

VÔO TRANSVERSO

Poesia, Modernidade e Fim do Século XX

Maria Esther Maciel



SETTE LETRAS

FALE/UFMG

Maria Esther Maciel

VÔO TRANSVERSO
Poesia, Modernidade e
Fim do Século XX

100-14
U.F.M.G. - BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA



150090205

NÃO DANIFIQUE ESTA ETIQUETA

FALE / UFMG

SETTE LETRAS

Copyright©1999Maria Esther Maciel

Capa

Tatiana Brasil, sobre desenho de Paul Klee

Editoração eletrônica
Cálamo Produção Editorial

Revisão
Ana Cecília Menescal

Produção gráfica
Flávio Estrella

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

BIBLIOTECA UNIVERSITÁRIA

02 / 08 / 02

1509902-05

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS

MACIEL, Maria Esther

Vão transverso / Maria Esther Maciel -- Rio de Janeiro :
Sette Letras, 1999.

ISBN 85-7388-146-1

I. Literatura brasileira -- crítica e interpretação.

I. Título.

CDD 869.4

Faculdade de Letras da UFMG

Diretora: Eliana Amarante de Mendonça Mendes

Vice-Diretora: Verônica Benn-Ibler

Av. Antônio Carlos, 6.627 - Pampulha - 31270-901 - Belo Horizonte - MG

Tel: (031) 499-5101 Fax: (031) 499-5120 www.lettras.ufmg.br

1999

Viveiros de Castro Editora Ltda.

Rua Visconde de Carandaí, 6 - Jardim Botânico

22460-020 - Rio de Janeiro RJ

Tel/Fax: (021) 540-0037/540-0130/540-7598

e-mail: sette@ism.com.br

SUMÁRIO

PREFÁCIO – Vôo transverso do verso ao universo	7
--	---

I

modernidades transversas

Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas-críticos da modernidade	19
Cartografias do presente	43
Os paradoxos da tradição	51

II

exercícios de leitura

Metrópole / necrópole: a cidade alegórica de Augusto dos Anjos	63
Altino Caixeta de Castro: o guardião das palavras	73
Fluxos e refluxos: reflexões sobre a linguagem poética de <i>Poesia 61</i>	85
Resíduos utópicos: arte e política em Sebastião Salgado e Haroldo de Campos	95

III

Octavio Paz e outras vozes

A lição do fogo: amor e erotismo em Octavio Paz	109
A lógica analógica: Octavio Paz, leitor de Lévi-Strauss	121
Voices em movimento: Octavio Paz e Sor Juana Inés de la Cruz ...	127
Poéticas de confluências: Octavio Paz e Haroldo de Campos	137

IV teatralidades

Teatro de palavras: Mallarmé, Paz e Pessoa	151
Cena viva: poesia e teatro em Fernando Pessoa	159
Poéticas do artifício: Borges, Kierkegaard e Pessoa	167
Dados sobre os textos	179

VÔO TRANSVERSO DO VERSO AO UNIVERSO

Donaldo Schüler

Prefácios, notas preliminares... Tenho dúvidas quanto a. Abrem caminhos? Deploro os caminhos que deixam de abrir. Há autores que desprezam títulos. O título assegura autoridade sobre o texto. Ora, o texto tem dignidade própria. Sabe o que diz. Como poderia suportar o peso de um título? Pois o prefácio tem a pretensão de ser um título ampliado. Joyce desprezou títulos. Rosa no *Grande Sertão* também. Veja os títulos de jornal. Leitores ocupados se bastam com as manchetes e algumas palavras mais. Há os que vão aos periódicos para matar o tempo. Matar o tempo... é uma forma de suicídio socialmente aceitável. Se você dá com um pacato leitor de jornal, sabe que ele não tem nada a fazer. Lembrado de Machado, eu poderia recomendar que você salte estas páginas de vestibulo para ir ao texto. É o que de mais inteligente no momento me ocorre.

Suponhamos que você não queira saltar. Nesse caso eu o convido a acompanhar-me. Sua companhia me livra do sentimento de abandono. Em vez de prefaciar, vamos conversar com Maria Esther. Aberto está o jogo dos espelhos, cuidadosamente examinado por Maria Esther. De outro modo não há como justificar texto anteposto a texto. Como entender o espelho? Ora, o espelho é uma criação da modernidade. Você adverte que o espelho já existia antes da modernidade. Note, entretanto, a diferença. Tomemos Narciso. O crime de Narciso na antiguidade foi o de ficar preso à imagem especular. Isso porque havia essências. Como procurar a beleza numa imagem refletida na água se imperava o Belo, eterno, imutável? Num mundo sem essências, o espelho é tudo. Sem ele não haveria reflexos, não haveria reflexão. Se a prosa é agora o espelho da poesia, como o demonstra Maria Esther, donde lhe viria luz, não fossem os espelhos? É claro que um espelho leva a outro espelho em cadeia sem fim. Isso vale para a literatura e para a psicanálise. É o jogo metonímico lacaniano. Modelo ideal e espelho vivem em conflito. Se você aceita um, terá que desprezar o

outro. A valoração do espelho redimiu Narciso. E já estamos no capítulo da *otredad* paziana. O movimento da sintonia e da dissonância começa e se perpetua na imagem refletida no espelho e no rosto dos outros. Só consigo ser outro no convívio com outros: brasileiros, latino-americanos, europeus, asiáticos, mercadores, canibais... Construímos e nos construímos com os outros e em oposição a eles na sociedade e no universo em resistência à mercantilização triunfante. Ser outro é nossa forma de ser sujeito. Confrontos e atritos incendiam homens e estrelas. É a universalização do espetáculo teatral que ensaiamos na construção do texto. O todo se poetiza não a partir de essências mas através das sombras teatrais.

Vamos ao título. Maria Esther oferece um título vago. *Vôo transverso* nos faz voar. “Transverso” diz mais que a palavra dicionarizada. Transverso lembra transgressão. Do quê? Do verso! Maria Esther sai do verso para entrar no universo da prosa. Ouço você argumentar que como universo a prosa ainda é verso, no que lhe dou inteira razão. Poderíamos dizer, então, que só há verso. Textos que foram fabricados para serem espelho de poesia foram contaminados por imagens, sons, ritmos de versos. Haja vista *El arco y la lira*, um encanto de prosa sobre o encanto da poesia. Voltemos a *Vôo transverso*. Você sugere a possibilidade de estabelecer relação entre “vôo” e o que Maria Esther diz sobre ironia romântica. De fato, o “vôo” deixa a terra longe. Abre a distância necessária à crítica. Vôo e fluir não é a mesma coisa. O fluir é, desde Heráclito, a própria existência. O vôo por se distanciar é mais e menos. Vôo lembra pena, lembra voar pelas linhas do papel. Vôo é menos do que vida porque lhe falta o sangue que flui nas veias, é mais do que sangue porque dura na tinta. Não ousamos dizer que a tinta seja perpétua, mas resiste à corrosão de séculos, de milênios. Veja bem, a ironia crítica que Maria Esther analisa se alimenta de tinta. Com a ironia crítica, Maria Esther nos faz entender a Modernidade. Não a modernidade toda, um pedaço dela. Maria Esther insiste em Kierkegaard, mas começa antes, no século XVIII. Há quem diga que devemos procurar as raízes da Modernidade no século XII, quando surgem as primeiras universidades. A universidade foi crítica desde suas origens. E não faltou ironia. Você lembra Boccaccio. Seja! A partir do século XVIII a ironia se acelera. Vem o romantismo. Vêm Baudelaire, Mallar-

mé, Joyce. E com a revolução romântica vêm o fragmento, o inacabado, o grotesco, o disforme... Quando é que deixaremos de ser românticos? Parece que o romantismo é doença incurável. Como o barroco!

Com a ironia romântica já estamos na poética da lucidez. Isso soa a novidade. Os leitores de Platão sabem que, para o autor da *República*, ébrios estão longe da luz. O filósofo degrada os poetas a imitadores de sombras. Aos poetas opunham-se os filósofos. Estes ainda não eram iluminados, mas buscavam a luz, busca sem fim, porque a luz não brilhava no âmbito de sua experiência. Quando é que a poética se tornou lúcida? Com a falência das essências, uma das marcas da modernidade. Poesia e filosofia selaram pacto de amizade. Pensadores fazem textos poéticos: Nietzsche, Heidegger, Foucault... Poetas refletem enquanto poetas: Mallarmé, Drummond, Cabral. Octavio Paz não pára de refletir quando faz poesia. O que é lucidez? É, paradoxalmente, a visão das sombras. Hoje, fora da caverna não há nada. Maria Esther coloca em epigrafe a serpente que devora a cauda que se regenera, uroboro, processo sem princípio nem fim, o eterno retorno teorizado por Vico e Nietzsche.

E a história? História conflita com eternidade. Ou a poesia é histórica e perece com o momento que a produziu, ou ela é eterna, de todos os tempos. Há outra solução. Ainda que seja histórica, ela se desprende da história para falar a leitores de outras épocas. Esta é a posição de Maria Esther via Paz. Poderíamos relacioná-la com uroboro. Quando devorada ela se regenera, renascendo diferente do que foi. Inclua-se esta observação no capítulo da antropofagia.

E somos levados à periferia, a nossa e a de outros. Periferia é conceito periclitante? É. Como insistir em periferia, no momento da proliferação de novos centros e no enfraquecimento dos que polarizavam o mundo? Mas o descentramento é um processo que a modernidade apenas esboçou. Centro e periferia entram no jogo de espelhos. O centro é necessariamente afetado pelas periferias que gera.

Vôo transverso está entre os livros que fazem pensar. O ensaio realiza o que promete: a crítica como espelho da poesia, o texto, significativo em dado momento, a falar em outros contextos. Do verso alçamos vôo rumo ao universo. O vôo vertiginoso da alma de Sor Juana se faz textual na prosa de Maria Esther.

