleza surge como um conceito do moderno:

Belo da arte: arbitrário, convencional, transitório – questão de moda. Belo da natureza: imutável, objetivo, natural – tem a eternidade que a natureza tiver. Arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu fim. Todos os grandes artistas, ora consciente (Rafael das Madonnas, Rodin do Balzac, Beethoven da Pastoral, Machado de Assis do Braz Cubas) , ora inconscientemente (a grande maioria) foram deformadores da natureza. Donde inferir que o belo artístico será tanto mais artístico, tanto mais subjetivo quanto mais se afastar do belo natural...

Depreende-se a necessidade de o artista transpôr para a arte a pressa, os conflitos e os avanços da modernidade. Em 1917, *Appollinaire* abordou em conferência:

Perguntamos então, por que o poeta, numa época de telefone, de telégrafo sem fio, de aviação, não teria uma liberdade pelo menos igual e estaria limitado à circunspecção diante dos espaços. A rapidez e a simplicidade com que os espíritos se acen- tuaram a designar com uma só palavra seres tão complexos quanto uma multidão, uma nação, quanto o universo, não tinham seu correspondente moderno na poesia....

E esse mundo dotado de pressa está também caracterizado no *Prefácio interessantíssimo*:

Ribot disse algures que inspiração é telegrama cifrado transmitido pela atividade inconsciente à atividade consciente que o traduz....”

Marinetti referiu-se à imaginação sem fios, a uma arte mais rápida, na qual sejam usados apenas os segundos termos. Mário de Andrade refere-se, porém, a uma arte que pode não ser compreendida logo de início, pois: “Os meus amigos (...) / Percebi mais de uma vez que sentiam, mas não // Entendiam. Evidentemente meu livro é bom.”

Fica claro que a arte, a esta altura, busca exaltar o progresso e a máquina. Esta última está evidenciada no Manifesto técnico da literatura futurista:

Nós queremos dar, em literatura, a vida do motor, novo animal instintivo do qual conhecemos o instinto geral no momento em que houvermos conhecidos instintos das diversas forças que o compõem. Nada é mais interessante, para um poeta futurista, que o agitar-se do teclado de um piano mecânico. O cinematógrafo nos oferece a dança que se divide e se recompõe sem a intervenção humana...

Paulicéia desvairada caracteriza o mundo movido pela máquina e automatizado por ela. O poema “Domingo” exemplifica isto muito bem, captando o mundo objetivo e reivindicando o momento. A máquina impulsiona o mundo e a arte; *Le Corbusier*, ciente das condições do homem moderno afirma que “este precisa de outro tipo de rua; uma fábrica para produzir tráfego”. “Ode ao burguês” em *Paulicéia desvairada* enfatiza bem este momento e ironiza: “Morte à gordura! (...) // Ao burguês-cinema! Ao burguês-tílburí!”

E, no mesmo poema, há uma referência irônica ao consumismo, outro aspecto que envolve a época:

“- Ai filha que te darei pelos teus anos?
- Um colar... Conto e quinhentos!!!
Mas nós morremos de fome!”

Este mesmo elemento, o consumismo, reaparece no movimento Dadá, associado, desta vez, à comercialização da arte. Baudelaire, tido como inimigo dos burgueses, acaba por incentivá-los dada sua força de vontade na indústria, no comércio e nas finanças, identificando-se, assim, pelo menos em parte, com Mário de Andrade que lhe ressaltou o instinto. Em 1885, no manifesto Unanimista, tem-se que “a vida humana não devia ser vista na sua individualidade, mas nas suas relações através das quais se poderiam perceber afinidades psíquicas que pareciam formar um ser novo e superior – a alma coletiva... Este coletivismo está exaltado nos poemas da *Paulicéia* e, principalmente, em “Os Cortejos”.

A visão moderna de mundo encaixa-se na concepção baudelairiana, ou seja, lançar o poeta no caos da vida moderna, em meio ao cotidiano e ao tráfego, que

é símbolo primordial. O tráfego, significando no final do século e na literatura francesa todo e qualquer espaço urbano, faz com que o ritmo determine a vida das pessoas e transforme os seus momentos em caos. Este caos se revela na interação de gestos e movimentos que determinam um espaço comum a todos. *Paulicéia desvairada* mostra esse espaço moderno de vida, no qual a máquina tumultua a perspectiva ordenadora. A necessidade de um espírito construtor na arte se reflete quando “O espírito de construção e de síntese, de ordem e de vontade consciente que se manifesta de novo, não é menos indispensável do que se supõe às artes e às letras como também às ciências puras ou aplicadas ou à filosofia” (“O Espírito Novo”).

A linguagem de *Paulicéia desvairada* apresenta o poder da síntese, tanto através da sucessão de substantivos quanto pela eliminação da pontuação. O manifesto técnico futurista, no parágrafo 6, refere-se a “Abolir também a pontuação. Estando surpressos os adjetivos, os advérbios e as conjunções, a pontuação está naturalmente anulada na continuidade vária de um estilo vivo, que se cria em si, sem as paradas absurdas das vírgulas e dos pontos...O manifesto da antitradição futurista recusou também as pausas dentro do verso: **(Vide quadro página 50)**.

Em *Paulicéia desvairada*, mais precisamente, no poema “Inspiração, a sintaxe é abolida, deixando antever um processo de superposição de substantivos e de imagens, que propicia à poesia chegar à surpresa. A esta também alude o “Espírito Novo” que “consiste igualmente na surpresa”, aliás “é pela surpresa (...) que o espírito novo se distingue de todos os movimentos artísticos e literários que o precederam”.

O Suplemento Técnico da Literatura Futurista refere-se à alegoria como “a série de segundos termos de várias analogias, todas ligadas logicamente em conjunto. A alegoria é às vezes também o segundo termo desenvolvido e minuciosamente descrito de uma analogia”. A poesia de *Paulicéia desvairada* não corresponde a essa duplicidade; ela surpreende pelo efeito do inesperado e pela caracterização da loucura. No que se refere a este aspecto, diz o Dadaísmo: “A lógica é uma complicação. A lógica é sempre falsa. Ela tira o fio das noções, palavras no seu exterior formal, para as extremidades dos centros ilusórios. (...) Casada com a lógica, a arte viveria no incesto, engolindo, sorvendo sua própria cauda sempre sem corpo.” E esta é a principal característica do livro de Mário de Andrade, citado acima, que, visando a independência das palavras, permite a independência da poesia. No “Prefácio interessantíssimo”, a força lírica é caracterizada pela liberdade:

clama dentro de nós como

turba enfuriada. Seria engraçadíssimo que a esta se dissesse:

“Alto lá! Cada qual berre por sua vez, e quem tiver o argumento mais forte, guarde-o para o fim!” A turba é confusão aparente....

SUPRESSÃO
Supressão da dor poética

	A	dor poética	O
	I	Dos exotismos esnobes	V
	R	Da cópia em arte	I
SUPRESSÃO	O	Das sintaxes já condenadas p/uso em todas as línguas	T
	T	Da pontuação	I
DE		Da harmonia tipográfica	N
	S	Dos tempos e pessoas dos verbos	I
LAMENTOS	I	Da orquestra	F
	H	Da forma teatral	N
	D	Do sublime artístico	I
	A	Do verso e da estrofe	
	O		
	A		
	S		
	S		
	E		
	R		
	P		
	U		
	S		

Utilizando essa mesma liberdade, sobrepondo palavras que visem a produzir imagens imediatas, cumpre atentar para o Manifesto Técnico Futurista, que se refere à analogia: “A analogia não é outra coisa que o amor profundo que liga as coisas distantes, aparentemente diversas e hostis”. O *Prefácio interessantíssimo* afirma que “só idealmente podemos conceber os objetos como os atos na sua inteireza bela ou feia...” E o Manifesto Técnico futurista alude à

Velocidade aérea (que) multiplicou o nosso conhecimento do mundo, a percepção por analogia torna-se sempre mais natural para o homem. É preciso, por conseguinte, suprimir o como, o qual, o assim, o semelhante. Melhor ainda, é necessário fundir diretamente o objeto com a imagem que ele evoca, dando à imagem um escorço mediante uma só palavra essencial.

O *Prefácio interessantíssimo* caracteriza-se como um ideal de liberdade cujo ímpeto é quase revoltoso. Neste aspecto, ele se aproxima do Dadaísmo que é um dos mais revoltosos e revolucionários movimentos. Nele encontra-se uma espécie de rebeldia que se identifica com o nosso Modernismo e com o movimento Tzara, no qual “Após a carnificina, resta-nos a esperança de uma humanidade purificada. Eu falo sempre de mim já que não quero convencer, eu não tenho o direito de arrastar os outros em meu rio, eu não obrigo ninguém a me seguir.” Com outras palavras, mas de forma idêntica, Mário de Andrade, no mesmo prefácio, se posicionou:

Você está reparando de que maneira costume
Andar sozinho....

(...)

E não quero discípulos. Em arte: escola=
imbecilidade de muitos para vaidades dum só.

Palavras finais

Ao longo desta análise, foram surgindo associações que justificam em Mário de Andrade o espírito reformista que dominou as artes tanto na França quanto na Itália. Tanto a conferência “O Espírito Novo e os Poetas” quanto “Um lance de dados” serviram de respaldo à análise em questão. *Baudelaire* também serviu de reforço no momento de citar a nova era do mecanismo. Em se tratando de vanguarda não se pode pretender esgotar o assunto, mas, ao realizar este trabalho

“Garanto porém que

Chorei, que cantei, que ri, que berrei.... Eu vi

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Mário de- “Paulicéia desvairada” in Obras completas. 4ª ed. São Paulo: Martins, 1974.

_____ “ A Escrava que não é Isaura” in Obra imatura. São Paulo: Ed. Martins, 1960.

MARSHALL, Berman- Tudo que é sólido desmancha no ar. São Paulo: Schwarcz Ltda.; 1988

TELES, Gilberto Mendonça- Vanguarda européia e modernismo brasileiro. 49ª ed Petrópolis: Vozes, 1986

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE E A SEMIOLOGIA

Dois Poemas de Carlos Drummond de Andrade, “Consideração do poema” e “Elegia Transitiva” publicados, respectivamente, em *A rosa do povo* (1945) e em *A falta que ama* (1968) foram escolhidos para serem analisados à luz de uma perspectiva semiológica. E este estudo se torna interessante à medida que, ao se desenvolver, tomando-se como base estruturas que orientem a semiologia, caberá participar da “escritura” de textos que já são conhecidos e cujo teor tem gerado discussões.

Nesta análise, se tomará por base os conceitos estudados por *Roland Barthes* e aplicados por Roberto Correa dos Santos, além da perspectiva crítica do leitor que, certamente, complementará a melhor compreensão desses textos. Pretende-se ainda desenvolver aqui o que *Roland Barthes* denominou de o “Prazer do texto”.

1. ABORDAGENS SEMIOLÓGICAS

*Je ne serais rien si je n'écrivais pas.
Cependant je suis ailleurs que là ou j'écris.
Je vauz mieux que j'écris.
Roland Barthes*

Entendendo-se por semiologia a “ciência geral do signo” (*BARTHES*, Roland: 1975, pág. 148), selecionou-se dois poemas drummondianos que atendem a uma análise semiológica bastante condizente. Tomando-se por base o termo interpretação, conclui-se que:

O que pretende como uma de suas perversões, é entrar no jogo da escritura, quebrando a passividade de uma leitura que tende a seguir, sem brincar e sem considerar a ação escritural, um fio unitário de estória cujo desenlace se quer conhecer. A interpretação quer escrever sempre diferente cada vez que tocar um texto. Como quem toca rasga. (*BARTHES*, Roland: *ibidem*, pág.157)

Ainda referindo-se à escritura, o mesmo estudioso afirma:

*L'écriture est ce jeu par lequel je me retourne tant bien que mal dans un espace étroit: je suis coincé, je me démène entre l'hystérie nécessaire pour écrire et l'imaginaire... D'un côté je vauz qu'on me désire et de l'autre qu'on ne me désire pas. Hystérique et obsessionnel tout à la fois. (BARTHES, Roland: *ibidem*, pág.140)*

A partir da escritura e de textos que, em semiologia, denominam-se de *scriptibles* dá-se a atividade interpretativa. Em outras palavras, “*Interpréter texte, ce n’est pas lui donner un sens (plus ou moins fondé, plus ou moins libre), c’est au contraire apprécier de quel pluriel il est fait*” (BARTHES, Roland:1970, pág.11).

Ambos os poemas de Carlos Drummond, tomados aqui para análise, estabelecem semelhanças e diferenças que propiciam, através do “jogo das forças” neles contido, que se mantenha “o diálogo que um texto realiza com outros discursos” (SANTOS, Roberto Correa dos: 1977:pág.79). Segundo *Roland Barthes*, este é o motivo que leva a considerar tais textos como textos plurais, ou seja, textos que podem ser interpretados como um conjunto de vozes, pois “*chaque code est l’une des forces qui peuvent s’emparer du texte (dont le texte est le réseau), l’une des Voix dont est tissé le texte.*” (BARTHES, Roland:1975, pág.48). Estas vozes se tornam muito importantes nos textos modernos, sobretudo porque, neles, é “*le discours, le langage (que) parlé*” e isto é o suficiente para torná-los textos plurais. A linguagem é a responsável pela construção do sentido e, de fato, “Para a semiologia, sujeito e objeto organizam-se dentro de um mesmo espaço: a linguagem” (SANTOS, Roberto Correa dos: *ibidem*, pág.6). *Roland Barthes* se preocupou em não distanciar aquele que escreve daquele que lê, afirmando que “Na cena do texto não há ribalta: não existe por trás do texto ninguém ativo (o escritor) e diante dele ninguém passivo (o leitor); não há um sujeito e objeto...” (BARTHES, Roland:1977, pág.24). Estabelece-se apenas a diferença entre os dois diálogos, ou seja, a do leitor e a do escritor ou, nas palavras do outro teórico, “entre duas instâncias: a do que parece olhar e a do que parece olhado” ... (SANTOS, Roberto Correa dos:1977, pág.4). No que tange à linguagem, elemento de real importância para a semiologia, já que se refere à interpretação, cumpre ressaltar que

Le langage est toujours socialisé, même au niveau individuel, car en parlant à quelqu’un on essaye toujours plus ou moins de parler son langage, notamment son vocabulaire (...) l’idiolecte serait donc une notion largement illusoire. (...) l’idiolecte correspondrait alors à peu près à ce qu’on a tenté de décrire ailleurs sous le nom d’écriture. (BARTHES, Roland: 1964, pág.93).

Fica claro que a leitura só se completa no leitor, mais exatamente em sua capacidade de detectar no texto as suas “vozes”. Em outras palavras, “A força da literatura só importa e só é viva, se lida – se estimulada pelo olho que se deixe (e que se possa deixar) estimular” (SANTOS, Roberto Correa dos: *ibidem*, pág.59). Torna-se, pois, necessária a participação de um leitor consciente que deixe aflorar sobre o texto os conhecimentos que lhe serviram antes como bagagem e que, no momento de leitura, incidam sobre o texto, complementando-o. Em outras pala-

bras, “*Ce moi qui s’approche du texte est déjà lui-même une pluralité d’autres textes, de codes infinis, ou plus exactement: perdus* (BARTHES, Roland: 1964, pág.16).

A leitura torna-se, assim, uma atividade de participação, de complementação e até de escritura do texto; trata-se, melhor dizendo, de um trabalho que visa a incluir a experiência diária de um leitor avisado e consciente da problemática social e política que o cerca e que o torna capaz de o identificar com quem o lê.

“Consideração do Poema” e “Elegia Transitiva” são poemas que envolvem um contexto social, político e literário correspondentes à época em que foram escritos, logo inseridos também na realidade do autor. Para a semiologia, “Sendo a literatura, discurso social” (SANTOS, Roberto Correa dos: *ibidem* pág.9) e cabendo ao autor empreender a mensagem, é necessário assinalar que “*le discours parle selon les intérêts du lecteur*” (BARTHES, Roland: 1975, pág.157). Neste aspecto, recai-se na recepção do texto, característica que faz com que a escritura se torne ativa, tornando o leitor alguém participativo e o autor *um écrivain public*, como Roland Barthes conceituou. Carlos Drummond de Andrade requisita este leitor, uma vez que seus poemas se apoiam num contexto social, político e literário pertinentes à sua época. Nesses mesmos poemas, o poeta se inclui no eu lírico, mesclando-se às “vozes” dos textos. Apesar disto, “o autor pode aparecer em seu texto (...) mas de modo algum sob a espécie de biografia direta” (BARTHES, Roland: 1977, pág.72)

I-Os Dois Poemas de Drummond e a Semiologia

“Consideração do Poema” e “Elegia Transitiva” se afiguram propícios à interpretação e, conseqüentemente, às investigações semiológicas, uma vez que a interpretação se dá pelas semelhanças e diferenças que os textos apresentam. Pode-se, pois, detectar em ambos os poemas pontos de contato e de divergências. Tanto “Consideração do poema”, quanto “Elegia Transitiva” se aproximam desde logo pela temática, que constitui elemento comum entre eles: a viagem. Viagem que é tratada num sentido de corrosão, desgaste e consumição inevitável diante da vida. Em “Consideração do poema” observa-se que o “eu” parece reter em si o tempo presente:

Os temas passam,
eu sei que passarão, mas tu resistes,
e cresces como fogo, como casa,
como orvalho entre dedos,
na grama, que repousam,

Em “Elegia Transitiva”, o eu lamenta a perda de um tempo que a julgar pelo questionamento, parece irrecuperável:

lugares onde
se
quando
habitavas um tempo
e a cidade era teu anel escolar.

Onde habitas agora, como
Saber tuas jóias errantes?

Em “Consideração do poema”, o eu empreende uma viagem através do tempo, ora pretendendo segurá-lo, ora buscando recuperá-lo: “Essa viagem é mortal, e começá-la //Saber que há tudo. E mover-se em meio//a milhões e milhões de formas raras,//secretas, duras. Eis aí meu canto.”

O motivo da poesia é, declaradamente, essa viagem que, ao longo de seu desenvolvimento, assume certo tom de amargura, de distância e de perda irreparável; nele “Apaga-se o conhecimento” e até a existência (“Elegia Transitiva”). Em “Consideração do Poema”, o eu lírico declara que o seu canto, melhor dizendo a poesia, tem como principal preocupação o tempo e o seu inevitável transcórre. Aliás, deve-se observar que o poema está inserido em *A rosa do povo*, livro que reflete o pós-guerra, o seu desencanto e se caracteriza, então, por uma “poesia de participação onde o poeta (...) adepto de uma integração mais ampla que abrange vários níveis, mas sempre com o seu modo peculiar de ver as coisas” (*SANT’ANNA*, Affonso Romano: 1977, pág.70). Trata-se de uma obra sincrônica e, concordando com o estudioso do assunto, deve-se admitir que, nas obras modernas, “A desconstrução da língua é cortada pelo dizer político, (...) e a história permanece no entanto legível” (*BARTHES*, Rolland: ibidem, pág.81). Já em “Consideração do Poema”, o questionamento do eu lírico gira em torno de um sentimento de desalento, concernente às devastações do pós-guerra. Por outro lado, torna-se impossível – por mais que se queira – individualizar o eu lírico e seu autor. E, de fato, em 1945 Carlos Drummond de Andrade estava deixando a chefia do gabinete de Gustavo Capanema, onde atuara desde 1934, refletindo-se, quem sabe, as vivências destes momentos nos desencantos daquele período que sobrevivia às dificuldades da Segunda Guerra Mundial. Também “Elegia Transitiva” enfatiza os reflexos de uma sociedade massacrada pela industrialização, pelos conflitos diários e pelo estrangeirismo que predominava no país. A figura do brasileiro torna-se minorizada e o eu lírico, num tom de ironia, característico do poeta em questão, questiona: “Quem és tu, que embarcas//Num jato de olvido e chegam postais em mexichrome// com o diabo velando na torre de Notre Dame?”

Estes aspectos voltados para o contexto social aparecem em ambos os poemas e justificam a teoria marxista segundo a qual “há um vínculo entre a produção do texto e a sociedade a que pertence o autor” (*SANT’ANNA*, Affonso Roma-

no: 1977, pág.21). Tal literatura exige também a participação de um leitor consciente e avisado, um indivíduo semelhante àquele a quem *Barthes* aludiu, referindo-se a si mesmo:

Cada vez que tento analisar um texto que me deu prazer, não é a minha subjetividade que volto a encontrar, mas o meu indivíduo, o dado que torna meu corpo separado dos outros corpos e lhe apropria seu sofrimento e seu prazer; é meu corpo de fruição que volto a encontrar. E esse corpo de fruição é também meu sujeito histórico....(*BARTHES, Roland: ibidem, 1977, pág. 70*)

Este leitor avisado, desperto para a problemática existencial que o cerca, é indispensável quando se faz uma análise semiológica. E isto torna-se claro, admitindo-se que “Por serem tantas as atitudes possíveis de aproximação e de leitura, impõe-se a mim uma outra escolha – a do gesto adequado —, que implica cortes, destaques de aspectos e, sobretudo esquecimentos.”(*SANTOS, Roberto dos: ibidem, 1979, pág. 4*). Não só os textos em questão, mas a obra drummondiana como um todo, busca ouvir constantemente o leitor: “Como fugir ao mínimo objeto// Ou recusar-se ao grande?” (“Consideração do Poema”)

O pronome oblíquo te é também empregado de modo a revelar que a mensagem está sendo dirigida a alguém que é capaz de responder: “Tal uma lâmina // O povo, meu poema, te atravessa.”

Os textos se referem a uma realidade bem próxima e visível, capaz de revelar um tempo no qual “a página marítima do Jornal do Comércio; // preço do dólar; //(...)” (“Elegia Transitiva”) e em que as preocupações gerais do eu revelavam um inconformismo inexplicável, onde proliferavam questões do tipo: “Como aceitar? Quem suprirá o perdido? // Quem permanece igual, se em volta // Os elementos se desintegraram?” E estas questões tomavam lugar através de um “Lento conhecer; obscuro, ter conhecido; // e em nosso museu desapropriado a angústia pas-seia // altas perguntas sem contestação.”

Esta forma de o poeta se posicionar ajusta-se ao duplo papel da literatura à qual cumpre atingir a produção e a recepção simultaneamente. Em outras palavras, “É a literatura produzida e fundamentalmente lida que torna possível qualquer projeto na vida social, qualquer projeto de invasão no conjunto das atividades a partir das quais se formam as estruturas sociais”(*SANTOS, Roberto dos: ibidem, 1979, pág. 65*). Por outro lado, cumpre assinalar que “*L'oeuvre se révèle en tous ses fragments, comme l'expression de la pensée ou de l'expérience ou de l'imagination ou de l'inconscient de l'auteur ou encore des déterminations historiques dans lesquelles il était pris.*”(FOUCAULT, Michel: 1969, pág.35).

Os poemas que servem a esta análise revelam as experiências e as ideologias do poeta. Por mais que se procure dissociar o eu lírico deste, identificam-se particularidades dificilmente separáveis. Embora o poeta não tenha participado diretamente da Semana de 22, é óbvio que se deixou impregnar pelas ideias que dominavam os modernistas. O eu exige liberdade e permite ao poeta discorrer aleatoriamente: “Não rimarei a palavra sono// com a incorrespondente palavra outono//Rimarei com a palavra carne//Ou qualquer outra, que todas me convêm.//As palavras não nascem amarradas,// Elas saltam, se beijam, se dissolvem,//no céu livre por vezes um desenho,//são puras, largas, autênticas, indevassáveis.” (“Consideração do poema”)

Outra característica do modernismo é, sem dúvida, o espírito de brasilidade que se revela num momento de mudança quando o eu lírico drummondiano declara com sentimento: “Estes poemas são meus. É minha terra//e é ainda mais do que ela. É qualquer homem//ao meio-dia em qualquer praça. É a lanterna// em qualquer estalagem, se ainda as há//(...)//Se bem os poetas brasileiros o influenciem,//(...)// Furto a Vinícius//Sua mais límpida elegia. Bebo em Murilo,// (...)/ Que Neruda me dê sua gravata//chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakovski,// (...)//São todos meus irmãos, não são jornais//nem deslizar de lancha entre camélias;//é toda minha vida que joguei. (“Consideração do poema”)

Estas alusões remetem à vida pessoal do autor e tanto é assim que, num dado momento, o eu lírico alude ao incidente da pedra no meio do caminho. A repercussão de “No meio do caminho” teve referências pejorativas, que magoaram profundamente a sensibilidade de Drummond, sobretudo dadas as críticas que advieram da publicação do poema na Revista de Antropofagia em São Paulo; a mágoa teria também alusão sofrida em *Confissões de Minas* quando o autor declara:

Entro para a antologia, não sem registrar que sou o autor confesso de certo poema, insignificante em si, mas que a partir de 1928 vem escandalizando meu tempo, e serve até hoje para dividir no Brasil as pessoas em duas categorias mentais.” (ANDRADE, Carlos Drummond: 1973, pág.747).

Também no negativismo que se revela em certas passagens de “Consideração do Poema” ou em “Poema das Sete Faces”, *Chaplin* se revela o protótipo de uma resposta irônica que, aliás, interliga literatura e psicanálise.

Pour que la psychanalyse puisse parler, il faut qu'elle puisse s'emparer d'un discours autre, d'un discours un peu gauche, (...) le discours psychologique. Ce serait en somme la fonction de la psychologie que de se tendre comme un bon objet à la psychanalyse(BARTHES, Roland: *ibidem*, pág. 153)

A angústia volta a predominar nas produções drummondianas, ora através do eu lírico que afirma:” e em nosso museu desapropriado a angústia passeia// altas perguntas sem contestação” (“Elegia Transitiva”), ora caracterizando o próprio poeta que, consciente do seu fazer poético, se autodefine

Poeta do finito e da matéria,
Cantor sem piedade, sim, sem frágeis lágrimas,
Boca tão seca, mas ardor tão casto.

(“Consideração do Poema”)

Em outros poemas, ao longo da obra, o eu lírico revela um sentimento de completa tristeza e angustia. É o caso de “Explicação”, no qual há uma referência bem clara ao pranto durante uma “noite inteira chorando”. Retornando a “Consideração do Poema”, reconhece-se a presença de um eu entristecido pela perda de um tempo melhor que o do presente, um tempo que, em outro momento poético, procura resposta para o que parece inexplicável: “Viajar é notícia// De que ficamos à sós à hora de nascer” (“Elegia Transitiva”).

Palavras Finais

A semiologia é fundamental à constituição do texto; sem que haja uma plena interação autor-leitor é impossível chegar-se a um alvo literário positivo. A interpretação depende de toda uma predisposição para o diálogo, para a busca de entendimento do outro e para empatia que se deve manifestar entre quem escreve e quem lê, cabendo, principalmente, a este último acrescentar ao texto as suas próprias experiências e enxertá-lo de novas possibilidades de ideias.

Ambos os poemas, mencionados nesta análise, buscam incessantemente o leitor e esta é, de um modo geral, a preocupação que permeia os textos drummondianos. Daí, certamente, a perenidade e a repercussão de sua obra em meio aos estudos literários de nossos dias.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Carlos Drummond de – Nova reunião Rio de Janeiro: José Olympio, Vol. I, 1987.
- _____ - Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973.
- BARTHES, Roland- *Le degré zero de l'écriture*. Paris: *Editions du Seuil*, 1964.
- _____ - *S/Z* . Paris: *Editions du Seuil*, 1975
- _____ - *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: *Editions du Seuil*, 11975
- FOUCAULT, Michel- *L'archéologie du savoir*. Paris: *Gallimard*, 1969.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de- “O Escritor e o Leitor” crônica publicada em *Jornal O Globo*, 17/3/91
- _____ - Carlos Drummond de Andrade: análise da obra, Rio de Janeiro: Documentário, 1977.
- SANTOS, Roberto dos- “O texto de Clarice em exame” Rio de Janeiro: PUC : tese defendida em 1977.
- _____ - Para uma teoria da interpretação. Rio de Janeiro: Forense, 1979.
- TELES, Gilberto Mendonça & outros- “Cadernos da PUC” Rio de Janeiro: Série Letras e Artes, caderno no 28, 1976

O TEMPO

EM FERREIRA GULLAR E CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Nesta abordagem, estudar-se-á dois poetas cujas concepções de arte divergem em suas práticas. Em ambos, a passagem de uma época se caracteriza de formas diferentes. E o mais interessante é que os dois poetas concebem o fator tempo ante o desgaste normal dos dias ou ante o simples efeito do passar das horas. Não se pretende buscar teorias ou estudos críticos capazes de teorizar esta ou aquela visão; preferir-se-á enfatizar o que surge da leitura dos textos em questão e registrar, assim, os pontos de vista cabíveis.

Ante a perspectiva destes dois poetas, a temática surgirá da leitura despretenhosa e até destituída da intenção de um estudo mais sério.

Uma forma de se enriquecer o estudo de uma obra ou de um autor é, sem dúvida, estabelecer comparações ou tecer divergências entre a mesma ou o mesmo e as demais produções com as quais possam se correlacionar. Em Ferreira Gullar não bastaria atestar o vanguardismo dos anos 50, uma vez que suas particularidades se aproximam, às vezes, das de Carlos Drummond de Andrade que, se recusando a essa corrente, volta-se, não raro, para o passado e até visualiza o tempo à luz da infância:

O menino pensativo
junto à água da Penha
mira o futuro
(...)
Viver é saudade
prévia

(“Memória”)

Na obra poética de Carlos Drummond passado e presente são constantemente aludidos, sobretudo porque, não raro, o eu lírico se volta ora para a infância ora para a preocupação engajada social e politicamente com o povo: “..... o tempo de partido, // Tempo de homens partidos” (“Nosso tempo”)

Em Ferreira Gullar, a consciência em relação ao fluxo dos dias e dos anos adquire maiores proporções a partir dos anos 50, quando surge no poeta maranhense, sua obra mais conhecida, *A luta corporal*, cujas caracterizações autobiográficas que aludem ao passado, se acrescem também de uma grande conscientização ante o presente. “Sou eu ardendo em mim, sou eu embora, // não me conheça mais na minha flora // que, fauna, me devora quanto é pura” (“Retorno”).

Mas Drummond e Ferreira Gullar se identificam no momento de relacionar em suas obras dois momentos distantes. E aí o eu lírico do poeta vanguardista discorre:

Caminhas no passado e no presente

(...)

E com surpresa vês o poste, o muro,

a esquina, o gato na janela,

em soluços quase te perguntas

Onde está o menino

Mas a distância é vasta

Tão vasta que nenhuma voz alcança.

(“Praia do Caju” – Dentro da noite veloz)

O poema lembra na figura de o menino, o eu lírico que caracteriza *Boitempo* como a trilogia poética e autobiográfica do poeta mineiro. Ferreira Gullar revela, porém, um certo sentimento de perda diante de um passado que se torna, hoje, algo definitivamente esgotado e concluído. “Praia do Caju” adverte, aliás, que é impossível trazer de volta o que já se perdeu no tempo: “Escuta:// o que passou passou//e não há força// capaz de mudar isto.”

Pouco a pouco, a poesia de Ferreira Gullar vai se aproximando do tom de mistério, acrescentando-se a ela as caracterizações míticas que se depreendem, por vezes, em seus textos. Em certo verso de *A Fala* há referência, através de “os ventos que enterramos” no passado a um tempo que renasce instante a instante como fruto de momentos aparentemente extintos. É este renascimento constante também se afigura em Drummond: “Qualquer tempo é tempo// A hora mesma da morte//É hora de nascer.” (“Qualquer tempo”).

Ferreira Gullar, entretanto, independentemente de interligar passado e presente, estabelece, em sua poesia, uma relação de tempo na qual a vida e as coisas se desgastam simultaneamente. É o caso do poema “Dentro da Noite Veloz”. Observa-se também certa ênfase face ao desgaste do tempo físico e sua ação. É o caso de “O trabalho das nuvens”. Em Drummond de Andrade o tempo renasce a partir do passado. Dois exemplos são o poema “Ar” no qual a alusão a um tempo infinito parece se explicar na ideia de eternidade.

Carlos Drummond de Andrade enfatiza também o tempo presente, principalmente quando ironiza:

E como ficou chato ser moderno.

Agora serei eterno.

(...)

Eternalidade eternite eternaltivamente

eternuávamos

eterníssímo

A cada instante se criam novas categorias do eterno.

(...)

(“Eterno”)

E nesse momento uma certa identidade com o concretismo começa a se afigurar na poesia drummondiana, face a disposição dos termos no verso e face às criações linguísticas. De fato, a linguagem que constituiu sempre uma das ênfases principais de Drummond não foi menos importante na poesia de Ferreira Gullar. Em *A luta corporal*, em 1954, Gullar esclarece:

Luta porque essa identificação do homem com a linguagem era uma aspiração e não uma realidade conquistada. Luta para transformar a linguagem num corpo vivo, como o meu próprio corpo, denso como um ser natural, como um organismo. Essa tentativa me levou a violentar a sintaxe e os vocábulos a ponto de o poema se tornar ilegível.

Em certa entrevista, cujas referências não se dispõem aqui, Ferreira Gullar tentou explicar a desintegração da linguagem, dizendo que o fato de ser um poeta novo significava vencer uma contradição que a poesia lhe impunha. A sua poesia se volta para o íntimo, constituindo-se numa espécie de linguagem “que recupera a fala (...) Pronunciar-se é agora reconhecer-se como protagonista de uma aventura coletiva”. Gullar identifica-se com Drummond, entre outros motivos, no fato de se preocupar com o lado social e com as problemáticas de seu tempo. Um exemplo é “A bomba suja”. Carlos Drummond de Andrade, revelando essa mesma consciência com o seu povo e o seu tempo, escreveu poema semelhante até no título: “A Bomba”. O caráter intimista que se revela em Drummond parece ser também comum a Gullar cuja poesia revela uma ânsia ontológica tenaz “que fixa a medula do existente nas formas primárias do real”. Esta particularidade se afirma nas características metafísicas da poesia drummondiana, na qual o eu se questiona permanentemente. Um exemplo claro é “Especulações em torno da palavra Homem”. Drummond questionava-se metafisicamente sobre a vida e Gullar, ainda que deixando ao abandono definitivo suas velhas propostas metafísicas, trazia à luz de sua poética, o constante questionamento. À semelhança de *Jean-Paul Sartre*, Drummond se perguntava para que fazer literatura e para que servia a poesia. E nas respostas identificava-se sempre a certeza de que o poema levava-o a uma transformação de si mesmo. A poesia é escrita para ficar e, com isto, o poeta passa a se sentir transcendente, já que o poema lhe acrescenta algo e o leva a uma transformação. Gullar, entretanto, questionou com veemência em “A Poesia” a intensidade de seu lirismo: “Onde está//A poesia? Indaga-se// Por toda parte. E a

poesia// Vai à esquina comprar jornal.// (...)//Como chamá-lo? Pombo? Bom-
ba? Como?// Ele// Bicava o chão há pouco// (...)//Como chamá-lo? Pombo?
Não: poesia// paixão// revolução.”

Em meio às indagações, a emoção surge em Ferreira Gullar, por exemplo, nas referências à infância (Poema Sujo) e em Drummond nas lembranças do passado que surge dúbio ao sentimento (“Duração”). Neste poeta, estabelece-se um elo que separa o ser (alguém) da essência (de si mesmo). Em “Óvni”, Gullar se aproxima desta mesma ideia. Por outro lado, certa conscientização do eu exercida pelo tempo e pelas transformações da idade se faz sentir, desta vez em “Parolagem da Vida” de Drummond de Andrade. Do poema “Óvni “ de Gullar provém, de repente, certa alusão à estaticidade e, num outro texto, à monotonia (“O Abismo da Verdura”). Constata-se, pois, que há um tempo externo ao poeta, agindo sobre o desgaste do ser e das coisas. É um tempo indeterminado pelo relógio e bem representado em “As Peras” de Ferreira Gullar.

Distingue-se, pois, a referência a um tempo físico, no qual os minutos são sacralizados pelos ponteiros e a um tempo externo ao eu, cuja ação independe da vontade. Carlos Drummond parece se ter ocupado deste último, legando ao leitor “Habilitação para noite”. A ideia de tempo, partindo de fora de si se afirma também em “Elegia”: “Ganhei (perdi) meu dia.// E baixa a coisa fria//Também chamada noite, e o frio ao frio// em bruma se entrelaça, num suspiro// (...)”

Em Ferreira Gullar um elemento soma-se a toda essa complexidade: a noite, bem representada no “Poema sujo”. Este é, sem dúvida, uma produção autobiográfica, na qual não só o tempo físico, marcado pelo relógio, se apresenta, mas também no qual se revela a determinação de datas e fatos históricos.

Dias que se vazam agora ambos em pleno coração
de Buenos Aires

às quatro horas desta tarde
de 22 de maio de 1975
trinta anos depois (...)

Tanto quanto Carlos Drummond de Andrade, Ferreira Gullar trazia para sua poesia a conscientização com os problemas sociais e sincrônicos. Os textos de Gullar, “Dois poemas chilenos”, “Pranto Geral dos índios” e “Ataíde” exemplificam bem este aspecto. Em “As peras”, o tempo não parece marcado pelas horas, já em “Avenida” a ideia de simultaneidade está presente. O “Poema Sujo”, em palavras rápidas e versos sucintos, enfatiza essa força da vida, ou melhor, essa luta em torno da linguagem que revela certo sentimento de responsabilidade no qual “... a missão essencial do poeta é reafirmar a vida //pois,// ... a vida da gente muda a todo instante. A única coisa que dá a certeza// é a paixão.”

Em Drummond, a luta não é diferente, embora se afigure, a princípio, inútil (“Tu?Eu?”) E até quando o assunto é o amor, relacionando-se passado, presente e futuro, chega-se a afirmativas do tipo:

o amor car(o,a) colega este não consola nunca de núnkaras

Este “nunca dos núnkaras” de Drummond parece muito próximo do *illo tempore* de Ferreira Gullar que se utiliza do presente, volta-se para o passado e se afirma nos “Sete poemas portugueses”.

Apesar de muitas aproximações e da divergência quanto à forma poética, fica claro que ambos se conscientizaram de seu tempo, deixando um pouco de si, de suas lutas e de suas emoções em cada verso, em cada poema e ao longo de suas obras.

Feitas estas considerações, será ainda possível referir-se a Drummond e Gullar, falando-se de duas concepções poéticas diferentes? Apesar de Gullar ser vanguardista e Drummond só em raros momentos se ter dado à mesma prática, ambos estabeleceram sempre estreitos contatos poéticos tanto em relação aos temas quanto às abordagens dos mesmos e até a disposições estruturais. Carlos Drummond de Andrade explorou de tal forma a linguagem e o espaço visual que quase não é errôneo inseri-lo, em torno da década de 50, próximo à nova corrente literária:

Desabava
Fugir não adianta desabava
Por toda parte minas torres
Edif
Ícios
princípios
l
s
muletas
desabando nem gritar
dava tempo soterrados
novos desabamentos insistiam
sobre peitos em pó
desabadesabadesabadavam
As ruínas formaram
Outra cidade em ordem definitiva.

“Desabar”

Ambos os poetas, preocupados com os problemas sociais e políticos, voltaram-se para a questão do latifúndio. Ambos abordaram o tempo de forma cronológica, mítica e até metafórica. Ambos encararam a vida face a um certo desgaste e desafiando, inclusive, o envelhecimento a que todos estamos fadados e ambos discorreram ainda sobre a vida, falaram de coisas simples e reais, ao alcance do povo, conseguindo dar à poesia um sentido repleto de identificações. Dois poetas em momentos pouco distantes, talvez com práticas diferentes em alguns momentos, mas nunca menos verdadeiros no que tentavam expressar, nunca independentes de seu tempo, ao contrário, sempre conscientes de suas interações na sociedade e na vida de seu povo.

BIBLIOGRAFIA

ANDRADE, Carlos Drummond de – Obra completa Rio de Janeiro : Aguilar, 1964.

GULLAR, Ferreira- A luta corporal 2. ed. Rio de Janeiro: J. Alvaro, 1966.

CASA GRANDE & SENZALA

Uma narrativa abrangente

1. Um Pouco de História da Narrativa

Esta obra de Gilberto Freyre verdadeiramente complexa, dada a interpenetração de tantas confluências que levam ao núcleo da trama, será analisada a partir de seus três elementos fundamentais: herança, raça e cultura. Graças à História e às novas concepções que esta adquiriu ao ser incluída na Ciência, se analisará o Discurso, considerando-se a linguagem empregada. Certamente, o primeiro detalhe que saltará aos olhos será a intensa metaforização do escritor pernambucano. Ao abordar os elementos selecionados para desenvolver o estudo desta narrativa, surgirão passagens que, permitindo a projeção de outros tópicos, revelarão uma série de micronarrativas que, juntas, formam a história.

Sendo *Casa Grande & Senzala* um romance que aborda aspectos da cultura brasileira, implicarão aspectos que concernem às mudanças que o processo literário vem sofrendo. A contribuição dos estruturalistas, principalmente de Lévi Strauss¹⁰ e de Roland Barthes¹¹, servirá de apoio à análise em questão, que visa a aprofundar os tramites desta narrativa.

Consoante Hegel¹², há uma interligação entre lei, historicidade e narratividade, elementos suficientes para que os tópicos narrativos estejam ligados a um sistema de fatos verídicos ou ficcionais que possibilitam a realização do relato. O termo narratividade tem a ver com produção de sentido e com a sucessão de transformações estabelecidas no discurso. Dele advém a possibilidade de articulações ou a tentativa de revalorização dos componentes histórico-sociais que interferem na comunicação. Quando em *Casa Grande & Senzala* depara-se com a referência cuja afirmação é a de que “Híbrida desde o início, a sociedade brasileira é de todas da América a que se constitui mais harmoniosamente quanto às relações de raça...”, entende-se que a referência diz respeito à miscigenação. Através deste núcleo narrativo constituir-se-á a trama que permitirá o englobamento na história. Ao se tentar definir este termo, surgem definições que dizem respeito a um tipo de “disciplina com seus próprios fins e estrutura mal compreendida por aqueles que tentaram fazer surgir falsas analogias entre ela e outras atividades intelectuais”. Até esse momento, eliminava-se ainda da História o cunho de “arte” ou de “ciência”,

¹⁰ STRAUSS, Levi (1908-2009) Antropólogo, professor, filósofo francês.

¹¹ BARTHES, Roland (1915-1980) Escritor, sociólogo, crítico, semiólogo, filósofo francês

¹² HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1770-1831) Filósofo alemão.

embora esta tentativa de recusa provocasse polêmicas que levariam a História ao *status* de Ciência. E este *status* se intensifica porque a História possui também um método. Alguns estudiosos se recusaram, porém, a aceitar este fato, inclusive *Isaiab Berlim* que não acatava a ideia, pois, segundo ele, tal conceito não se justificava, já que nem o ideal de uma ciência dedutiva nem indutiva era realizado. A História não ultrapassava também o regime narrativo, negando-se a quaisquer possibilidades ideológicas. Apesar disto, um novo enfoque sobre o historiador começava a permitir que se lhe desse a capacidade interpretativa e crítica dos fatos, o que cabe a alguém voltado para a ciência.

Em *Casa Grande & Senzala*, as relações históricas surgem de um desenvolvimento de ideias; o desdobramento se faz sentir a partir da crítica e da seleção de fatos. Referindo-se à raça e, mais especificamente, à mulher gentia, o autor relaciona esta mulher às condições de higiene e de alimentação nas quais ela vive (pág.94). Além da crítica, Gilberto Freyre informa o leitor sobre os hábitos daquela época; por exemplo, “o banho freqüente que, pelo menos diário, deve ter escandalizado o europeu porcalhão do século XVI”.

O livro é repleto de metáforas, que têm uma função encobridora e que, no tocante à raça, visa a encobrir e ao mesmo tempo denunciar a inferioridade ou o lado negativo, através de substituições que permitem ao leitor certa perspicácia no momento de extrair a mensagem. Apenas para que se exemplifique como as metáforas proliferam no texto, veja-se esta interligada à raça: “O Brasil não se limitou a recolher da África a lama de gente preta que lhe fecundou os canaviais e os cafezais; que lhe amacia a terra seca” A referência à “lama de gente preta” e o termo “amaciou” introduzem um novo tópico na história. Além de se pretender que gente de origem inferiorizada vinha para o Brasil com o objetivo de trabalhar nas terras, introduz-se também um encadeamento a mais: A miscigenação, que dá ao todo um sentimento global histórico. Por seu lado, os historiadores, ao trabalharem seus textos, buscam se valer de uma linguagem que envolve em si certa arte. Começa-se, então, a identificar na História não só características científicas, mas também artísticas. Cabe ao narrador selecionar e interpretar os fatos. Sem interpretação, o trabalho do historiador torna-se impraticável. Dele se exige prática, experiência e conhecimento, elementos que o tornam capaz para encontrar a explicação de fatos que só ele pode desvendar. Cabe ao narrador conscientizar-se da representação do que ele extraiu da realidade, valendo-se dos elementos descritivos para interpretar o que considerou como sendo um fato real. Deve-se ainda ao aspecto interpretativo a capacidade de se estabelecerem valores ao relato. Aliás, sobre este particular Nietzsche se manifestou, dizendo que quem deseja criar valores novos tem de conseguir destruir definitivamente os já existentes, pois a criação passa pela destruição, pelo bem e pelo mal.

Provado que a História tem de ser científica, já que engloba a seleção de fatos e a interpretação do historiador, utilizando metáforas com clichês, cumpre reco-

nhecer o objetivo do historiador. Certamente, ele pretenderá esboçar um quadro que tem a ver com a situação ou com o processo utilizado sobre o que está ocorrendo.

2. Como se desenvolve a narrativa

Gilberto Freyre se utiliza de várias informações capazes de oferecer ao leitor uma dimensão de conhecimentos do Brasil daquela época. Em certo momento, ele afirma: “Da cultura moral dos primitivos habitantes do Brasil, interessa-nos principalmente dentro dos limites que nos impusemos neste ensaio: as relações sexuais e de família; a magia e a mítica...”, projetando o leitor em informações que dizem respeito ao relacionamento homem e mulher, vida em família e o misticismo que dominava toda aquela gente. Ao longo da narrativa, estes elementos se vão desdobrando e dando a visão do patriarcalismo e aos traços culturais que fundamentaram o desenvolvimento inicial de nosso país. *Hayden White* tentou definir a História de forma muito próxima àquilo que se tem tentado revalidar neste trabalho. Disse ele: “a narração é uma forma de falar tão universal quanto a própria linguagem narrativa é um modo de representação verbal similar à consciência humana” (*HAYDEN, White:*). Já *Ricoeur*, outro estudioso do assunto, observou que tanto as narrativas ficcional quanto a histórica têm a ver com a ação humana, embora só a segunda pretenda a referencialidade que concorda com as regras de evidência comum ao corpo das ciências. Também para *Ricoeur*, a narrativa significa uma forma de simbolizar acontecimentos, sobretudo quando se pretende o significado dos eventos históricos. Dois planos de análise são necessários para fundamentar a descrição da narrativa: o plano da história e o plano do discurso. Em narratologia pretende-se, ao analisar um texto, discriminar o plano dos conteúdos narrados (história) e o plano desses mesmos conteúdos (discursos), pois ambos sustentam as mesmas conexões de interdependência. Mas o termo narratologia exige definição, logo cumpre dizer que se trata de uma ciência que procura formular a teoria das relações entre texto narrativo, narrativa e história. A narrativa constitui uma estrutura seletiva de fatos, resultando desta seletividade o agrupamento. Em *Casa Grande & Senzala* a seletividade e o agrupamento são os elementos mais importantes. Quando se narra é ainda importante distinguir o princípio e o término da narrativa. Quando o autor revela as evidências do período de colonização, quando ele escolhe dados ilustrativos e os coloca num todo, ele consegue fornecer uma série de enfoques que permite ao leitor atingir um certo conhecimento a mais do período, da raça e da cultura. O elemento raça indica dois outros encadeamentos. Diz-se, em meio à narrativa analisada que: “Há séculos que em Portugal o mercantilismo burguês e semita, por um lado, e, por outro lado, a escravidão moura sucedida pela negra haviam transformado o antigo povo de reis lavradores no mais comercializado e menos rural da Europa”. (*FREYRE:*

Gilberto:1987, pág.23). Embora o mercantilismo esteja presente na alusão, as referências à raça e à cultura induzem o leitor a um tópico a mais: a influência moura. Um pouco mais adiante, no livro, é feita uma referência à cultura (pág.208), interligando-se esta à influência moura e à formação patriarcal. Constate-se no texto:

A dualidade na cultura e no caráter dos portugueses acentuara-se sob o domínio mouro (...) A escravidão a que foram submetidos os mouros e até moçárabes(...) Influência que o predispõe como nenhuma outra para a colonização agrária, escravocrata e polígama – patriarcal, enfim....

Surge, aí o novo encadeamento sequencial: a formação patriarcal. A partir desse momento, pode-se ainda associar esta ligação a duas outras. Por exemplo, às influências do meio: “O sistema patriarcal (...) uma imposição da raça adiantada à atrasada (...) ao meio patriarcal”. Por sua vez, essa influência do meio estará ligada ao clima e à miscigenação, conforme mostra o último parágrafo da página 33: Independente do fator clima, que pode influenciar o meio, há um entrelaçamento com a miscigenação e esta, como foi assinalado antes, prende-se à raça e à cultura. O terceiro parágrafo da página 308 sintetiza os elementos cultura, raça e miscigenação, utilizando a metáfora como forma de estabelecer ligações num circuito de informações. A narrativa, através destes entrelaçamentos, alcança, assim, o todo.

As entradas herança, raça e cultura remetem a diferentes traços básicos da colonização. E estes traços têm a ver com o tópico alimentação: “A mulher gentia (...) Da cunhã é que nos veio o melhor da cultura indígena(...) O milho, o caju, o minguaú...” Esta entrada é, aliás, importante em Casa grande & senzala; nela a alimentação tem a ver com a monocultura: “País de Cogne (...) terra de alimentação incerta (...)A sombra da monocultura esterilizando tudo...”(pág.38). À raça interliga-se também o traço semita e o caráter do português, como, aliás, está exemplificado nos parágrafos dois e três da página 6. Além destes, outros relacionamentos levam aos mesmos tópicos: “... o gosto dos voluptuosos banhos de gamela ou de “canao”, o gosto da água corrente cantando nos jardins das casas-grandes. *Burton* surpreendeu no Brasil no século XIX várias reminiscências de costumes mouros...” Esta influência moura constitui a entrada “ traço semita”e, portanto, encadeia a narrativa. No tocante à raça e à religião, depreende-se novo elo entre esta e a vida sexual, cuja ligação é evidente no cotidiano colonial. No terceiro parágrafo da página 323 até o final da página 325, assinala-se: “Enterrando e desenterrando botijas, os bruzedos de Arde-lhe o Rabo ligavam-se quase todos a problemas de impotência e esterilidade”. No início desta passagem, constata-se que a vida sexual encaixa-se com a herança. : “A freqüência da feitiçaria e da magia sexual é (...) outro traço que passa por ser de origem exclusivamente africana....”. O sadismo é uma subentrada, mas, apesar disto, é elemento de importância, pois

estabelece relacionamento com o clima que, conforme já assinalado, liga-se à raça, inserindo-se também no cotidiano colonial. No tocante a esta última entrada, pode-se dizer que é também trazida à tona em meio à divergência entre portugueses e espanhóis, divergência esta verbalizada ao longo da narrativa e reafirmada ainda na nota número 6 do terceiro capítulo. A figura do português está interligada diretamente à miscigenação, sobretudo pela reafirmação do caráter, conforme se evidencia no segundo parágrafo da página 13. Em certa alusão menciona-se que “No Brasil, o louro transitório, o meio-louro....negróides.”, mostrando, assim, a diversidade de raças.

A raça e a cultura são os dois elementos mais intensos da narrativa, muito embora, quando se diz “Dos indígenas (...) profilático” (pág.113) esteja-se dando margem a outras entradas que, de forma alguma, minimizam a importância que a interligação herança, raça e cultura oferece à compreensão da narrativa.

Para *Cl. Bremond* a narrativa é formada de micronarrativas que, encadeadas entre si, possibilitam a formação de um todo. *Lévi-Strauss*, entretanto, compreende a narrativa como a projeção sintagmática de uma rede de relações paradigmáticas, observando-se a dependência de certos elementos, realizada em sucessão. Chega-se, então, às relações ordenadas e às formas de combinar essas relações. É daí que se extrai a coerência ou a ausência de coerência no processo narrativo. Estabelecendo-se relações, chega-se à narratologia, ciência que procura formular as relações entre texto narrativo, narrativa e história.

Em verdade, a narração constitui um importante campo narratológico, implicando os elementos da enunciação, que significam, em outras palavras, a transformação da língua em discurso. Há, na narrativa, o processo de relacionamento de fatos, que depende de ordenação e sequência. Trata-se aí de uma série de núcleos, que se unem por solidariedade entre si. O tempo é outro elemento importante nesta forma literária, mas no que concerne a *Casa grande & senzala*, este fator não chega a ser importante. A referência aí é o século XVI no qual os acontecimentos tomam lugar. A narrativa visa a assinalar uma mudança, ela se desenvolve entre dois extremos e a explicação que a mesma visa a atingir encontra-se no meio. A obra de Gilberto Freyre remete a fatos ocorridos nesse século e às consequências que advieram *a posteriori*.

Edouard Meyer se voltou para uma pesquisa histórica, na qual se estabelecem sempre e, em toda parte, causas que procedem do efeito à consequência. Sua abordagem histórica apresenta contradições notáveis. A inversão de se chegar à causa a partir do efeito contraria a doutrina antiga que consiste numa sequência ordenada. Consoante *Isaiab Berlin*, as ações são governadas pelo arbítrio do homem, exigindo até a concepção de que as coincidências do acaso determinam uma série de acidentes. Políbio, Gibon, Tácito e Marx¹³ abordaram a mesma ques-

¹³ MARX, Karl (1818-1883) Fundador da doutrina comunista.

tão. Para Marx, há uma proximidade entre as narrativas histórica e literária. A partir daí, chega-se a um conceito científico que se utiliza de metáforas. Este livro de Gilberto Freyre é rico em figuras linguísticas deste tipo e, apenas para citar mais um exemplo de metáfora icônica, cite-se esta da pág.98: "...uma carta de paus puxada num jogo de trunfos em ouro". Também a linguagem empregada ao longo da narrativa é repleta das mesmas figuras; no tocante à influência que se refletiu no brasileiro afirma-se: "... a tendência colonial do português de derramar-se em vez de condensar-se". A flexibilidade ou a plasticidade narrativa pode ser assinalada no último parágrafo da página 189. Mas é ainda através da metáfora que a História surge como Crência. Coube a *Isaiab Berlim* interligar História e Arte, não havendo dúvida ao se afirmar que a narrativa se utiliza de artifícios literários que a tornam literatura. Já que o narrador não se pode desprender de sua condição de intérprete, tampouco consegue deixar de ser literato.

Barthes, *Foucault*¹⁴, *Todorov*¹⁵ e outros estudiosos do assunto visualizaram a narrativa em todas as suas manifestações e conceberam a representação da realidade, admitindo que esta se dava através de códigos. A análise narrativa pressupõe sempre uma mudança; *Barthes*, porém, apoiou a sua análise em níveis. Certo nível só terá significação se acima dele houver um nível superior, dando margem à frase, que deverá figurar num núcleo maior.

Se *Casa Grande & Senzala* fosse analisado a partir dos estudos bartherianos dever-se-ia partir das relações e, uma a uma, inseri-las no todo. Mas é isto que se afirma quando se diz, por exemplo, que raça e cultura têm a ver, num dado momento, com um elemento maior; por exemplo, a miscigenação que, por sua vez, vai se ligar à vida sexual ou ao cotidiano, envolvendo, pouco a pouco, todos os elementos que garantem a universalidade da narrativa. *Todorov* tentou trabalhar com o nível da história, ou seja, com o argumento que integra uma lógica de ações e de personagens, além de trabalhar o discurso. É através das ações e por meio delas que os significados são produzidos e tanto é assim que, na obra de Gilberto Freyre, a atuação dos indígenas, dos escravos ou dos portugueses revela as consequências que se refletem num contexto social e cultural.

Contrariando a concepção de *Todorov*, que incluía a representação através de códigos, impõe-se a teoria de *Ricoeur*^{16*}. Para este, a narrativa é mais do que uma forma de explicação, mais do que um código e mais do que um veículo de informação. Trata-se de algo capaz de simbolizar acontecimentos, só não podendo representar os históricos, porque a historicidade é realidade e mistério. Para os filósofos franceses, porém, a narrativa tinha a função de representar estes acontecimentos e até fornecer explicação para eles. E é neste particular que o historiador

¹⁴ FOUCAULT, Michel (1926-1984) Filósofo e professor de história.

¹⁵ TODOROV, Tzvetan (1939-1963) Teórico estruturalista.

¹⁶ RICOEUR, Paul (1913-2005) Filósofo e pensador francês pós 2a. Guerra Mundial.

tem a qualidade de filósofo; além de selecionar e ordenar os fatos, cabe-lhe interpretá-los. Gilberto Freyre, no romance em análise, também desempenhou esta função, através de uma linguagem rica em metáforas que, ora encobriam a inferioridade racial, ora serviam de apoio temático e ora serviam de informações implícitas ou explícitas ao que pretendia dizer. Tendo em vista que herança, raça e cultura englobam miscigenação, não seria demais citar esta última para ilustrar um tipo de metáfora ideológica: “A escassez de mulheres brancas criou zonas de confraternização entre senhores e escravos”.

Considerando o quanto o autor se apoiou em artifícios literários para transmitir a visão das primeiras fases de formação de nosso país, cumpre identificar, se é que é possível, os elementos que caracterizam, na obra, a narrativa. Depreende-se uma narrativa temática e também científica, que traça encadeamentos que conduzem o leitor ao entendimento da história. Na página 235 e também nas páginas introdutórias, mais exatamente na LXIX, há exemplos desta narrativa.

Ao tomar como entrada os elementos raça, herança e cultura, tentou-se utilizar estes elementos para provar que a narrativa é, de fato, um encadeamento de elementos. Tanto é assim que as referências enfatizam as características que se fixaram no brasileiro graças aos seus primeiros contatos com a terra e com outros povos. Diz certa passagem da pág. 113: “Dos indígenas parece ter ficado no brasileiro (...) ritual sanitário e profilático” A higiene é colocada aí como herança advinda de nossa própria gente, interligando-se a esta herança tópicos de alimentação e higiene. Como testemunho da herança indígena, tem-se, na narrativa, o misticismo dos pajés, missionários e curandeiros indígenas. Nas páginas 126 e 127, passa-se da cultura indígena à civilização européia, acentuando-se “Outros conhecimentos úteis (...) à civilização do colonizador europeu, que os conservou...” Mas tanto se recebem como se transmitem heranças: “... o fato que avulta é o nomadismo de vida econômica atuando poderosamente sobre os ameríndios” (pág. 288).

Os acontecimentos em *Casa grande & senzala* não são apenas reais, eles se mesclam aos imaginários, justificando-se o fato de o historiador ter de lhes dar a sua interpretação. Esta é, sem dúvida, uma narrativa histórica, mesclando-se nela o real e o ficcional. Inserem-se também aí as funções que, fazendo parte das relações sintagmáticas, unem-se aos índices, ou seja, aos elementos metafóricos, entre os quais se distinguem as funcionalidades do fazer e do ser.

Considerações finais

Casa grande & senzala propicia estudar a narrativa a partir de detalhes que se tornam responsáveis pelo desenvolvimento de fatos e ações que tomam lugar ao longo da história. Sua trama é uma mimese da realidade sincrônica. Depreende-se um processo de representação no qual a atitude interpretativa do historiador tem

grande importância. Em se tratando de um sociólogo, Gilberto Freyre expressou as condições sócioeconômicas do Brasil no período da colonização. A casa grande e a senzala excedem as características do sistema social, econômico e político que visam a atingir os traços patriarcalistas da época. Através das entradas herança, raça e cultura enfatizam-se as características do nacionalismo; pela raça, por exemplo, a narrativa se foi desenvolvendo e, através de encadeamentos, formando um entrosamento com o todo.

Trata-se de uma obra bastante complexa e, portanto, aberta a discussões que visam a um amplo entendimento da narrativa. Por enquanto, o que de importante ficou é que, através de entrelaçamentos menores chega-se a micronarrativas que, por sua vez, conduzirão ao todo. Um historiador não se basta pelos fatos históricos que quer registrar, mas também por sua habilidade interpretativa dos mesmos. Só dispondo de tais conhecimentos, tem-se, então, uma narrativa capaz de tantas informações quanto esta que foi legada ao leitor por Gilberto Freyre.

BIBLIOGRAFIA

- FREYRE, Gilberto- Casa grande & senzala. 25ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987
- GREIMAS, J.- Análise estrutural da narrativa Rio de Janeiro: Vozes, 1975
- JAMESON, Frederic- "*The Vanishing Mediator: Narrative Structure in Mac Weber*" in *Marxism and form : twentieth-century, dialectical theories of literature.. New Jersey : Princeton University Press, 1974.*
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. – Dicionário de narratologia. Coimbra, 1987.
- SCHLEGEL, Friedrich von,. "Clio em questão e narrative na escrita da história" in *The philosophy of history : in a course of lectures, delivered at Vienna /.* New York : AMS Press 1976
- STONE, Lawrence- "*The revival of narrative reflections on a new old history*" in *Trabalhos apresentados. Princeton, N.J.: Princeton Univ., 1974. 2*

ANA CRISTINA CESAR POETISA OU PROSADORA?

UMA VOZ QUE QUER SAIR

*La parole est une valeur parlée, elle
valorize l'être qui parle, l'être parlé*

Gaston Bachelard

*"Renda-se como eu me rendi,
mergulhe no que você não conhece como
eu mergulhei"*

Clarice Lispector

PALAVRAS INICIAIS:

Por que trazer à luz desta análise Ana Cristina César, quando o que se pretende é trazer à luz desta abordagem o feminino na literatura? A resposta que parece mais propícia é a de que *A teus pés* (1982) e *Inéditos e dispersos* (1985) apresentam um discurso do qual sobressai a voz de uma mulher cuja necessidade maior é a de se expressar para o mundo, lançando-se para fora de si.

Vamos tomar chá das cinco e eu te conto minha

Grande história passionnal...

("Sete chaves" in *A teus pés*)

Nesta tentativa de falar ao outro, a protagonista – e convém distanciar sempre esta da autora – desenvolve um diálogo marcado pela fragmentação da linguagem, impondo uma espécie de impasse entre os dois gêneros: prosa e poesia. Ungaretti refere-se à fragmentação, dizendo: "O fragmento se define como pedaço do discurso que para ser em seus efeitos poesia realizada começa pela ruptura e termina noutra ruptura. A partir daí, poesia é toda ela angústia refreada, alarme entre duas catástrofes"¹⁷.

Revela-se, portanto, a ideia romântica de que o fragmento na poesia nada mais é senão poesia refreada. Por outro lado, porém, seria correto afirmar que os livros de Ana Cristina César, citados aqui, são de poesia? Talvez fosse até mais conveniente reconhecer a autora através do prisma que a enquadra na "poesia marginal porque é voz na primeira pessoa, a sintaxe é discursiva, há oralidade, o cotidiano está nos relatos, contatos e etc." (*AZEVEDO*, Maria Helena Castro: 1989, pág.45).

¹⁷ Citação aproveitada em sala de aula por Antonio Cândido na PUC-RJ em 13-5-1988

Apoiada na intenção do feminino, força motriz desta análise, cumpre mostrar a possibilidade e a revelação de um ser masculino, que se opõe à voz que dialoga nos textos. E, de fato, este ser “outro” é sempre marcado pela interdição, por um elemento qualquer que parece impedir o contato direto e prazeroso que, por vezes, incita um proclame mais alto em busca destes espaços interditados:

Meu coração está batendo pelo teu...
Odeio este jornal que me separa de ti
Me separa de ti...
Me separa...
Baixa teu jornal, homem!

(Poesia de 1º de outubro in Inéditos dispersos)

E é esta voz de mulher que passará a ser enfatizada neste trabalho. Os diálogos com textos que levam a questões e ao discurso da diferença servirão, certamente, para demonstrar a complexidade de uma autora que se manifesta e quase se liberta através de uma linguagem cifrada e, portanto, difícil.

1. UMA VOZ QUE QUER SAIR.

Para que melhor se compreenda a obra desta poetisa ou prosadora – cumpre definir – convém, como aliás é de praxe, inseri-la em seu momento de vida. Sabe-se que viveu num tempo de grande repressão política, no qual o militarismo impôs uma espécie de produção marginal onde cantores e poetas sobressaíram. Trata-se de uma geração que teve de reagir à rigorosidade da censura, destacando-se os artistas, quer poetas, escritores e etc que tiveram, na maior parte dos casos, de divulgar sozinhos ou na praia ou em outro lugar seus trabalhos ou aquilo que escreviam lendo em voz alta para o público, quase clandestinamente. Aliás, esta atitude não deixa de ser uma contestação àquilo que lhes era imposto, já que se vivia um momento conturbado também por aspectos políticos negativos, no qual a droga e o suicídio persuadiam aqueles que se propunham a divulgar seus trabalhos culturais. E é nesse momento que Ana Cristina César se inclui, refletindo-se nela aspectos evidentes de contestação e características de um tempo no qual a ausência de toda e qualquer linearidade se faz através de um fluxo constante. Em outras palavras, o instante é captado de repente, através do aprisionamento de determinada imagem que, logo depois, passa a vigorar como uma lembrança. É, sem dúvida, uma captação do momento, de instantes que se projetam através de *flashes* e que têm a ver com uma linguagem também fragmentada, repleta de cortes inesperados, mas muito propensa a qualquer tipo de proximidade com o que é mostrado nas cenas do cinema.

É por meio desta “captação”, sempre constante, que só se pode visualizar a obra de Ana Cristina César, concebendo-a “no impacto causado pela própria simplicidade do real (e do texto), que se comporta como catalisador de um processo de desestabilização, e também como seu resultado” (AROSA, Armando C.: 1992, pág.15). O livro *A teus pés* realça claramente os traços de uma produção autobiográfica:

“Memórias de Copacabana. Santa Clara às três
Da tarde.
Autobiografia. Não, biografia.
Mulher.
(...) Esta é a minha vida.”

Ante este verso, a intenção autobiográfica do livro fica declarada. Considerando-se que sua escrita flui espontânea, levando o indivíduo a ser cúmplice em tudo o que diz, observa-se que os acontecimentos mais especiais, inclusive as doenças, predominam nos momentos da escrita:

Te acalma, minha loucura!
(“Casablanca” – A teus pés)

A poetisa sofria, de fato, dessa doença e suas perturbações se revelam, inclusive, no lapso consciente de certas imagens:

“houve um poema
que guiava a própria ambulância”
(Inéditos dispersos pág.126)

Ou ainda em:

“CHAMEI UMA ENFERMEIRA
para agitar uma orelha enrijecida
(é preciso curar da doença do sono!)”
(Inéditos dispersos pág.58).

E, de repente, o manicômio parece ser o último ponto de chegada:

“Aqui, minha filha, chega.
Você acaba de chegar.
Não escapa mais das quatro paredes
Querida, nossa história terminou no hospital.
A gente não tem coragem.”
(Inéditos dispersos pág.184)

A escrita é a forma encontrada por Ana Cristina César para exercer o seu processo catártico. Ela busca sempre o diálogo, tentando fazer com que o seu

inconsciente atinja o outro e se exteriorize de modo a mostrar que, mesmo des-
preocupada com quem quer que a ouça, o que lhe importa é dar vazão ao imagi-
nário, purificando o eu através desse processo:

“Nem te conheço,

Então:

E daqui eu tiro versos, desta festa – com
arbítrio silencioso e origem que não confesso –
como quem apaga seus pecados de seda, seus três
monumentos pátrios, e passa o ponto e as luvas.”

(“Sete chaves” in *A teus pés*)

Trechos como este parecem exemplificar o trabalho do inconsciente, indo ao
encontro do seguinte posicionamento crítico: “ O discurso autobiográfico, catárti-
co, associativo que se toma pelo inconsciente e que, como ele ignora a justificativa,
atribuindo-se um sentido intrínseco, autorreferente e autodescodificável (se afirma
porque) o inconsciente é, talvez, o feminino reprimido”(OLIVEIRA, Rosiska Darcy
de: 1991, pág.126).

No caso da escritora em questão, denota-se a projeção de lembranças que vão
sendo passadas para a escrita em forma de diário. Há a necessidade de romper
consequente e definitivamente o diálogo dos surdos, ou seja, o silêncio:

“Diálogo de surdos, não: amistoso no frio Atravanco na contramão. Suspiros
no

Contrafluxo. Te apresento a mulher mai discreta

Do mundo: esta que não tem nenhum segredo.”

(“Noite carioca” in *A teus pés*)

Ao dizer “a mulher mais discreta do mundo: essa que não tem nenhum segredo”
revela-se a necessidade de essa mulher se abrir e contar tudo o que sabe,
relatando o seu dia a dia como, por exemplo, no “Guia semanal de ideias”. E aí,
voltando a uma época anterior, ou seja, ao tempo em que a mulher não possuía
ainda o seu espaço como escritora, mas no qual já lutava por expressar-se, obser-
va-se que algo semelhante acontecia. Virgínia Woolf refere-se a esse período onde,
apesar de não disporem da privacidade necessária, havia a insistência de elas se
concentrarem à frente de todos:

As mulheres nunca dispõem de meia hora (...) que possam
chamar de sua (...) Como conseguiu fazer tudo isso (...) é sur-
preendente, pois ela não tinha estúdio próprio para onde pu-
desse ir, e a maior parte do trabalho deve ter sido feita na sala
de estar comum, sujeita a todo tipo de interrupções corriquei-
ras. Ela tomava cuidado para que os criados ou visitantes ou

quaisquer pessoas fora da família não suspeitassem de sua ocupação. (AUSTEN-LEIGH, James Edward: 1985, pág.88-89)

A vigilância de Ana Cristina César acontecia no contexto políticossocial, embora tanto a sua época quanto a de Virgínia Woolf se aproximassem sobretudo pelo ímpeto que faz com que a mulher sinta em si a necessidade de sair do silêncio. Foi, porém, difícil provar que “*women’s imaginary is inexhaustible, like music, painting, writing: their stream of phantasm is incredible*” (MOERS, Ellen: 1997, pág.226). Nunca foi fácil para a mulher se afirmar como um ser independente, sujeito ao domínio econômico e senhorial masculino. As mulheres estavam limitadas ainda àquelas condições de “estar sempre fazendo um trabalho que não se queria fazer e fazê-lo como uma escrava, lisonjeando e adulando, nem sempre necessariamente, talvez, mas parecia necessário e os interesses eram grandes demais para se correr riscos;...” (WOOLF, Virgínia: *ibidem*, pág.51)

Escrever não era uma tarefa que cabia ao sexo feminino, justificando-se, inclusive, que na época elizabetana por exemplo, “nenhuma mulher escreveu uma só palavra daquela extraordinária literatura” (WOOLF, Virgínia: *ibidem*, pág.55). Não se guarda desta época nenhuma anotação pessoal que as mulheres poderiam ter deixado em diário. Esta proibição pode ter sido aludida por Ana Cristina César:

I

Vamos fazer uma coisa:

escreva cartas doces e azedas

Abre a boca, deusa

(...)

E ficou feliz e muito certa com a

vulupia de sua ignorância. Só e sempre procura

essas frases soltas no seu livro que conta história

que não pode ser contada.

(“Duas Antigas” in A teus pés)

Embora seja absurdo relacionar as atitudes desta autora com atitudes que limitaram a escrita feminina, existe uma filiação literária, pautada na história das ideias, que fornece estreitos pontos de contato entre duas escritas. Cite-se, por exemplo, Clarice Lispector, cuja obra, em dado momento, alude a certa independência financeira que permite a liberdade para escrever (AZEVEDO, Maria Helena de Castro: *ibidem*, pág.12) e, conseqüentemente, devanear. Este prazer de se entregar ao “outro” escrevendo, encontra ênfase na obra de Ana Cristina César:

“Nem mesmo o gosto frio de cerveja no teu corpo

se localiza frio na grafia.

Por mais que se gastem sete vidas

a pressa do discurso recomeça a recontá-las

fixamente, sem denúncia
gatográfica que a salte e cale.”

(*Inéditos dispersos* pág.63)

Reconhece-se na escritora um grande desejo de fantasiar o mundo e de se entregar ao imaginário e ao sonho, buscando sempre uma realidade diferente daquela que, de fato, existe. Em meio às suas referências, depreende-se uma entrega total àquilo que cria:

“Perdi-me no entrelaçar-se de malhas.
Entreguei-me no manchar-se de sonhos.
Marquei-me no soluçar-se de perdas.”

(“Água Virgem” - *Inéditos dispersos*)

Escrever se torna uma paixão confessa em sua obra, uma forma de “fingir” o real e de se autoidentificar neste sintoma que não é outro senão o de

não conseguir falar
não ter posição marcada, ideias, opiniões, fala desvaída.
só de não-ditos ou de delicadezas se faz minha conversa,
e para não
ficar louca e inteiramente solta neste pântano, marco para
mim o
limite da paixão, e me tensiono na beira: tenho de meu
discurso

este resíduo.

Não tenho ideias, só o contorno de uma sintaxe (ritmo)

(*Inéditos dispersos* pág.128)

Todas as alusões se projetam, pois, no inconsciente, na liberdade de pensar e de recorrer à memória, visando a transformar os momentos decorridos em imagens que alimentam o instante atual:

“Quando a casa acalmou, refresquei minha memória, revendo
instantâneos tirados no atelier.”

(“O anjo que registra I” in *Inéditos dispersos*)

O tempo surge na escrita desta autora como forma de captar o passado, algo indefinido que se constitui num todo que acaba sendo entendido como atemporal. É através da força do imaginário que surge a sucessão voluptuosa de acontecimentos e de ideias que, se sucedendo umas às outras, vão criando uma espécie de projeção de fatos captados em *flashbes* , mas revelando sempre um movimento contínuo.

Para você – sou eu que te seguro os ombros e

Grito verdades nos ouvidos, no último momento.

Me jogo a teus pés inteiramente grata.
Bofetada de estalo – decolagem lancinante –
baque de fuzil. é só para você y que letra tán
hermosa. Pratos limpos atirados para o ar. Circo
instantâneo, pano rápido mas exato descendo
sobre a tua cabeleira de um só golpe, e o teu
espanto!

(“Fogo do Final” in *A teus pés*)

Em todas as referências, procura-se buscar o outro, revelando-se a necessidade de o eu lírico se projetar em outro alguém, numa forma de afirmar a sua paixão e se mostrar propensa à fantasia e até mesmo à elaboração de sonho. Esta atitude romântica vem ao encontro de Gérard Nerval¹⁸, segundo quem “o sonho é uma vida”. Esta é a vida que Ana Cristina César tenta exteriorizar através de uma linguagem fragmentada, interrompida por certo automatismo que, certamente, faz com que a autora se aproxime do que se poderia denominar de poesia refreada. Mas ainda no que concerne à ausência da temporalidade normal aos relatos, inserindo a autora numa problemática existencial, identifica-se nela um ser anterior a si mesmo. E não é também assim que se revelam os românticos? “sou uma mulher do século XIX//disfarçada em século XX” (in *Inéditos dispersos*, pág.138)

E, repetindo a ideia em outro momento de sua obra: “Epistolário do século XIX//Civilizada pergunto se o seu desenho trai um//desejo por cima de todos os outros” (in *A teus pés* pág.97).

Mas insistindo na busca de um interlocutor, a situação dialógica revela, tanto em *A teus pés* quanto em *Inéditos dispersos*, uma espécie de jogo sedutor, no qual o leitor ora é buscado, ora é recusado, num processo bem característico da inserção marginal das obras. Esta constante procura do outro estabelece também o discurso da diferença:

As mulheres são diferentes dos homens porque no centro de sua existência estão valores outros: a ênfase no relacionamento interpessoal, a atenção e o cuidado com o outro, a proteção da vida, a valorização da intimidade e do afetivo, a gratuidade das relações (...) uma identidade que provém da interação com outros. (OLIVEIRA, Rosiska Darcy de: *ibidem*, pág.103)

Dir-se-ia que Ana Cristina César está sempre desencontrada dessa identidade, pois há sempre um jogo de oposições que contraria toda e qualquer proximidade entre dois seres:

¹⁸ Seu nome verdadeiro era Gérard Labrunie(1808-1855). Traduziu o *Fausto* de Goethe, se associou a Théophile Gauthier publicar um folhetim que era publicado na imprensa.

“Quando desisto, é que surges
Quando ruges é que caio.
Quando desmaio é que corres
Quando te moves me acho
Quando calo me curas
E se te misturo me perco
Assobia!

(“Fevereiro” in *Inéditos dispersos*).

Reconhece-se uma dificuldade de contato muito grande, uma barreira que interrompe o diálogo e que nem sempre o protagonista parece saber explicar:

“Gil diz que ela não se abre comigo porque sabe
Que minha inveja é maior que meu amor. Ao
Telefone me conta da carreira e cacacá. Por Gil
Porém sei dos desastres do casamento. Comigo
Ela não fala.”

(“My Dear” in *A teus pés*)

Caberia perguntar quem é Gil, esse alguém que a autora denomina de *My Dear*. Na verdade, as intertextualizações referem-se a vários nomes, inclusive, a pessoas conhecidas do meio literário, como, por exemplo, Katherine Mansfield¹⁹:

KM acaba de morrer

(*Inéditos dispersos* pág.148)

Ou Freud e Manuel Bandeira:

“Freud e eu brigamos muito
Irene no céu desmente: deixou de
trepar aos 45 anos
Entretanto sou moça
estreando um bico fino que anda feio,
pisa mais que deve
me leva indesejável pra perto das
botas pretas
pudera”.

(*A teus pés* pág.62)

¹⁹ MANSFIELD, Catherine (1888-1923) Escritora neozelandeza de histórias curtas.

A busca pelo outro é constante; em “My dear” ela se intensifica e em a “Visita” também:

olhos por olhos
um copo, uma gota d'água
atrás deste flafiu
desta caixinha de música
desta bala de goma
teu gosto, tua cor, teu som, teu meu

(*Inéditos dispersos*)

O desejo se torna mais intenso porque tudo se dá na ausência e essa insistência caracteriza a presença do feminino de que se vem falando. Virgínia Woolf²⁰ se referiu à escrita da diferença, segundo a qual “*It is fatal for anyone who writes to think of their sex*” (*ibidem*, pág.203). Também na abordagem de Helène Cixous²¹, a escrita da diferença se revela através das seguintes relações: “*On the one hand, the feminine practice of writing, and on the other, the female body and desire. Write! Writing is for you, you are for you, your body is yours; take it*”(MOERS, Ellen. *ibidem*, pág. 205)

A procura da identidade feminina aí está representada em “O desejo de dar voz a essa identidade, de fazer existir o Feminino com presença na cultura se insinua na literatura como Escrita do Corpo”(OLIVEIRA, Rosiska Darcy de: *ibidem*, pág.124).

A respeito da escrita do corpo cabe realçar que se trata de um termo adotado pela Escola da França nos anos 70, enfatizando a experiência feminina através de ciclos biológicos como aleitamento e menstruação. No caso de Ana Cristina César, realçando o estudo do feminino, cumpre notar como ela se escreve no seu discurso:

“Em ti espio teus ensaios
de silenciar os ossos removentes
e penetro na testa onde se encrava
o sangue de arranhão das tentativas.
Nem agora posso ver minha leitura
e dela me afastar num salto único
sem ter donde fugir, isenta e clara,
Nem agora os verbos me consolam
e saltam como gatos desgarrados
por cima dessas pedras que me inscrevem.”

(*Inéditos dispersos* pág.89).

²⁰ WOLF, Virgínia (1882-1941) Escritora britânica

²¹ CIXOUS, Helène.....

Dir-se-ia que é em A teus pés que mais se enfatiza a linguagem íntima que caracteriza o discurso feminino, ou seja, o fato de ser uma mulher que fala de sua intimidade e uma protagonista que se propõe a abrir o diálogo e o diário:

I

Acordei com coceira no hímen. No bidê com
Espelhinho examinei o local. Não surpreendi
Indícios de moléstia. Meus olhos leigos na certa
Não percebem que um rouge a mais tem
Significado a mais. Passei pomada branca até que
A pele (rugosa e murcha) ficasse brilhante. Com
Essa murcharam igualmente meus projetos de ir
De bicicleta à ponta do Arpoador. O selim
Poderia reavivar a irritação. Em vez decidi me
Dedicar à leitura.

(“Arpejos”)

A linguagem do erotismo — e este pode ser entendido como “uma fantasia de identificação com as partes eróticas do corpo. Precisa falar delas, ilustrá-las, desnudar o que está encoberto” (ALBERONI, Francesco: 1986, pág.98) — vai ao encontro da linguagem do desejo que, aliás, em *Inéditos e dispersos* revela a força de alguém que, vivendo uma época de intensa repressão.

“Hoje comeremos carne.

Vem imediatamente, possível, e nos leva.