Ao meu pai,
em seu vôo sem volta.

A José Olympio e Ricardo,
onde aconteço.

**Entre as coisas que voam
e as coisas que ficam
vão e fico.**

NOTA

Este volume reúne textos escritos entre 1994 e 1998, publicados esparsamente em livros, jornais e revistas nacionais e estrangeiras.

Meus agradecimentos à Faculdade de Letras da UFMG, especialmente na pessoa de sua diretora Eliana Amarante de Mendonça Mendes, por ter, generosamente, tornado possível a publicação deste livro; a Donaldo Schüller e Eneida Maria de Souza, que reinventaram meus escritos, pelo viés da lucidez e da sensibilidade; a Jorge Viveiros de Castro, pela ótima acolhida editorial e pela sua aposta permanente nos livros de e sobre poesia; aos meus alunos de graduação e pós-graduação — interlocutores sempre atentos e criativos; e a todos os que, de uma forma ou de outra, contribuíram para a existência dos textos que compõem esta coletânea.

Agradeço ainda a José Olympio Borges e Nilza de Souza Ferreira, pelo apoio constante.

I.
modernidades transversas

POÉTICAS DA LUCIDEZ

Notas sobre os poetas-críticos da modernidade

Para Eneida Maria de Souza

*... S'accoutumer à penser en Serpent qui s'avale par la queue.
Car c'est toute la question. Je contiens ce qui me contient. Et je suis
successivement contenant et contenu.*

Paul Valéry

1

Seduzidos pelas construções da razão crítica, muitos poetas modernos converteram a poesia em espaço de reflexão crítica e de debate sobre si mesma, propondo também suplementar o trabalho criativo através de textos teóricos sobre questões pertinentes ao fazer literário, ensaios sobre outros autores e outras obras que lhes são afins, bem como reflexões mais generalizadas sobre a poesia e a cultura do seu tempo e do passado.

Pode-se dizer que essa prática, fundada na aliança explícita entre criação e reflexão, marcou pelo menos a metade da história da poesia moderna ocidental e ainda vigora, com outros matizes, no cenário crítico contemporâneo, remontando inegavelmente a uma das vertentes poderosas do Romantismo: a dos alemães de Jena, em fins do sec. XVIII.

Reunidos em torno da revista-manifesto "*Athenaeum*", os poetas Novalis, August e Friedrich Schlegel inauguraram um modelo poético não menos contraditório que inovador, que tinha como princípio básico a auto-reflexão. Digo contraditório porque os românticos, empenhados na conquista de uma "universalidade progressiva", puseram a poesia em contato com a filosofia e a religião, além de buscarem a conjunção entre poesia e prosa, inspiração e crítica, poesia de arte e poesia da natureza, arte e vida, literatura e sociedade. À exigência do rigor intelectual aliaram a sagrada espontaneidade da poesia, e à teoria da criatividade poética, os exercícios transcendentais.

Mas à parte o gosto acentuado dos poetas românticos pelo sagrado e pelos vãos da imaginação, do qual não me ocuparei especificamente neste ensaio, pelo menos num primeiro momento eles privilegiaram a consciência poética em detrimento da espontaneidade e da inspiração. Conforme assinala Maurice Blanchot a propósito da “febre intelectual” que contagiou os primeiros românticos e conduziu a poesia ao território da lucidez crítica, “o romantismo é excessivo, mas seu primeiro excesso é um excesso de pensamento.”¹

Walter Benjamin, em sua tese sobre o conceito de crítica de arte no romantismo alemão, observa que as palavras “crítica” e “crítico” são as mais recorrentes nos escritos dos poetas do *Athenaeum*. Crítica, no sentido de “experimento na obra de arte, através do qual a reflexão desta é despertada e ela é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma”.² O que significa que, à medida que a poesia é consciência, a consciência da poesia passa a ser também poesia.

A ironia, tal como foi concebida pelos românticos, torna-se um conceito fundamental dentro desse processo: não mais entendida como um mero recurso de retórica, mas sistematizada enquanto um sofisticado artifício literário, ela permite ao poeta distanciar-se criticamente de sua obra e ao mesmo tempo nesta introduzir o seu ato de distanciamento, possibilitando, assim, não apenas a disjunção entre sujeito poético e sujeito empírico, como também a relação dialógica entre exame crítico e criação poética.

Caracterizada por Schlegel como uma “beleza lógica”, por resultar de um trabalho de reflexão que elege como objeto o próprio refletir, a ironia define o sujeito cindido pela consciência de sua própria cisão. Articula-se, assim, como um conceito que, posteriormente redimensionado à luz das teorias poéticas do século XX, sob o nome de metalinguagem, constitui a primeira tentativa de se evidenciar, teoricamente, o descentramento do “eu” poético e a crise da idéia de literatura como representação — uma das grandes contribuições do primeiro romantismo para a formação da poesia e da crítica modernas.

Esse romantismo, designado por Haroldo de Campos como “intrínseco”, em contraposição ao romantismo declamatório e sentimen-

tal que vigorou em muitos países do Ocidente,³ inclui também poetas como Wordsworth e Coleridge, na Inglaterra, e Edgar Allan Poe, nos Estados Unidos, dentre outros. O que não significa, entretanto, que outros poetas anteriores não tivessem se dedicado ao exercício da reflexão dentro ou a partir da poesia que faziam. Em Dante, por exemplo, coexistiram o criador, o teórico da linguagem e o pensador político. Camões exerceu com maestria a metalinguagem em muitos dos seus poemas, e Horácio foi, além de poeta, um eminente teórico da poesia clássica. Não se pode esquecer também de autores que antecederam imediatamente o advento do romantismo alemão, como Schiller e Goethe. Neste último encontra-se o modelo mais completo de poeta-pensador que, afeito ao entrecruzamento de diferentes campos do conhecimento, compôs uma obra enciclopédica, onde a *praxis* poética convive com uma ampla reflexão sobre temas universais. Ele pode ser inclusive considerado — a despeito de suas particularidades — precursor de um ramo que, dentro da tradição ocidental de poetas-críticos, define a postura interdisciplinar de muitos escritores desta segunda metade do século XX, como por exemplo, Octavio Paz. Só que, à diferença deste e dos demais, Dante e os outros antecessores ainda estavam comprometidos com todo um sistema metafísico clássico e/ou cristão, sustentado na busca da verdade e da totalidade, representadas por Deus ou pela Razão. Neles, o sujeito poético ainda estava longe de ser relativizado ou descentrado e a linguagem poética ainda não tinha proclamado a sua autonomia.

De qualquer forma, esses exercícios da lucidez realizados esporadicamente em momentos anteriores ao movimento romântico prepararam o terreno para que, a partir dos últimos anos do século XVIII, a razão crítica se transformasse numa prática apaixonada. Se, no período clássico, como diz Octavio Paz, a crítica tinha como fim chegar à verdade, na era moderna a verdade passa a ser crítica, crítica inclusive de si mesma.⁴ A partir dessas mudanças, a linguagem — com seus mecanismos de construção e desconstrução — converteu-se, para grande parte dos poetas modernos, no cerne da experiência poética e passou a ser compreendida enquanto um universo múltiplo e autônomo: a poe-

sia foi submetida a um processo de desreferencialização e assumiu a tarefa de se autodizer, rompendo, assim, com a idéia de literatura como representação da realidade.

Acrescente-se que essa autonomia do universo poético, que conferiu à palavra tanto uma soberania em relação aos dados da realidade quanto um poder de auto crítica, não indicia, entretanto, um alheamento do poeta em relação à realidade e à história. Como atesta Octavio Paz, "la crítica del lenguaje es la forma más radical y virulenta de la crítica de la realidad".⁵ Daí a consciência crítica dos poetas modernos, ao revolucionar o conceito de criação, não ter deixado também de pôr sob suspeição os valores e as certezas do mundo moderno.

É importante frisar que essa nova atitude poética frente à linguagem não se expandiu ao longo do século XIX em ritmo de continuidade. Às conquistas dos primeiros românticos alemães e ingleses se sobre pôs um outro romântismo, o chamado "extrínseco", que, não obstante tenha tido um forte caráter de rebeldia frente à sociedade e aos dogmas do pensamento clássico, foi bem diferente do primeiro, no que concerne às questões do sujeito poético e da representação. Esse romantismo, assumindo um caráter marcadamente idealista e sentimentalista, foi o que se alastrou com mais intensidade no Ocidente, predominando inclusive nos países da América Latina.

É a partir de Baudelaire que a conjunção poesia-crítica anunciada pelos primeiros românticos se consúma, evidenciando o surgimento efetivo da poesia moderna e a crise dos valores metafísicos que marcaram a corrente idealista do Romantismo. Ao culto do significado e das profundezas subjetivas, sobrepõem-se a valorização dos aspectos materiais da palavra e o destronamento da ilusória plenitude do "eu" poético.

Assim, à feição dos românticos alemães (e ingleses), os poetas modernos após Baudelaire, para justificarem sua ousada postura de reverência amorosa à linguagem, incumbiram-se de elaborar e teorizar um novo conceito de poesia. A partir deste e dos movimentos anteriores, surgiram, além do poema-crítico, textos críticos em prosa, sob a forma de ensaios, manifestos, fragmentos, cartas e depoimentos, que, do Romantismo até hoje, precedem, acompanham ou elucidam as obras poéticas de seus autores.

O poema-crítico, enquanto modalidade poética que assume explicitamente o papel de se questionar a si mesma, resplandeceu no simbolismo francês e experimentou sua maior radicalidade com Mallarmé, tornando-se uma prática textual bastante disseminada entre os poetas de vanguarda do início deste século.