Contagem regressiva: a zerar.

e daqui (Cristo em cruz de costas)

começo a amar”

(*Inéditos e dispersos* pág.185)

À medida que se vai desenvolvendo a leitura, parece que a alteridade assume uma possibilidade a mais. É que, considerando-se o imaginário da autora sempre além da fantasia, uma possibilidade de relação homossexual se apresenta implícita. Isto porque “Tem-se a impressão de que, no homossexualismo, cada sexo leva ao extremo algumas das próprias fantasias eróticas mais específicas” (ALBERONI, Francesco: *ibidem*, pág.98).

O desejo de alcançar o outro está sempre presente nos momentos de delírio e o erotismo, incitado pelo prazer, faz surgir referências pertinentes ao sexo:

“as palavras escorrem como líquidos

lubrificando passagens ressentidas.”

(*Inéditos e dispersos* pág 86)

As partes úmidas do corpo, tendo a água como elemento mediador da “taça, do vaso e da concha”, caracterizam a imagem feminina como um ser cujo corpo funciona como fonte de vida (*SANT’ANNA*, Affonso Romano de: 1985, pág.88). E esta ideia se torna mais clara quando se afirma que é no “ventre que a vida se gera e é cercada de água que a criança cresce dentro da placenta”. (*SANT’ANNA*, Affonso Romano de: *ibidem*):

“ (sangue e amor se aconchegando
hora atrás de hora)
eu quero pensar ao apalpar
eu quero dizer ao conviver
eu quero parir ao repartir”

(“Deus na Antecâmara” in *Inéditos e dispersos*).

Também numa perspectiva psicanalítica, cumpre observar que a protagonista tenta satisfazer o seu imaginário através de um processo cabalístico retratado, por exemplo, em “Simulacro de uma Solidão” em *Inéditos e dispersos*. No texto, a personagem demonstra na atitude de roer unhas uma simbologia natural da elaboração da perda. A este respeito, Affonso Romano de Sant’Anna se posiciona:

“A perda do objeto (separação, abandono...) é uma ameaça enquanto pode acarretar a destruição do ego. A melancolia é menos a reação regressiva pela perda do objeto que a capacidade fantasmática (ou alucinatória) de mantê-lo vivo como objeto perdido”(*ibidem*, pág. 125).

Apoiada ainda no mesmo crítico, cumpre realçar que “os problemas de identificação e incorporação estão ligados à fase oral ou canibalística”(*ibidem*, pág. 124), identificando-se na personagem de Ana Cristina César uma permanente angústia, um sentimento de desencontro constante em relação ao ser buscado e que com ela formaria uma só pessoa.

Hoje comprei um bloco novo
Pensei: a você o bloco, a você meu oco
(...)
Salta dentro ao negrume tosco
E se nada resta afoga-se no lodo
Para que sobre o resto do nada, o sono.
(Sussurro:) Eu e você

(“Onze horas” in *Inéditos e dispersos*)

Esse Eu e você conserva no diário da autora o mesmo desencontro. De fato, em *A teus pés* as imagens são inúmeras e o inconsciente projeta-as com tão grande velocidade que só o delírio e, conseqüentemente, um estado alucinatório pode explicá-lo. O texto de Ana Cristina ora afirma a neurastenia,

“apesar da grande emoção que ata
parece que ata mãos e pés
não me canso ao volante, fico prosa, dona do nariz,
neurastênica
 (“Contagem Regressiva” in *Inéditos e dispersos*),
ora a autolibertação através da escrita:

“Primeira noite decente. Sonhei com o consultório de Mary atravessado de papel higiênico, grande confusão: seria quem? Analista, amiga ou namorada? Nenhuma das três? (...) quem escreve deixa um testemunho(...) Lembra que o diário era alimento cotidiano? Que importa a má fama depois que estamos mortos? Importa tanto que abri a lata de lixo: quero outro testemunho.” (*Inéditos e dispersos* pág.200)

Jean-Paul Sartre também admitiu o ato de escrever como forma de se chegar à libertação. Diz ele:

L'acte d'écrire réussit, s'il provoque une prise de conscience, une mise en situation telle que la pratique pourra enfin changer le monde, le transformer, l'humaniser, l'approprier. Par l'écriture, l'auteur tente d'appréhender plus profondément le monde et de mieux l'adapter à la vocation humaine pour la liberté. (Apud STIERLE, Karlheinz: 1966, pág..74)

Ana Cristina César procura aprofundar a sua existência através de uma elaboração marcada pela tentativa de se aproximar e ao mesmo tempo se distanciar do outro. Neste jogo de oposições aflora o discurso da diferença, permitindo, assim, que a autora se afirme como mulher. Mas o que é ser mulher? Segundo certa estudiosa “Perguntar a uma mulher se ela é mulher, é admitir que há um outro” (*IRIGARAY*, Luce: 1977; pág.120). E admite ainda: “*La femme ne vivrait son désir que comme attente de posséder enfin un équivalent du sexe masculin*” (*ibidem*, pág. 23).

Simone de Beauvoir concebia também a necessidade de a mulher ter sempre do seu lado um homem ativo que, em sua atividade social, pudesse, então, completá-la. Diz ela: “Ela (a mulher) procura, então, através do amor, englobar a atividade do homem para poder estar em seu mundo. Procura a fusão com ele para sair de sua maneira de ser incompleta” (*Apud ALBERONI*, Francesco: *ibidem*, pág.25).

Em *Inéditos e dispersos*, as afirmativas da protagonista atestam uma incompletude, revelando até a necessidade de certas insignificâncias alheias:

“Tenho ciúmes deste cigarro que você fuma
Tão distraidamente.”

(“Ciúmes”)

O título deste poema, se assim se pode chamar, leva a uma outra questão também importantíssima no relacionamento amoroso. Sobre o assunto, posiciona-se certo autor:

Na mulher, o ciúme está ligado ao desejo do homem. Enquanto percebe que o desejo dele é intenso, exclusivo, não é ciumenta, pode ter apenas suspeita... Mas quando intui, pelos gestos, pelo calor do a braço, pela intensidade do ato erótico, que o desejo não é o mesmo, então começa, em silêncio, a ser ciumenta. No íntimo, a mulher imagina que o homem tenha um desejo erótico, constante, imutável. (*ibidem*, pág.134)

Em Ana Cristina César o erotismo se desenvolve face a um desejo, sempre interdito. E é esta interdição que gera a angústia que, texto a texto, acaba mostrando uma personagem que parece não ter outra saída, senão o suicídio (“Simulacro de uma solidão” in *Inéditos e dispersos*). Em outro momento de sua obra parece anunciar-se o desenlace trágico provocado pela droga:

Ai que
Outra dor súbita, ai que estranheza e que lusitano
Torpor me atira de braços abertos sobre as ripas
Do cais ou do palco ou do quartinho. Quisera
Dividir o corpo em heterônemos – medito aqui
No chão, imóvel tóxico do tempo.”

(“Final de uma ode” in *A teus pés*)

A morte se afigura nos textos, revelando um desgaste completo que chega à autolibertação ou ao limite máximo das energias da autora, como, aliás, se observa em “Como Chapeuzinho”, no qual o pensamento é interrompido, demonstrando que nem tudo foi dito ou se a vírgula ficou pendente foi porque a volúpia de outra ideia surgiu mais forte. Aliás, neste aspecto, Clarice Lispector se aproxima de Ana Cristina César e tanto é isto verdade que, em *Uma prendizagem ou O livro dos prazeres*, uma vírgula apenas demonstra a descontinuidade ou o fluxo do discurso. Ana Cristina César revela o inconsciente *beyond of control*, através do qual tudo o que é dito busca atingir a liberdade total. Em ambos os livros de Ana há um questio-

namento permanente; há a tentativa de dizer tudo, enquanto certo segredo parece se enunciar por trás das ideias. Revela-se talvez, nos textos em questão, uma certa censura pertinente aos anos 60 e, talvez em o “Carteiro do Brasil” mensagens que dizem respeito aos segredos políticos da época:

“Não posso mais mentir. Corto meu jejum com
Dedos de prosa, ao telefone, meu próprio
fanatismo em ascensão: O silêncio, o exílio, e a
astúcia? (...)

A amizade recente com
o carteiro do brasil, que entra vila adentro e bate
na janela e me entrega o envelope pelo nome.”

(“Fogo do Final” in *A teus pés*)

Por vezes a protagonista – e mais uma vez surge a distinção protagonista e autora – revela o quanto é difícil não poder externar os próprios segredos; aliás, este é o impasse maior de seu conflito: querer projetar-se, falar e, por um ou outro motivo, ver-se impedida. Daí, sua necessidade de escrever:

Hoje que Mary está indo para Paris retomo o caderno terapêutico

Depois de ter dito que a minha cura era “falar tudo”

..... Volto para a casa de mamãe, e

Tenho de suportar a angústia de ter que me emudecer até a
Mary voltar. Angústia é fala entupida.

(*Inéditos e dispersos* pág.140)

A última afirmativa caracteriza a obra de Ana Cristina César, que retrata, com a clareza através da qual consegue expressar, a busca da libertação. Consoante *Norman Brown*, a linguagem é “um desdobramento neurótico que deve ser conhecido e resgatado através dos mecanismos de conscientização psicanalítica” (*Apud SANT’ANNA*, Affonso Romano: 1977, pág.38). No que concerne à linguagem, constata-se que é

acima de tudo uma modalidade de expressão erótica e que depois sucumbe ao domínio do princípio da realidade, reflete o caminho seguido pela psique humana e deve participar do destino último da psique humana, a saber, a neurose. A linguagem terá, pois, de ser analisada como formação conciliatória, produzida pelo conflito do prazer com o da realidade, como qualquer sintoma neurótico. (*ibidem*)

Estes aspectos se apresentam nas duas obras de Ana Cristina César e a linguagem é explorada através do alto grau de eroticidade. Numa perspectiva sócio-cultural “*Toute la société est répressive sur le rapport des femmes à la jouissance anale*” (*IRIGA-*

RAY, Luce: *ibidem*, pág.144). Em alguns textos de Ana Cristina César depreende-se “*la jouissance du fluide*”, ou seja, o *plaisir du ça coule* (IRIGARAY, Luce: pág.28). E sob este aspecto, conclui-se:

“ Quero ficar aqui, as calças
baixas, esquecendo a metástase nos ossos, a

voz pastosa da cantora, a última inspiração do
câmera (filósofo da linguagem), os poemas
poloneses, o fio de xixi escorrendo nesta hora
em que me esqueço à toa de olho nos sapatos brancos.”

(*Inéditos e dispersos* pág.135)

Realça-se ainda a sensualidade, que advém da ideia de umidade e, ao mesmo tempo, de um forte desejo de contato físico:

“Moleza nos joelhos
Mão de ferro nos peitinhos
Tristeza suarenta, locomotiva, fútil
Patinho feio”.

(“Sonho rápido de abril” in *Inéditos e dispersos*)

E com mais ênfase na sexualidade:

“Os gatos jamais me dêem a sensação
à toa
de ter adormecido antes do perigo
onde há carne, e líquido, e suor lento”

(*Inéditos e dispersos* pág.70)

Talvez não fosse exagerado dizer que, em Ana Cristina César, a eroticidade se aproxima da pornografia, já que a linguagem revela, por vezes, uma tendência muito forte para o baixo calão, para a fala chula, quase agressiva e ignorante. “Conto de Natal”, em *Inéditos e dispersos*, revela este aspecto com clareza, somando-se a isto as referências ao sexo, desta vez representadas em “19 de Abril” em *A teus pés*. E como o contexto autobiográfico se afirma ao longo da produção, constata-se:

“Jack me pegou desprevenida durante o descanso
vespertino. Subiu nas minhas costas e desceu a
busca nas obras grudentas do pescoço. (...)”

(“Na outra noite no meio fio”)

Em todas as passagens, observa-se a necessidade de contar, de externar confissões e de tornar a sua literatura um veículo de libertação absoluta. Mas toda a sua narração se dá num processo de fragmentação evidente:

“(em busca da palavra exata
me engasguei num horizonte curto demais
o resultado é uma concessão desencadeada
reveladora de cadeias que libertem)”

(*Inéditos e dispersos* pág.58).

Considerações finais

A intenção inicial de limitar estes livros de Ana Cristina César ao estudo do feminino na literatura atingiu maiores dimensões. Na verdade, há em sua obra o conteúdo passional profundo de alguém que, buscando expressar-se, detém-se ante o perigo de dizer demais. Daí, a ideia de haver um certo segredo que, embora não podendo surgir naquele momento, precisava de uma voz capaz de despertar a consciência de todos. Mesmo “fingindo” sua paixão, havia a necessidade de expressá-la:

“Te conto em caráter reservado. Não que eu preze alguma
teoria obscura do segredo.

(...)

Abri o vidro imediatamente, fingi dormir...”

(*Inéditos e dispersos* pág.118)

De certo modo esta atitude tem a ver com as escritoras do passado, que ou tinham de escrever e esconder seus escritos ou tinham de se omitir por trás de pseudônimos masculinos, que evitavam de fazê-las sofrer a punição por terem tomado uma atitude que pertencia apenas aos homens. Cite-se o exemplo de George Sand e outras tantas. Mas, em nenhum momento, Ana Cristina César traveste o seu discurso, posicionando-se como alguém do sexo masculino. Apesar disto, o masculino não deixa de ser o *alter ego* do feminino, ou seja, “*Le masculin domine le discours, il y a la soumission du sexe*”(IRIGARAY, Luce: *ibidem*). Em outras palavras, verifica-se que o outro é sempre um alvo a ser atingido, uma busca inconstante e uma necessidade, quase um enigma.

A constante tentativa de falar ao outro caracteriza uma forma de sair do privado e entrar no público ; valendo-se de uma literatura intimista, a autora visa a chegar-se a outrém, rompendo sua privacidade.

Difícil é, sem dúvida, esgotar em poucas páginas uma autora tão intimista e emotiva. Ana Cristina César , em sua feminilidade, abriu apenas uma brecha para que outras explorações, inclusive pertinentes ao feminismo e à psicanálise, sejam feitas. Mas isto é assunto que virá mais tarde; por enquanto, fica a impressão de uma poetisa ou prosadora sensível às efusões do eu.

BIBLIOGRAFIA

- ALBERONI, Francesco- O erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.
- AROSA, Armando C. – “Poética da angústia” in Caderno de Ideias do Jornal do Brasil de 6/6/1992.
- AZEVEDO, Maria Helena de Castro- “Tesão do Talvez – A prosa de Ana Cristina César e o ato autobiográfico” Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PUC, 1989.
- “A lesma prateada” Monografia entregue a CARVALHO, Rosiska Darcy de.
- CESAR, Ana Cristina- A teus pés 5ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- Inéditos e dispersos 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- IRIGARAY, Luce- Ce sexe que n´em est pas un. Paris: Minuit, 1977.
- MOERS, Ellen- “Do women wirite differently?” in *Literary women*. Oxford: University Press, 1977.
- OLIVEIRA, Rosiska Darcy de- Elogio da diferença : São Paulo: Brasiliense, 1991.
- SANT´ANNA, Affonso Romano de- O canibalismo amoroso. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- Por um novo conceito de literatura brasileira. Rio de Janeiro: Eldorado, 1977.
- SARTRE, Jean-Paul- A idade da razão 3. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1966
- STIERLE, Karlheinz- “*Dévoilement de la lecture*” A ficção. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006.
- WOOLF, Virgínia- Um teto todo seu 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

MÁRIO DE ANDRADE E O ROMANTISMO

Apesar das transformações literárias que advieram com o Modernismo de 22, abrindo espaço para uma literatura na qual o inconsciente assumia maior importância, os poetas continuaram a dotar suas obras dos elementos necessários à devida produção rítmica, que tornava o verso fluente à sensibilidade. Jamais se pretendeu romper por definitivo com as normas que, até então, aprisionaram o poema, como, por exemplo, a contenção silábica. Mário de Andrade, defensor maior deste momento de transformação da arte no Brasil, foi o primeiro a se manifestar aberto às novas condições de elaboração poética, que acatavam o impulso inicial para a feitura do verso, mas que exigiam também o trabalho intelectual, modelando, ajustando ou escolhendo uma maior fluência à leitura do poema. O lirismo, livre do aprisionamento ao qual estivera limitado, começava, agora, a atender à voz interior do eu lírico:

Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem
Pensar tudo o que meu inconsciente me grita
Penso depois: não só para corrigir, como para
Justificar o que escrevi. Daí a razão deste
Prefácio Interessantíssimo

(ANDRADE, Mário: 1922 pág.115)

Neste trecho fica claro o pensamento moderno de arte: liberdade e, em seguida, trabalho consciente. Neste escrever “escrevo sem /Pensar tudo o que meu inconsciente me grita” revelam-se dois aspectos importantes da modernidade de Mário de Andrade. De início, a valorização do inconsciente cuja importância reforçava-se na psicanálise, que assumia, nesse momento, sua maior abrangência; em seguida, como dado relevante ao poeta, a sua capacidade de, num ímpeto inicial, projetar na folha branca tudo quanto provinha de seu interior como desabafo, numa semelhança, aliás, bem evidente à elaboração romântica, na qual a poesia era quase uma forma de catarse. O longo poema de Mário de Andrade, “As Enfibraturas do Ipiranga” discorre sobre as problemáticas da luta de classe e do envolvimento social e político, além de defender o sentimento pátrio através de alusões que conduzem ao desequilíbrio entre ordem e desordem, sobressaindo o tom de loucura. No mesmo poema, o eu lírico assume a voz dos operários que reivindicam seus direitos:

Nós somos as Juvenildades Auriverdes!
As franjadas flâmulas das bananeiras
(...)

Nós somos as Juventudes Auriverdes!
As forças vivas do torrão natal
(...)
Todos para a fraterna música do Universal!
Nós somos as Juventudes Auriverdes!

Em algumas outras produções, o operário figura como a projeção do impulso lírico; o individualismo remete a burguesia a certa inferioridade como no caso de “Os Orientalismos Convencionais”:

“ Glória aos Iguais! Um é todos!
Todos são um só!
Somos os Orientalismos Convencionais!”

Além das questões sociais incitadas pelo romantismo e além da mesma importância assumida por elas no modernismo denota-se, neste movimento, o caráter revolucionário que a vanguarda sempre impõe como forma de reagir ao passado e impetrar o novo. Aliás, no “Prefácio interessantíssimo”, é evidente o tom de austeridade para afirmar a necessidade de uma arte que, surgindo de repente, devia ser aceita e seguida. Diz o autor:

... Para quem me
rejeita trabalho perdido explicar o que, antes
de ler, já não aceitou.
(...)
E não quero discípulos. Em arte: escola=
Imbecilidade de muitos para vaidade dum só.

A austeridade que se impõe como forma correta de o poeta se exprimir não admite contestação; é como se a verdade fosse esta e ponto final. O mais importante é que a poesia atenda à liberdade e ao inconsciente sem, contudo, menosprezar os ensinamentos afirmados pela *tékne* do verso. Claro, impunha-se liberdade, vazão emotiva e, sobretudo ritmo, mas, além de tudo, brasilidade. Este nacionalismo que se depreende da linguagem e das fortes alusões ao torrão natal dotam a obra de Mário de Andrade de um sentimento pátrio inegável. E sua efusão surge com intensidade quando o eu lírico se refere a São Paulo e, numa atitude quase de intemperança, leva o poeta a escrever *Paulicéia desvairada*. O título, por si só, mostra a loucura à qual o modernismo conduz, revelando em meio aos trejeitos do arlequim as visões distorcidas que advem da sucessão e da simultaneidade de imagens:

“ Arlequinal!.... Traje de losangos.... Cinza e ouro....
(...)
São Paulo! Comoção de minha vida....
Galicismo a berrar nos desertos da América!”

Uma espécie de contradição se revela na obra, mostrando que o eu lírico, ora oscila entre a adesão à vida moderna, ora se volta para a sua rejeição; em outras palavras, nela, forma e conteúdo muitas vezes não combinam, demonstrando certa dúvida face ao progresso paulistano. Neste livro, sobressaindo sempre a metáfora do arlequim, tem-se a ideia de algo que restou da antiga elite, do *clown* (o palhaço) que mistura ironia e tristeza na tentativa de entendimento de um mundo cambiante, onde são

“As primaveras de sarcasmo
intermitentes no meu coração arlequinal...”

O título *Paulicéia desvairada* indica, claramente, a loucura de um sentimento que, quase irracional, se volta para formas livres de expressão, procurando na ironia e na simultaneidade de imagens transmitir toda a força de sua mensagem. Observe-se a força de “Ode ao burguês”

Eu insulto o burguês! O burguês-níquel,
O burguês-burguês!
A digestão bem feita de São Paulo!
(...)
Eu insulto o burguês-funesto!
O indigesto feijão com toucinho, dono de tradições!
(...)
Ódio ao burguês! Ódio e raiva! Ódio e mais ódio!

Este é um grito veemente de contestação e de sarcasmo à figura do burguês, imagem que se opõe à vulgaridade e aos novos hábitos da cidade. Trata-se de um momento no qual, dados os problemas da restauração e da aparência rica da burguesia, as raízes sociais e as iniciativas políticas que dotavam o burguês de uma imagem avara, mesquinha e hipócrita faziam a poesia assumir o seu cunho revolucionário e reacionário. Tanto na França quanto na Alemanha, caracterizando as particularidades do romantismo, depreende-se uma forte tendência para o coletivismo. A obra de Mário de Andrade, publicada em 1922, enfatiza o movimento das ruas, a vida dotada de características modernas, nas quais o tumulto se deve aos avanços da atualidade:

“Horríveis as cidades!
Vaidades e mais vaidades...
(...)
Paulicéia – a grande boca de mil dentes;
(...)
Giram homens fracos, baixos, magros...
Serpentinas de entes frementes a se desenrolar...”

(Os Cortejos)

Nesta tentativa de impetrar o novo de forma agressiva, — aliás no vanguardismo impera sempre certa violência, certa necessidade de contestação mais forte, — se afirma também a ousadia do poeta que, certo de sua ciência, declara:

Para quem me
Rejeita trabalho perdido explicar o que, antes
De ler, já não aceitou.
(...)
E não quero discípulos. Em arte: escola =
Imbecilidade de muitos para vaidade dum só.
(...)
Aliás versos não se escrevem para leitura de
Olhos mudos. Versos cantam-se, urram-se,
Choram-se...

(“A escrava que não é Isaura”)

Tanto quanto no romantismo, onde havia a necessidade de normas poéticas de renovação e a necessidade de enquadrar os versos nos moldes estrangeiros, reivindicando-se a ruptura de gêneros neoclássicos que resultaram na ficção brasileira, o modernismo buscou firmar-se em normas veementes e até reacionárias. Em poesia, Mário de Andrade eleva a emoção e, em meio à loucura que parece advir de seu brado, exulta:

Quando escrevi Paulicéia Desvairada
Não pensei em nada disto. Garanto porém que
Chorei, que cantei, que ri, que berrei.... Eu vivo!

(“Prefácio interessantíssimo”)

Sem dúvida alguma, aí está um transbordamento emocional veemente; a confirmação de que a exaltação patriótica que pulsava dentro de si era responsável pelo nacionalismo que desenvolveu e pelo qual ainda hoje é exaltado. Mas o nacionalismo é uma das características mais evidentes do romantismo que, tendo recebido influências dos ideais da Revolução Francesa, clamava por ideais libertários intensos. O sentimento pátrio se afirmou sobretudo em referência ao indianismo, cabendo a Novalis²² definir filosofia como “impulso para se sentir em toda parte como na pátria” (HAUSER, Arnold, 1972, pág.828). Coube aos poetas românticos, quer estrangeiros ou brasileiros, exaltarem suas nações com a força maior de suas emoções. Cite-se Gonçalves Dias cuja obra poética é um grito de paixão pela pátria e por suas origens indianistas, presentes no eufemismo de “Marabá”, de “Canto dos Tamoios” e de “I-Juca-Pirama”. Nacionalis-

²² NOVALES, chamado poeta do romantismo, tem como central imagem uma flor azul que se transformou em símbolo da saudade entre os românticos. Foi um romântico mítico, inclinava-se por uma restauração da república cristã.

mo semelhante se revela na poética de Castro Alves e, mais ainda, na profundidade patriótica de José de Alencar. Mário de Andrade, reforçando este mesmo apego, em toda a sua obra, retoma constantemente assuntos ligados ao nacionalismo, colocando em primeiro plano as particularidades da língua, ou seja, o brasileiro sempre defendido em seus poemas, seus manifestos e em seu romance *Macunaíma* (1928); exemplos suficientes para munir o autor de 22 de um romantismo tão efervescente quanto o do passado. O nacionalismo de Mário de Andrade se reafirma na defesa de uma linguagem que não admite estrangeirismos:

“ Pronomes? Escrevo brasileiro. Si uso ortografia portuguesa é porque, não alterando o resultado, dá-me uma ortografia....”

e, como se não bastasse, o poeta paulista, no mesmo manifesto se encarrega de declarar:

“A língua brasileira é das mais ricas e sonoras
E possui o admirabilíssimo ão”

(*ibidem*, pág.123)

No modernismo havia ainda a necessidade de escrever com sentimento, dando à emoção a importância que, por exemplo, os românticos haviam dado à arte e, sobretudo, à poesia. Mário de Andrade era o primeiro a rejeitar um trabalho literário imediatista sem influências mais antigas e sem experiências e aprendizados adquiridos anteriormente. Aliás, este ponto de vista está enfatizado em referência aos poetas: “Os gênios poéticos do passado conseguiram dar maior interesse ao verso melódico, não só criando-o mais belo, como fazendo-o mais variado, mais comotivo, mais perfeito...”(*ibidem*), aludindo, assim, à melodia que deve advir dos versos, permitindo ritmos novos e harmoniosos capazes de elevar a emoção através da musicalidade. Esta já era também valorizada no romantismo e, no momento de 22, adquiria novo valor, uma vez que o próprio Mário de Andrade afirmava:

“Aliás, versos não se escrevem para leitura de
Olhos mudos. Versos cantam-se, urram-se,
Choram-se..
(...)”

No Século XIX já havia liberdade literária, uma vez que, rompendo com as tradições da linguagem, permitiu-se uma maior elasticidade de assuntos e maior pluralidade de vocabulário. Talvez por todos estes aprendizados e por acreditar em formas sedimentadas e teorizadas no fazer poético, Mário de Andrade, ao defender seus novos conceitos, tenha feito questão de afirmar:

“Sou passadista,
Confesso. Ninguém pode se libertar duma só vez
Das teorias avós que bebeu. (...)”

(*id Ibidem*).

Certamente, nessas “teorias avós” justifica-se o sentimento quase exacerbado de alguns de seus poemas, emoção que se intensifica quando o poeta paulista se refere à sua cidade natal e às características que convergem sua obra para a evidência de um romantismo intenso. Cumpre, porém, abrir um parênteses para que não se esqueça que este mesmo poeta foi o defensor maior da vanguarda de 22 e que toda a vanguarda, ao impor seus ideais revolucionários, eleva a pátria a um grau de importância inegável. Munido de sentimento semelhante, o brado deste poeta é veemente, calando no eu lírico um estremecimento verdadeiramente profundo:

São Paulo! Comoção de minha vida...
Os meus amores são flores feitas de original...
Arlequinall!... Traje de losangos... Cinza e ouro...
Luz e bruma... Forno e inverno morno...
Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes...
Perfumes de Paris... Arys!
Bofetadas líricas no Trianon.... Algodoad!....

Nesta evidente retomada dos eflúvios franceses presentificam-se as efusões fortemente românticas que alicerçaram também a elaboração de uma arte liberta de aprisionamentos clássicos, voltada para a extravasão emotiva. Ao usar de ironia em “Perfumes de Paris”, Mário de Andrade referia-se àqueles românticos franceses que, também em suas obras, buscavam defender as questões sociais de seu tempo, utilizando, para isto, a arte de suas criações. Também a voz de Victor Hugo²³, clamando em favor dos mais pobres, registra sobretudo em *Os Miseráveis* (1862), o desejo de mudança da sociedade. Este poeta francês influenciou fortemente a literatura ocidental e, entre seus seguidores no Brasil, o mais célebre foi Castro Alves.

Neste sentimento de apego ao torrão natal, encontra-se, aliás, a inspiração mais forte de nossos poetas românticos que, já na primeira fase do movimento, valorizaram muito os temas nacionais, os fatos históricos e a vida do índio, apresentado como “ bom selvagem” e, portanto, símbolo cultural do Brasil. O movimento romântico adquiriu sua força inicial em três países: Itália, Alemanha e Inglaterra. Mas é na França que ganha força como em nenhum outro país, devendo-se aos franceses a divulgação de suas características na Europa e na América. No que

²³ HUGO, Victor-1802-1885; poeta francês autor de *Les misérables, Notre-Dame de Paris e outras obras*.

concerne às questões sociais e políticas, deve-se assinalar a força do liberalismo em que se fundou este novo movimento de arte, enfatizando-se a participação de *Lamartine* e *Victor Hugo*; este, ao escrever o prefácio de *Cromwell*, afirmara o liberalismo literário. A efusão nacionalista do momento se caracteriza também na alusão ao indianismo que, através da figura do índio e de sua tentativa de civilização constituíram um símbolo de independência espiritual, política, social e literária. Gonçalves Dias e José de Alencar associaram o índio aos mitos da infância e do retorno à inocência. Aqui, evidencia-se o trabalho do verso como ponto essencial para a complementação do poema, embora jamais rejeite no poeta o primeiro impulso, aquele que dá vazão à fantasia, ao prazer e à ilusão. À semelhança de Novalis, que se referiu com tanta propriedade à “ Quem provou da onda cristalina que, não tocada pelos sentidos comuns, jorra do seio escuro da noite; (...) já não regressará ao mundo da angústia, às trevas onde habita a Luz, perene inquietação”(APUD: Bosi, 102), os românticos deixam suas fantasias à solta, libertas em forma de inspiração. No Prefácio interessantíssimo, o autor afirma:

“A inspiração é fugaz, violenta. Qualquer Empecilho a perturba e mesmo emudece...”

Neste momento, a inspiração é encarada como um impulso inicial para o verso, cabendo ao poeta, passado o primeiro momento emotivo, reler o poema e adaptá-lo corretamente à linguagem e ao ritmo. Segundo Mário de Andrade: “Arte é mondar mais tarde o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos”. Enquanto o poeta moderno se dá aos cuidados com a arte do verso, o romântico se contenta em retratar a vida de acordo com sua própria visão, entregando-se à ilusão, à existência estética e utópica, mitigando tudo quanto possa se opôr ao sonho e à fantasia. Entregue ao imaginário, o romântico busca o prazer do qual Novalis se referiu:

Quem provou da onda cristalina, que, não tocada pelos sentidos comuns, jorra do seio escuro da noite; quem ficou nos cimos, nos extremos confins da Vida, e deitou os olhos à Terra Prometida e às moradas da noite, já não regressará ao mundo da angústia,, às trevas onde habita a Luz, perene inquietação.(BOSI, Alfredo, pág.102)

Desta forma, ainda que por vieses diferentes, o Modernismo e o Romantismo caminharam de forma muito próxima na concepção poética. Há no contexto social de 22 um gosto muito especial pela música, gosto que também no romantismo se intensificou dada a preferência pela ópera. Muitas particularidades dos poetas românticos se incorporaram, assim, às concepções da modernidade e estas, por mais que impusessem seus ideais libertários, não se desprenderam definitivamente dos cânones do passado. Carlos Gomes era aclamado no período român-

tico, no entanto, em represália a este sentimento interpretado talvez como piegas, Graça Aranha manifesta, em sua conferência, a reação contrária do povo a essa efusão que, agora, tinha de ser contestada.

Mário de Andrade, em meio a estes mesmos ideais, deixou transparente a força de seus sentimentos e a ênfase dos *élans* que motivaram os poetas anteriores. Todos estes aspectos reafirmam que a literatura é sempre um desdobrar de ideias e concepções e que nenhuma obra ou nenhum autor se afirma num momento determinado, mas sim, à luz de outros autores e de outras criações.

O mundo objetivo incluiu-se na poesia modernista, enquanto o eu lírico do romantismo interpretou esse mundo como pretexto para falar de si próprio. A liberdade literária rompeu, nessa época, com tradições linguísticas que alargaram os assuntos e pluralizaram o vocabulário, trazendo certa anarquia e licenciosidade à poesia. Os acontecimentos insubstanciais e indefiníveis só acontecem para oferecer aos indivíduos a consciência de sua existência. Quanto mais inconsciente ou inconstante, mais forte e mais livre é o sentimento. Consoante Novalis, “todos os acidentes de nossa vida são materiais de que podemos tirar o que quisermos, tudo é o elo de uma cadeia interminável” (HAUSER, Arnold: 1972, pág.828).

Paulicéia desvairada apresenta uma visão de mundo no qual o indivíduo emerge na desorientação, deixando-se absorver pela vida moderna e interiorizando-se ou enquadrando-se nos aspectos do hoje:

“ Giram homens, fracos, baixos, magros...

Serpentinas de entes frementes a se desenrolar.”

(“Os Cortejos”)

Em Mário de Andrade observa-se, portanto, a desordem caracterizada em versos cujas imagens se sucedem umas às outras, oferecendo uma visão fragmentada, mas apaixonada de mundo:

São Paulo! Comoção de minha vida...

Os meus amores são flores feitas de original...

Arlequinal!... Traje de losangos.... Cinza e ouro...

(Inspiração)

Abordagens Conclusivas:

Na fragmentação apóia-se o momento de 22, um período incitado pelo espírito exaltado daqueles que tentavam impôr mudanças urgentes às novas concepções de arte. Um momento de rebeldia, de imposições, mas também acalorado pelas grandes paixões. Mário de Andrade se insere perfeitamente neste espírito de contestações e rebeldias, fazendo imperar, sobretudo, o sentimento apaixonado pela pátria. O nacionalismo, que caracteriza todos os movimentos de vanguarda, esteve presente no modernismo de 22, a partir do qual em todo o mundo e,

também no Brasil, passou-se a conhecer novas regras de literatura e de arte em geral. Um momento cercado de renovações impositivas, mas de importância crucial para o que foi produzido *a posteriori* no exterior e, sem dúvida nenhuma em nosso país, onde a sucessividade de obras e autores reafirmou sempre a influência incansável desse momento de mudança.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Mário: Paulicéia desvairada in Poesias completas. 4ª ed. São Paulo: Ed.Martins, 1974.
- BOSI, Alfredo- História concisa da literature brasileira 3ª ed. São Paulo: Cultrix,1982
- COUTINHO, Afrânio- Introdução à literatura no Brasil. 4ª ed.; Rio de Janeiro. Academia Brasileira de Letras,1968
- HAUSER, Arnold- História social da literatura e da arte. Tomo II São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1972

ENCARNAÇÃO

na ótica Psicanalítica

I - Primeiras palavras

Ao se analisar uma obra literária, é importante partir das questões que são enfatizadas, com mais frequência, no texto que se oferece para estudo. No caso de *Encarnação*, uma grande carga emocional revela-se como força condutora de todos os desenvolvimentos da narrativa.

Para que se possa apresentar uma dimensão da *psiqué* dos personagens deste romance e, principalmente de Hermano, que carrega consigo uma melancolia mais forte, torna-se viável atentar para os conceitos de Freud²⁴ e, à luz de seus estudos, desenvolver esta análise. Este romance aborda a questão do desejo da forma como o mesmo fora abordado na poesia brasileira de todos os tempos. A mulher é sempre o alvo principal, a figura inatingível para certos poetas ou alguém que, até mesmo na modernidade de Vinícius de Moraes, é colocado, no altar dos desejos.

Em Hermano, personagem principal desta obra de Alencar, encontram-se referências muito próximas àquelas desenvolvidas por *Freud* e é nessas associações que este trabalho busca fundamentar o que se concebe, hoje, como proximidade entre psicanálise e literatura.

2. - A figura da mulher na literatura brasileira

No Romantismo, tanto os escritores quanto os poetas discorreram sobre a mulher, colocando-a sempre num patamar capaz de provocar desejo. A mulher era desejada de forma quase impossível, levando os poetas a suplicarem seu amor. No Parnasianismo, a figura feminina ocupa o imaginário dos homens, surgindo-lhes como um ser petrificado, distante e imóvel, capaz de sujeitar o desejo do homem a uma interdição praticamente impossível de ser superada. Surge daí, a mulher-estátua que limita os poetas ao *voeuyrismo* representado nos poemas que denunciam, aliás, o misticismo fantasmagórico, enigmático e imaginário, no qual está representada ou a idealização da mulher fatal ou da Virgem. Sempre o prazer e a dor se imiscuem na figura feminina, que tanto é perversidade quanto sedução. O imaginário masculino inevitavelmente entrega-se, nesse momento, a idealizações que ultrapassam o limite do real. As características dessa época vão reincidir na poesia moderna. Manuel Bandeira, por exemplo, enfatiza elementos que trazem à tona a figura da amante perversa e da santa que, no Parnasianismo, habitavam juntas o mesmo corpo feminino. Outro ponto em comum na literatura dos dois períodos é encontrado no desejo, assunto sobre o

²⁴ FREUD, Sigmundo - 1856-1939, fundador da psicanálise, utilizava principalmente, a hipnose como método.

qual discorreu Freud e na posição assumida pelo Orfeu de Vinícius de Moraes. Aí está, de novo, a mulher colocada no altar dos desejos e novamente sujeita duplamente ao pecado e à santidade. Aliás, em *Orfeu* há muitos aspectos comuns também à discussão psicanalítica; por exemplo, a presença do narciso, do mito e de figuras que se ajustariam à interdição do amor. Há ainda na poesia de Vinícius de Moraes um dado que não pode ser desprezado: a volta à infância, representada nas metáforas do leite e do sêmen. A mulher torna-se mãe e a angústia e ansiedade passam a repercutir em termos como “afogar” ou “devorar”, característicos do instinto de agressão que se revela no sadismo oral da criança. O termo “sadismo oral” advém de Freud que atribui ao termo a necessidade de preencher a falta através do imaginário, do preenchimento do vazio. Em todos os poetas identifica-se sempre um sentimento de angústia, muito embora tenha esta se intensificado no Simbolismo quando, diante da noiva morta, do desejo interdito, os poetas buscavam extrair sua dor apenas na poesia. Através do luto, transformado em melancolia, surgiam, então, imagens de projeção, imagens fantasmagóricas e, indiretamente, tentativas de preencher um vazio cuja morte aniquila toda a possibilidade de realização erótica. Os termos angústia, luto e melancolia têm significados muito próximos, muito embora haja, entre eles, diferenciações notáveis. Na concepção freudiana, a angústia constitui a primeira transformação do estado afetivo, tornando-se até uma ameaça, dada a estreita relação entre a libido e o inconsciente. Nesse aspecto, o sentimento de tristeza corrobora até para a conservação do eu, estabelecendo-se também uma distância profunda entre o luto e a melancolia. Sabe-se que o luto advém de uma perda, podendo ser encarado como um momento de transição no qual a dor ou o sofrimento serão superados em breve. A melancolia, por sua vez, caracteriza-se por um estado de ânimo bastante doloroso, uma espécie de cessação de interesse pelo mundo externo e uma incapacidade para o amor, tão forte quanto a inibição das funções e do amor próprio.

Nestas características, encontram-se as particularidades emocionais de Hermanno, personagem de Encarnação.

3. O Sofrimento de Hermano

Passado o período de luto que seria normal pela morte de Julieta, vítima de aborto, Hermano isola-se em casa, revelando o comportamento de alguém que se entregou de veras à melancolia. Não era só a dor da perda que o fazia sofrer, era um abatimento capaz de fazê-lo entregar-se por completo à incapacidade de viver. Desde o dia da morte de Julieta, “o marido caiu em um letargo profundo, que o conservou alheio ao que se passava...” Freud reconhece no melancólico a facilidade com que ele se atribui culpas e acusações, considerando-se, a si mesmo, merecedor de punições e castigos. Também Hermano, numa série de situações

diferentes, mesmo depois de se ter casado com Amália, inferioriza-se ante ela e se atribui a responsabilidade de seu casamento:

- Sou um miserável, Amália; sacrifiquei-a indignamente..... Sou um miserável!... Traí a minha primeira mulher e a segunda, enganei!

Nessa atribuição de culpas revela-se que “ o quadro de melancolia ressalta o descontentamento com o próprio eu” (Freud:1970). A melancolia e o descontentamento com o eu estão aí atestados. Para Freud, a necessidade surge de um estado de tensão interna e só é saciada quando encontra o objeto adequado a essa satisfação. Por outro lado, o desejo tem a ver com traços mnemônicos e busca o prazer na reprodução alucinatória das percepções que se tornam sinais dessa satisfação. Diante da perda, o melancólico tenta realizar o seu desejo através de um correspondente: o fantasma.

O personagem do romance de José de Alencar em questão é alguém que buscou numa imagem de cera a projeção da esposa morta. Tudo aconteceu em Paris, quando Borges o deixou sozinho numa sala de arte do *Louvre*. Este mesmo personagem, também amigo, afirma que, ao reencontrá-lo diante de um quadro, talvez “Ester” ou “Suzana” do Veronese, o melancólico de antes “ já não era o homem absorto e sombrio que ali entrara: tinha no semblante e em sua pessoa, a expressão mais afável dos mais belos dias de sua vida”. Há, para Freud, uma certa distinção entre a angústia da perda e a angústia que surge na criança e, nesta passagem do romance, evidencia-se que a angústia de Hermano advém, de fato, da perda.

Uma outra característica bem evidente é que, no momento em que Hermano conseguiu projetar numa imagem de cera a figura da mulher amada, aliviou-se emocionalmente. Cumpre teorizar este fenômeno, evidenciando que a libido busca constantemente o prazer, investindo numa espécie de representação cujo objeto passa ao imaginário, dando lugar, então, à ambiguidade. Nas elocubrações de Hermano, a mulher falecida está representada na estátua de cera, já que, segundo Freud, “ a representação se situa por um lado, na imagem mnemônica de um objeto perdido e um objeto perdido substitutivo de outro, capaz de substituir a fantasia, ou seja, um objeto instrumental como, por exemplo, um *fetich*e. Julieta é substituída, na mente de Hermano, por aquele objeto que nada mais representa senão ela mesma; Hermano trata-a como se tratasse de um ser vivo, desejoso que este ali estivesse. E, de fato, quando Henrique Teixeira se hospedou em sua casa, observou que ele “algumas vezes, distraidamente, voltava-se para o sofá, (e) permanecia por momentos com os olhos fitos na almofada de veludo a que habitualmente se recostava D. Julieta”. À hora da refeição, o mesmo hóspede estranha o fato de ter sido colocado à mesa um talher para uma terceira pessoa e, mais, “ Quando Carlos incumbia-se de fazer o prato para mim, fazia outro que passava ao Abreu. Este em vez de advertir o amo de sua distração, colocava o prato na cabeceira, sobre o terceiro talher intacto...” . Tal comportamento visa a justificar a necessida-

de de superar o vazio deixado pela ausência da esposa. A representação, visualizada na atitude de Carlos Hermano, origina-se de impulsos internos, denominados de pulsões e constitui um fator propulsor do funcionamento psíquico. Segundo Freud, a pulsão está ligada à noção “representante” pela qual se compreende um tipo de delegação enviada pelo somático ao psiquismo. Existe certa economia nesse processo representativo, considerando-se que os objetos e as representações são afetados de certos valores que têm a ver com a percepção e o comportamento. Hermano teve o seu comportamento afetado no momento em que passou a agir com a imagem de cera como se agisse com Julieta. Os sinais de seu desejo tanto quanto as suas ações transferiram-se para esse *fetichê* que ele tinha o cuidado de conservar guardado só para si. Certa vez até levou-a ao teatro, mas fê-la sentar-se e assistir à peça, aparecendo tão somente através de uma fresta de luz que saía da janela. Na estátua de cera, Hermano conseguia investigar toda a sua excitação, fruto do desejo. Nesse fantasma, projetou as suas emoções, sentindo-se, em parte, aliviado. Por outro lado, observa-se que Amália passou a assimilar as características melancólicas de Hermano, por quem passara a se interessar. O Sr. Veiga, pai da moça, revela a profunda mudança que o interior descontraído de sua filha passou a sofrer: “O gênio faceiro e jovial de Amália mudou completamente”. É que Amália passou a introjetar o mundo de Hermano. A alegria de antes dera lugar ao prazer em viver isolada: “Sentia um tédio indefinível pelos divertimentos, e só achava prazer na solidão”. Tal consequência teria a ver apenas com o amor que nutria a distância por seu vizinho.

4. Alterações no comportamento de Amália

Cumprê lembrar que Amália revelava características da Julieta, apesar de só tê-la conhecido de longe. Não cantasse como ela e não seduziria a atenção do moço viúvo. Talvez possuísse o canto das sereias, muito embora o mais correto seja dizer que o seu canto era o canto de Julieta, o que bastava para seduzir Hermano. Além disto, havia outras razões para justificar as semelhanças de Amália com Julieta. Até as ofensas que feriam a última, passaram a ferir a primeira; por exemplo, quando não identificou bem a imagem que via no quarto e que sabia ter pertencido a Julieta, julgou tratar-se de uma mulher e ressentiu-se como se sentisse em si a dor da traição.

Hermano desconhecia, porém, que por trás do isolamento em que vivia, entregue apenas a seus sonhos diurnos, alguém o observava, chegando mesmo a vê-lo, numa dessas suas atitudes delirantes, oferecer um lírio à imagem de cera e dizer: “É a tua imagem”. Não é difícil deduzir que a cena era consequência da alucinação na qual o homem vivia. Mas esse mal de Hermano pode ser explicado em palavras?

5. A Enfermidade de Hermano

Segundo *Freud*, o isolamento encontra-se ligado à angústia. Hermano vive sozinho, em companhia de um criado que viu Julieta nascer; quase não sai e evita o convívio com outras pessoas. Tanto é isto verdade que resistiu ao convite para ir à casa do Sr. Veiga, cedendo apenas face à insistência do amigo que o convidava. A casa em que morava servia até de metáfora à torre dos Simbolistas: "... vivia constantemente fechada na frente, e tinha o aspecto de uma morada em vacância pela ausência do dono..." Fica claro que Hermano afastara-se do mundo, mas isto provaria um comportamento propenso a alucinações? O isolamento atesta, pelo menos em parte, um reflexo desta doença, que se identifica no imaginário de Hermano como forma de representação à figura de Julieta. A imagem de cera serve-lhe de *álibi*, pois já que, não conseguindo viver sem a presença de Julieta, investe num fantasma uma forma de representá-la. A fantasia passa a ser gratificante, inserindo-se nela uma preservação do vazio que justifica a alucinação. Henrique Teixeira, amigo de Hermano, recusa-se a aceitar que este esteja sofrendo da cabeça e reage quando Amália o questiona a respeito: "Carlos sofreu um abalo terrível com esse golpe. A morte de D. Julieta causou-lhe uma espécie de paralisia moral".

O comportamento de Hermano, ainda que alterado pelo embate sofrido, parecia não justificar que imagens tão reais figurassem em sua mente. Entretanto, consoante *Freud*, o fantasma aparece em contato muito íntimo com o inconsciente; como produção do imaginário, o fantasma está ligado a dois extremos de um único processo; o primeiro tem a ver com o desejo mais profundo e inconsciente do sonho e uma elaboração secundária também. Esses fantasmas podem ser conscientes ou inconscientes; no caso de Hermano, talvez esta duplicidade se coadune. Tem-se a impressão de que, ao mesmo tempo que o personagem vai ao jardim, oferece um lírio à estátua e conversa com ela, está realizando uma ação inconsciente, semelhante à sua atitude de fechar a estátua num quarto, não permitindo à ninguém aproximar-se. Talvez esteja até certo de que o objeto existe apenas como uma forma de satisfazer o seu desejo. Ao se aproximarem fantasma e desejo, não o distanciamos tampouco do investimento alucinatório. Se é o desejo que realiza a figura fantasmagórica, então, esta mesma representação significa uma defesa ou, em outras palavras, uma projeção.

Anna Freud²⁵ distinguiu introjeção e projeção, afirmando que a diferença de ambas está na relação do eu com o mundo exterior. Há nesta afirmativa algo de divergente com o conceito de Melanie Klein²⁶ que, entre os dois termos, situou o objeto "bom" e "mau", fundamentando aí a diferença do interno e do externo.

²⁵ FREUD, Anna (1895-1982) Psicanalista dissidente do freudalismo outodoxo.

²⁶ KLEIN, Melanie (1882-1960) Psicanalista austríaca.

Parece óbvio identificar-se, na figura de cera do romance de José de Alencar a projeção dos sentimentos de Hermano. Investindo na imagem todas as excitações oriundas de seu interior ou do mundo externo, ele parece não se sentir tão desprezado. Cumpre lembrar que, na teoria psicanalítica, o objeto causador de satisfação produz o mesmo efeito de realidade de uma percepção. Deste prazer advém o desejo que, em busca do objeto desejado, constituir-se-á numa forma de alucinação primitiva. E em Hermano não se pode menosprezar essa enfermidade obsessiva. Mesmo depois de casado com Amália, praticamente estabilizado em sua nova relação, dadas as semelhanças da segunda esposa e Julieta, Hermano continua alimentando a ideia de suicídio. Conversando com Amália, quase confessa que pretende matar-se, aventando a possibilidade de se separarem e de só haver um meio para isso. No momento em que a esposa lhe pergunta qual é esse meio, responde decisivo: “A morte”. Apesar de Amália fazer de tudo para dissuadí-lo da ideia, Hermano revela, em atitudes mínimas, não modificar em si a intenção perversa. Através da morte, estaria sendo fiel às duas esposas. Convicto da ideia, escapa, um dia, sozinho de um baile, onde estava com Amália e premedita, em casa, um incêndio casual. Pretendia morrer isolado como vivia dentro de si e, por isso, “Foi mesmo às escuras trancar a comunicação para onde estavam os criados”. Novamente a alucinação voltaria a dominá-lo e unir em seu imaginário as duas esposas.

Freud estava certo de que a tendência para o suicídio prende-se à melancolia, muito embora buscasse compreender por que, mesmo possuindo um amor próprio tão grande, o eu “pode consentir em sua própria destruição”. O mesmo psicanalista admitia ainda que o medo da morte causa uma grande quantidade de liberação da libido narcisista e, ante esta hipótese, tal hostilidade só se dirigiria a si mesmo quando investe no sentimento perverso que tem pelo objeto. O termo narcisismo é reconhecido na personalidade de Hermano, uma vez que “Esta libido narcísica era naturalmente e, ao mesmo tempo, uma manifestação dos instintos sexuais, no sentido analítico da palavra, instintos que se foi obrigado a identificar com os “instintos de conservação” (FREUD, *ibidem*). No processo de preservar para si a figura de Julieta, o viúvo revela os seus instintos de conservação do passado. Deste, ele nunca se desprende, uma vez que vive constantemente a lembrança fantasiosa de seu casamento. Em meio a essa lembrança, a interdição vence os seus momentos de decisão, interpondo-se uma espécie de repressão que domina as decisões mais inevitáveis. Um exemplo desta atitude afirma-se no momento em que, dirigindo-se ao escritório do Sr. Veiga, decidido a pedir a mão de Amália, Hermano hesita – dado o tempo de espera – à decisão que pretendia tomar. É que, enquanto esperava “ Lembrou-se do momento em que pedira a mão de Julieta. O passado, que parecia morto, ressurgiu e apoderou-se dele”. Não só nesse momento, como em outros, Hermano se deixa dominar pelo medo, tornando-se vítima de um sentimento de culpa inevitável. Ele mesmo não omite da namorada

a impossibilidade que o domina: “No momento de ligar para sempre o seu ao meu destino, hesitei; apoderou-se de mim um grande terror. Tive medo de fazer a sua infelicidade”.

Se se compreender repressão como um processo pelo qual o prazer, produto de satisfação, se transforma em desprazer, o termo passará a se identificar com a assertiva de Freud: “a essência da repressão consiste exclusivamente em rechaçar e manter alijados do consciente determinados elementos” (FREUD, *ibidem*). Sempre procurando se manter fiel a Julieta, Hermano não mede esforços para afastar de si elementos que, de alguma forma, afetem o seu amor à primeira esposa. Ele mesmo declarou-se, um dia, a Amália: “É preciso que esse homem lhe pertença, que viva inteiramente de sua afeição, que se consagre todo à sua felicidade. Se ele tivesse uma ideia, uma preocupação ou uma reminiscência, que o disputasse ao seu amor, cometeria uma infidelidade...” Constata-se que Hermano sente-se “preso” à “reminiscência” do passado, interditado para amar e fazer outra mulher feliz.

A imagem fantasmagórica de Julieta interceptava Hermano; certa vez, levou-o a impedir, bruscamente, que Amália se sentasse num determinado banco em que se projetava ainda a imagem de Julieta. “Não se sente aí, Amália”. Em nenhum momento, Hermano omite as suas limitações, muito pelo contrário, revela-se sempre com o seu mais fiel sentimento. Certo dia, chega a dizer-lhe: “Eu não pude nascer no dia em que a conheci...Quero, porém, despir-me do homem que fui, porque esse não lhe pertence, e portanto não existe mais”. Mesmo depois de casado com Amália, Hermano continua vivendo toda a melancolia de sua viuvez; na mente, idealiza ainda a primeira esposa, mantendo-a viva em seus sonhos e evitando todo e qualquer gesto capaz de arranhar a vida em comum que tiveram. Amália, por dom natural, buscava compreender o marido e desculpá-lo pela distância: “Talvez Hermano se acanhasse, e não tivesse ânimo de tomar essa liberdade. (...) Mais tarde viria a intimidade”.

Na verdade, Amália parecia ter interiorizado a melancolia de Hermano e as características de Julieta. Representaria também um *fetichê*? O seu objetivo maior era ajudar o marido a se libertar definitivamente daquela perseguição do passado. Estaria ele vivendo o sonho como algo que “se projeta no inconsciente e é tecnicamente uma resposta individual aos conflitos do sujeito” (FREUD, *ibidem*). A afirmativa se justifica em Hermano que usou uma figura de cera para nela descarregar os seus problemas emotivos. Depois da visita ao Louvre, “foi o mesmo homem que todos conheceram na época de seu casamento”. A imagem que levou para casa e que os vizinhos viram quando “pararam no portão duas carroças de tamanho descomunal” seria, a partir daí, o fantasma que habitaria em seus idílios, fazendo-lhe companhia nos momentos de solidão. Se a ideia de fantasma se identificar com essa imagem de cera, caberá incluir nela a ideia de fantasia, que para Freud se apresenta como “produto também individual que se dá numa atmosfera onde se superpõem consciente e inconsciente”.

A imagem de cera serviu para que nela Hermano projetasse as características da primeira esposa, mas Amália não é também uma figura representativa de Julieta? Certamente, a psicanálise encontraria em Amália o duplo de Julieta. O duplo seria o outro em quem Hermano investe parte de seu prazer. A noção de “duplo” está muito próxima da ideia dada à imagem fantasmagórica, que veio preencher a ausência da mulher amada. Mas Amália também possui características sedutoras capazes de provocar o desejo em Hermano. Por muito tempo, ele tenta recusar este desejo, só no fim do romance é que acaba se entregando e se dando por vencido. Até nesse desfecho, algo em comum identifica em Amália as características de Julieta. Julieta morreu de um aborto, grávida de uma criança que confirmaria o amor do casal; Amália, nas últimas páginas, ao retornar à antiga casa, depois da tentativa de incêndio da qual se salvou o marido, traz em companhia de ambos uma menina de quatro anos chamada Julieta. Apesar de a criança começar a despertar cuidados do tipo: “... não a deixes apanhar sol”, sua presença não supera por completo as imagens fantasmagóricas que continuam persuadindo o imaginário de Hermano, ainda cheio de recordações. Este vencera, em parte, a melancolia, identificando em Amália a pessoa que, de fato, é: “Julieta já não era para ele senão um primeiro nome daquela a quem se unira para sempre”. E dizia à própria Amália: “não compreendo é como sendo tu e Julieta tão diferentes uma da outra, têm aos meus olhos uma semelhança tão grande que parecem a mesma”.

Deduz-se daí que Amália é, de fato, na imaginação do marido, o duplo de Julieta. Segundo Freud, nos estados de melancolia, como é o caso de Hermano, a identificação ou a existência da imagem na qual as projeções individuais se refletem, servem de alívio às alucinações do paciente. Não há dúvida que Hermano é melancólico, mas sequer se admitiu que fosse um neurótico ou um esquizofrênico.

Em psicanálise, ficou assinalado que a esquizofrenia se caracteriza principalmente pela incoerência de pensamentos, ação e afetividade. Estes elementos estão, de certo modo, presentes no comportamento de Hermano, muito embora a melancolia seja o seu problema maior. Poder-se-ia ter pensado em neurose, mas esta tem a ver com a quebra narcisística do eu, quando o abandono do outro serve de quebra a esse mesmo eu. Hermano busca reincorporar a perda através da capacidade fantasmagórica de manter vivo o seu objeto; a sua individualidade é marcada por certa cessação de interesse pelo mundo e uma incapacidade para o amor. Suas atitudes revelam-se marcadas pela inibição e pela repressão, sintomas que identificam uma personalidade melancólica.

Amália conseguiu penetrar em seu mundo, aproximar-se de seu sonho e vencer, em parte, a fantasia que lhe dominava os sentidos e vencia a vida. Não se pode dizer que Hermano conseguiu se curar de seus problemas, mas uma força interior permitiu-lhe, pelo menos, dizer a Amália: “Fica tranqüila, a alucinação passou...”

Considerações finais

José de Alencar, através de Hermano, permitiu que se visualizasse numa obra literária do século XIX considerações psicanalíticas e estudos que enriquecem o conhecimento, colocando o crítico em contato com termos como melancolia, luto, perda, projeção, enfim abordagens da área psicanalítica, cujos investimentos maiores se desenvolveram nos estudos realizados por Freud.

A abrangência de uma obra consiste no lastro de convergências às quais leva o leitor. *Encarnação* já não é, a esta altura, um romance que emociona pela trama, mas que, além desta, desenvolve e provoca o interesse do leitor para um estudo mais profundo

Não só em Hermano, mas também em Amália visualiza-se o ser humano comum, o indivíduo que sofre, que demora a superar a perda, mas que consegue, ainda que por meios inconscientes e, sobretudo por amor, como no caso de Amália, se reintegrar ao meio e continuar vivendo como um indivíduo novo. Esta foi uma das grandes lições deixadas por José de Alencar neste romance.

BIBLIOGRAFIA

- ALENCAR, José de- *Encarnação*. In *Obras completas*. Rio de Janeiro: Companhia Ahuilar Editora, Vol.I, 1965.
- LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, J. B.- *Vocabulaire de la psychanalyse*. France: Presse Universitaire de France, 1973.
- FREUD, Sigmund- *Essais de psychanalyse*. Paris: Payot, 1929
- FREUD, Sigmund- *Obras completas*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund de Freud, 1980

MITO E POESIA

O MITO EM MURILO MENDES

O fazer poético esteve sempre, de alguma forma, interligado ao lado mítico do ser. Na verdade, enquanto o mito pretende atingir a forma “de uma história verdadeira ocorrida nos tempos do *“illo tempore*, quando com a interferência de entes sobrenaturais uma realidade começou a existir” (ELLADE, Mircea: 1986, Vol .I, pág. 36), a poesia procura valer-se de uma linguagem através da qual “procura-se explicar aquilo que não sendo nem real nem verdadeiro surge da sensibilidade, passando, primeiro, pelo espírito” (CORREA, Roberto Alvim:1951, pág.217).

Murilo Mendes, poeta mineiro, nascido em 1901, desenvolveu sua obra voltando-a para o divino e tornando-a propensa a estabelecer pontos de contato com o rito e com outras associações mitológicas. O mito de Prometeu está, inclusive, muito enfatizado na obra deste poeta. Nela depreendem-se também características nítidas de pré-visão e de aprendizado constante.

Dois livros deste literato mineiro se tornam fundamentais na análise que se pretende desenvolver: *Convergência* (1970) e *O Menino experimental* (1979). Nesta poética, incluem-se para análise elementos como mar, pedra e cavalo que, na caracterização mítica, têm um valor especial, além de se avaliar a existência do homem no mundo através da passagem do caos ao cosmo.

Aliás, até em termos linguísticos, a aproximação mito e poesia se torna passível de explicação. Na Grécia havia uma deusa chamada Prorsa, que era invocada para colocar a criança em linha reta no útero materno; desta deusa que tirava a criança da posição anteruversa, originou-se a diferença dos dois termos: prosa e verso. Mas já que se trata de uma poética ligada ao mito, cumpre definir este termo

Mito (...) é o relato de uma história verdadeira ocorrida nos tempos dos princípios “*illo tempore*”, quando com a interferência de entes sobrenaturais, uma realidade passou a existir, ou seja, uma realidade total, o cosmo, ou tão somente um fragmento, um monte, uma pedra, uma espécie animal ou vegetal, um comportamento humano. Mito é, pois, a narrativa de uma criação contada de que modo algo que não era, começou a ser. (ELLADE, Mircea:*ibidem*,)

Mas é também a partir da linguagem que se consegue tecer aproximações entre mito e poesia, inserindo-se aí o aspecto religioso que eleva, então, o texto à condição de sonho:

A palavra poética e a palavra religiosa se confundem ao longo da história. Mas a revelação religiosa não constitui –

pelo menos na medida em que é palavra – o ato original, e sim sua interpretação. Em contrapartida, a poesia é revelação de nossa condição e, por isso mesmo, criação do homem pela imagem. A revelação é criação..(BRANDÃO, Junito: 1986, Vol I, pág,36)

Murilo Mendes, além de desenvolver uma poética voltada para a concepção de que o poeta é um romântico, define-o como

o intérprete dos mistérios da criação, um visionário do amor e da morte, um grande mago. A poesia é uma desforra, uma reconquista do Paraíso perdido (...) Nós procuramos na poesia o que foi perdido pelo erro e pelo atraso dos homens; daí o prestígio da infância, dessa época em que existe a virgindade, a inocência, o deslumbramento do mundo.(GUSDORF, Georges: 1953, pág.45)

Esta característica pré-visionária e, portanto, romântica, pertence a Prometeu e está visivelmente declarada, entre outros, neste poema de Murilo Mendes:

“O poeta futuro apontará o inferno
Aos geradores de guerra,
Aos que asfixiam órfãos e operários”

(“O Poeta Futuro”)

Mas também Junito Brandão, seguindo Hesíodo e fundamentando este aspecto em Platão, afirma que o poeta

tem uma missão a cumprir, já que, como “poeta”(...) não é tão somente um “fazedor”, um “criador”, mas antes um “legislador”, em nome das “Musas”, as detentoras de todas as artes e este é o verdadeiro sentido de poietés.

Como legislador, em nome das Musas, o poeta é um vidente, um romântico, um adivinho....(BRANDÃO, Junito: *ibidem*,)

E é o mito de Prometeu que é enfatizado, quando o eu lírico de Murilo Mendes decide trazer à luz de sua poética as discórdias com Zeus:

“Então o ditador do mundo
Mandou me prender no Pão de Açúcar
Vêm esquadrilhas de aviões

Bicar o meu pobre fígado
Vomito biliar em quantidade”

(“Novíssimo Prometeu”).

Nessa mesma poética estão sempre presentes as características pré-visionárias de quem possui, por antecipação, o dom da sabedoria, distinguindo-se, no Olimpo, como o deus que está, permanentemente, em aprendizado constante. E como não se desprende nem do olhar atento nem tampouco da observação, declara com certo tom de antecedência:

“Meu novo olhar é o de quem penetra a massa
E sabe que, depois dela ter obtido pão e cinema,
Guerreará outra vez para não se entender.
Meu novo olhar é o de quem observa um casal belo e forte.”

(“Meu novo olhar”).

Sempre o mesmo “novo olhar” irá pautando a poesia de Murilo Mendes, inserindo-a, com a mesma propriedade de sempre, no dom romântico que pertence às manifestações do divino e, certamente à mitologia. Estas manifestações se revelam, sobretudo, em sonhos: “Asclépio vinha visitar os pacientes e “tocava” as partes enfermas do organismo (...) Sacerdotes (...) em seguida, “aviavam a receita” (PAZ: Octavio: APUD MEDEIROS: Luiz Fernando: 1986, pág. 62) Esta questão do toque tem um grande significado, já que há uma troca de energias através da qual se diviniza ou se torna o ser tocado divinizado. Voltando à capacidade de pré-visão que os poetas possuem e que é bem intensa em Murilo Mendes, dada a alusão a Prometeu, cumpre mencionar o trabalho consciente e inconsciente atribuído também aos mitos: “a criação dos mitos era inconsciente (...) os mitos eram construções lógicas” (CORREIA: Alvim: *ibidem*, pág.214). Ainda neste contexto, Kerényi²⁷ afirmou que o mito é a projeção do inconsciente elaborado conscientemente pelos mitógrafos. O mito tanto encerra uma ligação entre o consciente e o inconsciente como também entre o divino e a realidade.

Considerando-se que poesia e magia estão sempre interligadas, o poeta sente-se também ávido em “Conhecer a origem das coisas(...) que equivale a adquirir sobre as mesmas um poder mágico, graças ao qual é possível dominá-las, multiplicá-las ou reproduzi-las à vontade ...”(BRANDÃO, Junito, *ibidem*, pág. 161). Este conhecimento Murilo Mendes transfere para o fazer poético e discorre:

“Uma vida iniciada há mil anos atrás
Pode ter seu complemento e plenitude
Numa outra vida que floresce agora.”

(“ Poema Dialético”).

²⁷ KERÉNYI, Karoly - 1897-1973, filósofo clássico e dos mais influentes estudiosos modernos das regiões e da Ciência da Mitologia.

Mito e rito estão, via de regra, juntos, encontrando o seu espaço no tempo sagrado, a respeito do qual o estudioso do assunto assinala:

O tempo mítico, ritualizado, é circular, voltando sempre sobre si mesmo. É essa reversibilidade que liberta o homem do peso do tempo morto, dando-lhe a segurança de que ele é capaz de abolir o passado, de recomeçar sua vida e recriar seu mundo. O profano é o tempo da vida; o sagrado, o tempo da eternidade. (BRANDÃO, Junito: *ibidem*, pág. 92)

Eternidade é um tempo que, não tendo nem princípio nem fim, não pertence aos deuses. Estes inserem-se na eveternidade e o mito de Orfeu, olhando para trás e conseguindo, assim, recuperar o tempo perdido, é a prova maior de que os deuses só vivem no *illo tempore*. Homero, que já havia falado sobre essa existência intemporal, afirmou: “*ils ne vieillissent pas, ils ne meurent pas, ils sont éternels.*” (STRAUSS, Lévi: 1970 pág.145). O tempo cíclico é que leva o mito a ritualizar-se e, sobre isto, falou o mesmo estudioso a quem se tem feito referência:

Para se ter acesso a um modo superior de existência, é preciso repetir a gestação e o nascimento que são, porém, repetidos ritualmente, simbolicamente; em outros termos, as ações são aqui orientadas para os valores do Espírito e não para os comportamentos da atividade psicofisiológica. (BRANDÃO: Junito: *ibidem*, pág.39)

Dentro desse processo cíclico, diz-se que a noite “corresponde à regressão do Universo ao estado “caótico” ou “embrionário ((BRANDÃO: Junito: *ibidem*, pág.40). Inserido neste aspecto de atemporalidade, implícito ou interligado a ele, está a importância da memória. À *alétheia* (verdade, memória) se opõe à *Lêthe* (esquecimento) e é esta última que caracteriza a morte entre os gregos. Enquanto o morto não for esquecido, ele viverá a sua verdade de lá; só a *anamnesis* consegue liberar a obra no tempo. Apoiado nestas particularidades, Jung e Kéreny aludem à memória primordial, que faz com que os poetas retornem às realidades originais. Sobre a interligação entre poeta e mito, Eliade menciona:

O poeta inspirado pelas Musas tem acesso às realidades originais. Essas realidades manifestam-se nos Tempos Míticos do princípio e constituem o fundamento deste mundo,por terem aparecido ab origine, essas realidades não são mais perceptíveis na experiência corrente (JUNG, C.G pág.44)

Além do mito e do poeta, há a realidade e mesmo o último valendo-se de um processo mimético, sabe-se que “A relação entre o mito com o real é indiscutível, mas não sob a forma de uma representação. Ela é de natureza dialética” (ELLA-DE, Mircea, *ibidem*, pág.69) Neste aspecto, pode-se afirmar também que

A arte, como o mito, responde a uma necessidade de coe-rência e consiste em construir objetos por meio de uma com-binação de cores e de formas, ou de contornos melódicos e de ritmos....de todas as artes, parece-me que a música é a mais próxima do mito, por seu altíssimo grau de organização e também pelo fato de que, como o mito, ela se desenrola no tempo.... Um mito é constituído como uma partitura de or-questra com suas partes que se correspondem umas às outras, superpondo-se” (ELIADE, Mircea, *ibidem*, pág.108)

A musicalidade aproxima mito e poesia, sendo que a última depende ainda de ritmo, constituindo-se, então, o texto poético. Mas terá Murilo Mendes, em seu desempenho, se dado conta de todos estes elementos?

1. Murilo Mendes e o Mito

Considerando os títulos dos livros de Murilo Mendes, remetendo ao *Visionário* em 1930, constata-se que “entraríamos no clima onírico e alucinatório que envol-teria sempre a sua poesia” (BOSI, Alfredo: 1982, pág.501). Nesta obra, revelam-se ainda elementos que dão ao poeta o privilégio da pré-visão que caracterizara tam-bém Prometeu:

“Eu vejo em ti as épocas que já viveste
E as épocas que ainda tens para viver”

(“Mulher vista do alto de uma pirâmide”).

²⁸ O que tem habilidade

²⁹ Platão, ao definir o modelo de poesia a ser adotada pelo filósofo, distingue, de um lado, a poesia praticada pelo poietés tradicional, a que mimetiza os objetos na sua aparência e não no que eles possuem de verdadeiro e, do outro, a poesia praticada pelo poietés que é *philosophos* e, portanto, se esforça para se tornar, por meio da mimese, o mais semelhante possível às realidades ordenadas e segundo a razão.

³⁰ O *xamã* caracteriza-se por possuir dois corpos simultâneos: um corpo humano visível pelos *Wari*, que se relaciona com eles normalmente, como membro de sua sociedade e um corpo animal que ele percebe como humano, e que se relaciona com os demais animais daquela espécie também como membro da sua sociedade, que é como a sociedade *wari*. Como disse *Maxiin Hat*, só o corpo dele está na aldeia; o seu espírito está com os *queixadas*, dia e noite. O que acontece algumas vezes é uma espécie de curto-circuito: de acordo com sua esposa, ele não dorme bem de noite, batendo os dentes como se estivesse comendo frutos. O mesmo acontece com o *xamã-jaguar Orowam*, que assusta os seus vizinhos rugindo enquanto dorme.

Nestes dois versos fica claro que o poeta, sendo um ser dotado, é também um *technîtes*²⁸ ou um *poietês*²⁹ alguém que só precisa de uma “coxeadura” física para se caracterizar numa espécie de xamã³⁰. O eu lírico inserindo-se, entretanto, nesse personagem, lamenta e depois clama:

“Deram-me um corpo, só um!
Para suportar calado
Tantas almas desunidas
(,,,)”
Ó Deus, se existis, juntai
Minhas almas desencontradas”

(“Choro do Poeta Atual”).

A poesia de Murilo Mendes, melhor aprofundada, parece retratar certa desintegração absoluta de mundo. Sabe-se que o caos, transformado em cosmo através do mito, faz do homem um ser que, pelo menos na aparência, se torna propulsor de uma organização praticamente desestruturada.

Avante epos do homem
Avante plano-piloto
Contra o auto-satisfeito
Caos.
Sursum corda
Sursum
Sur _____

(“ Grafito para Mário de Andrade”)

Tempo e eternidade (1935) revela uma forte carga de espiritualidade e misticismo, já que se trata de um trabalho escrito no período em que o poeta aderiu ao catolicismo. Aliás, o eu lírico de Murilo Mendes se volta habitualmente para algo ainda mal esclarecido, misterioso e omissivo, no qual, às vezes:

“Tudo é secreto, alusivo ao caos.
Tudo deriva do signo manifestando
A força em espiral ou pirâmide
Do verbo que pronunciou o ato
Noturno do existir, sonho do avesso
No reino da murocracia.”

(“Grafito para Piranesi”)

Segundo certo estudioso, “*La conscience mythique permet la constitution d’une enveloppe protectrice à l’intérieur de laquelle l’homme trouve son lieu dans l’univers*” (STRAUSS, Lévi: *ibidem*, pág.39), o que serve para justificar no eu lírico de “Grafito na Pedra de Minha Mãe” o seu surgimento no mundo:

“Extraíndo-te de mim
Elisa Valentina minha filha unigênita
Tornaste-me
Espiritado exdrúxulo;
Geraste
Minha cosmogonia.”

É nesta cosmogonia que Murilo Mendes vai se lançar, procurando sempre, à semelhança de Prometeu, o mito principal de sua poesia, afirmar a sua sophia e a sua *teknitas*. A observação e o conhecimento constante do eu impõem a este um desfecho quase trágico:

Eu vi a criança negar a graça divina
Vi meu retrato de condenado em todos os tempos
E a multidão me apontando como o falso profeta.
Espero a tempestade de fogo
Mais do que um sinal da vida. (“O Exilado”)

A Sophia e a *teknitas* de Prometeu se reafirmam na poética de Murilo Mendes graças a uma experiência própria tão intensa que o eu é levado a atitudes voluptuosas:

“Cedo desarme-me,
Senti crescer-me
Comunicante
O duplo fogo eterno físico
Pai de todos e meu.”

Nestes versos de “Grafito no Pão de Açúcar” a questão do tempo é suscitada; em outras palavras, a eternidade mítica aí está lembrada. Torna-se importante, então, ressaltar a deusa *mnemósine*, deusa da personificação da memória, confirmando-se, então, que é a recordação que mantém vivos os acontecimentos no curso do tempo (STRAUSS, Lévi: *ibidem*, pág.142). Mas é, por certo, referindo-se a *anamnesis* que o eu lírico do poema a seguir alude à morte:

“Um dia a morte devolverá meu corpo,
minha cabeça devolverá meus pensamentos ruins
meus olhos verão a luz da perfeição
e não haverá mais tempo.”

(“O Homem, A Luta, A Eternidade”).

É, porém, ao tempo que o poeta dá uma maior complexidade mítica, quando declara:

“O tempo passeia a música e restaura-se.
O tempo desafia a pátria dos espíritos,
Transfere o heroísmo dos heróis obsoletos,
Divulga o que nós não fomos em tempo algum.”

(“O Tempo”).

E o mesmo tempo reaparece na poesia, trazido, agora, como renovação contínua:

“NO MEU PRINCÍPIO ESTÁ MEU FIM
Os tempos se sucedem se acavalam, engrenagem
Se autoesfregando, se roendo, se recriando
Em contínua autoinvenção & metamorfose.”
A ideia de circularidade se afirma em:

“Já morri. Já fui julgado. Já ressuscitei.
Já estive. Já foi. Já principiou.”

(“Murilograma a T.S. Eliot”)

A noite, como processo de recriação contínua, imbuída da mesma caracterização mitológica segundo a qual “precedeu à criação do mesmo modo que o retorno ao útero, corresponde ao Universo, ao estado caótico ou embrionário” (BOSI, Alfredo:1982, pág. 501), está representada na noite que o eu lírico de Murilo Mendes caracteriza como trevas. Em meio a elas ressurgem o canto do galo, anunciando o dia, significativo pela força com que o sol dura enquanto brilha. E, inserindo-se na circularidade que caracteriza o tempo mítico, o eu lírico discorre:

”Um cosmonauta cantando dá a volta ao cosmo
Enquanto eu desfaço a barba.
(...)
Planifica-se nos laboratórios
A futura direção dos ventos
Extrai-se energia das algas
Opera-se o sol.”

(“Grafito para Vladimir Maiakóvsky”)

A respeito do sol e da lua, responsáveis por esta circularidade, conclui-se:

O sol, fonte constante de calor e luz, brilha enquanto dura
o trabalho: é o macho, o homem; a lua, inconstante e mutável,
é fonte de umidade e brilha à noite; sua luz é doce e terna, é a
fêmea, a mulher. O sol, princípio masculino, reina sobre o

“dia”, a luz; a lua, princípio feminino reina sobre a “noite”, as trevas. O sol é “logos”, a razão, a lua é “Eros”, o amor. (GUSDORF, Georges: *ibidem*,pág.13)

Se a razão pertence ao sol, cumpre identificar Apolo como o deus da luz, da música e da poesia. Daí, a musa do poema anterior discorrer :

”Constrói-se a décima musa
Economia dirigida Unatotal
Que deverá mover o homem novo
(,,,)”

Em Poesia liberdade, o lirismo se apresenta acrescido de certa esperança:

“Retiremos das árvores profanas
A vasta lira antiga:
Sua secreta música
Pertence ao ouvido e ao coração de todos.
Cada novo poeta que nasce
Acrescenta-lhe uma corda.”

(“Poema Dialético”)

Referindo-se a Apolo, surge Ártemis, evidentemente sua irmã, deusa dos partos e caracterização de “a mãe do universo cósmico”. (ELLADE, Mircea: *ibidem*,1991, pág.76). A ela, pode-se associar o dom da fecundidade, da habilidade de se utilizar do arco, sendo vista, então, com “a sagitária do arco de ouro”(BRANDÃO, Junito de Souza: *ibidem*, pág.70). Nela, deve-se exaltar também o ímpeto de vingança, pois “foi sozinha que puniu a negligência de Eneu de Cálidon e a impiedade de Agamenon, exigindo-lhe o sacrifício de sua primogênita Ifigênia” (BRANDÃO, Junito de Souza: :1991, pág.72).

A figura feminina, nos poemas em análise, se revela possuída de uma imagem tão mítica que, através dela, é possível chegar ao sublime, como se revela no poema “Jandira”, cuja figura feminina se assemelha, em muito, aos mitos de Pandora e Prometeu:

“Mulher, tu és a convergência de dois mundos.
Quando te olho a extensão do tempo se desdobra ante mim.”
(“Mulher vista do alto de uma Pirâmide).

No que concerne ao mito, pode-se explicar a lei do trabalho, fundamentando-a “numa razão metafísica, quer dizer, num mito: o mito de Pandorra” (BRANDÃO: Junito: *ibidem*, pág.164). De Prometeu sabe-se que, tendo conseguido enganar a Zeus, recebeu deste o castigo que “privou o homem do “fogo”, quer dizer, simbolicamente do *nús*, da inteligência, tornando a humanidade *anóetos*, isto é, imbecilizando-

a”(*BRANDÃO*: Junito: *ibidem*, pág. 167). Só mais tarde, quando recuperou o fogo e depois de ter escalado os céus, Prometeu conseguiu devolver ao homem o dom da inteligência, uma vez que, por causa do castigo dirigido ao deus, privara toda a humanidade desse privilégio. Prometeu deplora, possivelmente, este fato, deixando transparecer que nada pode fazer, pois também ele está preso e acorrentado:

“Vejo madrugadas e tardes nascerem

- Pureza e simplicidade de vida -

Mas não posso pedir perdão”

(“Novíssimo Prometeu”)

Esta ideia de Prometeu acorrentado e com “Uma águia enviada por Zeus (que) lhe devorava durante o dia o fígado, que voltava a crescer à noite (*BRANDÃO*: Junito: *ibidem*, pág. 167) traz à luz da lembrança a ideia de um tempo cíclico, particular à estrutura mítica. Pode-se associar a isto a deusa Ártemis, cujo poder recaía na fecundidade feminina. Assemelhando-se ao fígado de Prometeu, que crescia à noite, ela também “reina sobre a “noite”, as trevas” (*BRANDÃO*: Junito: *ibidem*, pág. 72).

O eu lírico de Murilo Mendes, buscando continuamente adquirir conhecimentos, assemelha-se a Prometeu, interligando tempos e espaços:

“O dia e a noite são ligados pelo prazer

E pelas ondas do ar

A vida e a morte são ligadas pelas flores

E pelos túneis futuros

Deus e o demônio são ligados pelo homem”

(“Antologia no 1)

Considerando que Pandora foi criada por Zeus, como um desafio a Prometeu que havia modelado no barro e na argila o primeiro homem, cumpre reconhecer neste poeta modernista uma espécie de limite entre a mulher e o ser mítico:

Mulher toda sal e espuma,

Filha e neta de altos entes,

(...)

Deus te criou, destruiu o molde.

Tens um lado cartesiano.

(...)

Talhada para o feérico.

Operaste-me do tédio.

(“Murilograma para Maria da Saudade”)

Pode-se atribuir a Pandora os infortúnios de nossas vidas, já que,

Les dieux avaient remis à Pandore une jarre ou une cassette scellée qui contenait tous les maux qui devaient un jour affliger l'humanité; elle contenait un seul bien, l'Espérance.... La curiosité naturelle aux femmes lui fit ouvrir la cassette et toutes les peines, les maladies, les querelles et tous les malheurs s'évolèrent et se répandirent désormais sur les êtres humains (...)seule l'Espérance, qui était plus lente que les autres, resta emprisonnée.(GRANT, Michel & HAZEL, John: 1975, pág275)

Por este mal causado pela curiosidade de Pandora, o eu lírico se revela aflito, convicto de dor:

“Morrerei abominando o mal que cometi
E sem ânimo para fazer o bem.