Podendo ser definido, inicialmente, como uma construção onde se manifesta a fusão das funções poética e metalingüística da linguagem, tal como as formulou Jakobson, o poema-crítico distingue-se não só por exibir sua materialidade enquanto produto engenhoso da consciência lúcida do poeta, como também por promover a sondagem de sua própria arquitetura à medida que vai se construindo. Com isso, leva às últimas conseqüências a máxima de Schlegel segundo a qual cabe à poesia “descrever a si mesma, sendo sempre simultaneamente poesia e poesia da poesia”.⁶

Em decorrência dessa auto-referencialidade, a linguagem geralmente assume, nessa modalidade poética, a condição de sujeito, considerando-se que a subjetividade do poeta se desloca para o poema, dando a impressão de que este se faz e se diz simultaneamente. Ou, como explica Blanchot, “a fala poética deixa de ser fala de uma pessoa: nela, ninguém fala e o que fala não é ninguém, mas parece que somente a fala *se fala*”.⁷ O que significa que, ao escrever o poema, o poeta-crítico o faz consciente de que sua voz silencia para que a linguagem possa dizer por e apesar dele, por saber que, se é pela linguagem que o sujeito se constitui, é também nela que este se perde enquanto pessoa: o próprio texto o despoja de sua pessoalidade.

Nesse movimento de explorar radicalmente a sua auto-suficiência enquanto linguagem despersonalizada, o poema-crítico acabou também assumindo, em certos momentos, a intrigante tarefa de se autodestruir criativamente, de pulverizar sua própria construção, num gesto que Barthes caracterizou muito bem como “jogo perigoso com a própria morte, (...) como aquela heroína raciniana que morre de se conhecer mas vive de se procurar.”⁸ A criação poética, nesse caso, passa

a se evidenciar a partir do estilçamento que a linguagem realiza de si mesma.

Essa “autodestruição criadora”, empreendida sobretudo a partir do “Un coup de dés”, teve, como uma de suas funções radicais, revelar ao poema o avesso da linguagem, ou seja, o silêncio, materializado em lacunas, pausas e brancos espalhados ao redor das palavras. Se, como diz George Steiner, “onde cessa a palavra do poeta começa uma grande luz”,⁹ foi, seduzidos por esse clarão, que poetas como Mallarmé optaram pela atomização da sintaxe e pela valorização do espaço em branco da página, lugar onde o não-lugar da palavra se revela. Daí não restar ao poeta-crítico, consciente desse ponto extremo de silêncio a que chegou a sua busca de lucidez, senão o vislumbre do abismo. E foi exatamente o fascínio pelo abismo que motivou Mallarmé a ultrapassar os limites da linguagem poética e a confessar que, à diferença de Dante, a destruição foi sua Beatriz.

Mas é necessário lembrar que nem todos os poemas-críticos encerram a vocação suicida do poema mallarmeano. Embora impulsionados pelo movimento de negação que os define como críticos, vários poemas que exploram explicitamente a metalinguagem evidenciam a sua criticidade também na defesa que fazem da criação poética e na busca de sua própria sobrevivência numa sociedade em que o poeta se sente minimizado e condenado ao desterro. Mesmo o poema de Mallarmé não escapa de ser também uma desesperada e paradoxal defesa da poesia.

A experiência do desterro vivida por Baudelaire em meio às hostilidades e o esplendor da sociedade burguesa do século XIX atesta e exemplifica bem a condição marginal do poeta na vida moderna. Em errância, oscilando entre o mudo fascínio ante o progresso que o obriga a viver nos subsolos da história e a insubmissão aos princípios que fundamentam a sociedade, resta-lhe buscar na poesia, convertida em um universo independente, as armas contra os preceitos do mundo burguês, bem como transformá-la num refúgio para sua excêntrica condição de poeta.

Essa defesa fizeram também todos os poetas-críticos. Ao destituírem os valores éticos, estéticos e religiosos da sociedade capitalista, no lugar deles erigiram um altar à linguagem, fundando assim uma

espécie de “religião estética”. Só que uma religião feita de deuses ausentes e corroída pela crítica que faz de si mesma. Não obstante, é assim que ela afirma o seu poder transformador, já que, como assegurou Barthes, “politicamente, é ao professar e ao ilustrar que nenhuma linguagem é inocente, que a literatura é revolucionária”.¹⁰

3

Os escritos críticos em prosa também foram e continuam sendo exercidos sem parcimônia pelos poetas da reflexão. O ensaio é a forma privilegiada por eles, não só pela sua brevidade flexível, mas também por admitir o jogo entre subjetividade e objetividade, rigor e liberdade criativa. Tanto o ensaio entendido como forma artística, defendido por Schlegel e evocado por Lukács em carta a Leo Popper,¹¹ quanto o ensaio menos literário, “despido de aparência estética”, porém sistemático e des-hierarquizante, tal como o formulou Adorno,¹² foram praticados pelos poetas. Em alguns, a poeticidade se faz presente de forma explícita, como é o caso de Octavio Paz, que conjugou no texto ensaístico a transitividade e a intransitividade da linguagem, não dissociando o trabalho de construção da escrita e o caráter informativo dos enunciados.

A diluição das fronteiras entre os gêneros literários, promovida pelos românticos e consumada no século XX, possibilitou a mesclagem de diferentes tipos de discursos, entre eles, o científico e o literário. Assim como os poetas incorporaram ao seu trabalho poético o ofício crítico, muitos levando para este procedimentos usados naquele e vice-versa, alguns críticos também passaram a incorporar à escrita ensaística recursos literários extraídos tanto da poesia quanto da ficção. Do que surgiu, ao lado da chamada crítica criativa dos poetas, o que Leyla Perrone, na esteira de Barthes, nomeou de crítica-escritura. Esta, uma modalidade discursiva ambígua, espaço onde linguagem e metalinguagem se superpõem. E que, nestas últimas décadas do século XX, tem contagiado inclusive parte da produção crítica acadêmica, tendo em vista uma maior adesão desta aos vãos da criatividade.

Essa prática híbrida, como era de se esperar, não deixou de afrontar um certo tipo de crítica tradicional, avessa à conjugação de crítica e criação em um texto que se proponha a dissertar sobre questões literárias. René Wellek, por exemplo, usou a palavra “falácia” para designar a crítica criadora defendida por Schlegel.¹³ Northrop Frye, por sua vez, afirmou ironicamente que “o poeta, falando como crítico, produz não crítica, mas documentos a serem examinados por críticos”. E ainda advertiu: “Bem podem ser documentos valiosos: apenas quando aceitos como diretivos para a crítica correm algum perigo de tornar-se desencaminhadores”.¹⁴ Já Albert Thibaudet, mais flexível, admitiu, conforme assinala Leyla Perrone, que “a crítica tem um elemento de criação, mas não pode nem deve aspirar a ser criação pura, porque o objetivo do crítico é a verdade (...) e seu discurso tem um dever de verificabilidade”.¹⁵

Essas citações são suficientes para que se evidencie a resistência da crítica convencional (ainda que ela integre nomes de pensadores respeitáveis que são também notáveis estilistas) ao texto crítico de ruptura que, na forma artística do ensaio, mobilizou escritores-críticos modernos e contemporâneos.

Não obstante o ensaio se afigure como a forma privilegiada por esses autores, as outras modalidades de escrita, como o fragmento, o manifesto, a carta e o depoimento, também têm sido usadas por eles com profusão no exercício da crítica em prosa, desde o século XVIII.

O fragmento, forma predileta dos românticos alemães, é ainda muito apreciado por escritores, críticos e filósofos contemporâneos. Enquanto escrita descontínua e descentrada, capaz de fazer coincidir o discurso e o silêncio, ele pode ser considerado o começo sempre inacabado que se multiplica e, ao mesmo tempo, se totaliza sob a forma de um “pensamento-frase”. E, por isso, como elucida Barthes, é perfeitamente comparável à idéia musical de um ciclo: “cada peça se basta, e no entanto ela nunca é mais do que o interstício de suas vizinhas: a obra é feita somente de páginas avulsas”.¹⁶ Nesse sentido, é a escrita que mais se aproxima do poema, e talvez por isso tenha seduzido poetas-críticos como Valéry, que, sobretudo em seus *Cahiers*, exerceu com

intensidade a crítica fragmentária sobre vários temas, em diferentes campos do saber.

Se o manifesto, por seu caráter esquemático e programático, marcado por um tom provocatório e belicoso, resume as formulações inovadoras dos grupos vanguardistas, adquirindo uma feição mais impessoal, as cartas e depoimentos — entendidos como uma modalidade crítica — já apresentam um traço mais explicitamente subjetivo, sem contudo se furtarem à reflexão e ao rigor estético. No caso específico da carta, a presença do interlocutor implica, algumas vezes, uma discussão, principalmente quando esse interlocutor também exerce atividade poética. O que não significa, entretanto, estar essa modalidade textual necessariamente subordinada à existência de um receptor específico e nomeado, haja vista que ela pode ser um artifício de escrita e se dirigir aos leitores em geral, como as 27 cartas de Schiller, reunidas em *A educação estética do homem*, nas quais o autor se propõe a nos expor — tomado por um “impulso lúdico” — os resultados de suas “investigações sobre o belo e a arte”.¹⁷

Além dessas formas, encontramos ainda na história da crítica feita por poetas a autobiografia crítica. É o caso da *Biographia literaria*, de Coleridge, onde, sob a máscara do memorialismo, o poeta discorre em ritmo de ensaio sobre literatura, política, religião e filosofia. O próprio poeta admite, no primeiro capítulo, que só uma pequena parte do escrito tem a ver com sua vida pessoal. E justifica: “utilizei o relato biográfico com o propósito de dar um fio condutor à obra, e em parte também pelas diversas reflexões em mim suscitadas por eventos particulares”.¹⁸ A memória, no texto, funciona menos como presentificação de vivências do que como detonadora de reflexões críticas sobre autores, obras e idéias. Mas, ao mesmo tempo, propicia ao leitor a oportunidade de conhecer as preferências, as idiossincrasias e os valores literários que marcaram o trajeto intelectual e poético do escritor.

A esses textos críticos em prosa, que acompanham ou prolongam as obras poéticas de seus autores, é comumente atribuída uma função de espelho. Através deles, o poeta desenvolve o seu conceito de poesia, justifica a sua própria criação e lê — movido pelo duplo intento de

se auto-alimentar poeticamente e definir a própria tradição a que pertence — obras de outros poetas antigos ou contemporâneos. Friedrich Schlegel foi o primeiro a mencionar o caráter especular da crítica feita pelos poetas, ao outorgar à poesia o poder de “nas asas da reflexão poética, potencializando incessantemente essa reflexão, multiplicá-la, como numa sucessão infinita de espelhos”.¹⁹ Octavio Paz também referiu-se a essa dimensão especular — só que, à diferença do poeta alemão, reportando-se diretamente à relação entre ensaio crítico e obra poética — ao comentar, em entrevista, os motivos que o levaram a escrever *El arco y la lira*:

Escrebi *El arco y la lira* como una suerte de Defensa de la Poesía, a la manera de Shelley. Desde fines del siglo XVIII los poetas sintieron la necesidad de justificar con escritos en prosa la existencia de la poesía y así justificar la propia. La edad moderna ha sido la edad de la prosa y de la crítica. La prosa se convirtió en el espejo de la poesía. Un espejo crítico, reflexivo. Los ensayos y manifiestos de los poetas, del romanticismo a nuestros días, han sido la respuesta a la doble pregunta que nos hace la modernidad: ¿por qué y para qué hay poesía? Mi libro fue una teoría. Tal vez no fue sino una imagen o, más exactamente, ese anejo de reflejos y reflexiones en que se transforma un cuerpo al refejarse en un espejo.²⁰

Sem dúvida, uma das diferenças capitais entre os textos críticos escritos pelos poetas e os de críticos que não exercem atividades poéticas recai precisamente aí, nesse ponto em que teoria e prática se espelham, se elucidam, dialogam e, em muitos casos, se misturam.

4

É interessante observar que muitos foram os poetas que justificaram a sua condição de críticos através da desqualificação da crítica tradicional, entendida como uma forma parasitária da literatura. Para eles, a legítima crítica sobre a poesia só é aceitável se feita por quem conhece e experimenta os mecanismos da construção poética, isto é, cabe ao crítico saber fazer o que examina. Na esteira dessa “crítica

anticrítica”, Novalis, por exemplo, assegurava que “a genuína crítica requer a aptidão de produzir por si mesma o produto a ser criticado”.²¹

Essa postura, que hoje não deixa de ser questionável, indicia o caráter defensivo de alguns poetas em relação ao seu ofício de criador, num momento em que a crítica se moldava pela fôrma do cientificismo e aos críticos ortodoxos era ainda atribuída a prática esterilizadora do vampirismo literário. Movidos pelo interesse de fundar seus próprios valores e proscrever a visão crítica tradicional, os poetas se empenharam em criar uma nova concepção de crítica literária, elaborando — cada um à sua maneira, mas dialogando com os seus precursores — teorias críticas que se prestam a falar de si mesmas.

Paul Valéry, por exemplo, leitor e discípulo de Mallarmé, pode ser considerado, dentre os poetas críticos franceses do início do século, o que talvez mais tenha primado pelo rigor. Adotando uma concepção excessivamente lúcida do fazer poético, não poderia deixar de conceber a crítica como uma prática sobretudo intelectual. A idéia de que o ensaio teórico é um espelho do fazer e de que os poetas da lucidez são os mais autorizados a realizá-lo encontra nele seu maior defensor.

Isso se verifica quando o poeta, em um dos fragmentos dos *Cahiers*, assegura: “em mim, o crítico está sempre ocupado com o *fazer*. Assumo a posição de *autor* para julgar uma obra.”²² “Ou neste, do ensaio “O homem e a concha”: “explicar nunca é mais que descrever uma maneira de *fazer*: é apenas refazer através do pensamento”.²³

À imagem do poeta que, através do pensamento levado às últimas conseqüências, se volta criticamente sobre si mesmo, Valéry associa a figura da serpente que devora a própria cauda, conhecida miticamente como *uroboros*. Conforme argumenta Augusto de Campos, “a serpente é, acima de tudo, na simbólica valéryana, o ícone do pensar — uma atividade que ele tentou conduzir aos limites extremos”. Tão extremos que, para ele, a finalidade de uma obra não é mais nem menos que, mesmo a contragosto, *fazer pensar* o leitor.

A metáfora da serpente que se autodevora, recorrente em toda a obra do poeta, pode, com justeza, prestar-se à caracterização da atividade crítica dos demais poetas-críticos. Mesmo que nem todos sejam

adeptos tão fervorosos da “religião do esmero”, o fato de se voltarem reflexivamente sobre a própria criação é suficiente para que sejam igualmente emblematizados pela figura narcísica e paradoxal da serpente valéryana.

Outro poeta que se dedicou a elaborar exaustivamente uma teoria da crítica foi Eliot. Autor de inúmeros ensaios sobre assuntos diversificados no campo da literatura, da cultura e da política, destaca-se ele, ao lado de Ezra Pound, como um dos mais expressivos e polêmicos poetas-críticos anglo-americanos, desde Edgar Allan Poe. Aquiescente com alguns princípios poéticos advogados por Valéry, também atesta o caráter absolutamente estético e impessoal da obra poética, onde, sob sua ótica, não há espaço para o sentimento do poeta. Uma de suas sentenças mais peremptórias diz que “a poesia não é uma liberação da emoção, mas uma fuga da emoção”,²⁴ o que pode ser também aplicado ao exercício crítico.

Quase todos os ensaios que escreveu sobre a crítica confirmam a idéia já antes propagada pelos românticos alemães e endossada por Valéry de que a crítica de poesia é ofício a ser exercido por poetas. Em “A função da crítica”(1923), por exemplo, ele sustenta: “a crítica utilizada por um escritor hábil e experimentado em sua própria obra é a mais vital, a mais alta espécie de crítica; e (como penso já ter dito antes) os escritores criativos são superiores a outros unicamente porque sua faculdade crítica é superior”.²⁵

Para Eliot, a possibilidade de se fundir criação e crítica aponta também para a pertinência de se conjugar a crítica com a criação, do que resultaria a crítica-criativa ou, como ele preferia dizer, a “crítica de oficina”, cujas qualidades foram ostensivamente relevadas por Pound em seus escritos teóricos, já que, também para este, a crítica precisa exercer uma “função vivificadora” com relação à criação e vice-versa. Pound, cuja inquietação teórica o incitou a privilegiar o novo como critério de avaliação poética, revitalizou o método científico de investigação literária através do lema “*make it new*”. Ao adotar o chamado método crítico ideogramático (fundamentado nos princípios da escrita chinesa) e ao transformar a tradução numa modalidade de crítica-criativa, o mestre de Eliot deu um salto em relação às teorias da crítica até

então existentes, abrindo caminho para que poetas posteriores pudessem reelaborar e desenvolver essas vias criativas da crítica, principalmente a da tradução.

É curioso que a crítica-criativa tenha sido revista e questionada mais tarde por Eliot, em ensaio de 1956. Embora ressaltando as qualidades dessa “crítica de oficina”, e reconhecendo que o melhor da sua própria produção consistiu em ensaios sobre poetas e obras que o motivaram literariamente, o poeta chama a atenção para uma limitação, segundo ele, óbvia, a ela inerente: a auto-referencialidade. Eliot afirma que, a propósito desse tipo de texto, “o que não tem nenhuma relação com a obra do próprio poeta ou lhe é antipático fica fora de sua competência”.²⁶ Com isso, enfatiza e discute, ao mesmo tempo, o critério *valor* que mobiliza a escolha poética dos poetas-críticos. Valor que, nas teorias de Ezra Pound, se explicita de forma radical quando este cria o seu *paideuma* e diz que “a excelência de um crítico se mede não por sua argumentação, mas pela qualidade de sua escolha”.²⁷

Mais uma vez emerge aqui a instigante imagem da serpente valéryana. Observe-se que mesmo os poetas refratários às expressões da subjetividade e adeptos do rigor intelectual acabam se rendendo aos encantos da própria lucidez e monumentalizando o ofício narcísico da auto-devoração. Isso advém, como apontou Octavio Paz, da “paixão crítica” desses autores pela atividade poético-crítica que exercitam: “amor inmoderado, pasional, por la crítica y sus precisos mecanismos de desconstrucción, pero también crítica enamorada de su objeto, crítica apasionada por aquello mismo que niega”.²⁸ Sem dúvida, um caso de amor, em que o objeto amoroso seduz tanto pelo que é quanto pela parte em que nele se vê o desejo do poeta.

5

Leyla Perrone-Moisés, em trabalho precursor sobre a produção crítica dos escritores,²⁹ atribui à precariedade de valores estáveis da crítica tradicional o motivo principal da irrupção desse novo tipo de texto, onde crítica e criação vivem em contínuo diálogo. Para ela, “desde que as Academias se calaram e as obras cessaram de nascer no hori-

zonte confortável de uma expectativa (código moral, código de gêneros, código de estilos), os escritores parecem ter sentido a necessidade de dar a eles mesmos suas razões para escrever, e as razões de o fazer de determinado modo".³⁰

Como vimos, a presença de valores bem definidos nos textos críticos de criadores é inegável. A leitura que esses autores fazem da própria obra e de obras alheias obedece — em sua maioria — a critérios subjetivos, como o conceito de poesia que defendem e a linhagem poética a que se filiam. Eles levam às últimas conseqüências a máxima de Valéry, segundo a qual "*lire c'est élire*". Daí a crítica arquitetada por eles ser, segundo Leyla, não apenas a mais investida, por orientar a produção artística que desenvolvem, como também uma forma de reescritura da história literária. Eles assumem, ao elegerem obras, autores e épocas que possam nutri-los poeticamente, a tarefa de traçarem a sua própria tradição.