(...)

Pertencemos à numerosa comunidade do desespero
Que existirá até a consumação do mundo.”

(“A Destruição”)

Em meio ao desespero, mas sempre imbuído do sentimento religioso, reflete-se um fio de esperança na mensagem que Pandora deixou fechada na caixinha:

“Um dia, quando o Eterno me der a grande força,
Prenderei tua cabeça entre as constelações
A fim de orientar os poetas futuros.”

(“ A Musa”)

Pandora recebeu de Afrodite a beleza, estando o lado místico comprometido com as figuras femininas na poesia de Murilo Mendes; por outro lado, este misticismo interliga-se também a uma forte incitação do desejo:

“Crescendo na vida em graça, beleza e violência.
Os namorados passavam, cheiravam os seios de Jandira
E eram precipitados nas delícias do inferno.”

(“Jandira”)

Jandira “não esconde o deslumbramento sensual que vai, no curso da obra muriliana, contrapôr-se ou colidir com o êxtase cristão, acentuando o conflito e as dissonâncias intrínsecas que singularizam a expressão do poeta” (ARAÚJO, Lais Correa de: 19..., pág.34)

Além de elementos místicos, há também, nestas obras, a presença de características míticas, representadas pelas alusões às sereias e a outros seres marítimos:

O mundo começava nos seios de Jandira

(...)

Surgiram os cabelos para cobrir o corpo.

(...)

E surgiram sereias da garganta de Jandira

A imagem feminina se apresenta associada ao mar e também ao sonho:

Esta manhã o mar acumula ao teu pé rosas de areia

Balançando as conchas de teus quadris.

Ele te chama para as longas navegações:

Tua boca, tuas pernas, teu sexo e teus olhos escutaram

(...)

Agora mesmo nasceste da espuma,

E na incisão do ar líquido alcanças o amor dos elementos.

(“Estudo para uma Ondina”)

O mar representa uma caracterização próxima do desejo, uma vez que, segundo o filósofo Oken³¹, o primeiro homem “*a dû se développer dans um utérus qui a dû être bien plus grand que l’organe humain. Cet utérus est la mer... La mer contient la nourriture pour le fœtus...*”(JUNG, C.G & KERENYI Ch: *ibidem*, pág. 74). Assim como a mulher ressurgiu das águas nesta poesia, provocando o desejo do eu, também sua figura bela é aludida:

“Tua cabeça é uma dália gigante que se desfolha nos meus braços.

Nas tuas unhas se escondem algas vermelhas

E da árvore de tuas pestanas

Nascem luzes atraídas pelas abelhas”

(“Estudo no 6).

Há, nestes versos, um certo vínculo com Afrodite, muito embora, a poesia de Murilo Mendes se apóie, sobretudo, nos mitos de Prometeu e Pandora, insistindo-se no fato de esta última ter recebido de Afrodite “*la beauté pour faire aimer aux hommes ce fleau nouveau*” (GRANT, Michel & HAZEL, John, *id ibidem*). O desejo se afigura explícito, uma vez que a partir das águas, surge a mulher e a incitação do sexo:

O sol bate em chapa nas casas antigas

O mar embalança.

Rede mole sem corpo de mulata,

Verde azul lilás verde outra vez

As praias espreguiçam-se

é a hora das linhas repousantes.

(...)

³¹ Lorenz Oken (1779-1851).

A música das serrarias aumenta a sonolência
Os comerciantes torcem para nenhum freguês entrar.

(A Sesta)

Em “Estudo para uma Ondina”, há referência aos quatro elementos e, ates-
tando-se esta particularidade no título de *Poemas de os quatro elementos*, cumpre
lembrar Laís Correa de Araújo, segundo quem “Os quatro elementos básicos da
matéria – terra, água, fogo, ar (...) no projeto poético de Murilo Mendes consti-
tuem “suas possibilidades de desdobramento de simbologia mística e de inven-
ção especulativa...” (*ibidem*, pág.37). Neste particular, centrado numa alusão que
atenta para a filosofia, constata-se a referência a Heráclito:

Ninguém sonha duas vezes o mesmo sonho
Ninguém se banha duas vezes no mesmo rio
Nem ama duas vezes a mesma mulher.
Deus de onde tudo deriva
É a circulação e o movimento infinito.

Ainda não estamos habituados com o mundo
Nascer é muito comprido.

(Reflexão no 1)

A água figura, neste contexto, como geradora da vida; mas é Mircea Eliade que
aborda a importância da referência mítica:

O Ar é a primeira dentre as mães. A água é o mais idoso
dos irmãos. , o Fogo é o segundo e o Ferro é o mais jovem
dos três. Ukko, o grande criador, separou a Terra e a Água e
fez aparecer o sol nas regiões marinhas, mas o ferro não havia
ainda nascido. Esfregou suas palmas sobre o joelho esquerdo.
Assim nasceram as três fadas que se tornaram as mães do
ferro. (*ibidem*, pág.20)

Explica-se aí o surgimento dos quatro elementos e a eles cumpre associar a
figura de Prometeu que domina a todos na mitologia grega e que se revela
também importante na poesia de Murilo Mendes. Cumpre notar que Prometeu
é filho de Japet e de Thémis, ou seja, de Clymené, filha do oceano. Talvez aí,
encontre-se o motivo do grande contato com a água, muito embora, em se
tratando de um pré-vidente, Prometeu se volte para os origens, onde se depara,
então, com a água. A respeito de Thâles, o primeiro filósofo grego, tem-se que
“*il ne disait rien de plus qu’Homère que qualifiait l’Okéanos tantôt de source originelle des
dieux tantôt de source originelle du Tout*” (JUNG, C.G. & KERENYI, CH, *ibidem*,
pág.74). Baseado nestes conceitos, o eu lírico de Murilo Mendes discorre:

Água natural
Água artificial
Água vegetomineral.
Água urinada.
Água coisada.
Água aguada.

(Metamorfoses (3))

Também em referência ao tempo, num poema homonimamente intitulado, a água se revela como elemento mítico:

A metade de um tempo espera num mar sem praias.
Coalhado de cadáveres de momentos mesmo azuis.
O que flui do tempo entorna os pássaros,
Atravessa a pedra e edifica monumentos
Onde se desenrola – o tempo espreitando – a ópera do espaço.

(O Tempo)

Em meio à água, surge a alusão à pedra, cuja significação mitológica é importante; afinal, também ela se interliga aos quatro elementos:

O occultus lápis, a pedra oculta, a pedra filosofal, que renascerá das cinzas, será o homo nouus, o homem novo, a Fênix, a Rosa. Sendo o universo formado de quatro elementos, ar, água, fogo e terra, sob o aspecto de quatro estados, gasoso, sutil, líquido e sólido, a “pedra” que representa a unificação dos quatro através da energia represada nos quatro elementos, é, por conseguinte, a quintessência simbolizada pelo número “cinco” ou pela “Rosa” que possui “cinco” pétalas (BRANDÃO, Junito de Souza: *ibidem*, pág.202)

Por certo, pretendendo dar à pedra esta caracterização que a faz simbolizar “o homem novo, a Fênix...” foi que o poeta discorreu: “Obedecendo aos sinais percursos da morte, // Para a grande pedra que as idades balançam à beira-nuvem” (Estudo no 6).

Também a referência ao cavalo deve ser ressaltada neste estudo mítico. Como este animal enxerga no escuro, ele consegue dominar os três níveis, transportando até a alma dos mortos e aludindo:

In illo tempore
Houve o nome Tróia
Houve o nome cavalo
Houve o nome guerra

Houve o nome eu.

(Murilograma a Oswald de Andrade)

Uma vez que se pode unir o mito à história, Murilo Mendes se permite unir a esta o cavalo e, num poema intitulado desta forma, discorreu:

Os finos cavalos relinham para os aviões

(...)

São os restos de uma antiga raça companheira do homem

Que os vai substituir pelos cavalos mecânicos

E atirá-los ao abismo da história

Os impacientes cavalos azuis fecham a curva do horizonte,

Despertando clarins na manhã.

Também o cavalo de Pégaso é citado nesta poesia cujo envolvimento é inteiramente mítico:

O cavalo de Pégaso

Desenhado

Torna-se um cavalo um signo

O cavalo que eu nunca avistei

É uma metáfora

(Grafito para Giuseppe Capogrossi)

Esta poética, tão voltada para o misticismo e para a religiosidade, aprofundando sempre a cosmovisão do eu, afirma, em cada verso, o mesmo que o poeta, consoante Laís Correa de Araújo afirmou, certa vez, sobre si mesmo: “O amor é minha biografia”

A poesia de Murilo Mendes, inesgotável em misticismo, deixa-se envolver por um clima onírico e entusiasmado que quase revela um estado catártico: “A “mania” e a “orgia” provocavam uma espécie de explosão de liberdade e, seguramente, uma transformação, uma liberação, uma distensão, uma identificação, uma “*katharsis*”, uma purificação” (BRANDÃO, Junito: *ibidem*, Vol.II, pág. 137). Considerando-se os aspectos desta poesia, cumpre reconhecer que o dom da mântica e o símbolo da força que em Apolo aparecem como sendo o do cisne, estão presentes ao longo de toda a obra. Murilo Mendes desenvolveu, sem dúvida, um trabalho voltado para o sobrenatural, para os aspectos que exigem um conhecimento aprofundado dos estudos místicos e míticos. Em seu trabalho reafirma-se no posicionamento do eu um certo alguém, que dotado de certo dom se pode caracterizar como sendo o de um pré-visor de acontecimentos futuros.

Quem me ouvirá? Quem me verá? Quem me há de tocar?

(...)

Eu profanei a hóstia e manchei o corpo da igreja:

Os anjos me transportam do outro mundo para este.

(A Danação)

O sentimento religioso aparece nesses versos, revelando também uma certa e inevitável característica vanguardista que reforça, através de uma linguagem desestruturada, “a sua perplexidade em face de um mundo desconjuntado” (BOSI, Alfredo: 1982, pág. 503). Numa poética tão repleta de alusões e complexidades, observa-se que “o compromisso íntimo de Murilo Mendes com o estético e com o ético (...) tanto na linguagem como em sua filosofia, se resolve no “topos” de que a vida é sonho – ou é Mundo Enigma.” ((ARAÚJO, Laís Correa: *ibidem*, pág. 54). Em “Ofício humano”, o sonho se afigura como o dom maior do poeta:

As harpas da manhã vibram suaves e róseas
O poeta abre o seu arquivo – o mundo
E vai retirando dele alegria e sofrimento
Para que todas as coisas passando pelo coração
Sejam reajustadas na unidade.

Enriquecida de todos estes elementos, pode-se afirmar apenas que poeta, mito, religiosidade e sobrenaturalidade formam um elo de afinidades inseparáveis e, por outro lado, “*Tout l’univers visible n’est qu’un magasin d’images et de signes....c’est une espèce de pâture que l’imagination doit transformer et diriger*” (BAUDELAIRE, Charles Apud CORREA, Roberto Alvim, *ibidem*, pág. 31).

A poesia de Murilo Mendes, imbuída de tantos misticismos, envolve o leitor num clima de ansiedade e de tentativas de um conhecimento profundo do mundo e de nosso posicionamento dentro dele. Cumpre, portanto, ao leitor atingir este ápice.

BIBLIOGRAFIA

- ARAÚJO, Laís Corrêa de- Murilo Mendes. 2ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, s/a
- BOSI, Alfredo- História concisa da literatura. São Paulo: Cultrix, 1982.
- BRANDÃO, Junito de Souza- Mitologia grega. 2ª ed., Vol. I e II, Petrópolis, Vozes, 1991
- _____ Dicionário mítico-etimológico. Petrópolis: Vozes, 1991.
- CORREA, Roberto Alvim- O mito de Prometeu Rio de Janeiro: Agir, 1951
- ELIADE, Mircea- Mito e realidade. São Paulo: Perspectiva, 1972
- GRANT, Michel & HAZEL, John- *Dictionnaire de la Mythologie*. França: Seghers, 1975
- GUSDORF, Georges- *Mythe et métaphysique*. Paris: Flammarion, 1953
- JUNG, C.G. & KÉRENY, CH- *Introduction à l'essence de la mythologie* Paris: Payot, s/a
- MENDES, Murilo- *Convergência*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.
- _____ O menino experimental São Paulo: Sumus, 1979
- STRAUSS, Lévi & outros- Mito e linguagem social Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970

O POETA MANUEL BANDEIRA NO SEU ITINERÁRIO

O movimento modernista de 22 conscientizou os poetas de que poesia não é apenas um transbordar de emoções, mas também uma arte que deve exigir estudo, trabalho diário e aperfeiçoamento contínuo. A partir desta nova ideia do fazer poético, surgida, nos manifestos vanguardistas de Mário de Andrade, os poetas passaram a se preocupar deveras com o aperfeiçoamento de sua arte, chegando à necessidade de trocar informações com contemporâneos e amigos que, sentindo essa mesma necessidade de pedir opiniões e de se certificarem da qualidade de seus escritos, uniram-se a Mário de Andrade e criaram volumosa correspondência entre si, sobressaindo, na troca amistosa, informações e crescendos sobre o poema que acabara de ser feito. Havia uma grande preocupação com a métrica, a musicalidade, a associação de sons, enfim, o ritmo e o aperfeiçoamento do verso. Não só no Brasil, mas também na Europa, vivia-se um momento de mudança, de evolução e de conquista do “novo” em literatura. Todos os nossos poetas se incluíam na preocupação de *Paul Valéry*³² para quem o primeiro verso é a força inicial do poema e o inconsciente a força *leitmotiv* do mesmo.

Nestes particulares, a poesia de Bandeira se identifica plenamente, já que buscava atingir sempre “o novo” que se dá face à libertação que o poeta vai conquistando em sua arte.

Preocupados em se desempenharem com consciência, achando que era sempre possível fazer melhor, passou-se a observar um certo sentimento de minoridade em nossos poetas; Carlos Drummond de Andrade se dizia *gauche*, Mário de Andrade buscava acrescentar dados à sua poesia, voltando-se para os poetas do passado e trocando experiências, através de cartas com os amigos contemporâneos e Manuel Bandeira, numa atitude negativa e, por isso, semelhante, ao amigo itabirano, dizia-se “poeta menor”, atribuindo-se a culpa de um poeta “que poderia ter sido e que não foi”.

Estas atitudes de negativismo, de inferioridade e quase recusa por uma arte que, no fundo, pode ser vista como o melhor da poesia, são analisadas, por certos críticos, como uma forma encobridora dos valores pessoais, uma atitude de modéstia e simplicidade ou ainda como uma certa instabilidade ante os conhecimentos literários que possuíam.

De uma ou de outra forma, os poetas do início do século e, sem dúvida alguma, Manuel Bandeira, procuraram colocar o melhor de si em sua arte, pautando-a de conceitos teóricos que permitem ao estudioso ou crítico estabelecer a sequência seguinte: Poética - Retórica - Linguagem - Crítica - Etc.

32 *Valéry Paulo (1871-1945), filósofo, escritor, poeta francês.*

Manuel Bandeira, mais do que se preocupar em fazer uma arte compatível com o momento moderno, buscando estar sempre a par do novo, através de trocas de informações, preocupou-se também em registrar os ensinamentos que adquiria ou que adquirira antes, certo de contribuir para que se fizesse uma poética consciente que pudesse, de alguma forma, contribuir com aqueles que se davam a essa arte e que nem sempre se sentiam ou estavam deveras preparados para ela. E, numa contribuição valiosíssima, quer na intenção de participar, quer pensando apenas em ditar as regras que seguia no seu dia a dia, o poeta nos legou o *Itinerário de pasárgada* (1954), um livro que, se não pode ser definido como um manifesto, deve ser considerado, sem dúvida, como uma espécie de conteúdo informativo da poesia moderna, além de uma referência experimental para aqueles que se dignam à arte poética que sucedeu os anos XX.

1.Considerações históricas

Sabe-se, ao estudar um autor e obviamente um poeta, no caso Manuel Bandeira, o quanto é importante não só inseri-lo no momento literário a que pertence, como também interrelacionar sua obra no conjunto de livros que ele publicou, observando-se, através de diferentes relações com outras obras produzidas no mesmo período, o quanto é possível estabelecer-se uma análise diacrônica e, portanto, histórica. Toda a poética de Manuel Bandeira se caracteriza, sem dúvida, na experimentação e na busca constante de novos tipos de expressão.

No fazer poético, a linguagem atinge sempre “as forças mágicas da significação” (*TELES*, Gilberto Mendonça:1989, pág.159) e, sobre ela, atuam as primeiras investidas do ato literário. Advém daí a importância da Retórica, segundo a qual: “A Poética tem por objetivo efetuar os caracteres essenciais da criação literária (...) a Retórica é uma ciência da expressão, oral ou escrita, destinada a persuadir ou influenciar o ouvinte”(*TELES*, Gilberto Mendonça: *ibidem*, pág.166).

Bandeira procurou sempre empregar novas formas de expressão, entendendo-se por “novas”, as formas já existentes e transformadas em outros aprendizados. A linguagem foi, sem dúvida, o dado fundamental de suas produções e, considerando-a dentro do texto no qual se desenvolve, cumpre assinalar que “o discurso literário (...) é construído sob o signo da “opacidade”, a linguagem se torna visível, é como um vidro translúcido que deixa passar um pouco de luz, mas que não deixa ver exatamente a realidade sensível. Mostra-a, mas também “se mostra” (*TELES*, Gilberto Mendonça: *ibidem*,pág.57).

Inserindo-se, pela linguagem, nas chamadas “Artes Práticas”, a poesia realiza a verdadeira criação, muito embora não se possa esquecer que, ligada a ela está a arte

que, remetendo à Retórica, pode ser entendida consoante as palavras de *Heinrich Lausberg*³³ como

um sistema de regras extraídas da experiência, mas pensadas, depois logicamente, que nos ensina a realizar uma ação que tende a seu aperfeiçoamento e repetível à vontade, ação que não forma parte do curso natural do acontecer e que não queremos deixar ao capricho do acaso. (APUD TELES, Mendonça Gilberto: 1966 *ibidem*, pág.58)

Esta parece ser a ideia exata de Manuel Bandeira e, de um modo geral dos poetas modernos para quem “Arte é mondar mais tarde o poema” (ANDRADE, Mário: 1988, pág.119). Manuel Bandeira se preocupou em fazer poesia como um exercício contínuo de aprendizado e experiência, exercitando o tempo todo técnicas novas e formas versificadas nas quais o verso rimado imiscuia-se ao verso livre, produzindo, às vezes, novos efeitos de ritmo e de musicalidade que, uma vez praticados, enriquecem a fluência e a prática do poeta. Estas experimentações não invalidam o aspecto mimético que envolve o discurso literário, até porque “Nesse espaço mimético, se ajustam hoje os três lados do processo mimético, decorrendo daí as discussões a respeito de realismo / irrealismo e de tradição e vanguarda” (TELES, Mendonça Gilberto: *ibidem*, pág.50).

Refletindo-se sobre o termo vanguarda cumpre reconhecê-lo como um momento de mudança radical nas artes e, em se tratando sobretudo do Brasil, passado o primeiro impacto, como é normal quando mudanças radicais começam a ser impetradas, surgiram poetas como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto que fizeram valer o “vértice da invenção e atualização de cada época” (TELES, Mendonça Gilberto: *ibidem*, pág.178). Manuel Bandeira preocupou-se em desenvolver uma poética voltada para o aprendizado constante, onde imperavam as experimentações linguísticas e as tentativas de mudança rítmica e de inovações vocabulares. Saber lidar com os elementos que constituíam a formação do poema reforçou em Bandeira a inventividade e a capacidade de praticar uma arte que também na apreciação de Gilberto Mendonça Teles:

pressupõe virtuosidade e escolha, está centrada nos princípios de experimentação e escolha, assim como estes procedimentos pressupõem a esfera da competência, do saber cultural e técnico do artista, principalmente do poeta que imprime uma

³³ LAUSBERG, Heinrich - 1912-1992. *Retórico alemão*.

alta organização à linguagem do poema, valorizando os seus “pequeninos nadas” que se eletrizam no sentido da poesia. (*ibidem*, pág.1, 2)

Manuel Bandeira, em sua constante tentativa de aperfeiçoar os seus versos, em sua incansável tarefa de buscar novos aprendizados, foi se munindo, cada vez mais, de contatos literários que serviam como embasamento para sua arte. Bandeira buscava poetas contemporâneos e de todas as épocas, quer nacionais ou estrangeiros, trocando, intimamente com eles, conhecimentos úteis à prática de sua poesia. Munido de vários autores e textos, é claro que tinha de fazer aflorar em sua própria obra os reflexos dessas leituras. E é nesses reflexos que se justificam as inúmeras intertextualidades surgidas em seus poemas. A este “longo centão” como Gilberto Mendonça Teles denominou (*ibidem*, pág.11), podem-se associar as palavras de Júlia Kristeva³⁴:

Para os textos poéticos da modernidade, poderíamos afirmar, sem risco de exagero, é uma lei fundamental: eles se constroem absorvendo e destruindo concomitantemente os outros textos do espaço intertextual. O texto poético é produzido no movimento complexo de uma afirmação e de uma negação simultânea de um ou outro texto..(Apud *TELES*, Gilberto Mendonça: 1989: pág.48)

Em meio a estas “vozes” que interpenetram os textos apresentam-se, em vários poemas, temas que se repetem nas cantigas de roda ou na poesia popular do nordeste. Entretanto, são os poemas metalinguísticos que melhor caracterizam a experimentação poética de Manuel Bandeira. A este respeito, volta a falar o crítico: “Tanto o (plano) da linguagem como o (plano) da metalinguagem fazem parte de um sistema potencial da língua, distinguindo-se porém perante o texto: a linguagem o cria; a metalinguagem o examina e recria “ (*TELES*, Mendonça Gilberto: 1989, pág. 124). Neste aspecto, a Crítica aparece ligada à História Literária, imiscuindo, num só elemento, Crítica e Poética. Manuel Bandeira, sempre preocupado em contestar ou em se inteirar das produções contemporâneas, desenvolve sua crítica de modo tão acirrado que, às vezes, depois de uma primeira opinião, reconsidera, dizendo: “Quando leu Paulicéia desvairada viu que “Aquele ruim esquisito era do legítimo, isto é, significava uma força e um talento ainda nos limbos do disforme” (*TELES*, Gilberto Mendonça: 1989, pág. 124).

Diante de todos estes aspectos, cumpre assinalar que a longa trajetória de expe-

³⁴ KRISTEVA, Júlia (1941-), filósofa búlgara, psicanalista, feminista, romancista.

rimentação e aprendizado desenvolvida por Manuel Bandeira se apoiou também em enfatizar o sentimento e a emotividade que caracterizam o fazer poético. A angústia se afigura, por exemplo, num poema inicial de *Cinza das horas*:

“Fecha o meu livro se por agora

Não tens motivo nenhum de pranto”

(“Desencanto”)

3. O poeta e o seu itinerário

Certa vez, tendo recebido do Jornal do Comércio certa crítica a respeito de seus versos, crítica que considerou como “um elogio (...) muito chochinho” (*BANDEIRA, Manuel: 1934, pág.34*), o poeta pernambucano resolveu decidir-se a respeito de seus poemas e declarou: “Nunca os exumei (aqueles versos) das páginas do Jornal do Comércio, onde espero que para sempre durmam ao abrigo de um possível pósterio violador de sepulturas” (*BANDEIRA, Manuel: ibidem*).

Depreende-se, em meio à conscientização que Manuel Bandeira revela, uma tentativa constante de aprimorar o verso e de tornar o fazer poético um processo de novas criações, invenções e transformações, buscando no passado o novo e extraindo daqueles “pequenos nada” uma produção cujo valor maior está na experimentação. A poesia de Bandeira sempre passou por constantes mutações; em meio a estas, o soneto até se afigurava como algo quase desconfortante e desagradável:

Lembro-me ainda muito bem da estranheza do mal-estar que me dava quando a poesia era soneto e eu, até então só afeito ao ritmo quadrado, me sentia desagradavelmente suspenso ao terceiro verso do primeiro terceto. A aceitação da forma soneto foi em poesia a minha primeira vitória contra as forças do hábito. (*BANDEIRA, Manuel: 1954, pág.12*)

Bandeira admirava Camões e, em sua obra, encontram-se, de fato, poemas e sonetos que caracterizam a influência deste poeta português. Segundo seu próprio depoimento “Hiato, em Carnaval, veio da influência de Camões, Afonso Lopes de Almeida me observou um dia: “Você já reparou como são fortes os versos fracos de Camões” (*BANDEIRA, Manuel: 1954, pág.30*).

Esta busca ou esta influência que repercutiu nos poetas modernos, vinda de outros autores, estrangeiros e mais antigos, justifica a tentativa de aprendizado constante, visando a, através de leituras e de contatos com poetas e autores contemporâneos, acrescentar dados novos às suas produções. Desta forma, é que, segundo ele, “Aprendi que a boa rima é a que traz ao ouvido uma sensação de surpresa, mas surpresa nascida não da raridade, senão de uma espécie de resolução musical”. (*BANDEIRA, Manuel: ibidem, pág.32*)

A importância que Bandeira dá à musicalidade dos versos está muito próxima do que Mallarmé defendeu como importante em poesia. O ritmo constitui “a atração que sobre nós exercem certas palavras” (TELES, Gilberto Mendonça: 1972, pág.42). De fato, em *Mallarmé* insere-se o posicionamento segundo o qual “em literatura a poesia está nas palavras, se faz com palavras e não com ideias e sentimentos” (*id ibidem*). Esta valorização do termo empregado, da palavra que proporcione o prazer da leitura constitui uma insistente preocupação em Bandeira para quem “As palavras iluminam-se de reflexos recíprocos” (*ibidem*, pág.43). A linguagem, a utilização certa dos vocábulos, visando a um ritmo adequado no momento da leitura e da compreensão do verso, são, neste poeta, responsáveis pela “sua técnica de poeta (que) é uma orquestração da linguagem e o alexandrino(...) uma combinação de doze timbres” (BANDEIRA, Manuel: *ibidem*, pág.152). Bandeira se dava a experimentações vocabulares, analisava minuciosamente o efeito positivo que era conseguido através de duas ou três substituições de palavras que considerava medíocres e concluía:

Cotejos como esses que tinge em vez de doura, (...) me foram ensinando a conhecer os valores plásticos e musicais dos fonemas; me foram ensinando que a poesia é feita de pequeninos nadas e que, por exemplo, uma dental em vez de uma labial pode estragar um verso. (BANDEIRA, Manuel: *ibidem*, pág.25)

Desde criança, Manuel Bandeira demonstrou se interessar pela escolha do termo que melhor lhe convinha, pois, segundo ele, o pai se sentia, às vezes, invocado por certas palavras. Lembra-se até de uma delas que empregou num de seus poemas: protonotária, uma espécie de invenção linguística a respeito da qual ironiza: “Se eu tivesse algum gênio poético, certo poderia, partindo dessas brincadeiras que meu pai chamava “operas”, ter lançado o surrealismo antes de Breton e seus companheiros” (BANDEIRA, Manuel: *ibidem*, pág.11).

Nesse não “ter lançado antes” se revela certa tendência para a minoridade, caracterizando um poeta sem importância reconhecida, autojulgamento idêntico ao dos poetas modernos, muito embora a doença que o acometeu logo cedo tenha sido um motivo a mais para se dizer sempre um “poeta menor”. Talvez tentando superar a dificuldade, encontrasse em si estímulo tão grande para se dedicar ao estudo contínuo da *tékne* e das inovações poéticas. Aliás, esta ideia parece declarada no eu lírico de “Infância”. É compreensível que a doença revelada cedo

O senhor tem lesões teoricamente incompatíveis com a vida; no entanto, está sem bacilos, come bem, dorme bem,

não apresenta em suma nenhum sintoma alarmante. Pode viver cinco, dez, quinze anos. Quem poderá dizer? Continuarei esperando a morte para qualquer momento, vivendo como que provisoriamente. (BANDEIRA, Manuel: *ibidem*, pág.122)

tenha sido a responsável também pelo sentimento triste que se depreende de versos como:

“Andorinha, andorinha, minha cantiga é mais triste:
Passei a vida à toa, à toa.....”

(Andorinha)

E o desencanto da vida face à doença é, de fato, ironicamente trazida para a poesia:”

- Então doutor, não é possível tentar o pneumotórax?
- Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino”

(Pneumotórax).

Uma certa fragilidade parecia dominar desde cedo o sentimento de inferioridade do poeta que, embora se dizendo “menor”, numa atitude semelhante a dos demais contemporâneos que se diziam *gauché*” ou se mostravam negativos e tristes, confessava o mal que a doença lhe causara: “Fui um menino turbulento, nada sentimental. A doença, porém, tornara-me paciente, ensinara-me a humildade”. (BANDEIRA, Manuel: *ibidem*, pág.59). Este sentimento influenciou, certamente, a sua contínua predisposição para se dedicar ao estudo e à experimentação poética. Em sua voluntariedade em se dizer um poeta menor havia a “consciência de que sua matéria poética seria sempre a das pequenas dores e ainda menores alegrias” (TELES, Gilberto Mendonça: pág.45). Por outro lado, o mesmo crítico admite que “Bandeira se dizia, reiteradamente, um poeta menor porque não sabia transformar as “emoções morais” em “emoções espontâneas”.

A verdade é que sua angústia parecia dominar-lhe os maiores prazeres e até insistir em lhe revelar certa incompetência para a poesia: “Tomei consciência de que era um poeta menor; que me estaria para sempre fechado o mundo das grandes abstrações generosas....”(BANDEIRA, Manuel: *ibidem*, pág.22). Motivado pela necessidade de escrever, de se tornar poeta na acepção do termo, Bandeira procurou fazer de sua arte um constante aprendizado, um jogo de intuições que o levava a dizer: “Não faço poesia quando quero e sim quando ela, poesia, quer” (BANDEIRA, Manuel: *ibidem* pág. 109). Em meio a este processo, Manuel Bandeira deu grande valor ao inconsciente, às ideias que proliferavam em liberdade e que adquiriam proporções maiores graças ao exercício de experimentações constantes: “o vocabulário, a sintaxe podem ser inaturais: as formas de sentir e de pensar, não. Somos duplamente prisioneiros: de nós mesmos e do tempo em que vive-

mos” (BANDEIRA, Manuel: *ibidem* pág. 108). Dada a facilidade de criar a partir do inconsciente, o ritmo se tornou indispensável para a boa entonação do verso, já que

o bom fraseado não é o fraseado redondo, mas aquele em que cada palavra está no seu lugar exato e cada palavra tem uma função precisa, de caráter intelectual ou puramente musical, e não serve senão a palavra cujos fonemas fazem vibrar cada parcela da frase por suas ressonâncias anteriores e posteriores. (BANDEIRA, Manuel: *ibidem* pág. 41)

O ritmo acompanha o pensamento, logo, pouco a pouco, Bandeira se foi libertando do tradicionalismo poético e, ao saber da existência do verso livre, até exultou: “E vejam como eu andava atrasado: em 1911 ainda não tinha ideia do que fosse o verso livre”(BANDEIRA, Manuel: *ibidem* pág. 35). O contato com este tipo de verso exerceu tamanha influência no poeta pernambucano que, logo depois, surgiram poemas como “Meninos Carvoeiros” e “Noturno de Mosela”, que revelam total liberdade métrica. Manuel Bandeira, embora tenha atendido ao impulso do inconsciente, nunca se furto à necessidade de aprimorar o que escrevia, quer adequando o vocabulário, quer procurando o ritmo adequado à leitura do verso. Por outro lado, esta constante preocupação em fazer sempre o melhor, provocava-lhe um senso crítico acirrado sobre o que escrevia, fazendo-o refletir sobre suas produções e chegar a conclusões como esta onde a insatisfação predomina nitidamente:

A Cinza das horas não continha tudo que eu havia escrito até 1917, data da publicação. Fizera eu uma escolha, preferindo os poemas que me pareciam ligados pela mesma tonalidade de sentimentos, pelas mesmas intenções de fatura... Nada tenho para dizer desses versos, senão que ainda me parecem hoje, como me pareciam, então não transcender da minha experiência pessoal, como se fossem simples queixumes de um doente desenganado, coisa que pode ser comovente no plano humano, mas não no plano artístico. (BANDEIRA, Manuel: *ibidem*, pág.49).

Observa-se que a autocrítica prevalece nas considerações do poeta que recusava, às vezes, aquilo que escrevia: “Até os quinze anos não versejei senão para me divertir, para caçoar. Então vieram as paixões da puberdade e a poesia me servia de desabafo. Sou poeta de desabafos e circunstâncias” (BANDEIRA, Manuel: *ibidem*, pág.119). A idade influenciava, segundo este poeta, na competência ; em *Lição do amigo*, livro que contém as cartas entre Bandeira e Carlos Drummond de

Andrade, constata-se que, ao perguntar ao poeta se tem menos de vinte anos, descarta a possibilidade de nesta idade ter escrito bons versos. E isto se explica no fato de considerar que a poesia é uma arte que exige aprendizado e amadurecimento de conceitos, logo exige tempo para ser aprendida. Por outro lado, aliada a essa necessidade de ser levada a sério, trata-se também de algo que transporta ao sonho e transpõe para o prazer. E neste particular, o “Vou-me embora pra Pasárgada”, revela ao poeta uma “noção de haver uma realidade mais bela, diferente da realidade quotidiana...” (BANDEIRA, Manuel: *ibidem*, pág.11). Refletindo sobre sua predileção pelo poema, diz ele:

Esse nome Pasárgada, que significa “campo dos persas” ou “tesouro dos persas” suscitou na minha imaginação uma paisagem fabulosa, um país de delícias...de tudo o que eu não tinha feito por motivo de doença, saltou-me de súbito do subconsciente esse grito estapafúrdio: “Vou-me embora pra Pasárgada!” (BANDEIRA, Manuel: *ibidem*, pág.88)

Considerando o depoimento de Manuel Bandeira, Pasárgada afigura-se para o eu lírico e, conseqüentemente para o autor, como o lugar paradisíaco, onde, como no poema “Fim” de Carlos Drummond de Andrade, a sensibilidade encontra o seu porto seguro. De fato, lá tudo é prazer: ginástica, bicicleta, mulheres e ainda uma cama idealizada em sonho. A respeito de tal prazer, Gilberto Mendonça Teles se refere ao cuidado que o poeta teve com a musicalidade das palavras, fazendo ainda da poesia o seu instrumento de evasão em busca do escapismo. (TELES, Gilberto Mendonça:1989, pág.48),.

Todas estas conclusões vão ao encontro do poeta e do leitor para quem, na visão do crítico referido acima, “a poesia não existe em si; será uma relação entre o mundo interior do poeta, com a sua sensibilidade, a sua cultura, as suas vivências e o mundo interior daquele que o lê” (*ibidem*, pág.9). Esta observação é importante na medida em que sua poesia além de pragmática, busca constantemente o leitor. Em muitos poemas, o diálogo é visível, ora interpelando quem lê a respeito de si mesmo, ora imiscuindo nos poemas intertextualizações diversas. Em “Sextilhas Românticas”, o romantismo se revela presente nos versos, além de, ao longo da poesia de Bandeira, encontrarem-se outros poetas e outras formas populares do Nordeste, da infância e de autores diversos, intertextualizados, sobretudo em “Balada das três mulheres do sabonete Araxá”. Segundo as palavras do poeta, trata-se de “uma brincadeira, mas em que, (...)pus ironicamente muito de mim mesmo...” (BANDEIRA, Manuel APUD TELES, Gilberto Mendonça, *ibidem*, pág.25).

Muitos poemas de sua obra são metalinguísticos, entre eles, “Poética”, “Neologismo” e “Nova poética”, os quais revelam sua conscientização ante o fazer poético. Aliás, todo este itinerário é realmente marcado pela necessidade de o poeta

aprimorar a sua técnica, tornando o seu ofício um exemplo do que Castro Alves definiu como sendo poesia: “A poesia é um sacerdócio – seu Deus o belo – seu tributário, o poeta”(Apud BANDEIRA, Manuel: *ibidem*, pág.194)

3.1. O poeta no seus processos de criação e recriação³⁵

Manuel Bandeira não se deixou apenas levar pelo *élan* poético que o impulsionava; inserido em sua época, sabia perfeitamente que, ante os resultados dos manifestos de Mário de Andrade e confirmados os resultados que as correntes literárias mundiais atestaram na evolução poética, o eu lírico precisava, agora, munir-se também de racionalidade e arte. Mesmo tendo de ser a emoção o ponto de partida para qualquer verso, o poeta precisava estar avisado, desperto para reagir de forma consciente porque, como avisava o amigo, “até para se atravessar uma rua tem-se de estar inspirado”(ANDRADE, Carlos Drummond: 1985, pág.158).

Mas o que chama a atenção na poesia de Manuel Bandeira, pelo menos neste momento, é o fato de se tratar de um poeta que, além do fazer poético, se preocupou em estudar, aperfeiçoar e registrar as normas que, em suas considerações, tornariam a poesia uma arte que deveria ser levada a sério. Incluindo-se naquele sentimento que caracterizava Drummond como *gauche*, também Bandeira se dizia poeta menor, atribuindo à sua saúde frágil o dom de se fazer poeta (“Epígrafe” in *Cinza das horas*). Este dom, embora sem transbordamentos excessivos, tornou-se um veio de desabafo para suas dores e sofrimentos. O “poeta menor” que existia dentro de si tentou alcançar um maior lastro de conhecimentos graças ao aprendizado, às leituras e às experiências que se preocupou em registrar no *Itinerário de Pasárgada*. Talvez, ao anotar para si os ensinamentos que poderiam servir-lhe mais tarde, não se desse conta do fato de seus testemunhos servirem para os mais jovens que, pretendendo também se tornar poeta um dia, tinham onde se conscientizar de que poesia se aprende continuamente, sem preguiça, sem cansaço e com a devida preocupação para não se chegar, como o mestre, “aos 52 anos (ignorando) a admirável forma da canção paralelística, a não menos admirável combinação estrófica (ab ab, ed, ed, ef ef, gg) (BANDEIRA, Manuel: 1954, pág.108).

Há mais um elemento importante do qual a sua produção se deixa imbuir: a comunicação. Em todos os momentos, o eu lírico se dirige ao leitor, preocupado, inclusive, em causar-lhe impressões diferentes daquelas que o outro gostaria de sentir ao abrir o livro. Aliás, o seu sentimento triste se desnuda, inclusive, em seu livro:

“Eu faço versos como quem chora
De desalento... de desencanto....

³⁵ Este trecho de artigo surgiu, primeiramente, na Revista Escrita: RJ: PUC: 1996.

Fecha o meu livro, se por agora
Não tens motivo nenhum de pranto.”

(“Desalento” in Cinza das horas)

A poesia de Bandeira é, pois, uma busca de desabafo, um meio disfarçado de se afastar da dor e da perda. Preocupado sempre em se não entregar por demais, contendo-se e evitando, assim, o transbordamento excessivo de suas emoções, queria, é óbvio, dividir com o leitor os seus sofrimentos, muito embora se preocupasse também em não fazê-lo mergulhar em sua irremediável tristeza. Empregando a ironia como recurso, inserindo-se nos proclames que as concepções sincrônicas exigiam, o poeta deixava a sua poesia falar de si, revelando uma espécie de catarse capaz de aliviar mágoas e ressentimentos. Dois bons exemplos disto são “Os sapos” em *Carnaval* e “Poética” em *Libertinagem*. Aparentemente, não há reserva e tudo aquilo que a vida madrasta não lhe quis dar, surge naturalmente, como força motriz para o poema. A época literária caracterizava, porém, a angústia no intimismo dos poetas. Tanto assim que Mário de Andrade, por exemplo, se dizia “burramente feliz, mas olhe que já fui muito infeliz” (ANDRADE, Carlos Drummond: 1987, pág.51), Murilo Mendes voltava-se para explicações místicas face a existência, Drummond mostrava-se sempre ressentido do seu gauchismo e *Baudelaire* – num sentimento que ultrapassava o dos brasileiros e se expandia na modernidade – enfatizava a sua blasfêmia, insistindo na necessidade de canto.

O sofrimento de Manuel Bandeira soa, porém, como consequência de um temperamento dócil, incapaz de suportar calado a sua realidade, que não é outra senão a de uma saúde frágil que lhe rendeu um isolamento inconformável. De fato, a malfadada realidade lhe anunciava:

O senhor tem uma escavação no pulmão esquerdo e o
pulmão direito infiltrado.

- Então, doutor, não é possível tentar o pneumotórax?

- Não. A única coisa a fazer é tocar um tango argentino.

(“Pneumotórax” in *Libertinagem*)

A ironia do último verso é significativa, uma vez que remete à temática mais recorrente da poesia de Bandeira: O sofrimento desta “vida inteira que poderia ter sido e que não foi” (*ibidem*). Resistindo às imposições da doença, Bandeira se viu na emergência de se comunicar com o outro, dando-se a chance de sair de seu casulo e dele falar com propriedade: “O meu quarto resume o passado em todas as casas que habitei” (“O Martelo” in *Lira dos Cinquenta Anos*), construindo, então, um projeto de vida voltado para a literatura e, mais especificamente, para a poesia. Valendo-se da ironia como autodefesa, disfarce e desafio, o poeta estava se referindo a seus contemporâneos, entre eles, Carlos Drummond de Andrade e Mário de An-

drade que, imbuídos também nos novos conceitos de arte, sofriam tanto quanto ele as agressões maledizentes dos passadistas desabituaados ainda às modificações sofridas pela arte. Drummond sofria, dadas as críticas sobre o poema da pedra, as designações de louco, Mário era acusado em sua modernidade e Bandeira era tido irremediavelmente como pornográfico. Mas o espírito crítico passou a falar mais alto e a poesia de Manuel Bandeira, que sempre enfatizava o sofrimento pessoal, passou a se envolver com normas e conceitos capazes de contestar o passadismo. O ideal de liberdade adquiriu, assim, um valor exaltado:

Estou farto do lirismo comedido

Do lirismo bem comportado

Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente
protocolo e manifestações de apreço ao Sr. Diretor

(...)

Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.

(“Poética” in *Libertinagem*)

A emoção – contida, como determinava o modernismo, – ressurgia no fazer poético, buscando na metacrítica que a maioria dos poetas desenvolvia um veio expressivo de arte. “Poética” e “Nova Poética” inseridos em *Belo, belo* revelam o ímpeto, quase agressivo, de quem se impõe ante à modernidade poética:

“Vou lançar a teoria do poeta sórdido

Poeta sórdido:

Aquele em cuja poesia há a marca suja da vida.

(...)”

Observa-se que o purismo de outrora é substituído, agora, pela “marca suja da vida”. Em seguida, esta ideia de sujeira como algo normal ao cotidiano, como sombra à felicidade com a qual o indivíduo até inicia o dia, é interrompida:

Na primeira esquina

Passa um caminhão, salpica-lhe o paletó

Ou a calça de uma nódoa de lama:

É a vida.

As angústias do dia a dia estão metaforizadas em “nódoa de lama” e em “É a vida”. Independente do senso crítico que persuade a poesia de Manuel Bandeira, revelando a conotação dorida que faz com que através de sua sensibilidade se revele no eu lírico um indivíduo dócil, aflora também um romantismo inegável:

Sou romântico? Concedo.

Exibo, sem evasiva,

A alma ruim que Deus me deu,

Decorei “Amor e medo”.

“No lar”, “Meus oito anos”... Viva
José Casimiro de Abreu!

(“Sextilhas românticas” in Belo belo)

A intertextualidade, comum aos poetas modernos, aparece neste e noutros momentos de sua poética. Em “Cotovia –Opus 10”, as estrofes vão estabelecendo diálogo entre si e, numa exaltação saudosista, voltam-se para o passado e para a infância, transfigurando-se, no final, em “Trouxe a perdida alegria”. Os dois verbos no pretérito passado refletem o sentimento profundo do poeta. Aliás, não deixa de ser interessante a forma como o poeta sintetiza o seu chegar à maturidade:

Depois meu avô... Descoberta da morte!
Com dez anos vim para o Rio.
Conhecia a vida em suas verdades essenciais.
Estava maduro para o sofrimento
E para a poesia.

(“Infância” in Belo, belo)

A infância e a idade adulta atingiram o desenvolvimento comum, muito embora, logo nos dias imediatos à maturidade, sofrimento e poesia tenham se unido por definitivo. O sofrimento, presente, ao longo da obra, assinala certa propensão para o sonho. E é nesta necessidade que se identifica, digamos, uma fuga do mundo real e do sofrimento, um desejo de, através do imaginário, chegar-se ao local paradisíaco desejado por todo o poeta. Daí o “Vou-me embora pra Pasárgada” (in *Libertinagem*). Para o poeta, a felicidade só se afigura possível num outro plano da vida. (“Tempo-ser” in *Belo, belo*). Em “Versos escritos n’água” de *Cinza das horas* o eu lírico exaltara os “Meus pobres versos comovidos” e, numa atitude de desencanto ante à vida e quase louvor face à morte:

“Tudo é milagre
Tudo menos a morte.
Bendita a morte, que é o fim de todos os milagres”.

(“Preparação para a morte”)

Um outro momento de desencanto profundo é também “Vontade de morrer” inserido em uma obra minúscula, constituída de poucos poemas e intitulada do homônimo do último poema citado:

“Sem ambições de amor ou de poder,
Nada peço nem quero e – entre nós – ando
Com uma grande vontade de morrer.”

Mas todo esse sofrimento, esse desencanto e essa tristeza não deixaram de motivar o poeta, muito pelo contrário, são sentimentos que serviram de *leitmotiv* a experimentações até linguísticas. Em “Composições”, por exemplo, a folha em branco é explorada com clara versatilidade linguística:

Constant
J
amaica
l p
j o
v e
a s
i
l i b e r d a d e
u
c
rumania Martinica
r j
e u b a
s e d
t
tonegaru

(“Homenagem a Constant Tonegaru”)

Experimentações como esta e outras não permitem que se aceite para Manuel Bandeira a autodefinição de poeta menor. Certamente esta foi a vestimenta que ele mesmo escolheu para omitir a sua grandeza e, quem sabe, amenizar o sofrimento físico que o tornou, ao longo dos anos, tão emotivo. “A vida que poderia ter sido/ e que não foi” se afigura numa vida plena de poesia e conhecimento. Daí o valor do poeta, não menor, mas sempre Manuel Bandeira.

4. Manuel Bandeira e Teorias poéticas

O esforço de Manuel Bandeira em desenvolver uma poética centrada num aprendizado constante repercutiu num esforço bem sucedido:

Cheguei ao apaziguamento das minhas insatisfações e das minhas revoltas pela descoberta de ter dado à angústia de muitos uma palavra fraterna. Agora a morte pode vir. – essa morte que espero desde os dezoito anos; tenho a impressão que ela encontrará, como em “Consoada” está dito: “a casa limpa, a mesa posta, com cada coisa em seu lugar” (*BANDEIRA*, Manuel, pág.195)

O seu fazer poético visa a alcançar o mesmo aperfeiçoamento buscado, em épocas anteriores, por Pope, Horácio, Malherbe e Boileau que, entendendo a poesia como arte cabível a um gênio, buscavam sobretudo a simplicidade e a precisão (SUHAMY, H.: 1986, pág.21). Fazendo desta arte a virtuosidade exigida dos mais capazes, também em Bandeira a estética se interliga à emoção, conservando o dom consciente que Castagnino entende como sendo pertinente à “*La poesia (que) conlleva concepciones del mundo y de la vida que operan cuando ponen en juego (...) mecanismos, fantasia, intuición, de recôndito estremecimientos...*”(CASTHAGNINO, Raúl H. 1980, pág. 16-17). Numa atitude bastante próxima, Manuel Bandeira declarou que “o conteúdo emocional daquelas reminiscências da primeira meninice era o mesmo de certos raros momentos de minha vida adulta” (BANDEIRA, Manuel: *ibidem*, pág.9). O resultado de sua poesia se deve à linguagem, ao efeito das palavras e dos sons produzidos por elas para externar o seu “conteúdo emocional”. De uma ou de outra forma, sua poesia pode ser entendida como uma forma de catarse ou de exteriorização de sentimentos, o que vem ao encontro do conceito que se tem de poeta e artista: “*La poesia es el desborde, exteriorización o proyección del pensamiento y sentimientos Del poeta, o dicho de outro modo (...) la poesia es definida imágenes pensamientos y sentimientos del poeta.*”(ABRAHMS, H, T L. *Ibidem*, pág.39).

Tanto a imaginação quanto a emoção fazem parte da sensibilidade poética e, evidentemente, do mundo que Manuel Bandeira criou para si. A este respeito, cabe ressaltar que “*el mundo del artista es el de la intuición imaginativa, o del sentido común, o el de la ciencia natural*” .(ABRAHMS, H, TL. *Ibidem*, pág.18). Assim como o poeta pernambucano se ocupa com o ritmo e a musicalidade do verso, exigindo para sua arte uma certa consciência, buscando “expressar pela humana linguagem, reconduzida ao seu ritmo essencial, o sentido secreto das aparências do mundo” (BANDEIRA, Manuel: *ibidem*, pág.144), também Mallarmé revelava a sua preocupação face à musicalidade do poema. Segundo ele, a poesia é obtida através de “uma centelha de aproximação de certos vocábulos” (Apud TELES, Gilberto Mendonça: Pág.8). Em certo estudo hindu “*L’intonation revele, à son gré, inlassablement, le sens caché: elle met en evidence l’habilité à représenter l’état d’âme des beaux caracteres*”(RAJASEKHARA Apud SEGHERS, Pierre: *ibidem*, pág. 56). Para Castagnino, a musicalidade é tão importante no poema que até o leitor “*presiente convocadas vibraciones em cada repliegue de su aparato fonador, oye em le profundo la melodia del poema.Hay una secreta música interior del verso fijada em los signos...*”(CASTAGNINO, Raul: *ibidem*, pág.17)

Esta preocupação em relação àquele que lê é muitíssimo importante para a poesia moderna e, de um modo geral, para a arte que, até para certo estudioso já referido neste discurso, tem como elemento final “*el publico, o auditório: los oyentes, espectadores o lectores a quienes la obra va dirigida o a cuya atención, de todos modos, llega a hacerse disponible*”(ABRAHMS, H.TL: *ibidem* ,pág. 17). O poeta moderno e, obvia-

mente, Bandeira, se preocupam sempre com o leitor, dirigindo-se a ele em todos os momentos, inclusive, na dor:

Só a dor enobrece e é grande e é pura.
Aprende a amá-la que a amarás um dia.
Então ela será tua alegria,
E será, ela só, tua ventura....

(“Renúncia” in Cinza das horas)

O eu lírico se dirige ao leitor, imiscuindo-o em seu sofrimento, atraindo sua atenção para suas experiências. E sob este aspecto, se diria que o caráter pragmático é importante para a crítica que, segundo Sidney, “*tiene una finalidad: lograr cierto efecto em el auditorio*”(ABRAMAS: M.TL: *ibidem*, pág. 28). Ainda para este crítico, cumpre “*concebir un poema como algo hecho con el propósito de obtener la respuesta que se desea em los lectores.*”(ABRAMAS: M.TL: *ibidem*, pág.30).

Desde tempos remotos que um dos propósitos da arte e, conseqüentemente, da poesia é agradar e deleitar o leitor; Horácio tinha já este objetivo e Bandeira não hesita em conseguiu-lo através da emoção, sentimento contido, é verdade, pela consciência do fazer poético, mas que repercute sobretudo como um efeito catártico para o próprio poeta: “Deus me conserva as minhas criancices! Talvez neste gosto, (...) o que há seja o desejo de me conhecer melhor, sair fora de mim para me olhar como puro objeto.”(BANDEIRA, Manuel: *ibidem*, pág. 78).

Posicionamentos deste tipo corroboram para que se visualize em Bandeira o seu autosenso crítico. Esta característica que se vê assinalada tanto em referência às suas deficiências como poeta:

Em *O Ritmo dissoluto* muitas são as poesias sem ritmo de especie alguma; mais do que ritmo dissoluto portanto... Mas a maioria delas oscila entre a notação sucessiva de notações desagregadas uma das outras e a repetição de certos temas já cansados, em que a nota da melancolia se entrelaça com a da voluptuosidade, mas “sem poder de convicção (BANDEIRA, Manuel: *ibidem*, pág. 66).

quanto em referência às críticas que faz a si mesmo: “os reacionários são uns velinhos amáveis que não fazem mal a ninguém: querem é sossego. Como eu...” (BANDEIRA, Manuel: *ibidem*, pág. 101). A autocrítica se torna mais acirrada quando, num contexto metalinguístico, Bandeira se volta para um fazer poético no qual se identifica, muitas vezes, a *tékne* de Horácio. Castagnino também se preocupou com a metalinguagem, tanto assim que, segundo ele:

Poetizar sobre la poesia, ascender a la metapoesia, asediar poeticamente lo inefable de su esencia es intentar otra via para aproximarse a lo inefable de su misterio atisbar la cumbre de su prestigio desde otro parajódico enigma.(CASTAGNINO, Raul, H: *ibidem*, pág. 24).

Na função de ensinar, referenciada, inclusive, por Sidney³⁶ (CASTAGNINO, Raul, H: *ibidem*, pág. 28), está implícita a metapoesia. Já para Bandeira, a linguagem crítica nada mais é senão “fusão de informações clássicas e populares”(TELES, Gilberto Mendonça: Pág. 40), constituindo-se num manifesto poético comum ao período modernista. Quando o eu lírico de “Poética” clama:

Estou farto do lirismo comedido
Do lirismo bem comportado
Do lirismo funcionário público com livro de ponto
expediente e manifestações de apreço ao sr, diretor

o que está pretendendo é soltar-se do verso tradicional e trabalhá-lo com mais liberdade. E este desejo adquire seu climax quando declara:

- Não quero mais saber do lirismo que não é libertação,

Em outros momentos do fazer poético, o mesmo eu declara o quanto um poema deve chegar-se aos sofrimentos do leitor:

“O poema deve ser como a nódoa do brim:
Fazer o leitor satisfeito de se dar o desespero
Sei que poesia é também orvalho.”

(“Nova Poética”)

Estes são aspectos importantes quando vêm ao encontro de posicionamentos como, por exemplo, o de Edgar Allan Poe: “a melancolia é o mais legítimo de todos os tons poéticos”. E o mesmo parece dizer Abrahms: “*Los objetos significados por um poema tienden a ser considerados como nada más que un equivalente proyectado – símbolo extenso y articulado – del estado de la mente del poeta.*(ABRAHMS, M. Tl., *ibidem*, pág. 42).

Analisando o “Nova Poética”, identifica-se nele a tentativa de o poeta buscar em sua arte uma aproximação com os seus sofrimentos, estabelecendo-se um paralelo entre obra e autor. Entretanto, à diferença de *Saint-Beuve*, *Proust* discorda desta relação, tanto assim que, a este respeito: “*Proust avait déjà refuté toute explication de l’oeuvre par la vie de l’auteur. Le moi social et le moi créateur, disait-il contre Saint-Beuve, n’ont rien à voir l’un avec l’autre*”(APUD COMPAGNON, Antoine: 1990, pág. 463). Este ponto de vista diverge do desempenho de Manuel Bandeira, tanto assim que ele declarara que a

³⁶ SIDNEY, Philip (1554-1586), um dos mais importantes poetas britânicos.

emoção de “Infância” era a mesma sentida em certos raros momentos de sua vida adulta (BANDEIRA, Manuel: *ibidem*, pág. 9) e, de fato, é correto admitir no autor pernambucano o critério poético, segundo o qual:

a noção de sinceridade, desde que compreendamos que ela se relaciona antes com o estilo do que com a veracidade autobiográfica do escritor. A sinceridade em arte é uma forma de rigor e autenticidade...O poeta coloca-se a serviço da poesia, não do indivíduo que existe nele. O que houver de novo em sua contribuição, virá de seu amadurecimento mental, não dos acidentes de sua vida privada ou pública.(SULAMY, H. *ibidem*, pág. 22)

Este amadurecimento mental referido na abordagem acima adequa-se ao aprendizado do poeta em análise que, embora fazendo poesia através da emoção causada pelos acontecimentos, não se desprende da elaboração consciente do verso, evitando sempre o transbordamento do eu. A filosofia hindu defende para a poesia este mesmo exercício duplo

L'exercice consiste à pratiquer sans interruption. C'est lui qui, accédant à tout, confère partout une habilité insurpassé. Le rassemblement mental est un effort intérieur; l'exercice un effort extérieur. Les deux réunis fait rayonner le Talent. Le talent est à lui Seul la cause déterminante en poésie... Il se développe, en partant de l'inspiration et de l'expérience (RAJASEKHARA: *ibidem*, pág. 50)

O exercício que caracteriza a poética de Manuel Bandeira tem, como pano de fundo a insistência que leva a um aprendizado sempre maior. Embora em determinado momento o eu lírico admita que o objetivo foi atingido em sua completude:

O meu dia foi bom, pode a noite descer.

(A noite com os seus sortilégios.)

Encontrará lavrado o campo, a casa limpa,

A mesa posta

Com cada coisa em seu lugar.

(“Consoada”)

conclui-se que seu aprendizado permanece em desenvolvimento, confiando-se talvez na teoria segundo a qual “*el poeta imita no “lo que es, há sido o será sino solo lo que poderia y debiera ser”*”(ABRAHMS, H.T.I. *ibidem*, pág. 29). Em outras palavras, trata-se, concordando com Manuel Bandeira:

“da vida inteira que poderia ter sido e que não foi.”

Considerações finais

O itinerário de Manuel Bandeira tem muito a ver com sua vida; ao longo de suas produções, observa-se o desenvolvimento pessoal e literário; em *Cinza das horas*, publicado em 1917, já o poeta observara: “a minha experiência pessoal, como se fossem (esses versos) simples queixumes de um doente desenganado” (BANDEIRA, Manuel: *ibidem*, pág. 49). E este livro, refletindo grande influência camoniana, foi, segundo Gilberto Mendonça Teles, saudado de forma elogiosa por João Ribeiro. Em seguida, influenciado pelo movimento modernista, surge o *Carnaval*. Nele, consoante o título, as fantasias e as permissividades da festa popular estão inseridas. Como o próprio autor admite, há alguns sonetos que guardam resquícios parnasianos. Na epígrafe, registra-se a intencionalidade de uma alegria a mais: “-Tu és a minha esperança de felicidade e cada dia que passa eu te quero mais, com perda volúpia, com desesperação e angústia”. Em seguida, Manuel Bandeira publicou *Ritmo dissoluto* que, em suas memórias, ele caracteriza como “livro de transição entre dois momentos de sua poesia” (*ibidem*, pág.67). Depois, surge *Libertinagem*, no qual o “Vou-me embora pra pasárgada” transporta o eu lírico a uma realidade diferente daquela na qual se tem caracterizado; revela-se, agora, um clima de sonho e deleite paradisíaco. Já *Estrela da manhã* abre-se para uma etapa de maior equilíbrio na poética; é o momento em que o poeta se exercita através de formas que intermedeiam o velho e o novo, ajustando os dois momentos num lirismo bem trabalhado. A partir daí, surgem livros que denotam um amadurecimento maior e até uma autocrítica evidente: “Aos 52 anos eu ignorava a admirável forma lírica da canção paralelística, a não menos admirável combinação estrófica (ab ab ed e ef gg)... do soneto petrarquiano.” (BANDEIRA, Manuel: *ibidem*, pág.108). *Belo, belo*, além de demonstrar esta sabedoria, remete à ideia aristotélica de beleza, na qual “Na linguagem corrente, a poesia evoca o sonho, a imprecisão, a irrealidade, a beleza incomum” (SUHAMY, H, *ibidem*, pág. 19) e *Mafuá do malungo*, um livro de poemas circunstanciais, possui alusões a uma mulher que nada mais significa senão a metáfora da vida:

“Belo, belo, belo, belo

Tenho tudo quanto quero”

(“Belo,belo”)

Por esta época, o poeta publicou ainda *Lira dos cinqüenta anos*, que reunia poemas já publicados e criações novas, mas o livro só viria à luz depois do ingresso de Bandeira na Academia. Independente de tudo isto, ele escreveu ainda poemas em prosa como o “Poema tirado de uma notícia de jornal”, no qual

Todos os ingredientes de uma narrativa, de um conto, (...)
uma história (um caso) que se conta; o encadeamento de se-
quências narrativas; o tempo da enunciação e do enunciado;

uma personagem (logo) “o próprio texto oferece outros componentes mais da ordem da poesia que da prosa, a começar pela possibilidade de conotação dos nomes próprios.” (TELES, Gilberto Mendonça: *ibidem* pág.41).

A produção poética de Manuel Bandeira se constitui, pois, de algo no qual “*la pintura es poesia muda y la poesia pintura que habla*” ou, em outras palavras, esta produção nada mais é senão uma voz incessante no tempo, precisando ser ouvida por todos aqueles que se entregam, de fato, ao lirismo.

BIBLIOGRAFIA

- ABRAMS, T.L.- *El espejo y la lámpada*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1953/1962.
- ANDRADE, Carlos Drummond de- *Lição do amigo*. Rio de Janeiro : J. Olympio, 1982.
- ANDRADE, Mário- “Prefácio interesantíssimo” in *Literatura comentada*. 2ª ed. São Paulo: Abril Cultural: 1988.
- BANDEIRA, Manuel- *Itinerário de pasárgada*. Rio de Janeiro: São José, 1954.
- CASTHAGNINO, Raúl H. – “Prestigio de lo poético” in *Fenomenologia de lo poético*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1980.
- COMPAGNON, Antoine- “Pour um tableau de la critique littéraire” in *Les cinq paradoxes de la modernité / . Paris : Seuil, 1990*
- MESHONIC, Henry- “*Lés états de la poétique aujourd’hui en France*” in *Les états de la poétique* Paris: Puf, 1985
- POE, Edgar Allan- “A Filosofia da composição” in *Poemas e ensaios*
- RAJAJEKHARA, - *apud* SEGHERS, Pierre- *L’art poétique*. Paris: Seghers, 1956.
- SUHAMY, H.- “De Aristóteles aos manifestos literários” in *A Poética*. Rio: Zahar, 1986.
- TELES, Gilberto Mendonça- *Retórica do silêncio* 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- “A Experimentação poética de Bandeira em *Libertinagem e Estrela da manhã*”. Publicação avulsa. s/a

A CARNAVALIZAÇÃO

em JOÃO TERNURA

Um dos privilégios do literato é, dependendo do lastro de seu contato com a literatura e com as teorias que, mais de perto implicam seus trabalhos diários, analisar uma obra da forma que melhor a mesma se enquadra na sua ótica crítica. E, às vezes, nos surpreendemos com o viés inesperado que determinado trabalho acaba recebendo.

O romance de Aníbal Machado, por exemplo, publicado em 1965, é, via de regra, citado pelo contexto politicossocial no qual se apóia e cujas características mais relevantes se devem às particularidades surrealistas, realistas e socialistas, que remetem ao tom de denúncia evidentemente pretendido. Entretanto, examinando esta obra à luz de alusões que, quase sempre, remetem ao ridículo, ao misticismo e, inevitavelmente, ao riso,, surge a possibilidade de analisá-la, apoiando o seu estudo na carnavalização literaria, defendida por Roberto da Matta e *Mikhail Bakhtine*³⁷. Mas quando se fala em carnavalização, torna-se necessário identificar nesse espaço:

...les jours de fête (nos quais) tout est distribué à profusion (nourritures, vêtements, décoration de pièces), les souhaits de bonheur de toute sorte subsistent encore (...) ainsi que les vœux, les jeux et déguisements, le rire joyeux, les plaisanteries, les danses, etc...(BAKTINE, Mickail: 1970; p. 275-276)

Os últimos elementos interligam-se às características da festa popular, que denominada de Carnaval se caracteriza por

Uma “festa popular”, um festival do povo, marcado por uma orientação universalista, cósmica e que dá ênfase sobretudo às categorias mais abrangentes, como a vida em oposição à morte, a alegria em oposição à tristeza, os ricos em oposição aos pobres, etc...a festa enfatiza uma dissolução do sistema de papéis, já que os “inverte” no seu decorrer, havendo contudo uma retomada desses papéis e sistema de posições (...) quando se mergulha no mundo do quotidiano. (MATTÁ, Roberto:1983.,p.53)

O Carnaval, como festa, se presentifica em *João Ternura*, em referências do tipo: “A cabrocha recolhe o seio”, “o folião de bronze” e em alusões que, de uma ou de

³⁷ *Bakhtine, Mikhail (1895-1975) linguista russo, dedicado à teoria e crítica literária, sociolinguista.*

outra forma, remetem *ao entronnement – détronnement* citado por *Baktine* (*ibidem*, p. 89) cuja ênfase se apresenta quando Rita aclama:

“O meu manto não, mamãe! Ainda vai servir para outro carnaval...”

Esta repreensão leva o leitor a se identificar com o espaço que caracteriza a festa, já que “no Carnaval, a roupa apropriada é a fantasia, um termo que no português do Brasil tem duplo sentido, pois tanto se refere a ilusões e idealizações da realidade quanto aos costumes usados somente no Carnaval”. (*MATTA*, Roberto da: *ibidem*, pág. 47). O termo “fantasia”, além da roupa de Rita, sobressai na ilusão imaginária de João Ternura que, desde a infância, volta-se para a realidade de modo positivo e sonhador. Na cidade, em ocasiões diversas, não hesita em dizer: “Eu gosto da vida” e, nos momentos onde as dificuldades se impõem, como, por exemplo, quando tem de se defender de uma enxurrada, mostra-se positivo e até altruista.

- Não vá se afogar, moço. Entre aqui – gritou uma velha, abrindo a veneziana – as águas estão subindo!

ao que o rapaz redargue, corajoso, positivo e apto para enfrentar as dificuldades:

- Faz mal, não. Eu gosto... eu gosto!

Uma outra característica que leva a associar João Ternura às particularidades da carnavalização, é que tanto ele quanto Gargantua, o personagem mais conhecido de François Rabelais³⁸, revelam atitudes bastante idênticas, sobretudo dada a pluralidade de elementos em constantes oposições entre o profano e o sagrado, a morte e o riso e as referências ao *bas matériel et corporel*, próprios ao grotesco enfatizado pelo autor francês. A semelhança do personagem de François Rabelais que se diz em “*biens étranges*” *conditions (...) Grandgousier, son père, s'exclame: “Que grand (gossier) tu as”*, parece anunciar-se a criança prestes a nascer no romance de Aníbal Machado, cuja preocupação provoca o diálogo de duas parturientes, as quais também se excedem em exageros:

“Se (ele) pega de crescer sempre, sempre...dois, três metros, crescer sem parar, todo mundo se espantando, parando para olhar!... e você, mãe de gigante, envergonhada, se escondendo! Imagine, que desgraça, você com medo dele, com medo do seu próprio filho”

Além de se anunciar aí uma criança com características de gigante, Henri Donville e Henri Fromage³⁹ atribuíram a Gargantua a dimensão do dragão. Em meio ao diálogo, transcrito acima, identifica-se, de fato, a tendência para o exagero e neste aspecto *Mikhail Baktine* visualizou uma característica do grotesco: “

³⁸ **Rabelais, François:Alcofribas Nasier pseudônimo** (*Chinon, 1483 — Paris, 9 de abril de 1553*) foi um escritor e padre francês do Renascimento

³⁹ dois estudiosos do personagem mais conhecido de Rabelais

L'exageration, l'hyperbolisme, la profusion, l'excès sont de l'avis general, les signes caracteristiques les plus marquants du style grotesque"(BAKTINE, Michail: 1970, pág.302). Aludindo também às exagerações, o mesmo estudioso menciona "*les caricatures, où Napoléon est représenté avec un nez enorme*", pretendendo que "*le nez est toujours le substitut du phallus*"(*ibidem*, pág. 314).

Em *João Ternura*, certas alusões enfatizam a sexualidade, sobressaindo esta, por exemplo, no momento em que Manuel se refere aos seios de determinada moça:

- Perto de onde eu moro tem uma pequena que está morrendo de magreza. Mas que seios, Manuell! Só se você visse. Ela está indo toda para os seios!"

Já na infância, o mesmo personagem deixara escapar anseio semelhante, só que, desta vez, a sua curiosidade situava-se na mesma personagem, mas da cintura para baixo:

- Eu tinha vontade de ver o que é que tem debaixo da saia de Josefina. Outro dia, Isaac começou a levantar a saia dela e não acabou. Quando eu fui continuar, mamãe apareceu com uma cara horrorosa e eu quase desfaleci. (...) Eu queria ver o que tem debaixo da saia da Josefina..."

Aí estão assinaladas para nós as particularidades *do bas matériel et corporel* que, pertinentes ao grotesco, ocuparam o estudo de *Baktine*. Assinalou ele:

"Hegel caractérise le grotesque par trois traits: mélange des zones hétérogenes de la nature, manque de mesure dans l'exageration et multiplication de certains organes (divinités hindous aux multiples bras et jambes)" (id ibidem).

A oposição alto e baixo, referida com esse tom evidenciável de sexualidade revela-se presente em outros momentos desta obra de Aníbal Machado, estabelecendo-se a oposição alto e baixo e até céu e terra. No caso de *Dona Iaiá*, *Ternura* se revela irônico:

- ... Da cintura para baixo, seu corpo parecia de moça, era quase perfeita.... da cintura para cima, uma ruína....

Tentando, porém, conquistar Odete, o rapaz se volta para a altura física, intensificando também o erotismo que viemos assinalando:

- São doze andares está vendo? De baixo para cima ou de cima para baixo. Doze andares.... pode contar, meu bem. (...) Doze andares, você quer apostar? Garanto".

E até quando a Tia Marina apontava o seu binóculo, João Ternura assinalava as diferenças entre o alto e o baixo:

- Tia de cá, telegrafista de lá....Põe de novo o binóculo.... que comprido o seu telegrafista!

Justamente na figura de Tia Marina, temos evidente a comicidade pretendida:

- A cada nova fásca ele se apegava a ela. A tia o afastava, ele voltava, trêmulo, sem querer se desprender. Ela o empurrava: - sai pra lá, menino! ... Marina, afinal, consentiu.

Em meio a toda uma ênfase para a sexualidade, quer revelando apenas situações propensas ao riso, quer anunciando aspectos realmente pertencentes ao grotesco, João Ternura assume comportamentos de completa abstração:

“...Uma curva... depois outra curva... assim...e outra volta aqui... e outra curva – o menino com o dedo riscava na areia o traçado sinuoso de um rio...”

A tendência para a malícia e, conseqüentemente, para o riso, está obviamente presente nessas alusões, reafirmando o que o teórico francês defendera: *‘Le rire populaire qui organise toutes les formes du réalisme grotesque a été lié de tout temps au bas matériel et corporel...Le rire rabaisse et matérialise.’*(*ibidem*, pág. 29)

Em João Ternura estes comportamentos são propensos para inseri-lo na figura do malandro, ou seja, daquele indivíduo que, num espaço carnavalizado, procura se desempenhar como o anti-herói, aquele que procura escapar à seriedade, sem se preocupar com o lado mais sério da vida.

- Por onde tens andado esse tempo?

- Por aí...

- O que tem feito?

- Nada

Em procedimentos assim, despreocupados, onde sobressai a figura do anti-herói, João Ternura reafirma os seus dons galanteadores, cuja desenvoltura está evidenciada na sua forma de se expressar:

- Eu, um desconhecido?... Mas nós nos conhecemos tanto... não sei mesmo donde.... creio que numa festa. Como é mesmo o seu nome?....

Depreende-se uma espécie de farsa, por parte do personagem, para desembaraçar-se de suas prováveis dificuldades; aliás, referindo-se a certa moça, ele mesmo reafirma a sua intenção maliciosa:

- Bobinha, bobinha!... Acreditava em tudo que eu lhe dizia, só tive o trabalho de pôr a máscara e aparentar o homem que ela sonhava....

A farsa, a máscara e o jogo, elementos da carnavalização, assumem pleno lugar nas atitudes de João Ternura que vai ainda além, chegando ao espaço da inversão através de *déguisements* evidenciáveis quando, por exemplo, a imagem da “pastorinha desgarrada do rancho”

- Toda de branco, luvas brancas e um diadema na testa – vista de longe, era uma sonâmbula a descer e a subir as vertentes da serra.

A farsa reaparece também quando João Ternura se deixa levar por seus ímpetos galanteadores:

- Eu um desconhecido?... Mas nós nos conhecemos tanto... não sei mesmo donde... Como é o seu nome?

Ou ainda quando se apossa de certa máscara para agradar, com mais facilidade, as pessoas com quem quer se relacionar:

- me dá ao menos o teu nome, belezoca!

E face à dificuldade de ser correspondido, redargue:

- Oh, Malene, fazendo assim logo comigo!... Eu te quero tanto..

Nesses momentos, João Ternura é levado a assumir papéis diferentes, representar e tentar ser alguém que, na verdade, não é. Passagens que mesclam o sério e o cômico, ou o sagrado e o profano evidenciam características enfatizadas no estudo da carnavalização. É dentro desse espaço que o profano assume maior libertação, até mesmo como uma forma de extroversão catártica. João Ternura é aquele personagem sempre pronto a quebrar a seriedade de um ritual. Consoante Da Matta, “Parece raro o uso da palavra ritual no Brasil e geralmente tal expressão está equacionada aos momentos marcados pelo comportamento solene, característico pelo controle explícito da palavra, dos gestos e vestimentas....” (1983, p 35).

Aliás, o comportamento de João Ternura à mesa, diante do peru oferecido à visita especial, reafirma a quebra do ritual, provocando uma espécie de riso semelhante àquele que se revela no leitor no momento em que, dentro de um mesmo conceito de carnavalização, o sagrado e o profano se opõem na narrativa. É o caso daquele momento em que, enquanto passava a procissão, Ternura e certo amigo conversavam, indicando duas moças que caminhavam à sua frente:

- Mas eu conheço as duas! Não são virgens!

E, desafiando novamente o amigo:

- Olha aquelas duas mulatinhas. Eu já brinquei com elas no Beco da Matriz.

Viraram virgens também!... Será possível?

E no mesmo tom irônico:

- Mas eu conheço as duas! Não são virgens.

Ao que o amigo, intensificando a oposição, repreende:

- Cala esta boca. Você não vê que neste momento ela é virgem!...

Esta repreensão visa a opôr ao cômico a seriedade que o momento exige, ou seja, trata-se de um comportamento propenso ao ritual, cuja “ expressão (no Brasil) está equacionada aos momentos marcados pelo comportamento solene, característico do controle explícito da palavra, dos gestos e vestimentas....”(MATTÁ, Roberto da: 1983, pag?). De fato, também em João Ternura os detalhes desta cerimônia religiosa revelam o ritual de que se fala aqui, já que as meninas se apresentam vestidas de virgens com “os lábios quase cerrados. O canto místico parecia exalar-se da alma de cada uma”. Ao mesmo tempo, alguém observava:

- Nossa Senhora vem atrás.

Desde o início do romance, a ênfase ao sagrado está presente “nas portadoras de figas em torno do nascimento de Ternura e até mesmo no desenvolvimento do enredo. É numa dessas religiosas que se preconizariam as características que se afirmam, mais tarde, no personagem:

- Sinhazinha vai ver. Ninguém há de poder com ele no amor.

João Ternura imporia como certa a profecia que lhe fora atribuída ao nascer:

- Tou esperando a mulher da vida, papai.

E provocando reprimendas sérias tanto para si quanto para a pretensa mocinha, fica decidido:

- A menina será devolvida aos pais. Internato para o pequeno.

Mas a figura do sagrado no espaço da carnavalização está interligada à imagem do herói. Tanto assim é que, na véspera de natal aparece o avô de João Ternura e, referindo-se ao neto, declara:

- ... este não tem nada de Menino Jesus; vai ser um Napoleão. Está-se vendo.

Mais adiante, em oposição às atitudes profanas do personagem, certo sentimento de confiança em Deus parece se revelar em sua sensibilidade. É que, sabendo da morte de um homem, que parece caído na porteira, ele comenta:

- Deus não quer que mate. Deus não quer que mate... Só quem mata é Deus.

O sagrado também se impõe em meio à conversa de duas personagens que, visando evitar o temporal que ameaça o período de festa, aconselha:

- Não se desespere, Tutuía... Pegue-se com Nossa Senhora... Deus é grande!

O aspecto religioso da narrativa se mescla com o misticismo que se evidencia em certo homem, de roupa molhada, que saúda Rita como se estivesse louvando uma deusa do orixá:

- Salve a maior! Saravá! - e fez-lhe uma vênia.

Há ainda uma outra figura mística envolvida na história: a cartomante. Ternura, já adulto, procura-a:

- E a cartomante?

- É numa casa aqui perto. Aqui também vem uma.

Neste episódio toma lugar a morte que, no contexto da carnavalização, assume um certo aspecto de jocosidade. Segundo Rabelais *“la mort est une image ambivalente, c’est pourquoi elle est peut-être joyeuse”* (Apud BAKTINE, *Mikkaiik*. 1970, p.406)

Aliás, quando Ternura se defronta com determinado indivíduo à beira da morte, evidencia-se certa ligação espiritual e ele “primeiramente encara o homem, e seus olhos dão com os olhos arregalados do moribundo...” e, mais adiante, depois de se fazer passar pelo filho deste e afirmar:

- Sim... Eu sou Ernesto

algo de sobrenatural se projeta sobre ele:

- O moribundo debruça-se nele... Como se procurasse transferir-lhe a morte....

A morte está inserida no estudo do carnaval e, em João Ternura reaparecerá no final do livro, quando a narrativa tiver alcançado o sublime. *Baktine* abordou as caracterizações da mesma. Disse ele: *“dans le côté populaire et public de toute fête, en deviant le véritable héros, effectue le détronement et le couronnement du nouveau...”* (*ibidem*, pág.220).

A morte pode ser, de veras, visualizada, neste romance, num contexto carnava-
lizado, uma vez que, ao referir-se a ela, os termos e os detalhes são hilariantes:

- Ih, mas o seu marido ficou horroroso! Também, com franqueza, ele já andava
meio esculhambado, não é verdade...? Vamos dar um jeito no corpo, senão isso aí
não entra no caixão... Vocês deixaram o olho esquerdo aberto! É melhor descer de
uma vez a pelanca que essa coisa depois não fecha mais...! Bem se vê que não
entendem de defunto. E essa boca, onde se viu? Amarrem com o lenço, pelo amor
de Deus! Esse homem nunca riu, como é que deixou para rir depois de morto!”

Em outras passagens do livro, a jocosidade em referência à morte, é ainda mais
intensa. Por exemplo, em se falando do cadáver que apareceu na porteira da fazenda,
Ternura aproximou-se e:

- Olhou-o mais, sem horror, com simpatia...Tomou coragem, aproximou-se.
Foi fazendo intimidade. Tirou-lhe do bolso uma caixa de fósforos. Pitou um ci-
garro dele. Cutucou-o com o dedo. Estava frio.

Dentro desse contexto onde o jogo é tido como sedução ou disfarce, temos
em João Ternura um exemplo claro. O personagem defronta-se, assim, com a
máscara, tida, no espaço carnavalesco, como uma característica do riso, que origi-
na também a paródia e a caricatura. Segundo *Mikhail Bakhtine* “*Pour les parodistes,
tout, sans la moindre exception, est comique*”(ibidem, p.92). Nesta obra, a paródia está
muito ligada aos episódios que envolvem a religiosidade. A figura de Cristo é
retratada, por exemplo, assim:

UM HOMEM de impressionante aspecto atravessava a multidão. Alto, pálido,
olhos negros com a cabeleira que descia pelos ombros. De vez em quando, parava
e repetia baixinho:

- Eu sou Deus!

E reafirmando a forma como Cristo foi acusado, aos chicotes e zombarias, o
homem gritava:

- Eu sou Deus!

Esta forma de paródia se aproxima da definição de Bakhtine, segundo quem

*... certaines formes carnavalesques sont une véritable parodie du culte
religieux. Toutes ces formes sont résolument extérieures à l'Église et à la
religion. Elles appartiennent à la sphère totalement à part de la vie
quotidienne.(ibidem, pag.15)*

Reforçando mais ainda a paródia, surgem paráfrases que evidenciam essa in-
tenção religiosa:

- UM HOMEM de impressionante aspecto atravessava a multidão. Alto, páli-
do, olhos negros com a cabeleira que descia pelos ombros. De vez em quando
parava e repetia baixinho: “Eu sou Deus!”

Além desta figura linguística, surge também a paráfrase que, reforçando a
lembança da *Bíblia*, reafirma:

- A multidão não lhe dava importância (...) suas feições coincidiam com a imagem ideal de Deus...

Parodiando as alusões do livro sagrado, surge Josias que “ com um narigão postiço” viu-se subir ao vértice e iniciar a leitura do que ele anunciara ser “ o texto de um telegrama ao futuro” Segundo Rabelais “*la partie publique et populaire de la fête était dans une certaine mesure un drame satirique qui travestissait le rite religieux du Corps Dieu (l’hostie)*”. (BAKTHINE, Michael: *ibidem*, pág.230)

A farsa, a máscara e o jogo, elementos da carnavalização, assumem pleno lugar nas atitudes de João Ternura que vai ainda além, chegando ao espaço da inversão através de *déguisements* evidenciáveis , por exemplo, na imagem da “ pastorinha desgarrada do rancho”

- Toda de branco, luvas brancas e um diadema na testa – vista de longe, era uma sonâmbula a descer e a subir as vertentes da serra.