Partindo da análise da produção crítica de vários escritores deste século, entre eles os poetas Eliot, Pound, Borges, Paz e Haroldo de Campos, a autora observa que — a despeito das diferenças que particularizam cada um — todos apresentam, além do forte caráter valorativo de suas reflexões, uma concepção sincrônica do tempo. Ou seja, como grandes leitores que são, esses escritores revêem e escolhem os seus precursores sob a ótica do presente, criando uma história literária fundada não mais na idéia de evolução e continuidade, mas na visão simultaneísta de tempos e espaços. Nas palavras da estudiosa:

Ler é dar sentido, sincronizar, vivificar, escolher e apontar valores. A leitura ativa é construtiva, porque ela determina e justifica os rumos do futuro, e é destrutiva, porque ultrapassa as regras de medida vigentes. Viva, e por isso arriscada, a história sincrônica dos escritores-críticos é um julgamento interessado. Em suas teorizações, eles pertencem àquela categoria que Nietzsche chamava de 'filósofos do perigo', aqueles que não aceitam tábuas previamente ordenadas e se aventuram na invenção de uma nova ordem.³¹

A questão da sincronia merece algumas observações. Ainda que esses poetas tenham postulado uma poética predominantemente sincrônica, sobretudo Pound, que explicitou e radicalizou teoricamente a

sua opção, poetas como Haroldo de Campos e Octavio Paz não tratam diacronia e sincronia em termos excludentes. Apoiados nas teorias formalistas de Jakobson e Tynianov, que dialetizam a relação entre as duas concepções de tempo, eles privilegiaram a sincronia, mas com o cuidado de não perderem o senso da historicidade. Quando Haroldo de Campos lê Sousândrade à luz das poéticas de vanguarda ou Paz recupera a obra barroca de Sor Juana Inés de la Cruz pelo viés da poesia moderna, eles fazem o corte sincrônico do passado, sem contudo deixar de considerar o contexto e a tradição literária predominantes nas épocas enfocadas. Ambos reconhecem que a sincronia pura é uma ilusão, não podendo mais ser tratada a não ser em termos de complementaridade com a diacronia. Sob esse prisma, assim como na abordagem histórica existe sempre um elemento sincrônico nela incrustado, o quadro sincrônico também é “historicizado”, “embebido em diacronia, embutido na tradição”.³²

Haroldo de Campos vem explicitando essa posição em vários textos, não deixando, entretanto, de demonstrar a sua preferência estética pela concepção sincrônica. Em entrevista, onde defende uma visão dialética entre passado e presente, o poeta-crítico reafirma: “gosto de ler a tradição como uma partitura transtemporal, fazendo, a cada momento, ‘harmonizações’ síncrono-diacrônicas, traduzindo, por assim dizer, o passado de cultura em presente de criação”.³³

Assim, pode-se dizer que se os poetas, à feição de Benjamin, privilegiavam o tempo presente como lugar de leitura do passado, é porque acreditam que “arrisca-se a tornar-se irre recuperável, desaparecer, toda imagem do passado que não se deixe reconhecer como significativa pelo presente”.³⁴ O que não significa, necessariamente, que eles sustentem uma visão a-histórica da arte e da literatura.

Octavio Paz, por exemplo, embora afirme o caráter permanente da poesia, não deixa de dialetizar a relação entre o poético e o histórico: para ele, a poesia afirma e nega a história ao mesmo tempo, ou seja, ela encarna na história na mesma proporção em que a transcende. Conforme observou lucidamente Sebastião Uchoa Leite, Paz tanto diacroniza o poético ao “perceber as significações históricas de cada poema”, como sincroniza a história, ao sustentar o caráter único da cria-

ção.³⁵ E é a partir desse jogo que o poeta mexicano refuga a idéia de a obra ser um documento social, já que, como criação verbal, um texto literário — mesmo tendo marcas de uma determinada época — sobrevive à história: toda obra literária está inscrita na história, por ser datada, mas desta se desprende, no momento em que é lida de modo diferente em épocas distintas. A leitura, como prática de recriação, faz com que a obra seja repetida e transformada sucessivamente ao longo dos tempos.

Outro ponto a ser considerado nesse contexto é o fato de os poetas-críticos terem sido os primeiros a teorizar literariamente a Modernidade. Temos, como precursor exemplar, Baudelaire, o crítico de “O pintor da vida moderna”, que foi provavelmente o primeiro a usar e a conceituar a palavra “modernidade” no âmbito estético, além de ter sido também o primeiro a escrever criticamente sobre a relação conflituosa do poeta moderno com os avanços do capitalismo nos grandes centros urbanos do final do século XIX.

De Baudelaire a nossos dias, coube especialmente aos poetas que o sucederam o trabalho arqueológico de decifração dos signos da poesia e da história da tradição moderna. Do que resultaram nada menos que uma outra poética, uma outra lógica e uma outra concepção de história que — em meio à profusão atual de linhas teóricas — têm mobilizado muitos estudos na área de Literatura Comparada.

Se os poetas que pensaram a poesia e a história no decorrer da Modernidade ofereceram os elementos para que os desta segunda metade do século XX pudessem revisar e compreender a complexidade que marcou as artes dos dois últimos séculos no Ocidente, pode-se dizer também que a conjunção poesia-crítica não se circunscreveu aos territórios europeu e norte-americano. Sobretudo ao longo deste século, tornou-se evidente o fato de a América Latina ter se convertido no reduto de alguns dos mais ilustres representantes dessa linhagem. Escritores como os hispano-americanos Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Alfonso Reyes, Lezama Lima, Octavio Paz, Severo Sarduy e os brasileiros Mário e Oswald de Andrade, Murilo Mendes, João Cabral de Melo Neto, Haroldo e Augusto de Campos, Afonso Ávila, dentre ou-

tros, repensaram crítica e literariamente a arte e a literatura de seu tempo e de seu país, conjugando-as com a cultura universal. Não foi à toa que poetas-críticos como Jorge Luis Borges e Octavio Paz transcendiram os limites geográficos e culturais de seus respectivos territórios e notabilizaram-se no mundo como escritores de âmbito universal. Conforme aponta Rodríguez Monegal, “os nomes de Paz e de Borges converteram-se em cifra (ou símbolo) de uma maneira de ler da cultura contemporânea”,³⁶ interferindo ativamente na produção literária e teórica dos países do chamado primeiro mundo.

Só que, à diferença de outros poetas-críticos europeus e norte-americanos, os latino-americanos falam a partir da sua condição cultural periférica, e, por isso mesmo, problematizam mais as contradições de sua própria história cultural em relação à de outras tradições. Ao mesmo tempo em que continuam o trabalho crítico e poético de seus precursores estrangeiros, os nossos poetas-críticos o reavaliam dentro de um outro contexto e de uma nova postura frente à história e à tradição. Movidos por uma “razão antropofágica”, sustentam uma postura dialógica frente ao embate da cultura latino-americana com o legado europeu, sem sucumbirem à estreiteza da xenofobia ou à humilhação do simulacro. Nesse sentido, se as literaturas periféricas se nutriram da literatura européia, esta também passou a ser alterada por aquelas, o que desencadeou um processo múltiplo de transculturações na era contemporânea.

Não é excessivo dizer que os poetas-críticos latino-americanos desta segunda metade do século têm, reconhecidamente, “buliversado” a história da poesia (e da crítica) ocidental. Não só por ampliarem as reflexões sobre a poética da leitura e da tradução iniciadas pelos seus antecedentes, como também por se darem a tarefa de revisar a história da literatura moderna, a partir de uma ótica criativa e multifacetada. Borges, Paz e Haroldo de Campos, dentre outros, colocam-se sob o traço da multiplicidade, ao transformarem suas obras num sistema de signos procedentes das várias tradições do Ocidente e do Oriente, o que se evidencia tanto na criação literária, quanto na crítica e no exercício da tradução. Aliás, para eles, criação, crítica e tradução não se

Depois da breve incursão que fizemos nos textos críticos de alguns poetas-pensadores, podemos constatar que estes, embora não possam ser agrupados em um conjunto homogêneo de autores, defendem muitos pontos em comum. À parte as diferenças nacionais, a distância temporal entre eles e as peculiaridades subjetivas de cada um, é possível indicar um rol mais ou menos coerente de princípios por eles sustentados, como a defesa e a supervalorização da poesia (tomada como uma espécie de “religião estética”), a negação de procedimentos críticos tradicionais, a conquista da universalidade, a adoção da visão simultaneísta do tempo, a ênfase na leitura e na tradução como vias para se reler a história da poesia moderna e a reflexão sobre o conflito tradição/modernidade; estes dois últimos evidenciados a partir do início do século XX.

Todos esses traços podem, de certa maneira, caracterizar (mas não delimitar) o viés crítico dos poetas modernos e contemporâneos, e se, tomados em conjunto, podem também diferenciá-lo da crítica praticada pelos não poetas.

Isso não significa, porém, que os poetas-críticos tenham prescindido dos instrumentais teóricos também oferecidos por algumas correntes da crítica moderna, como o formalismo, o estruturalismo, a semiologia e os diferentes ramos da semiótica, que, por sua vez, igualmente se viabilizaram a partir do advento da arte moderna. Dentre essas linhas, podemos destacar o formalismo, a que estiveram ligados poeticamente Maiakóvski, Khliébnikov e Assiéiev, e que não apenas acompanhou ou orientou as idéias inovadoras do futurismo russo, como também abasteceu teoricamente muitos poetas-críticos da segunda metade do século XX.

Enfim, pode-se dizer que todos os poetas-críticos, do romantismo alemão até hoje, não deixaram de fazer da lucidez a sua própria vertigem.

dissociam: a leitura que fazem do passado vale-se da combinação desses três elementos, já que a tradução foi convertida em crítica e recriação da tradição.

Borges repensou — sobretudo pela via ficcional — a questão do autor e do leitor. Ao “aniquilar as pretensões de paternidade literária”,³⁷ ele privilegiou a recepção em detrimento da produção, ressaltando que o escritor é, antes de tudo, um leitor. Criou, portanto, uma teoria da leitura e a ela vinculou a idéia de reescritura do passado. Sob essa ótica, foi abolida a suposta existência de um texto original, visto que uma obra passou a ser a soma e a recriação de todas as leituras que o autor fez de outras obras também recriadas a partir de outras.

Nesse movimento labiríntico de intertextualidades, a tradução converte-se em leitura recriadora da tradição. Quando discorre, por exemplo, sobre as várias traduções feitas ao longo dos séculos de *As Mil e uma Noites*, o escritor argentino comenta que Galland, o tradutor francês da obra, nela insere o conto “Aladim e a lâmpada maravilhosa”, inexistente em outras versões. E questiona as acusações de que o tradutor teria falsificado a narrativa, afirmando que Galland tinha tanto direito de inventar um conto quanto os criadores do livro. E pergunta: “¿Por qué no suponer que después de haber traducido tantos cuentos, quiso inventar uno y lo hizo?”³⁸

Assim como Borges, ou mesmo à luz de Borges, Octavio Paz e Haroldo de Campos enfatizaram a leitura como forma de reinvenção do passado e redimensionaram teoricamente o problema da tradução. Mais comprometidos do que o escritor argentino com os princípios poéticos das vanguardas (embora este tenha participado, num primeiro momento, do movimento das vanguardas hispano-americanas) e mais afeitos às teorias modernas e contemporâneas da linguagem, eles conjugam passado e presente, pelo viés da invenção. Revisando e revigorando as propriedades da tradução criativa anunciadas sobretudo por Ezra Pound e Valéry, eles colocam, em sincronia e diálogo babélico, literaturas de todas as épocas e vários lugares do mundo. Cada um, entretanto, criando uma poética específica da tradução.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. O ensaio como forma. In: COHN, Gabriel.(org.) *Coleção Grandes Cientistas Sociais*. São Paulo: Ática, n. 54, 1986.
- BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Trad. Geraldo Gerson de Sousa. São Paulo: Perspectiva, 1982.
- BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Trad. Leyla Perrone Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres Complètes*. Paris: Editions du Seuil, 1968.
- BENJAMIN, Walter. *O conceito de arte no romantismo alemão*. Trad. Marcio Sulligmann Silva. São Paulo: Edusp\Iluminuras, 1993.
- BLANCHOT, Maurice. O "Athenacum". Trad. Bernardo Carvalho. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 mai. 1988. Folhetim.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Trad. Álvaro Cabral, Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas II (1975-1985)*. Buenos Aires: Emecé, 1989.
- CAMPOS, Augusto de. *Paul Valéry: a serpente e o pensar*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1999, p. 243-269.
- CHIAMPÌ, Irlemar (org.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1992.

- COLERIDGE. *The portable Coleridge*. Seleção I.A. Richards. New York: Penguin Books, 1978.
- ELIOT, T. S. *On poetry and poets*. London: Faber & Faber, 1986.
- ELIOT, T. S. *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.
- FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism*. Princeton University Press: 1957.
- LEITE, Sebastião Uchoa. Octavio Paz: o mundo como texto. In: PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- MALLARMÉ. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. São Paulo: Perspectiva, 1980. (separata do livro *Mallarmé*, organizado por CAMPOS, Augusto et al.)
- MONEGAL, Emir R. Borges e Paz: um diálogo de textos críticos. *Borges: uma poética da leitura*. Trad. Irlema Chiampi. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- NOVALIS. *Pólen*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho. São Paulo: Iluminuras, 1988.
- PAZ, Octavio. *Convergencias*. México: Seix Barral, 1992.
- PAZ, Octavio. *Corriente alterna*. México: Siglo XXI, 1984.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- PAZ, Octavio. *Pasión Crítica*. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- PAZ, Octavio e CAMPOS, Haroldo. *Transblanco*. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. Escolher e lê julgar. *Colóquio- Letras*. Lisboa, n.65, jan. 1982.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. História literária e julgamento de valor. *Colóquio- Letras*. Lisboa, n. 77, jan. 1984.

II. *Colóquio-Letras*. Lisboa: n.100, nov./dez. 1987.

- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Texto, crítica, escritura*. São Paulo: Ática, 1978.
- SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1990.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Conversa sobre poesia*. Trad. Victor Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, 1994.
- STEINER, George. *Linguagem e silêncio*. Trad. Gilda Stuart e Felipe Rajabally. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- VALÉRY. *Variedades*. Trad. Maíza Martins Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- WELLEK, René. *History of modern criticism*. London: Jonathan Cape, v.2, 1955.

Notas

- ¹ BLANCHOT. *O Athénaeum*, p.B-3.
- ² BENJAMIN. *O conceito de arte no romantismo alemão*, p.74.
- ³ CAMPOS. *Poesia e modernidade*, p.25.
- ⁴ PAZ. *Convergências*, p.50.
- ⁵ PAZ. *Corriente alterna*, p.5.
- ⁶ SCHLEGEL in CHIAMPI. *Fundadores da modernidade*, p.62.
- ⁷ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.35.
- ⁸ BARTHES. *Crítica e verdade*, p.28.
- ⁹ STEINER. *Linguagem e silêncio*, p.59.
- ¹⁰ BARTHES. *O rumor da língua*, p.25.
- ¹¹ LUKÁCS apud ADORNO. *O ensaio como forma*, p.169.
- ¹² ADORNO. *O ensaio como forma*, p.169.
- ¹³ WELLEK. *History of modern criticism*, p.8.
- ¹⁴ FRYE. *Anatomy of criticism*, p.14.
- ¹⁵ PERRONE-MOISÉS. *Texto, crítica, escritura*, p.78.

- 17 SCHILLER. *A educação estética do homem*, p.23.
- 18 COLERIDGE. *The portable Coleridge*, p.432.
- 19 SCHLEGEL In: CHIAMPI, *Fundadores da modernidade*, p.56.
- 20 PAZ. *Convergencias*, p. 139.
- 21 NOVALIS, *Pólen*, p.122.
- 22 VALÉRY apud CAMPOS, A. *Paul Valéry: a serpente e o pensar*, p.83.
- 23 VALÉRY. *Variiedades*, p.100.
- 24 ELIOT. *Ensaio*, p.47.
- 25 ELIOT. *Ensaio*, p.57.
- 26 ELIOT. *On poets and poetry*, p.107.
- 27 POUND apud. CAMPOS. *Metalinguagem e outras metas*, p.17-18.
- 28 PAZ. *Los hijos del limo*, p.21-23.
- 29 O referido trabalho desdobra-se em três textos publicados em três números da revista *Colóquio-Letras*, nos anos de 1982, 1984 e 1987. Foram, posteriormente, reunidos no livro *Altas literaturas* (1998).
- 30 PERRONE-MOISÉS. *Escolher e/é julgar*, p.7.
- 31 PERRONE-MOISÉS. *História literária e julgamento de valor II*, p.40.
- 32 CAMPOS. *A arte no horizonte do provável*, p.222.
- 33 CAMPOS. *Metalinguagem e outras metas*, p.258.
- 34 CAMPOS. *Metalinguagem e outras metas*, p.258.
- 35 LEITE. *Octavio Paz: o mundo como texto*, p.291.
- 36 MONEGAL. *Borges e Paz: um diálogo de textos críticos*, p.46.
- 37 MONEGAL. *Borges e Paz: um diálogo de textos críticos*, p.69.
- 38 BORGES. *Obras completas II*, p.240.

para Noé Jitrik

*Sob a imaginação que indaga
esse cristal se quebra*

Duda Machado

A experiência de abandono vivida por Baudelaire em meio ao processo de expansão do capitalismo industrial na Europa do século XIX, aliada ao fascínio do poeta pelas novidades que esse mesmo processo desencadeava no cenário cultural da época, não apenas marcou a condição atópica da poesia no contexto da modernidade burguesa, mas sobretudo evidenciou a relação contraditória que os poetas modernos sempre mantiveram com o seu próprio tempo. Mesmo excluídos da nova ordem, por não se adequarem à ideologia da produtividade, dado o caráter de inutilidade (do ponto de vista pragmático) inerente ao ofício poético, não deixaram de também repensar e reinventar o seu próprio fazer, à luz dessas transformações contextuais. Em outras palavras, ao mesmo tempo que seus atos de rebeldia contra a realidade convertiam a poesia em um universo verbal autônomo, refúgio alternativo e sagrado para o poeta exilado da sociedade, incorporavam — não sem modificá-los — muitos dos valores que sustentavam o imaginário moderno, como a busca do novo, o apelo à razão crítica e o culto da idéia de mudança.

Com o avanço da revolução tecnológica e do processo de mercantilização da sociedade industrial no início do século XX, essa relação contraditória dos poetas com o seu tempo se radicalizou. Se, por um lado, eles buscaram reforçar o caráter autônomo da poesia diante da realidade, através da ênfase na desreferencialização e na auto-reflexividade da linguagem poética, por outro passaram a incorporar de maneira mais efetiva no trabalho com a palavra os recursos que as tecnologias do tempo ofereciam, abrindo a criação poética ao influxo de outras artes e campos disciplinares. Essas interseções, já antecipadas por Mallarmé através do poema “Un coup de dés”, acabaram por

disseminar-se, de diferentes maneiras, pelos movimentos de vanguarda deste século, na Europa, nos Estados Unidos e na América Latina, configurando-se também como rupturas das formas canonizadas de tradições poéticas do passado. Ou seja, tanto o experimentalismo, através do qual os poetas buscavam formular novas maneiras de composição e organização do poema (para isso valendo-se dos vários materiais disponíveis na vida cotidiana), quanto o projeto utópico de difundir uma estética nova pelos diversos setores sociais, assumiram, nesse momento, uma dimensão esteticamente revolucionária. Ao que se soma ainda a atitude de inconformidade de muitos poetas de vanguarda com a ordem político-social da época e que os levou a conjugar, de forma explícita, a prática poética e a militância política. Nesse sentido, a poesia se afirmou mais uma vez, nos planos intra e extratextuais, como espaço de insubordinação e dissidência, sendo que à realidade da palavra continuou sendo conferida a tarefa de subverter a realidade das coisas.