A farsa reaparece quando João Ternura se deixa levar por seus ímpetos galanteadores:

- Eu um desconhecido?... Mas nós nos conhecemos tanto... não sei mesmo donde... Como é o seu nome?

ou ainda quando se apossa de uma espécie de máscara para agradar, mais facilmente, as pessoas com quem quer se relacionar:

- me dá ao menos o teu nome, belezoca!

E face à dificuldade de ser correspondido, redargue:

- Oh, Malene, fazendo assim logo comigo!.... Eu te quero tanto...

O espaço rua em oposição a casa, característico do Carnaval, também serve de reforço às manifestações de João Ternura:

- TERNURA seguiu com Manuel e Pepão. Quebraram a esquina para evitar a praça Quinze.

E reforçando o nome deste local, que reafirma a inversão, melhor dizendo, a ordem que escapa aos limites do Carnaval, onde “as classes sociais podem se relacionar de cabeça para baixo” (MATTA, Roberto da: *ibidem*, pág.63), repete-se:

- Na Praça Quinze, que Ternura e Manuel apelidaram de Praça dos Discursos....”

Nesse mesmo espaço onde é cabível a inversão, evidencia-se a cambalhota como traço peculiar a Ternura:

- É de notar que ninguém censurava Ternura pela cambalhota... Para Manuel, amigo mais próximo, a cambalhota em questão fora um desafogo: a farsa, a que o obrigaram, e o diálogo frustrado com o ministro o teriam humilhado ao ponto de ele ser levado à cambalhota....

Também para ele, nenhum outro malabarismo era mais importante: “Os pretos em estado de levitação. Ternura inveja neles as quedas de corpo, os volteios acrobáticos. Mas pensa na cambalhota. Prefere a cambalhota”.

Mas ao anti-herói, àquele que procura uma vivência carnavalizada sempre, tem de se opôr o herói, muito embora, no caso de João Ternura, os padrões de seriedade que os pais pretenderam lhe dar, custem a estes educadores momentos de séria imposição:

- Tua mãe não te dizia sempre para acabar com esse hábito. Isso aqui não é mato...Porco!

A incriminação era fruto da vergonha que Antonio, pai de João Ternura, passara, quando fora abordado por certo gerente que, aproximando-se, perguntou severo:

- Qual dos senhores é pai dum menino que está de cócoras no jardim há mais de meia hora?

As atitudes de João Ternura, pertinentes à sua idade, têm também a sua conotação positiva. E, às vezes, há pessoas que se divertem com o garoto:

- Ah! Eu e mamãe achamos tanta graça. Que amor de garoto! Mandê ele ao nosso quarto...sim?

Certo dia, em meio às travessuras de João Ternura, um de seus comportamentos deixou seus pais um tanto desconsertados. É que haviam convidado alguém especial para jantar e, em meio ao jantar, intensificando um outro elemento pertinente ao grotesco da narrativa, o garoto resolveu manifestar-se:

- Terei mesmo de comer este peru?

E como se não bastasse ser repreendido e “ ter cuspidido muita farofa na cara dos comensais...”, insistiu mais uma vez:

- Esse peru era meu inimigo pessoal!

As reuniões à mesa preconizam um certo ritual, um comportamento que tem também a ver com o sagrado, já que as refeições constituíam, nas sociedades tradicionais, momentos de seriedade e respeito.

Cabe, aqui, certamente, a reflexão do crítico, segundo quem:

Se consegue juntar o que está separado, criando continuidade entre os diversos sistemas de classificação que operam discretamente no sistema social...quando se inverte, procede-se juntando categorias e papeis sociais que, no mundo cotidiano, estão rigidamente agregados...(MATTIA, Roberto da: *ibidem*, pág. 62)

No espaço carnavalizado da narrativa, estes valores se revelam invertidos, provocando, então, o riso. Um outro aspecto que caracteriza o espaço da inversão neste romance, é a loucura.

- Você é maluco. Não vê que tudo isso é do governo?

E, como se não bastasse:

- O senhor é louco. Como é que veio parar aqui?

Não é só na idade adulta que a loucura se manifesta em Ternura. Certo dia em que pegou um livro cuja última página revelava a imagem de Deus mal conservada “o rapazinho saiu feito louco , com a brochura na mão, para dar a notícia”.

Desde as primeiras páginas do romance, observa-se que Ternura está envolvido com uma pedra:

- Pai choveu, mas já parou, eu já posso acabar minha casa de pedra? Eu vou brincar na casa de pedra....

E associando este elemento natural a certo misticismo, o garoto “Desceu à praia, viu ao longe uma pedra. Desconfio que ela está me chamando. Correu até lá, apanhou-a”

No final do romance, coube a Joanita, neta de Luísa, depois de encontrar “envolta em papel de seda uma pedra. Lisa, negra, um risco marrom atravessando-a de lado a lado” atirá-la pela janela. “E a pedra, caindo na encosta de uma colina, voltou à terra”.

Numa conotação bem própria ao fantástico, depreende-se:

“SEM MAIS NEM MENOS, no meio da conversa, entrava numa pedra, transformava-se nela. Muitos então pensavam que estava triste. Não: estava numa pedra.

Coube a certo estudioso associar a pedra à figura do louco: “...*L’aniéné mental passait au Moyen Age, pour avoir une Pierre dans la tête, la Pierre de la folie et certains charlatains prétendaient l’extraire en pratiquant une incision au milieu du front*”. (LEVER, Maurice: pág.51)

A pedra retrata, com clareza, a desordem interior de João Ternura:

- Outro dia me assustei também quando levantei os olhos de uma pedra de uma igreja enorme. Mas, o que queria te dizer é que pertencço a uma espécie aborrecida que não escolhi....”

É bem possível que para escapar a “essa espécie aborrecida”, reforçando em si o aspecto da loucura, Ternura se dê à bebida, como naquele dia em que com Manuel: “Ternura traz mais chopes, as mulheres bebericaram, de repente, sumiram com Matias. Ternura e Manuel saíram bêbados trocando pernas pela plataforma.”

Em outras passagens, a bebida e a loucura parecem novamente coincidir no texto:

- Me dá um um uísque aí que eu já não agüento mais!

E, mais adiante, observa “Chegou a sentir o cheiro da bebida e quase enloqueceu”

Quer pela irrealidade em que vive, quer por suas atitudes levianas, Ternura encaminha a narrativa para o fantástico. Cabe a Arosca, depois de ter sido apresentado, pela primeira vez, a Ternura, destacar:

ESSE AMIGO que você me apresentou parece que vive no fantástico, Manuel. O fato mais corriqueiro ele o transforma em lenda. Vê as coisas como imagina que devem ser. Acha tudo possível.

E mais adiante:

- Mas esse diabinho parece que não sofre, nem toma conhecimento da realidade. Não analisa os fatos, não raciocina. Falta-lhe espírito objetivo.... é de uma

inocência que desarma. Um tipo ao mesmo tempo frágil e forte. Conversar com ele é fugir da realidade.

Verdade é que, sempre distante da realidade, Ternura desperta o leitor para algo estranho e por que não sublime. Ao sublime está ligada a morte, que reaparecerá no final do livro e no momento em que, referindo-se ao cadáver que apareceu na porteirada da fazenda, Ternura, com sua jocosidade

- Olhou-o mais, sem horror, com simpatia.... Tomou coragem e aproximou-se. Foi fazendo intimidade. Tirou-lhe do bolso uma caixa de fósforos. Pitou um cigarro dele. Cutucou-o com o dedo. Estava frio.

Tecidos estes comentários, não há como negar em *João Ternura* características e detalhes que reafirmam as particularidades do estudo de *Mikhail Bakhtine* sobre *Rabelais*. O contexto socialista se afirma na obra, que alude ainda às evidências do fantástico. João Ternura aí aparece como o anti-herói, liberado de compromettimentos ideológicos através do ato que o desprende definitivamente do capote “que veio de Londres, que já serviu a gente rica, a um primo tão complicado...”

A partir de *João Ternura*, sob a ótica da carnavalização, uma nova perspectiva se abre ao conhecimento, dando um lastro maior a esta produção de Aníbal Machado. Talvez uma visão inusitada se tenha atingido neste momento.

BIBLIOGRAFIA

BAKHTINE, Mikhail- *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Editions Gallimard, 1970.

LEVER, Maurice- *Le sceptre et la marotte*. Fayond, Press, 1983.

KAYSER, Wolfgang- *O grotesco* Editora Perspectiva, 2003

MACHADO, Aníbal M.- *João Ternura*. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.

MATTA, Roberto da- *Carnavais, malandros e heróis*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983

O RETORNO DE ULISSES E A VIAGEM DE LÓRI ALÉM DE UM PROBLEMA

Numa proposta desde já considerada difícil, mas não impossível, buscar-se-á caracterizar o retorno de Ulisses, personagem da *Odisséia*⁴⁰ com as particularidades que envolvem Lorelei, que, em *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969) de Clarice Lispector, revela particularidades míticas que denotam semelhanças evidentes com a produção homérica.

Certamente, será necessário penetrar no mundo grego e na mitologia para não só se entender Ulisses, imerso nas confluências da produção homérica, onde o rito iniciático acompanha o herói épico, como também buscar elementos que reconheçam em Lóri uma personagem iniciada, comparável à esfinge ou à sereia, desenvolvendo um percurso que leve à sua individuação. Diante, pois, destes dois personagens e de seu desenvolvimento, cumpre desejar que “A aurora de dedos de rosa” acompanhe esta análise.

Tanto o retorno de Ulisses, melhor dizendo de Odysseus, que realiza a viagem do nostos, do “retorno do esposo, da grande nostalgia de Ulisses” (Brandão: Junito: 1990; Vol. I, págs 115-6) à ilha de origem, quanto Lóri, que empreende uma viagem de caráter metafísico, buscando o conhecimento do eu, no qual “está presente a questão que atormenta o ser humano desde sempre: a questão da identidade, de quem sou eu” (LISPECTOR, Clarice:1990) identifica-se uma semelhança intensa. Na Psicanálise, a nostalgia de Ulisses se aproxima do que foi estudado como “nostalgia da mãe”, nostalgia da fonte da qual proviemos. (JUNG, C.G:1985, pág.44). Freud denominou isto de desejo incestuoso, explicando que:

Tal fato se revela com clareza nos mitos em que o herói é o melhor e o mais forte dentre o povo; é ele que segue essa nostalgia regressiva, expondo-se deliberadamente ao perigo de ser devorado pelo monstro do abismo materno. Mas é herói, afinal de contas, porque não é devorado, mas vence o monstro, não uma, porém muitas vezes. (*ibidem*)

Nestas características estão também implícitas as de Odysseus que, ao longo de seu retorno, destaca-se como herói, superando os mais sérios obstáculos: “O herói

⁴⁰ um dos dois principais poemas épicos da Grécia Antiga, atribuídos a Homero.

por sua própria essência, tem um crescimento difícil e complicado; (...)sua existência neste mundo é um desfile de viagens perigosas, de lutas, de sofrimentos, de desajustes e de descomedimentos...” (BRANDAÃO, Junito: *ibidem*, Vol.III, pág.326).

Destacam-se nas particularidades de Ulisses as duas marcas do herói: a *timé* e a *areté*⁴¹. Impetuoso, Odysséus consegue superar os obstáculos mais difíceis, deixando imperar o seu desejo : retornar a Ítaca e reencontrar Penélope e o filho. E tão sincero é o sentimento que o domina que Atena se comove e intercede por ela junto ao Crônida:

 Não te comoves, Olímpico? Nunca Odisseu te foi caro
 Junto das naus dos Argivos na externa planície de Tróia,
 Oferecendo oblações? Por que, então, tanta cólera, Zeus?
 (Od. I,60-63)

Mas se a luta do personagem épico é difícil, a de Lóri se constitui também por uma luta interna, impulsionada sempre pelo apoio do professor de filosofia, mas voltada única e exclusivamente para a necessidade de superar a condição inicial, em que, face à insegurança, o autoquestionamento predomina: “... quem sou eu? Quem é Ulisses? Quem são as pessoas?”

Lóri buscava aquele estado de segurança no qual:

- Um dia será o mundo com sua impessoalidade soberba versus a minha extrema individualidade de pessoa mas seremos um só.”

Ao encontro de tudo isto, afirma-se o pensamento de *Jung*, segundo quem: “Do mesmo modo que o indivíduo não é apenas um ser singular e separado, mas também um “ser social” a psiquê humana também não é algo de isolado e totalmente individual, mas também um fenômeno coletivo” (*JUNG, C.G. ibidem*, pág.22).

Lóri e Odisseu têm de desempenhar um percurso de longos e difíceis obstáculos para alcançar tal individuação. Odisseu, inserido num contexto épico, possui como base histórica a busca de certo mineral, cuja referência se dá quando “os helenos dos tempos heróicos organizaram a busca do estanho” (BRANDAÃO, Junito: *ibidem*, Vol.I, pág. 115). Em termos históricos, os poemas épicos narram precisamente esse período grandioso, caracterizado pelos dias de glória dos aqueus; sendo conveniente tentar compreender, através dos testemunhos arqueológicos, as alusões encontradas na leitura das epopéias, tendo-se em conta que Homero se serve de tradições e de lembranças duma época que lhe foi anterior de mais de cinco séculos. (*AUBRETON, Robert: 1956, pág. 93*).

O plano mítico que caracteriza a *Odisséia* e que é, sem dúvida, o principal ponto de contato com a obra de Clarice Lispector, revela o quanto os deuses se elevaram na escala divina e, a este respeito, foi observado que esses deuses “parecem ter

⁴¹ *Time* significa honra e *Arete* significa virtude.

envelhecido com o poeta” (BRANDÃO, Junito: *ibidem*, pág. 134). Em *Uma aprendizagem ou Livro dos prazeres* até o nome dos personagens atesta a inserção mítica:

Loreley é nome de uma personagem lendária do folclore alemão, cantada num belíssimo poema por Heyne, a lenda diz que Loreley seduzia os pescadores com seus cânticos e eles terminavam morrendo no fundo do mar... Ulisses, personagem igualmente marítimo das lendas gregas, escapara ao canto mortal das sereias.(CAMPEDELLI, Samira Youssef & JUNIOR, Benjamin Abdala: 1988, pág.94)

A lenda é uma outra particularidade da *Odisséia*, uma vez que a viagem de Ulisses inspirou-se na lenda dos Argonautas e esta busca se origina nas lendas tessálias e nas de Mileto na Ásia (AUBRETON, Robert: *ibidem*, pág.140). Lóri se identifica também com a sereia:

“Agora que o corpo todo está molhado e dos cabelos escorre água, agora o frio se transforma em frígido. Avançando, ela abre as águas do mundo pelo meio. Já não precisa de coragem, agora já é antiga no ritual retomado que abandonara há milênios. Abaixa a cabeça dentro do brilho do mar e retira uma cabeleira que sai escorrendo toda sobre os olhos salgados que ardem. Brinca com a mão na água pausada, os cabelos ao sol quase imediatamente já estão se endurecendo ao sal”. (LISPECTOR, Clarice:1990, pág.93)

Além desta particularidade com os seres marítimos, Lóri apresenta outras e uma das mais destacáveis é a incapacidade para o ato sexual: “Frias da cintura para baixo, por serem peixes, desejando o prazer, mas não podendo usufruí-lo, atraíam e prendiam os homens para devorá-los...”(AUBRETON, Robert: *ibidem*, pág.140). E este é o motivo pelo qual “as sereias simbolizam a sedução mortal”(BRANDÃO, Junito de Souza: *ibidem*, Vol.III, pág.310). Em Lóri, o seu amor agora era impossível, “era seco como a febre de quem não transpira, era amor sem ópio nem morfina. E “eu te amo” era uma farpa que não se podia tirar com uma pinça(...) Ah, e a falta de sede. Calor com sede seria suportável. Mas ah, a falta de sede”...(LISPECTOR, Clarice, *ibidem*, pág.30).

Por outro lado, cumpre reconhecer que as sereias “configuram criações do inconsciente, dos sonhos alucinantes e aterradores em que se projetam as pulsões obscuras e primitivas do ser humano”(BRANDÃO, Junito: *ibidem*, Vol. III, pág. 310); e são justamente esses ímpetos, semelhantes aos do inconsciente, que Lóri se esforça em superar, batendo-se contra pulsões que sequer sabe como identificar, quando escreve:

“ Existe um ser que mora dentro de mim como se fosse a casa dele e é. Trata-se de um cavalo preto e lustroso que apesar de inteiramente selvagem – pois nunca morou antes em ninguém nem lhe puseram rédeas nem sela – apesar de inteira-

mente selvagem tem por isso mesmo uma doçura primeira de quem não tem medo (...) Se ele fareja e sente que um corpo-casa e livre, ele trota sem ruídos e vai (...) a gente se engana e pensa que a gente mesma está relinchando de prazer ou de cólera, a gente se assusta com o excesso do que é isto pela primeira vez.”(*LISPECTOR*, Clarice, *ibidem*, pág 36).

A confiança em Ulisses e a paciência deste em transmitir a Lóri os seus ensinamentos possibilitam à última crescer em si mesma. Por estas qualidades, ele se aproxima de Odisseu que, paciente e sofredor, não desiste de seu intento: voltar à Ilha de Ítaca. A astúcia domina os dois personagens. O Ulisses, personagem de Clarice Lispector, passa a Lóri os seus ensinamentos, demonstrando passividade e paciência. Ele mesmo revela sua habilidade:

“... você se engana. Eu não dou conselhos a você. Eu simplesmente – eu – eu acho que o que eu faço mesmo é esperar. Esperar talvez que você mesma se aconselhe, não sei, Lóri... não há modo mais perfeito, embora inquieto, de usar o tempo: o te esperar...” (*LISPECTOR*, Clarice, *ibidem*, pág 64).

Mas a paciência do Ulisses clariceano não é superior à do Odisseu que, apesar de passar dez anos na ilha de Ovígia, uma das “paradas oníricas da Odisséia” (*BRANDÃO*, Junito: *ibidem* Vol.III, pág.312) e depois de desfrutar da companhia da ninfa Calipso, “deusa entre as deusas”(*HOMERO*) que chega a oferecer-lhe a imortalidade em troca da permanência e a tudo resistindo no intuito único do retorno:

Deusa potente, não queiras com isso assustar-te; conheço
Perfeitamente que a minha querida e prudente Penélope
É de menor aparência e feições menos belas que as tuas
Ela é uma simples mortal; tu, eterna, a velhice não temes.
Mas apesar de tudo isso consumo-me todos os dias
Para que à pátria retorne e reveja o meu dia de volta.

(*HOMERO*: Vol. V, págs.215-219)

O discurso de Odisseu sobressaía-se pelo dom da eloquência; aliás, esta particularidade levava-o a merecer a confiança do grande Agamenon. É a ele que se dirige, quando solicita o conselho deste “rei poderoso”, diante do momento difícil:

Dize-me, logo, Odisseu meritíssimo, glória da Acaia,
Se ele consente em livrar os navios do fogo inimigo,
Ou se se nega, por ter ainda o peito tomado pela ira?

(*HOMERO*: Vol. II, IX, V673-675)

Odisseu não hesita em sua resposta eloquente:

Filho glorioso de Atreu, Agamémnone, rei poderoso,
Não só persiste na cólera, como se mostra tomado
Pelo furor, recusando os presentes e tuas propostas
(...)

((HOMERO:IL, IX, V677-679))

O herói destaca-se pelo dom da palavra e está sempre pronto a reagir às acusações defendendo-se de modo a mostrar toda a sua capacidade e coragem:

- Vamos, rapazes! Tão longe acertai, pois em breve pretendo com outro lança alcançar esse ponto, ou, quiçá, outro adiante. Quanto aos demais exercícios, quem quer que se atreva a compita. Venha medir-se comigo, já que me irritaste sobejo.

No pugilato ou na luta, ou nos pés, a nenhum me recuso.

((HOMERO, VIII, V 200-207))

O Ulisses, personagem de Clarice Lispector, embora se revele fluente e capaz de influenciar Lóri no seu percurso de autoconhecimento (pág. 69), não se diz alguém de muitas palavras e revela:

“Vou me fazer conhecer melhor por você (...) Olhe, tenho uma alma muito prolixa e uso poucas palavras. Sou irritável e firo facilmente. Também sou muito calmo e perdôo logo. (...) Sou paciente mas profundamente colérico, como a maioria dos pacientes (...) Nunca esqueço uma ofensa, o que é uma verdade.... (LISPECTOR, Clarice: 1990, págs.69-70).

Este Ulisses se aproxima do herói épico dada a capacidade de luta que caracteriza a ambos: “Lóri suportava a luta porque Ulisses, na luta com ela, não era seu adversário: Lutava por ela.” (*ibidem*, pág, 125). Odisseu enfrenta também luta idêntica, dada a perseverança que caracteriza o seu ideal, quando, no momento de defesa, submetese aos mais terríveis sacrifícios, entre eles, o *katábasis*⁴²:

Um fosso abri, que de todos os lados um côvado mede,
e libações, à sua volta, fizemos a todos os mortos:
primeiramente, de mel misturado; depois, de bom vinho;
de água a terceira, espalhando farinha por cima de tudo.
Férvidos votos alcei às cabeças exangues dos mortos.

((HOMERO: XI, V, págs 25-29))

⁴² *katábasis*...

Em todas as ações de Odisseu, destacam-se perseverança, coragem e força física. De fato, dada a sua capacidade engenhosa, conseguiu, não só pela força, mas também pela astúcia, matar Polifemo:

ao redor se postaram
meus companheiros; coragem nos deu qualquer demônio
Eles, então, levantaram o pau, cuja ponta afilada
no rosto do monstro empurram; por trás, apoiando-se nele
fi-lo girar, como fura com trado uma viga de neve
(...)
e a sobranceira; às raízes, à ação do calor, rechinaram

(HOMERO: IX, V 380-390)

Observa-se a inteligência do herói que, preservando do inimigo a sua identidade, consegue vencê-lo:

- Pois bem, Cíclope, perguntas-me o nome famoso? Dizer-to vou; pois a ti cumpre dar-me o presente que a pouco aludiste. Ei-lo; Ninguém é o meu nome; Ninguém costumava chamar-me não só meus pais, como os mais companheiros que vivem comigo. (HOMERO: IX, V364-367)

Odisseu omite-se até mesmo quando, chegado a Ítaca, conversa com o porquero e com Penélope. Ao primeiro, diz:

- Quanto à linhagem, me orgulho de vir da vastíssima Creta, de homem de ricos haveres, a quem muitos outros nasceram filhos legítimos. (HOMERO: XIV, V, 199-201).

e à segunda, completa:

- Por isso mesmo, em tua casa interrogas-me acerca de tudo, mas não me faças perguntas respeito a meus pais, minha pátria. (HOMERO: XIX, V, V.115-117).

Lóri enfrenta uma cidade diferente; ela passa por obstáculos, deixa-se influenciar pelas palavras de Ulisses, dentro de si, mas a sua principal viagem é empreendida dentro de si mesma. Ela tenta superar dentro de si um desejo para o qual não encontra explicação, mas que tenta definir como “Uma espécie de ir como se pudesse ir longe demais – em que direção? ... Ela se guardava. Por quê e para quê? Era um certo medo da própria capacidade, pequena ou grande, talvez por não conhecer os próprios limites... Queria ela a salvação? A dor fora anquilosada e paralisada dentro de seu peito, como se ela não quisesse mais usá-la como forma de viver.” (LISPECTOR, Clarice: 1990, pág.50).

Esta instabilidade em relação a si mesma, caracterizada tanto por sua insegurança quanto por sua incapacidade de se entregar, é inerente ainda a certa semelhança entre Lóri e as sereias. De fato, sempre que tem de ir em direção a Ulisses, Lóri se detém, como se algo a impedisse de avançar: “Tomava o seu café, e via o telefone mudo ao seu lado. Mudo, mas à mão também se ela se atrevesse a telefonar-lhe. Sabia que se de algum modo lhe manifestasse que já o desejava forte

demais, ele reconheceria que era simples desejo e recusaria. E por enquanto ela não tinha nada a lhe dar, senão o próprio corpo. (*LISPECTOR*, Clarice: 1990, pág.127).

Este sentimento de instabilidade, esta insegurança de Lóri, durante a aprendizagem, vai se transformando e adquirindo maiores possibilidades de autonomia, evidenciando-se, assim, em sua personalidade, um ser extremamente sensível. “A sua alma era incomensurável. Pois ela era o mundo. E no entanto vivia o pouco, Isso constituía uma de suas fontes de humildade e forçada aceitação, e também a enfraquecia diante de qualquer possibilidade de agir. Aliás, sentir-se humilde demais era de onde paradoxalmente vinha a sua altivez de pessoa...” (*LISPECTOR*, Clarice: 1990, pág.51)

Só uma sensibilidade deveras extrema podia explicar que “Lóri sentia que era um enorme ser humano. E que devia tomar cuidado. Ou não devia? A vida inteira tomara cuidado em não ser grande dentro de si para não ter dor.” (*LISPECTOR*, Clarice: 1990, pág.66)

Mas se a emotividade de Lóri caracterizava-a como sonhadora ou até mesmo abstrata no olhar, o que dizer, então, de Odisseu? Embora herói, quase sempre ele se identifica como sofredor, queixando-se de muitas duras penas:

Pobre de mim! Por sem dúvida a sorte do Atrida Agaménnone
No meu palacio me estava guardada e o destino funesto
Se não me houvesses, ó deusa, informado de toda a verdade.

(HOMERO, XIII, V 383-385)

E não é apenas a Atena – deusa que o protege em terra – que Odisseu se lamenta; também quando descera ao mundo dos mortos e encontrara a mãe, dissera-lhe em tom dolorido:

Ainda ao país dos Aqueus não fui ter, nem à pátria querida,
mas sem cessar hei vagado, sofrendo aflições incontáveis
desde o momento em que o Atrida preclaro segui como sócio.

(HOMERO XI, V 166-168)

E tão frágeis são os sentimentos do filho de Laertes que, não raro, vêmo-lo em prantos, entregue à emoção; principalmente quando são cantados os feitos dos fortes Argivos:

Isso narrava o famoso cantor. Odisseu, entrementes,
Liquefazia-se em lágrimas, tendo banhado as faces,
Como mulher abraçada no corpo do caro marido
Que sucumbisse a lutar junto aos muros e seus moradores.

(HOMERO, VIII, V 521-225)

Apesar de herói, Odisseu se identifica novamente com Lóri quando, pelo menos uma vez, confessou que sentira medo. Claro que o medo de Odisseu deve ser entendido bem diferentemente, já que defrontara-se com o grande perigo durante a *katábisis*:

Muitos guerreiros afluem, por lanças de bronze feridos
Em duros prélios, que manchas de sangue nas armas ostendem.
Inumeráveis, à volta do fosso, com grande alarido
Correm de todos os lados; o pálido Medo me tolhe.

(HOMERO IX, V 40-43)

O medo de Lóri é diferente, pois se revela em sua atitude diante da vida e das coisas mais simples: “Tinha medo da chuva e dos guarda-chuvas abertos e se embecendo em água (...) apesar da curiosidade intensa que tinha pela morte, Lóri esperava.” (*LISPECTOR*, Clarice: 1990, págs. 42-43). À medida que Lóri viaja, supera os seus obstáculos e, graças à ajuda de Ulisses, certa afirmação vai tomando lugar dentro de si mesma, revelando-se certo aprendizado a mais. É como se Lóri, tanto quanto Odisseu, desenvolvesse um processo iniciático que, ante o desenrolar de provas por parte do herói, leva-a à purificação. E é Lóri quem afirma: “Se Ulisses estava pretendendo que ela tomasse consciência de alguma coisa para tornar-se uma espécie de iniciada na vida, teria que ser devagar, se fosse de súbito alguma coisa nela poderia ser fulminada.” (*LISPECTOR*, Clarice: 1990, pág.113). Também no que concerne ao rito, a personagem de Clarice reafirma o seu aspecto épico: “Lóri passa por rituais de água ao entrar no mar e na piscina. É numa noite de chuva que se dá seu encontro final com Ulisses. Depois de amá-lo e ser amada, (...) Lóri e Ulisses serão um só como um casal edênico antes de nenhuma queda. Vigiando o sono de seu grande amante, ela chega a vislumbrar que é dela a fruta do prazer e do amor”. (*SÁ*, Olga de, 1970 pág.204-5)

A teomaquia⁴³ é acentuada na Odisséia, na qual as ações são orientadas por Atena ou por Posido, que o protege quando está no mar. E aí está, novamente, o caráter ritual das duas obras; é através dele que Odisseu se revela capaz de resistir às maiores seduções, mantendo-se inabalado com o canto das sereias, canto que teria dominado todos os seus companheiros se Odisseu não tivesse se utilizado da astúcia e lhe tampado os ouvidos com cera. (*HOMERO*, XII, V, 184-200).

Cumpre assinalar ainda que, na Odisséia, os deuses assumem, frequentemente, a forma hierofânica, muito embora na obra de Clarice Lispector a epifania, forma certa do mito, caracterize o estado de pureza de Lóri, levando-a à redenção da condição humana:

⁴³ Termo ligado aos deuses da Grécia antiga.

“As descobertas naquele estado eram indizíveis e incomunicáveis. Ela se manteve sentada, quieta, silenciosa. Era como uma anunciação. Não sendo, porém, precedida pelos anjos que, supunha ela, antecediam a graça dos santos. Mas era como se o anjo da vida viesse anunciar-lhe o mundo.” (*LISPECTOR*, Clarice: 1990, pág. 156)

Na obra épica, a hierofania se afirma através de Atena que, mesmo nas palavras de Odisseu, aparece sob as mais diferentes formas (*HOMERO*, XIII, V312-313). Esta mesma deusa, falando ao último, que está desanimado por ter que vencer sozinho os pretendentes, faz referência à noite e ao sono, dois elementos cabíveis no plano mítico.

Ora convém que repouses; passar toda noite acordado
É grave incomodo. Breve serás libertado dos males
Palas Atena assim disse: e, depois lançar-lhes nas pálpebras
o doce sono, voltou para o Olimpo sagrado, de novo.

(*HOMERO*, XX,V-52-55)

Nas obras homéricas, a noite é reservada ao sono, sonho e ao amor. À noite é que se realizam os enterros e os casamentos, constatando-se que os momentos auspiciosos são sempre aguardados para o momento em que “a Aurora, de dedos de rosa, surgiu matutina”. Este é também o momento propício para, na maioria das vezes, depois de estar por longo tempo numa ilha, Odisseu pôr-se novamente em viagem. (*HOMERO*, IX, V. 152-171). Nesta passagem, torna-se clara a oposição dia e noite, reservando-se esta ao descanso. Também na obra de Clarice Lispector, Lóri encontra algo de místico e de tranquilo na chegada do término do dia: “E quando tudo começou a ficar inacreditável, a noite desceu. (*LISPECTOR*, Clarice: 1990, pág.84). E, mais adiante: “Quando desligou o telefone, a noite estava úmida e a escuridão suave, e viver era ter um véu cobrindo os cabelos. Então com ternura aceitou estar no mistério de estar viva. Antes de se deitar foi ao terraço: uma lua cheia estava sinistra no céu. Então ela se banhou toda nos raios lunares e se sentiu profundamente límpida e tranquila”. (*LISPECTOR*, Clarice: 1990, pág. 133-134).

Esta passagem tem a ver com a opinião de Olga de Sá, segundo quem “Lóri (...) sempre fora mais “lunar” do que solar” (*SÁ*, Olga de: *ibidem*, pág.205). Ainda dentro do contexto que traz à luz desta análise as associações ligadas à noite, ressaltava-se a importância do sono e do sonho nas produções épicas. O sonho é um *daimon* e, como tal, interfere nos homens e nos deuses. Atena intervém no sono de seu protegido, a fim de permitir a

“... Odisseu acordar e ver logo a formosa donzela,
que deveria levá-lo à cidade dos homens Feácios.”

(*HOMERO*, VI, V.113-114)

Tanto nas epopéias quanto na obra ficcional, o sonho assume a idealização, como forma conotativa. É visando a um objetivo único que Odisseu se submete a tantos obstáculos. O herói se submete a tudo, com o desejo de, conforme ele implora a Zeus, num dos apelos que lhe faz na Ilha dos Feácios, voltar ao país de nascença (*HOMERO*, VII, V 331-333). Lóri também tinha o seu sonho e, para atingi-lo, lutava dentro de si, tentando superar a dor, consciente de que "...o que o ser humano mais aspira é tornar-se um ser humano." (*LISPECTOR*, Clarice: *ibidem*, pág.87). No fundo, entregava-se ao processo iniciático que, à semelhança de qualquer outro, inclusive ao de Odisseu, repercutiria em catarse. Durante o aprendizado, porém, o que se observa é que "Ulisses e Lóri, possuindo em si o princípio masculino e o princípio feminino, oscilam como uma gangorra entre ser Penélope ou ser Ulisses, porque, na verdade, são o mesmo..." (*LISPECTOR*, Clarice: *ibidem*, pág.11) . Mais adiante, a personagem observa: "Eu sou tua e tu és meu e nós é um"(pág.167).

Yung desenvolveu um estudo que tem muito a ver com tudo isto. Segundo ele:

O indivíduo tende a identificar-se com a máscara impelido pelo mundo, mas também por influências que atuam de dentro (...). É do íntimo que se impõe o lado contrário, tal como se o inconsciente oprimisse o eu com o mesmo poder que a persona exerce sobre ele. A falta de resistência exterior contra a sedução da persona, corresponde uma fraqueza interior relativa às influências do indivíduo. O papel desempenhado fora é atuante e forte, ao passo que dentro vai-se desenvolvendo uma fraqueza efeminada contra todas as influências do inconsciente; estados de espírito momentâneos, caprichos, angústias e uma sexualidade efeminada passam, pouco a pouco, para o primeiro plano. (*JUNG*, C.G. 1985, pág.70)

Lóri, já adiantada no seu processo de individuação, se volta para a questão do nome que, graças à astúcia de Odisseu, tem a ver com o *nomen-numen*, ou seja, o nome significando o numeroso e tendo em si o divino.

- Você tinha me dito que, quando me perguntassem meu nome eu não dissesse Lóri, mas EU. Pois só agora eu me chamo EU. E digo: Eu está apaixonada pelo teu eu. Então nós é. Ulisses, nos é original. (*LISPECTOR*, Clarice: *ibidem*, pág.173).

Odisseu, sempre antes do anagnórisis⁴⁴, utiliza-se deste artifício e um dos mo-

⁴⁴ *Anagnórisis*, *helenismo* cujo significado é "revelación", "reconocimiento" o "descubrimiento". O termo foi utilizado por primera vez por *Aristóteles* em sua *Poética*. Descreve o instante no qual a revelação passa ao conhecimento, com um significado muito particular.

mentos que revelam bem este particular, é quando chega ao palácio disfarçado de mendigo e fala a Penélope ou quando vai ao encontro do pai. Esta passagem é até emocionante. (HOMERO: *ibidem*, XXIV, V, 303-310). Mas o sofrimento era grande e o *anagnórisis* acontecia:

Eu sou, de fato, meu pai, a pessoa a que há pouco aludiste
que, decorridos vinte anos, à terra nativa retorno.

(HOMERO: *ibidem*, XXIV, V 521-522)

O nome guarda certo aspecto mítico e nas duas obras aqui analisadas, nas quais se enfatizam o retorno de Odisseu e a conquista de Lóri, o misticismo se revela de formas diferentes. Na *Odisséia*, ele se enfatiza na ornitomancia⁴⁵. Quando Telêmaco acaba de falar ao pai, antes deste assumir a decisão de se dirigir à casa onde os pretendentes dividiam o comando (HOMERO: *ibidem*, XV, V, 525-528) e quando Odisseu fala ao pai antes do *anagnórisis*: (HOMERO: *ibidem*, XXIV, V, 311-312).

Esta passagem, ao mencionar as ceias na *Iliada*, serve de indicio à superstição que, ainda hoje, se tem de se sair pela mesma porta pela qual se entra. Mas este é também o local de barreira para entrada na cidade:

“Nas portas Céias Heitor os cavalos robustos deteve,
A refletir se devias voltar para a luta de novo.”

(HOMERO: *ibidem*, XVI, V, 712-713).

Também nas características míticas estão a questão do *éidolon*⁴⁶ que envolve os heróis sobretudo no momento da morte (HOMERO: *ibidem* IL, XVI, V 851-853). Dada a necessidade de consultar alguém que possui um conhecimento maior, Odisseu visitou o mundo dos mortos, requisitando a opinião de Tirésias sobre o regresso (HOMERO: *ibidem* XI, V. 111-118). Esta consulta a Tirésias tem a ver com o comportamento que Lóri assume, indo consultar a cartomante que a ajuda a avançar em sua aprendizagem. E a cartomante reage ao fato de ela se sentir tão insignificante:

-Não é o que as cartas dizem. Você precisa andar de cabeça levantada, você tem que sofrer porque você é diferente dos outros – cosmicamente diferente, é assim que dizem as tuas cartas então aceite que você não pode ter a vida burguesa dos outros e vá hoje ao coquetel, e entre na sala com tua cabeça bem levantada. ...”
(LISPECTOR, Clarice: *ibidem*, pág.97).

A cartomante a compara com Penélope que era assediada também por vários pretendentes e, depois de vinte anos de espera, também sabia que “dentro de sua

⁴⁵ Método de adivinhação através do canto e do voo das aves.

⁴⁶ o *éidolon* (alma sem o corpo) de Tesen ajudou os atenienses durante a batalha de Maratona, em 480 a.C.,...

dignidade”, à semelhança de Lóri, teria de optar por um dos pretendentes, apesar de ambas preferirem guardar-se para os seus Ulisses. E esperavam de modo idêntico; Penélope, visando escapar ao assédio de seus pretendentes, dizia entregar-se ao tear; Lóri, tentava vencer o espaço que a separava de Ulisses, ocupando-se manualmente: “Não vira mais Ulisses, nem ele lhe telefonara. Há uma semana que ela bordava uma toalha de mesa, e com as mãos ocupadas e destros conseguia passar os longos dias das férias. Bordava, bordava... (LISPECTOR, Clarice: *ibidem*, pág.73). Nesta passagem está implícita certa preocupação com o tempo, questão que é abordada na Odisséia em referência aos vinte anos que separam Odisseu da terra natal. No plano mítico, todas as ações tendem para o *illo tempore*, quando “o ritual foi realizado pela primeira vez por um deus, um antepassado ou um herói” (ELLADE, Mircea: ? pág.35. Nele, “o regresso cíclico daquilo que anteriormente existiu (...) o eterno retorno (...). Este eterno retorno(...) escapa ao tempo e ao devir.(ELLADE, Mircea: ? pág.103).

No que concerne a *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* diz determinada estudiosa que “O tempo jamais cronometrado pelos ponteiros dos relógios; antes arbitrado pela capacidade humana de suportar a dor e a alegria”(SÁ, Olga: *ibidem*, pág.171).

No texto de Clarice Lispector constata-se que “Tudo era infinito, nada tinha começo nem fim; assim era a eternidade cósmica” (LISPECTOR, Clarice: *id ibidem*, pág.97). Em relação a Odisseu, o tempo é apenas marcado miticamente, sobretudo no momento em que o personagem retorna a Ítaca, completando o seu uróboro⁴⁷; reencontrando Penélope, Atena

Fez com que a Noite, já perto do termo, mais longa ficasse.
não consentindo que a Aurora saísse do oceano e jungisse

HOMERO: *ibidem*, XXIII, V.243-244)

Lóri, entretanto, reforça também a ideia mítica, deixando claro o seu *ab origine*, sobretudo quando, demonstrando que havia completado o seu percurso, Lóri possivelmente pronta para seguir em frente, apenas declara: “... sei que meu caminho chegou ao fim: quer dizer que cheguei à porta de um começo” (LISPECTOR, Clarice: *id ibidem*, pág.181)

É interessante que obras publicadas em épocas tão distantes, com perspectivas tão diferentes, revelem pontos em comum que identificam-nas reciprocamente.

⁴⁷ É um símbolo representado por uma serpente, ou um dragão, que morde a própria cauda. É um símbolo para a eternidade. Está relacionado com a alquimia, que é por vezes representado como dois animais míticos, mordendo rabo um ao outro.. É possível que o símbolo matemático de infinito tenha tido sua origem a partir desta imagem.

Clarice Lispector, através de seu estilo intimista, conduz o leitor por um tempo onde tudo é infinito e onde as viagens do eu ou do herói, em busca de suas próprias conquistas, tentam apenas alcançar a sua própria libertação.