Hoje, após o desgaste de muitos preceitos estéticos das poéticas de ruptura disseminadas ao longo deste século, acontecido em decorrência não só da fetichização e do esvaziamento da própria idéia de novidade, mas também da diluição de certos experimentos vanguardistas na teia do capitalismo de consumo, um outro cenário poético se delineia. Ou seja, com o incremento, nestas últimas décadas, das estratégias políticas e econômicas do capitalismo de mercado, que implica, dentre outras coisas, a indiscriminada expansão social dos meios de comunicação de massa, o próprio projeto vanguardista, ao atingir, de certa forma, sua “utopia de disseminação”¹ — acabou por ser também absorvido pelo circuito de produção e consumo do sistema cultural dominante. Além disso, muitos dos procedimentos estéticos inventados na fase heróica dos movimentos de vanguarda e levados às últimas conseqüências pelos movimentos posteriores, como as técnicas do simultaneísmo, a fragmentação, a montagem e a colagem, dentre outras, converteram-se em práticas rotinizadas — porque esvaziadas de seu efeito transgressor — dentro do que passou a ser designado de pós-modernidade.

Sem dúvida, essa nova ordem passou a exigir, no campo especificamente da poesia, uma reconfiguração de territórios. Da propensão

utópica de aposta no futuro surge um efetivo investimento na temporalidade espacializada do agora, este compreendido como *topos* de confluência de linguagens e tradições diversas. O que requer uma sintonia mais incisiva do poeta com a atualidade das coisas do mundo, visto que, como pontuou Haroldo de Campos, retomando a idéia de “agoridade” de Octavio Paz, “ao *principio-esperança*, voltado para o futuro sucede o *principio-realidade*, fundamento ancorado no presente”.² Acrescente-se a isso a ausência, neste final de século, de movimentos literários e de grupos poéticos organizados, diante do quê muitos poetas passaram a procurar caminhos próprios, convertendo o fazer poético — antes vivido como experiência compartilhada em torno de propostas afins — em experiência circunscrita a espaços mais individualizados.

Assim, se a poesia continuou sendo uma prática marginalizada dentro do grande circuito cultural do presente — e esta é uma das peculiaridades que a definem — isso se dá agora dentro de um outro contexto, marcado pelo processo de mercantilização de praticamente todos os setores artísticos e culturais deste final de século, em todo o mundo. Como diz Mike Featherstone, “o termo cultura do consumo não apenas assinala a produção e o relevo cada vez maiores dos bens culturais enquanto mercadoria, mas também o modo pelo qual a maioria das atividades culturais e das práticas significativas passam a ser medidas através do consumo”.³

Se o mercado, ao converter de forma inflexível e impessoal todo e qualquer objeto simbólico em bem de consumo, dando-se o poder de controlar gostos, consciências e desejos, pode-se dizer que a poesia, sobretudo a que destoa da lógica cultural predominante, transforma-se, sob essa égide, em uma arte cada vez mais minoritária no campo geral das trocas culturais do presente. Proposição esta sustentada com firmeza por Marjorie Perloff, quando diz que os poetas, especialmente os que se rebelam contra o “official cultural space of diversity”, no qual os paradigmas dominantes de representação permanecem quase intactos, poetas que acreditam que tal questionamento se dá não apenas através do que o poema diz, mas através das escolhas formais, modais e genéricas de que é feito, continuam relegados à margem.⁴

10005 ESSES FATORES, ENTÃO, NÃO EXISTEM PARA QUE SEJA ESTI-
tada a iminente extinção ou a suposta enfermidade da poesia no mundo
contemporâneo, e muito menos da capacidade crítica dos poetas, pois,
curiosamente, na mesma proporção do avanço do processo global de
mercantilização das sociedades contemporâneas, da institucionalização
crescente das expressões culturais, das tentativas de subtração do esté-
tico em nome do “politicamente correto”, a prática poética e o exercí-
cio crítico continuam existindo e demonstrando traços de vitalidade,
em especial no Brasil e outros países latino-americanos.

Esses traços vitais, que não se vinculam propriamente ao surgi-
mento de um cânone poético dos anos 90 — é difícil pensar na viabili-
dade ou na possibilidade de se constituir algo parecido neste final de
século — se fazem ver, sobretudo, na grande diversidade poética que
marca a produção contemporânea. Diversidade que, como diz o poeta
cubano Orlando González-Esteva, pode ser indício tanto de riqueza
quanto de desconcerto, tendo-se em vista tudo o que hoje busca — em
nome de um certo clichê da diversidade ao qual Perloff se referiu —
alojar-se sob o rótulo de poesia, em todos os campos estéticos e cultu-
rais. O que nos obriga a demarcar o território do “diverso” não apenas
enquanto ponto de *interseção* entre formas variadas de dicção e de
experiências com a sensibilidade, mas também como espaço de *con-
strução* de linguagens poéticas de diferentes matizes estéticos, compro-
metidas com propostas alternativas e conscientes de trabalho com a
palavra ou com as relações entre esta e outros códigos não-verbais.
Nesse sentido, a diversidade aqui considerada não prescinde necessa-
riamente do rigor, da consciência e da lucidez no processo de transfi-
guração da experiência ou de invenção e manipulação da linguagem,
seja esta predominantemente verbal ou esteja numa zona fronteiriça
em relação a outros campos artísticos.

Sob esse prisma, são notáveis hoje as várias experimentações
poéticas que se valem de recursos oriundos das artes visuais e sonoras,
das altas tecnologias eletrônicas e da informática, bem como o traba-
lho diferenciado de revisão e retomada de poéticas do passado e as
reflexões dos próprios poetas a respeito das mudanças de parâmetros
para a poesia deste fim de século. Tudo isso, já não mais vinculado à

tura indistinta à euforia do vale-tudo. Como pondera muito bem Antônio Risério, “a suspensão ou o arquivamento da ortodoxia vanguardista não significa, como querem alguns, a aposentadoria definitiva dos critérios estéticos” e “a adesão automática a um ‘laissez-faire’ qualquer”.⁵

Assim, desobrigados de estabelecer pactos coletivos e programáticos, desiludidos com a promessa utópica das vanguardas, abertos aos influxos de outras tradições que não apenas a moderna, muitos poetas latino-americanos de hoje (não vou citar nomes, para evitar exclusões) — conscientes de que “a superação das ortodoxias não é sinônimo de arquivamento do rigor”⁶ — empenham-se em inventar sua própria dicção e imprimir uma marca diferencial no trabalho que realizam. Sem deixar, contudo, como já se disse, de continuar aproveitando o legado de seus precursores, de revisar criticamente as tradições do passado e de dialogar com outras esferas culturais.

O diálogo de poetas contemporâneos com as tecnologias de ponta e outros campos artísticos, é bom marcar, não está associado à desvalorização ou ao desaparecimento da palavra escrita e do poema inteiramente verbal. Se muitos poetas, mais “intermediáticos”, conseguem conjugar as duas coisas, outros já optaram por uma retomada mais efetiva da palavra escrita e até mesmo de uma certa narratividade, compreendida como forma poética alternativa. Este grupo do “verbal” integra, a meu ver, a maioria dos poetas latino-americanos destas últimas décadas, inclusive aqueles que receberam, mais diretamente, influxos dos movimentos de vanguarda.

No âmbito específico da poesia escrita, pode-se dizer que o surgimento de pequenas editoras alternativas, voltadas especialmente para a publicação de livros de poemas e sobre poesia, muito tem contribuído para a redefinição do horizonte poético do continente. Definidas, por Octavio Paz, como “anticorpos para a defesa do organismo”,⁷ essas editoras desafiam a lógica imperante do grande mercado editorial, valendo-se de algumas estratégias adotadas pelo mesmo. Através de um invólucro atraente, conseguido graças a projetos gráficos sofisticados, editam — muitas vezes em parceria com o autor — livros de qualidade poética e visual que, mesmo tendo que competir com a avalanche

de livros descartáveis lançados diariamente no mercado, acabam conquistando e formando um público selecionado de leitores (que Paz chamou, no rastro de Juan Ramón Jiménez, de uma “imensa minoria”). Editoras como as brasileiras “Sette Letras”, “Iluminuras”, “34 Letras”, “Orobó”, as hispano-americanas “Visor”, “El Tucán de Virginia”, “Equilibrista”, “Aldus”, dentre outras, ao criarem coleções de poesia contemporânea, passaram a dar um novo impulso à produção e à recepção de livros de poemas. Para não falar das revistas e jornais de poesia que, não mais vinculados a movimentos programáticos, vêm ocupando as frestas deixadas pelo grande mercado — inclusive no circuito privilegiado da Internet. São manciras alternativas encontradas pelos autores contemporâneos de burlar as estratégias de dominação do grande mercado, ainda que, para isso, utilizando-se dele. Mais uma vez, um gesto paradoxal dos poetas em relação ao seu próprio contexto.