E este poder da literatura, conduzindo o imaginário a épocas distantes e ao mesmo tempo semelhantes nos ideais que guardam em si, que torna a obra literária o importante veículo de aproximação e descoberta interior. Cumpre ressaltar ainda que tanto no romance como na epopéia, a linguagem atua como elemento principal. A escrita de Clarice é “Prazer (...) que se constrói aos poucos, à medida que se liga a palavra escrita à frase, ao que é dito (...) o narrado vai sendo desenvolvido, num crescendo, tomando o leitor por inteiro(...) até o prazer final” (LISPECTOR, Clarice: *id ibidem*, pág.5).

A *Odisséia* e a *Ilíada* são escritas em verso, o que caracteriza a linguagem do divino. O tipo dessa escritura revela a psicologia de Homero que, em certas passagens, chega a preparar o leitor para o que se vai desenvolver adiante (*Odisséia*, XVIII V 20-23).

Nesta epopéia, no canto XII, a divisão matemática corresponde à exatidão do poeta quanto a pretender no número doze o caráter mítico, enquanto que graças ao *flash-back* do poema toma-se conhecimento dos obstáculos que Odisseu teve de superar, em seu retorno, até chegar à ilha dos Feácios. O rito iniciático de Odisseu e também o de Lóri visam a atingir o estágio catártico do personagem ou da ação.

A importância de obras cuja complexidade é tão grande quanto a destas duas encontram em Nietzsche⁴⁸ a metáfora certa para significá-las. Pois, de fato, em ambas

“Só o amor pode julgar”

⁴⁸ NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm (1844-1900), filósofo alemão do século XIX.

BIBLIOGRAFIA

- AUBRETON, Robert- Introdução à Ilíada. São Paulo: USP, 1956
- BRANDÃO, Junito de Souza- Mitologia grega. Vol. I / III. : 6ª Edição Petrópolis: Vozes, 1990
- CAMPEDELLI, Samira Youssef & JUNIOR, Benjamim Abdala- Clarice Lispector Literatura Comentada. 2ª ed. S.P. , Ed. Abril, 1988.
- ELIADE, Mircea- O mito do eterno retorno. Edições 70, São Paulo: Perspectivas do Homem
- HOMERO- A Ilíada São Paulo: Ediouro, 1819
- A Odisséia. São Paulo, Ediouro, 1819
- JAEGER, Werner- Paideia a formação do homem grego. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- JUNG, C. G.- O eu e o inconsciente. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1985.
- LISPECTOR, Clarice- Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres. 17ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.
- MICHAEL, Grant & HAZEL, John- *Dictionnaire de la mythologie Collection Université, Seghers*, 1975.
- SÁ, Olga- A escritura de Clarice Lispector Petrópolis: Vozes, 1970.

UM PASSEIO PELAS VANGUARDAS ATÉ FERNANDO PESSOA

1. Palavras iniciais

Costuma-se a identificar no autor e , em especial no poeta, a quem o eu lírico serve de voz, a duplicidade do ser que existe como indivíduo e que se manifesta como personagem das histórias que cria ou reinventa. No caso de Fernando Pessoa o comprometimento é maior, já que os seus traços determinantes se projetaram em três heterônimos⁴⁹: Ricardo Reis, Álvaro de Campos e Alberto Caeiro. A inteligência intuitiva ou discursiva, a sensibilidade e a imaginação do poeta tiveram certamente necessidade, se manifestar de formas diferentes e com sentimentos ora mais angustiados, ora menos densos, mas provavelmente impossíveis de se ajustarem a apenas uma personalidade. Daí os heterônimos, cuja linguagem simples, sóbria e nobre se manifesta através de repetições enfáticas e negativas que, por meio de aliterações, traduzem a amargura do autor. O conceito metafísico do eu conduz a uma corrente de consciência que, em sua poesia, não é indiferente ao mundo exterior, embora limite-se ao que diz, pensa ou demonstra. Os detalhes da poesia de Fernando Pessoa serão analisados tomando-se em referência a poesia de José Régio. Deste se extrairá, de certo, correspondências intrínsecas aos traços que caracterizam os heterônimos do poeta luso. A sua obra não só marcou uma época, mas também enriqueceu o mundo poético de nossos dias.

2. Lirismo e o grande percurso das vanguardas

O termo lirismo pode ser entendido como uma manifestação dos processos estruturais do real. Tal manifestação se dá em função de uma dinâmica do sujeito, projetando-se como uma expressão subjetiva. Enquanto processo de estruturação, o lirismo nada mais é senão uma forma na qual a imagem do mundo não se modifica, definindo, porém, as suas mudanças em termos de atitudes retóricas. Como expressão subjetiva estruturada, o lirismo pressupõe uma imagem de mundo ou expressividade objetiva, definindo as alterações desta. O lirismo é, portanto, o processo de incorporação de elementos a um espaço lírico e a poesia um espaço lírico estruturado. Como o lirismo é apenas um, embora inesgotável em suas manifestações, as atitudes retóricas só se distinguem ou em função do espaço externo ou do mundo.

⁴⁹ heterônimos, isto é, estudo de autores fictícios (ou pseudoautores) que possuem personalidade. Ao contrário de pseudônimos, os heterônimos constituem uma personalidade. O criador do heterônimo é chamado de "ortônimo". O maior e mais famoso exemplo da produção de heterônimos é do poeta português Fernando Pessoa.

O eu lírico de Fernando Pessoa se revela diferentemente, dependendo do heterônimo. O eu lírico de Alberto Caeiro manifesta a sua própria proposta existencial, colocando esta proposta dentro das imagens sentidas e captadas pela realidade. Já o eu lírico de Ricardo Reis se volta para o agnóstico e nega a afirmação divina que se revela em seu lado humano. Álvaro de Campos, a despeito dos outros dois, tem no eu lírico o eu existencial, ou seja, o lirismo explorado através do podre e do sujo. A poesia de Fernando Pessoa pode ser examinada à luz da vanguarda, que interpretou o espírito experimentalista e polêmico da *belle époque* cujos limites cronológicos, em torno de 1940, constituem o século XIX e a segunda guerra mundial. A vanguarda representa, desde o início do século, a mudança de crenças experimentadas no pensamento e na arte do mundo ocidental e os movimentos vanguardistas na Europa podem ser ordenados em duas frentes opostas, unidas por um princípio comum: a renovação literária.

O Futurismo e o Dadaísmo possuem uma identidade semelhante àquela que se identifica no Expressionismo e no Cubismo. Todos estes, porém, corroboram no aparecimento do espiritonovismo e do surrealismo, movimentos estéticos de muita importância para a compreensão de nosso tempo moderno.

Em linhas gerais, o Futurismo pode ser considerado um movimento estético que prioriza os manifestos e não tanto as obras. Exaltou a vida moderna e estabeleceu o culto da máquina e da velocidade, pregando a destruição do passado e dos meios tradicionais da expressão literária; entre estes a sintaxe, a liberação das palavras e, conseqüentemente, o quase total rompimento da cadeia sintática, fazendo com que as relações passassem a acontecer por analogia. O Futurismo teve sua gênese na França, muito embora seus objetivos se voltassem para a *Itália*. A revista Poesia, fundada por Marinetti em Milão é tida como a precursora desse novo momento de arte, cujo líder foi *Marinetti* e teve como adeptos os jovens contemporâneos daquele momento.

O Expressionismo⁵⁰, segundo movimento de vanguarda, caracteriza a arte criada sob o impacto da expressão, expressão da vida interior, das imagens que vêm do ser e se manifestam pateticamente. Trata-se de um movimento contemporâneo ao Futurismo italiano e ao Cubismo francês. A sua história tem três fases: A primeira: na última década do século XIX em que o termo aparece pela primeira vez, usado pelo pintor Julien Auguste Hervé para caracterizar o estilo de uma série de seus quadros. A segunda: entre 1910 e 1920, fase que caracteriza propriamente o movimento. A terceira: no período da república de Weimar, em torno de 1933, quando da ascensão de Hitler ao poder. O principal poeta do grupo foi *August Stramm* e a primeira revista que em 1911 divulgou os pintores na Alemanha foi *Der Sturm* ("A Tempestade"). O Expressionismo pode ser considerado o primado da personalidade humana; as forças obscuras da alma destruíam a superfície da lógi-

⁵⁰ EXPRESSIONISMO - movimento de vanguarda do séc. XX que projeta na arte uma reflexão individual.

ca, como no Dadaísmo. O período áureo do Expressionismo se encerrou em 1920.

O modernismo ou o *avant-garde* dos franceses é apresentado com a denominação de cubismo literário. Ele reflete um ideal comum de renovação artística: os poetas assimilaram as técnicas pictóricas e os pintores se apoiaram nas ideias filosóficas e poéticas. É inegável que foi Apollinaire⁵¹ quem designou a pintura e a poesia, atendendo à mesma motivação. Apoiados nas ideias deste poeta, os pintores desenvolveram as suas concepções de decomposição da realidade em figuras geométricas. O ano de 1905 é importante para a história da vanguarda européia dado o encontro de Picasso e Apollinaire com o manifesto unanimista, a partir do qual se divulgou a concepção de um espírito coletivo com notáveis repercussões de alguns movimentos de vanguarda, entre eles, o Futurismo e o Expressionismo. Apollinaire pode ser considerado o maior poeta da literatura francesa e embora não haja, propriamente, um manifesto cubista, deve-se levar em conta o artigo escrito por este mesmo poeta e intitulado de “*Méditations esthétiques sur la peinture*”.

Em 1910 as ideias de Marinetti chegaram à Rússia, encontrando no meio das novas tentativas literárias uma corrente pré-futurista que surgiu no mesmo ano de seu manifesto. Na Rússia, o Futurismo recebeu duas denominações diferentes: Ego futurismo em Petsbourg e Cubofuturismo em Moscou. O manifesto foi assinado em 1913 pelos escritores *Klebnikov*, *Maiakovski* ou *Marakovski*, *Burlink* e *Kruchënik*. Na mesma época, formou-se em Moscou um grupo de estudantes de linguística e de teoria literária que ficou conhecido como “formalistas”, resultando as suas manifestações no Formalismo russo. Como consequência da crise do simbolismo e do aparecimento de novas correntes como o acnéismo, egofuturismo, adamismo e cubofuturismo surgiu o grupo de críticos teóricos e linguísticos que fundaram o Círculo Linguístico de Moscou em 1940.

O movimento Dada ou Dadaísmo foi histórico e, literalmente, uma reunião de, no mínimo, três dos principais movimentos vanguardistas europeus. Surgiu na época da Primeira Grande Guerra em várias cidades do mundo e há quem diga que foi um movimento intencional. Uma de suas primeiras preocupações foi dominar e se definir perante as sociedades que queriam destruir. Para *Tzara*, Dada não significa nada. Para os dadaístas não havia nem passado nem futuro; o que havia era guerra, ao artista cabia produzir uma antiarte, ou seja, uma antiliteratura. O movimento se extinguiu em 1921, ano do famoso processo contra Barres. Foi tão importante para a literatura brasileira quanto o Futurismo e sobre A Semana de Arte Moderna pode-se dizer que foi a cópia de um *Congrès d'Esprit Moderne*. Em 1917 foi proferida uma conferência denominada de “O espírito novo e os poetas”, a qual em 1918 foi revisada por *Guillaume Apollinaire* e a formulação

⁵¹APOLLINAIRE, *Guilherme (1880-1918), escritor e crítico de arte francês.*

teórica desses textos corresponde às necessidades históricas. O Surrealismo é o último movimento vanguardista europeu; trata-se de um grupo de estudiosos de *Freud* que faziam experiências com o sonho e o sonohipnótico, procurando superar o sentido de grupo destinado apenas à divulgação de suas ideias, que pretendiam se transformar numa equipe de estudos e experimentações psicanalíticas. Após 1924, surge a fase das descobertas e declarações surrealistas, predominando a exploração do inconsciente, das narrações dos sonhos e das experiências, entre elas, o sono hipnótico; em 1925 surge a fase da conscientização política, na qual a poesia era levada à ação, passando de método de investigação do subconsciente a instrumento de agitação social, refletindo ainda os ecos da revolução comunista.

Nos anos que sucederam 1960 o termo neovanguarda, ainda que criticado, passou a justificar o movimento experimentalista surgido na Europa. Dele dependem-se alguns pontos:

- a) Atenuação dos caracteres românticos de vanguarda;
- b) Aceleração do consumo estilístico em relação com o desenvolvimento agressivo de uma sociedade de consumo;
- c) Acentuação do monopólio estético;
- d) Luta contra o museu que tende a se transformar no cliente do produto estético.

Assim se desenvolveram as ideias dos movimentos estéticos e artísticos. Nesta fase de pluralização de movimentos floresce a poesia de Fernando Pessoa, vertida em seus heterônimos e em seu ortônimo.

3. Contato com os heterônimos de Fernando Pessoa

3.1 Ricardo Reis

Três são as denominações por trás das quais Fernando Pessoa manifestou as suas emoções de poeta: Ricardo Reis, Alberto Caeiro e Álvaro de Campos. O heterônimo é uma forma de o escritor compreender e transmitir a outrém as diferentes maneiras de ver a realidade. Ricardo Reis, por exemplo, revela uma inspiração estreita e densa cujo pensamento compactamente sóbrio se revela feliz. Neste heterônimo há uma relação com o alto, ou seja, no poema “Não a ti Cristo, odeio” esta ideia de altura se torna evidente.

Sem dúvida, Ricardo Reis é o mais sóbrio, o mais contido e o mais severo dos heterônimos, pois reprime o cansaço de uma inquietação espiritual desfeita, transmutando o desespero da sábia resignação de quem se curva aos ditames do destino. Com a vida, ele renova o pacto que o epicurismo firmou: fruir o momento que passa. Ele não se rebela contra a realidade, até aceita a paixão do ser e se compraz com a passagem do tempo. A verdade do destino humano está acima da ciência e do conhecimento das coisas, não sendo capaz de emprestar o

menor sentido ao tempo de existência que os deuses lhes concedem. A reflexão equilibra-se em suas obras como o gozo calmo, inteligente e controlado que jamais se caracteriza em pura sensibilidade. O verdadeiro conhecimento só chega à certeza de que nada se sabe e de que nem mesmo a inteligência pode se guiar para além da sensibilidade sensível.

Nada se sabe, tudo se imagina
Circunda-te de rosas, ama, bebe
E cala
O mais é nada.

O ocultismo passou, deliberadamente, a participar das obras de Ricardo Reis e Álvaro de Campos. A reflexão, entendida como articulação de conhecimento, consistindo na captação de modo sensitivo do objeto anteriormente tomado para sujeito, é outro processo pertencente à poesia de Fernando Pessoa. Ricardo Reis nega o sensacionalismo de Álvaro de Campos, porque, ao contrário deste, filtra no pensamento os dados da experiência. Daí o fato de a condensação de sua construção poética acontecer nos planos do conteúdo e da expressão. Em Reis realiza-se o sentir pensado cuja intuição conduz o poeta através de uma sobriedade individualista. O poeta identificava nas polaridades de Reis e de Campos dois caminhos inevitáveis para a arte de seu tempo face à realidade existencial, consistindo um na retomada decadentista do classicismo antigo e o outro no apego vibrante do contemporâneo.

Reis percorre a órbita elíptica, partindo da subjetividade do ortônimo e da objetividade de Caeiro. Reis reconhece ainda a inocuidade da tentativa de recentramento ontológico a respeito da reconstrução do paganismo. A restauração do pensamento estoicoepicurista parece identificar o decadentismo de nossa época com o declínio da sociedade grega no qual teve vigência o contexto de ideias que procurou vitalizar. Por outro lado, Álvaro de Campos constatou a precedência da subjetividade à sensibilidade em Reis. Este trabalha com o primado do sujeito, de modo que o próprio eu lírico de Pessoa afirma:

“Nós o que nós supomos nós fazemos
Se com atenta a mente
Resistimos em crê-lo.” (pág.280)

Graças ao paganismo voluntário, à convivência dos antigos deuses, Ricardo Reis pôde, teosoficamente, ver na figura de Cristo um dos avatares da divindade através do tempo – um deus entre outros, apenas mais novo. Daí as odes que tecem variações em torno deste pensamento e que se apresentam representadas nos versos da primeira estrofe do poema: “Não a ti, Cristo, odeio....”

3.2. Alberto Caeiro

Revelando-se um poeta objetivo, Alberto Caeiro exprime em suas canções impressões inteiramente subjetivas. No poema, que precede essas canções, ele explica que elas foram escritas durante uma doença e que, por força, têm de ser diferentes dos poemas normais. Assim, o crítico não chega a conduzir aos lábios a taça da sua satisfação cruel.

O poema “Há metafísica bastante em não pensar em nada” enfatiza a crença no que é visual como o sol, as flores, as árvores, voltando-se ainda tanto para o autoquestionamento: “Que opinião tenho sobre causas e efeitos?”, quanto para a oposição à filosofia:

“sei lá o que penso do mundo
Sei lá o que é mistério!”

e também ainda para a valorização do natural:

“Mas abre os olhos e vê o sol
E já não pode pensar em nada.”

Alberto Caeiro, considerado o mais prestigioso heterônimo, é poeta que ama a natureza, mas sem a exaltação do naturalismo que a diviniza e adora. O que verdadeiramente ama são as coisas que se revestem no tempo e no espaço e que o conceito abstrato e geral de natureza suprime. Caeiro sabe que as palavras referem-se a coisas individuais, que real e sensível, real e presente são expressões sinônimas no espírito desse poeta desvinculado de compromissos filosóficos historicamente determináveis. Caeiro ignora o problema das duas substâncias: matéria e espírito, corpo e alma; este heterônimo reputa o materialismo, ou seja, para ele a matéria é uma abstração e real é só o que vemos. Álvaro de Campos referiu-se a Caeiro, falando do seu paganismo; a sua poesia revela-se na visão ingênua e despojada das coisas e qualquer simbolismo religioso, metafísico ou ilógico é um acréscimo impuro à natureza. Ele emprega as palavras com o intuito de se referir diretamente aos objetos, reprimindo-os dos significados que se relacionam com os dados da experiência sensível.

Alberto Caeiro manifestou-se a 8 de março de 1914, no momento em que Fernando Pessoa carregou para a sua poesia a ortonomia, elementos diversos de procedência oculista que se apresentam diretamente ou através de símiles, imagens e alusões. Em Caeiro desenvolve-se o conhecimento perceptivo do objeto, nele o sujeito se anula e a realidade do mundo antepõe-se à própria existência do ser que a constata.

“Da minha pessoa de dentro não tenho noção
de realidade

Sei que o mundo existe, mas não
se existo.”

Caeiro coloca-se contra a filosofia; viver é sentir e não pensar e a sua poesia é um ato permanente de negação do pensamento e da sistemática na filosofia. Ele ultrapassa a linguagem e chega à anulação do conceito de beleza à qual se opõe no seu fenomenismo. A negação do passado não implica uma afirmação do presente, que nada mais é senão um estágio na cadeia temporal. Retificada pela lógica de Álvaro de Campos em *O que é metafísica*, a tese de Fernando Pessoa vai redundar na subordinação da filosofia como metafísica aos propósitos expressivos da arte. A sua arte foi expressivamente superior, consistindo, sem dúvida, numa metafísica sentida, ostensiva ou disfarçadamente sentida de forma diferente por todos os heterônimos, sem exceção de Caeiro ou de seu repúdio por tudo que fosse metafísica. O seu visualismo é privilegiado e a metafísica se reduz ao seu antônimo: “Há metafísica bastante em não pensar em nada”

3.3. Álvaro de Campos

Para Álvaro de Campos em tudo o que se diz há ideia e emoção. Os seus poemas são um extravasar emotivo; a ideia serve à emoção, mas não a domina. A poesia é superior à prosa porque exprime um grau superior de domínio. Na palavra, a inteligência dá à frase emoção e ritmo. Quando o pensamento do poeta é alto, ou seja, formado de ideia e emoção, transmite o equilíbrio entre esta e os sentimentos. O “Poema em linha reta” é um bom exemplo para caracterizar este heterônimo. Primeiro, porque o eu lírico, que se repete constantemente no poema, se coloca em posição inferior: “Eu que tenho sido vil, literalmente vil”; segundo, considerando a necessidade que há de esse eu lírico se identificar com os demais seres humanos: “Onde é que há gente no mundo?”; terceiro, face à irreligiosidade presente: “arre, estou farto de semideus!”; e, por último, considerando o absoluto negativismo do eu lírico:

“Toda a gente ...
Nunca teve um ato ridículo
nunca sofreu enxovalhado”.

Em Álvaro de Campos, todo simbolismo caracteriza uma atitude irônica, senão mordaz. Face à consciência, a nota oculísta ressoa do Além-Deus, à distância e recalçada pela necessidade de explicar racionalmente as coisas deste mundo. Este heterônimo se inscreve como poeta das sensações, trabalhando sobre o processo de subjetivação da objetividade. Através do “histórico das sensações” levou a extremo as posições programáticas do movimento, chegando à expressão desordenada das sensações. A sua linguagem é sem fronteiras; o poeta se propõe a ultra-

negro”, José Régio enfatiza o tom de diálogo; é como se confessando-se a si mesmo, falasse a outrém:

“- Que eu vivo com o mesmo sem-vontade
Com que rasguei o ventre de minha mãe.”

Observa-se que o tom é o mesmo que se depreende de outros heterônimos; Ricardo Reis parece estabelecer contato com um correspondente cujas declarações são pagãs:

“No Panteão faltavas. Pois que vieste
No Panteão faltavas o teu lugar ocupa.”

Alberto de Campos assume também o tom dialógico: “O que penso eu do mundo?”

E a inversão é a mesma em Álvaro de Campos:

“NUNCA conheci quem tivesse levado porrada
Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo.”

Outros traços que identificam José Régio e os heterônimos de Fernando Pessoa são, sem dúvida, o pessimismo, marcado por certa lassidão frente à vida. Álvaro de Campos reforça ainda o seu negativismo: “Eu, tantas vezes reles, tantas vezes porco, tantas vezes vil”

E Régio acentua-o também:

“A minha glória é esta
Criar desumanidade!”

Caeiro e Régio se voltam para o questionamento interior. O primeiro: “O que penso eu do mundo?”

Régio: “Para eu derrubar os meus obstáculos?”

Caeiro se entrega à lassidão do homem face à vida:

“O único sentido íntimo das cousas
É elas não terem sentido nenhum”

Estas relações entre os heterônimos e Régio servem de reforço à semelhança existente entre Régio e Fernando Pessoa, semelhança que pode ser identificada na correspondência entre as coisas e a interiorização do mundo exterior. Em o “Cântico Negro” esta particularidade é bem evidente. Quer pelo negativismo, quer pelo questionamento interior, pelo tom de discurso ou pela colocação do eu lírico,

a poesia do José Régio se enquadra no lirismo que marcou Fernando Pessoa. A indagação metafísica e a análise psicológica abrangem a poesia e a prosa de ambos. A desilusão que se revela nos heterônimos atinge o mesmo grau de desânimo nos versos de José Régio:

“Há nos seus olhos, ironia e cansaço.”

5. Palavras conclusivas

De tudo que se vem falando sobre Fernando Pessoa não se pode negar um certo tom de verdade naqueles comentários que o designam como sendo o segundo Camões. Ele mesmo assume, em seus textos, ter tido a intuição de ter estado predestinado a renovar a poesia portuguesa num momento em que esta sofria da ausência de um gênio. Durante os longos anos em que a literatura e a cultura portuguesa estiveram em isolamento, o nome e a obra de Pessoa foram uma espécie de ponte que serviu de contato à sua ligação com o resto do mundo. Enquanto os estudos sobre a sua obra se acumulavam, sob vários pseudônimos, cada qual expressava uma faceta completamente diversa de sua sensibilidade e visão de mundo. Os elementos biográficos permaneciam escassos e pouco se sabia sobre o homem Fernando Pessoa, que se transfigurava em Álvaro de Campos, Alberto Caeiro, Ricardo Reis e outros personagens mais transitórios. A aproximação do leitor com o poeta deu-se graças à publicação do livro *Fernando Pessoa e uma Fotobiografia* de Maria José Lancaster, portuguesa que há anos lecionava literatura na Itália.

As várias facetas vividas e sentidas por Álvaro de Campos, Ricardo Reis, Alberto Caeiro e obviamente também por Fernando Pessoa estão sempre recriando o tempo, os sonhos e os sofrimentos: “Multipliquei-me para me sentir”

Os heterônimos são, pois, uma invenção na história da poesia européia. Pessoa é uma espécie de intelectual corajoso, preso ainda ao medo ancestral, ao enjôo da partida, do abalo, do rompimento. A sua lucidez vibrátil vê todo um mundo ideológico a elaborar-se, sem razão de ser ou de lhe restituir um sentido ativo de continuidade. Segundo sugere, a vida, se apresentando de modo dúbio, só poderia, no pessoal ou no humano, ter um sentido oculto.

Fernando Pessoa anula toda a metafísica acerca do mundo e da personalidade. Em muitas líricas, o tema central é o de aspiração a um objeto indistinto, que não minta ou não decepcione. Pessoa apreende todo um conjunto de sentimentos e concepções em plena polêmica interna. A carga problemática de sua poesia é inesgotável e seria necessário voltar a Camões para se encontrar um poeta comparável.

BIBLIOGRAFIA

PESSOA, Fernando; LOPES, Teresa Rita. Pessoa inédito. Lisboa: Livros Horizonte, 1993

SEABRA, José Augusto- Fernando Pessoa ou o poetodrama. São Paulo: Perspectiva, 1974

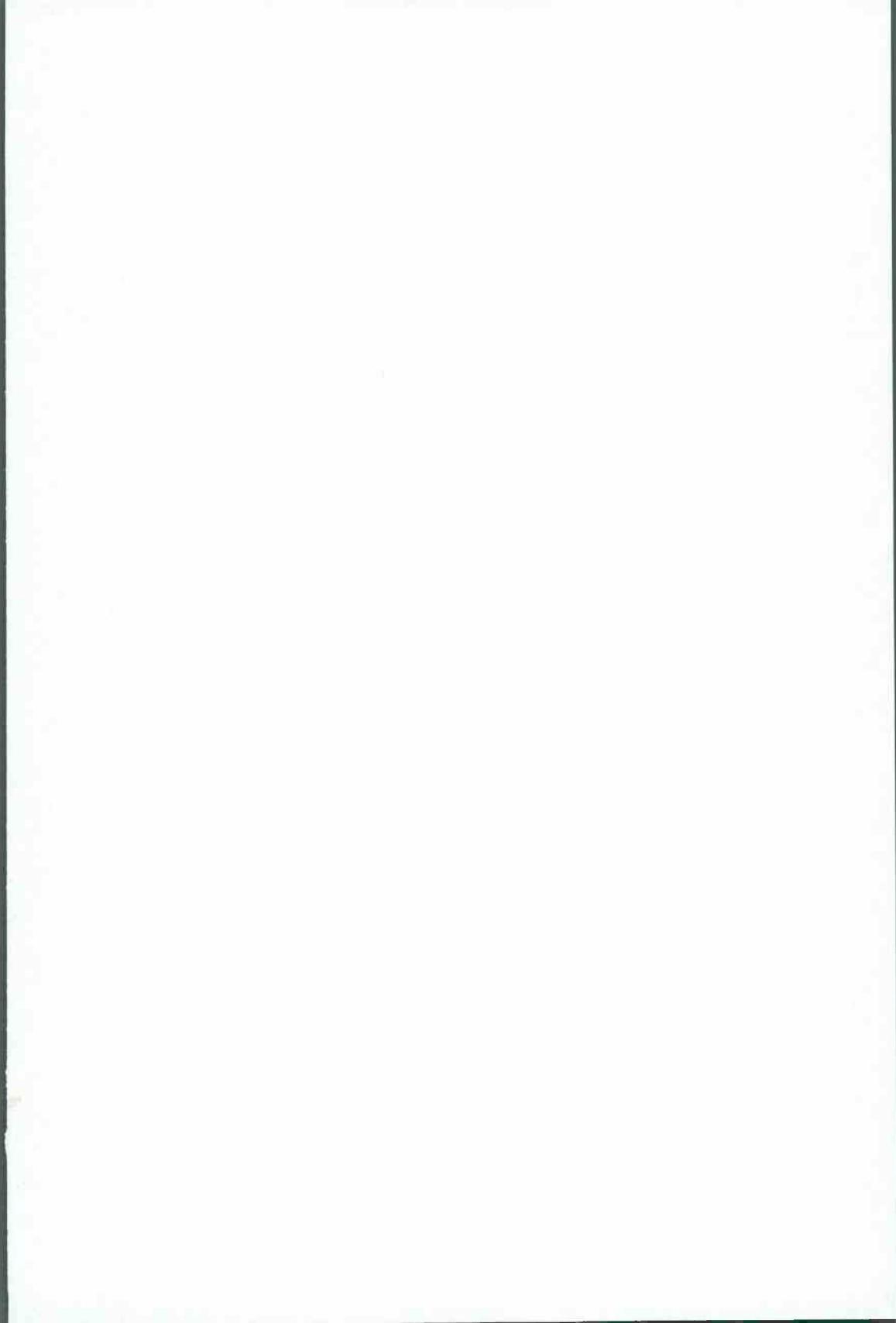
BIBLIOGRAFIA GERAL

- ABRAMS, T.L.- *El espejo y la lámpada*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1953/1962.
- ALBERONI, Francesco- O erotismo: fantasias e realidades do amor e da sedução. São Paulo: Círculo do Livro, 1986.
- ALENCAR, José de- Encarnação. In Obras completas. Rio de Janeiro: Companhia Ahuilar Editora, Vol.I, 1965.
- ALVES, Antonio Castro – Vozes da África in Obras completas 2ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- ANDRADE, Carlos Drummond de- Lição do amigo. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- _____ Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973.
- _____ – Nova reunião Rio de Janeiro: José Olympio, Vol. I, 1987.
- ANDRADE, Mário- “Prefácio interesantíssimo” in Literatura comentada. 2ª ed. São Paulo: Abril, ANO
- _____ : Paulicéia desvairada in Poesias completas. 4ª Ed. São Paulo: Ed.Martins, 1974.
- _____ “ A Escrava que não é Isaura” in Obra imatura. 3ª ed. São Paulo: Martins, 1960
- ARAÚJO, Laís Corrêa de- Murilo Mendes. 2ª ed. Rio de Janeiro: Vozes, s/a
- AROSA, Armando C. – “Poética da angústia” in Caderno de Ideias do Jornal do Brasil Rio de Janeiro: PUC, 1989.
- _____ “A lesma prateada” Monografia entregue a CARVALHO, Rosiska Darcy de. Rio de Janeiro: PUC,
- AUBRETON, Robert- Introdução à Ilíada. São Paulo: USP, 1956
- AZEVEDO, Maria Helena de Castro- “Tese do Talvez – A prosa de Ana Cristina César E o ato autobiográfico” Dissertação de Mestrado: PUC-RJ.
- BAKHTINE, Mikkaïl- *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Editions Gallimard, 1970.
- BANDEIRA, Manuel- Itinerário de pasárgada. Rio de Janeiro: São José, 1954.
- _____ “A Experimentação poética de Bandeira em Libertinagem e Estrela da manhã”.
- Publicação avulsa.
- BARTHES, Roland- *Le degré zéro de l'écriture*. Paris: Editions du Seuil, 1964.
- _____ - S/Z . Paris: Editions du Seuil, 1975
- _____ - *Roland Barthes par Roland Barthes*. Paris: Editions du Seuil, 1975
- BERGSON, Henri- Rire. 48ed. Paris: Presses Universitaires, France, 1946.
- BOSI, Alfredo- História concisa da literatura. 3a ed. São Paulo: Cultrix, 1982.
- BRANDÃO, Junito de Souza- Mitologia grega. 2ª ed., Vol. I e II, Petrópolis, Vozes, 1991
- _____ Dicionário mítico-etimológico. Petrópolis: Vozes, 1991.

- CAMPEDELLI, Samira Youssef & JUNIOR, Benjamim Abdala- Clarice Lispector Literatura Comentada. 2ª ed. S.P. , Ed. Abril, 1988.
- CARVALHO, Alfredo- Estudos pernambucanos Recife: A Cultura Acadêmica, 1907.
- CASSIRER, Ernst- A filosofia do iluminismo 3ª Ed. Campinas: Unicamp, 1997.
- CASTHAGNINO, Raúl H. – “*Prestigio de lo poético*” in *Fenomenologia de lo poético*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1980.
- CESAR, Ana Cristina- A teus pés 5ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- Inéditos e dispersos 2ª Ed. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- CORREA, Roberto Alvim- O mito de Prometeu Rio de Janeiro: Agir, 1951
- COMPAGNON, Antoine- “Pour un tableau de la critique littéraire” in *Les cinq paradoxes de La modernité* Paris: Seuil, 1990
- COUTINHO, Afrânio- Introdução à literatura no Brasil. 4ª ed.; Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 1968
- ELIADE, Mircea- Mito e realidade. São Paulo: Perspectiva, 1972
- FOUCAULT, Michel- *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969
- FREUD, Sigmund- Essais de psychanalyse. Paris: Payot, 1929
- - Obras completas. Edição Standard brasileira das Obras Psicológicas completas de Sigmund de Freud, 1980
- FREYRE, Gilberto- Casa grande & senzala. 25ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987
- GRANT, Michel & HAZEL, John- *Dictionnaire de la Mythologie*. França: Seghers, 1975
- GREIMAS, J.- Análise estrutural da narrativa Rio de Janeiro: Vozes, S/A
- GULLAR, Ferreira- A luta corporal 2ª ed. Rio de Janeiro: J.Álvaro, 1966
- GUSDORF, Georges- *Mythe et métaphysique*. Paris: Flammarion, 1953
- HAUSER, Arnold- História social da literatura e da arte. Tomo II São Paulo: Ed. Mestre Jou, 1972
- HEIDEGGER, Martin- Introdução a metafísica Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1966.
- HOLLANDA, Aurélio Buarque de- Novo dicionário da língua portuguesa Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.
- HOMERO- A Ilíada São Paulo: Ediouro, 1819
- A Odisséia. São Paulo, Ediouro, 1989
- IRIGARAY, Luce- *Ce sexe que n'en est pas un*. Paris: Minuit, 1977
- JAMESON, Frederic- “The Vanishing Mediator: Narrative Structure in Mac Weber”
- JAEGGER, Werner- Paideia a formação do homem grego. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- JUNG, C.G. & KÉNERY, CH- *Introduction à l'essence de la mythologie* Paris: Payot, s/a

- JUNG, C. G.- O eu e o inconsciente. 5ª ed. Petrópolis: Vozes, 1985.
- KANT, Immanuel- *Critique de la raison pratique* Paris: Libr.J.Vrin, 1965
- KAYSER, Wolfgang- O grotesco Editora Perspectiva, ?
- LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, J. B.- *Vocabulaire de la psychanalyse. France: Presse Universitaire de France, 1973.*
- LEVER, Maurice- *Le sceptre et la marotte. Fayond, Press, 1983.*
- LISPECTOR, Clarice- Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres. 17ª ed. Rio de Janeiro:Francisco Alves, 1990.
- MACHADO, Aníbal M.- João Ternura. 3ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- MARSHALL, Berman- Tudo que é sólido desmancha no ar. São Paulo: Schwarcz Ltda.; 1988
- MATTA, Roberto da- Carnavais, malandros e heróis. 4ª ed. Rio de Janeiro: Zahar Editores.1983
- MENDES, Murilo- Convergência. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970
- O menino experimental São Paulo: Sumus, 1979
- MESHONIC, Henry- “*Les états de la poétique aujourd’hui en France*” in *Les états de la poétique Paris: Puf, 1985*
- MICHAEL, Grant & HAZEL, John- *Dictionnaire de la mythologie* Collection Université, Seghers, 1975.
- MOERS, Ellen- “*Do women write differently?*” in *Literary women*. Oxford: University Press, 1977.
- MONTESQUIEU, Charles- Do espírito das leis . São Paulo:Abril Cultural, 1973.
- OLIVEIRA, Rosiska Darcy de- Elogio da diferença : São Paulo: Brasiliense, 1991.
- PESSOA, Fernando; LOPES, Teresa Rita. Pessoa inédito. Lisboa: Livros *Horizonte*, 1993
- PLATÃO- A República. São Paulo: Hermus, 19....
- POE, Edgar Allan- “A Filosofia da composição” in Poemas e ensaios
- RAJAJEKHARA, - apud SEGHERS, Pierre- *L’art poétique*. Paris: Seghers, 1956.
- REIS, Carlos e LOPES, Ana Cristina M. – Dicionário de narratologia. Coimbra, 1987
- SANT’ANNA, Affonso Romano de- “O Escritor e o Leitor” crônica publicada em Jornal O Globo, 17/3/91
- - Carlos Drummond de Andrade: análise da obra, Rio de Janeiro: Documentário, 1977.
- O canibalismo amoroso. 2ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- Por um novo conceito de literatura brasileira. Rio de Janeiro: Eldorado, 1977.
- SANTOS, Roberto dos- “O texto de Clarice em exame” Rio de Janeiro: PUC : tese defendida em 1977.
- - Para uma teoria da interpretação. Rio de Janeiro: Forense, 1979.

- SÁ, Olga- A escritura de Clarice Lispector Petrópolis: Vozes, 1970.
- SARRAUTE, Nathalie- Portrait d'un inconnu France: Gallimard, 1977.
- SARTRE, Jean-Paul- "*Qu'est-ce que c'est la littérature*" in *Qu'est-ce que c'est la littérature France. Folio essays*, 1947.
- - Por um novo conceito da literatura brasileira. Rio de Janeiro: Eldorado, 1977.
- SCHLEGEL, - "Clio em questão e narrativa na escrita da história" in *The philosophy of history* New York: AMS Press, 1976.
- SEABRA, José Augusto. Fernando Pessoa ou o poctodrama
- SOCRATES – Fedro 5ed. Lisboa: Guimaraes, 1994.
- STIERLE, Karlheinz- "*Dévoilement de la lecture*" in *A ficção* Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006.
- STONE, Lawrence- "*The revival of narrative reflections on a new old history*" In *Trabalhos apresentados. Princeton, NJ: Princeton Univ.* 1974.
- STRAUSS, Lévi & outros- *Mito e linguagem social* Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1970
- SUHAMY, H.- "De Aristóteles aos manifestos literários" in *A Poética*. Rio: Zahar, 1986.
- TELES, Gilberto Mendonça & outros- "Cadernos da PUC" Rio de Janeiro: Série Letras e
- - *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. 49ª ed Petrópolis: Vozes, 1986
- - *Retórica do silêncio* 2ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.
- VALÉRY, Jean-Paul- *Cahiers* Paris: Gallimard, 1973-4
- VARELA, Fagundes- *Poesias completas* São Paulo: Saraiva, 1956.
- VERISSIMO, José- *História da literatura* 5ª Ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1969.
- WEIRICH, Harald- "Para uma História do leitor" in *Lete: Arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001
- WOOLF, Virgínia- *Um teto todo seu* 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985
- WORDSWORTH, Williams- *Baladas líricas*. Porto: Porto editor, 2003-9.



*Impressão e acabamento
nas oficinas da Editora Vozes
com arquivos para CPT fornecidos pela Taba Cultural
em junho de 2010*

Drummond de Andrade
Ensaio (RJ: Presença, 1992)

Revivências

Poesia (RJ: Taba Cultural:
1997)

Inventivas verossimilhantes
Contos (RJ: Papel Virtual,
2000)

A prosa à luz da poesia
Ensaio (RJ: Edições Galo
Branco, 2002)

Bernardo, o imprevisível
Romance (RJ: Edições Galo
Branco, 2005)

Reflexões em verso
Poesia (RJ: Edições Galo

Apoiada em fundamentos teóricos e com vasta bibliografia, a autora procurou desenvolver neste livro uma análise crítica, acrescida de posicionamentos que visam trazer à luz de uma compreensão mais abrangente diversos textos de épocas diferentes. Momentos, autores e poetas épicos, românticos, modernos e até vanguardistas são trazidos para uma análise que comprova em seus textos aspectos históricos, semiológicos, psicanalíticos e outros. O feminino literário surge nos textos de Clarice Lispector e Ana Cristina César, a complexidade narrativa em Gilberto Freyre, o romantismo enfatizado em poetas, como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Mário de Andrade e outros que, embora não pertencendo a esses momentos literários continuam buscando suas influências no passado e desenvolvendo-as no momento sincrônico em que são escritas. Tudo isto caracterizando o aspecto da literatura cuja importância maior é a de estabelecer contatos e relacionamentos com o passado sem deixar de se desenvolver em novas e revolucionárias formas de expressão.

ISBN:978-85-7864-032-3