Assim, continuar sendo uma voz interrogante, olhar e dizer a realidade por vias transversas, criar linguagens dentro e fora das linguagens instituídas continuam sendo condições importantes para a existência da poesia. Mas, ao mesmo tempo, não se pode esquecer que essa existência está também condicionada à adequação do poeta, sua imaginação e seus instrumentos de criação à roda viva do nosso tempo, às demandas das novas gerações e às mudanças no plano geral da cultura. E disso, creio eu, têm consciência muitos dos poetas que hoje fazem a história da poesia deste fim de século em nosso continente.



Referências Bibliográficas

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

COSTA, Horácio (org.). *A palavra poética na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina, 1992.

- FEATHERSTONE, Mike. *O desmanche da cultura. Globalização, pós-modernismo e identidade*. Trad. Carlos E. M. de Moura. São Paulo: Studio Nobel, 1995.
- GONZÁLEZ ESTEVA, Orlando. Formas de rigor, juegos de azar. In: COSTA, Horácio (org.). *A palavra poética na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina, 1992.
- MENEZES, Philadelpho. *A crise do passado*. São Paulo: Experimento, 1994.
- PAZ, Octavio. *La otra voz; poesía y fin de siglo*. México: Seix Barral, 1990.
- PERLOFF, Marjorie. Postmodernism/Fin de siècle: The prospects for openness in a decade of closure. In: *Criticism*, n. 35, March 1993, p. 161-192.
- PERLOFF, Marjorie. *Radical artifice: writing poetry in the age of media*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1991.
- RISÉRIO, Antônio. *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado, 1998.

Notas

- ¹ Cf. MENEZES, *A crise do passado*, p. 167.
- ² CAMPOS, *Poesia e modernidade*, p. 268.
- ³ FEATHERSTONE, *O desmanche da cultura*, p. 110.
- ⁴ PERLOFF, *Postmodernism/Fin de siècle*, p. 11.
- ⁵ RISÉRIO, *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*, p.p. 78-79.
- ⁶ RISÉRIO, *Ensaio sobre o texto poético em contexto digital*, p. 79.
- ⁷ PAZ, *La otra voz*, p.99.

OS PARADOXOS DA TRADIÇÃO

para Else Vieira e Reinaldo Marques

*você, cuja vida sempre
foi fazer/catar o novo
talvez veja no defunto
coisas não mortas de todo*

João Cabral de Melo Neto

1

Entre 5 e 7 de dezembro de 1990, dezessete poetas latino-americanos reuniram-se no Memorial da América Latina, em São Paulo,* para discutir os rumos da poesia contemporânea do continente. Ainda que pertencentes a contextos poéticos diversos, todos os integrantes do encontro apresentavam um mesmo traço definidor: o apreço pelo exercício da lucidez e pela experimentação da linguagem, herança do diálogo que sempre mantiveram com poetas paradigmáticos da “tradição da ruptura” latino-americana. Em outras palavras, todos eles — advindos de uma linhagem que inclui nomes como Huidobro, Vallejo, Neruda, Gironde, Oswald, Lezama, Cabral, Paz, Augusto e Haroldo de Campos, dentre outros — se afinavam em torno da mesma proposta de preservação daquilo que se configurou como um elemento vital da poesia de todos os tempos e que, na modernidade, se afirmou como um *valor*: a crítica — da linguagem e da realidade.

Essa insistência no legado crítico da modernidade poderia dar margem para que nós — partícipes de uma outra realidade na qual a crise do conjunto de valores que constituiu a tradição moderna se conjugava a uma espécie de “abalo sísmico” das hierarquias e dos paradigmas

* Os participantes foram, a saber: Horácio Costa, Régis Bonvicino, Nelson Ascher, Fernando Paixão, Carlos Ávila, Duda Machado, Frederico Barbosa e Júlio Castañón Guimarães (brasileiros), Eduardo Milán e Roberto Echavárren (uruguayos), Manuel Ulacia e Victor Manuel Mendiola (mexicanos), Arturo Carrera e Néstor Perlongher (argentinos), Raúl Zurita (chileno), Orlando González-Esteva (cubano) e Juan Malpartida (o único espanhol do grupo).

literários — considerássemos os poetas integrantes do encontro como meros epígonos retardatários do cânone poético de ruptura. O que, obviamente, não procede, já que quase todos — e isso se faz ver nos textos que apresentaram na ocasião¹ — não demonstraram qualquer certeza quanto a uma permanência efetiva, em nosso tempo, da tradição com a qual dialogam mais de perto, mas a concebem como uma herança a ser reinterpretada, reinventada e, inclusive, subvertida.

Cientes de pertencerem a uma época marcada pela confluência de tradições e linguagens diversas, rebeldes à promessa utópica que sustentou as poéticas de vanguarda e desobrigados de assumirem pactos coletivos ou fundarem movimentos literários, eles buscam deslocar, para o contexto deste final do século, o espírito crítico e inventivo que nutriu poeticamente seus precursores. Deslocar, no sentido de descolar esse princípio do conjunto de princípios que constituiu o projeto moderno e dar-lhe um outro sentido no agora deste fim de milênio, buscando evidenciar também a importância que esse “espírito crítico” sempre teve enquanto elemento constitutivo da arte de qualquer tempo.

Quase todos os poetas do encontro enfocaram a necessidade desse deslocamento, por considerá-lo não apenas uma via possível para a sobrevivência da *praxis* poética num mundo cada vez mais dominado pela lógica do mercado — o que não implica uma atitude de repúdio simplista, mas de *desafio* — como também um antídoto eficaz contra as “armadilhas” do epigonismo, da repetição estéril de linguagens já proscritas e da prática complacente do que se convencionou chamar de “anything goes”, o famoso “vale tudo” que impulsiona uma das vertentes da chamada pós-modernidade. Como afirmou o poeta Horácio Costa, organizador do evento:

Somos uma geração que aprendeu com a história recente tanto a desconfiar da ordem das palavras — como o fizeram, diga-se de passagem, desde sempre os poetas — quanto das palavras de ordem, sejam elas ideológico-políticas, estético-formais ou comportamentais — ainda mais na conjuntura da acelerada transformação em escala mundial que vivemos.²

Como se pode depreender, longe de se configurar uma mera *reação* contra o estado de coisas contemporâneo, esse viés descortina uma

maneira não conformista de se ajustar a ele. Tanto que vários outros poetas do encontro, como Eduardo Milán, Víctor Manuel Mendiola, Carlos Ávila, Frederico Barbosa, Horácio Costa falaram da necessidade de o poeta contemporâneo estar em uma espécie de “sintonia vigilante” com as linguagens e as inquietações do seu tempo, ter uma participação ativa (pôr-se em risco) no contexto em que vivem, sem necessariamente assumir uma postura radicalizada (seja de hostilidade ou de reverência) diante das tradições e linguagens que se interseccionam no cenário atual. Como diz o mineiro Carlos Ávila, ao poeta cabe continuar sendo um *olho crítico* da sociedade, fazer da sua poesia “instrumento de aferição das contradições e ambigüidades do processo cultural a que assiste”.³ Ou, nas palavras do mexicano Mendiola, cabe a ele manter os olhos e ouvidos bem abertos, optar por “una acción que tiene como energía básica estar despierto y, por tanto, la luz”.⁴

Ao que eu acrescentaria: não abdicar da liberdade de imaginação e de pesquisa, saber aproveitar de forma criativa os recursos tecnológicos disponíveis e as experiências do cotidiano, permitir-se o delírio da lucidez e o exercício lúcido da sensibilidade. Enfim, praticar aquilo que Paul Valéry colocou como o cerne de sua própria trajetória intelectual e poética: *fazer pensar; a contragosto, o leitor; provocar atos internos*.⁵

Foi em respeito a isso, por exemplo, que o escritor argentino Ricardo Piglia, uma das referências medulares da literatura contemporânea da América Latina, defendeu — enquanto escritor — o exercício, ainda hoje, da prática experimental da linguagem e a “ruptura não estridente” com as fórmulas literárias em circulação. Sintonizado até o osso com o seu tempo, sempre arguto na avaliação do passado e do contexto cultural e político em que vive, Piglia não hesita em considerar o que chama de “espírito de ruptura” como ainda pertinente à nossa época. Diz ele, em entrevista concedida ao jornal *O Estado de São Paulo*:

Hoje, a posição de ruptura não passa mais pela vanguarda, mas está guardada em pequenos espaços menos estridentes. (...) O espírito de ruptura segue vivo, mas a idéia de estridência não interessa mais. A idéia de experimentação, a ruptura com as normas, tradicionalmente consideradas heranças da vanguarda, continuam existindo.⁶

Tanto a posição assumida pelos jovens poetas-críticos latino-americanos, quanto a colocação de Piglia (e é importante reafirmar que a ruptura a que ele se reporta já é outra em relação a que marcou efetivamente a modernidade), permitem-nos pensar que o trabalho empreendido por muitos autores latino-americanos, de filiação moderna ou vanguardista, no sentido de arejar, descentralizar e pluralizar o conceito de tradição, sob o prisma da crítica e da imaginação, ainda é de extrema atualidade neste fim de século. E pode ser útil para que o olhar sobre o contemporâneo não se deixe paralisar por certos discursos apocalípticos que, não bastasse investirem, com animosidade, contra tudo o que possa se associar à vertente libertária do moderno, no plano das artes e da política, apostam na lógica do consumismo e no triunfo do descartável.

Quando me refiro a autores que relativizaram e pluralizaram o conceito tradicional de tradição, penso sobretudo em escritores-críticos como Borges, Lezama Lima, Severo Sarduy, Octavio Paz, Oswald de Andrade e Haroldo de Campos, dentre outros que se detiveram especialmente sobre o problema e, dentre o quais, escolho Paz como referência pontual para minhas reflexões.

2

Ao adotar — como muitos poetas-críticos latino americanos deste século — o método analógico (próprio da criação poética) para tratar de questões variadas em campos interdisciplinares, Paz contribuiu sensivelmente para a derrocada do discurso racionalista de feição linear-evolutivo que, por muito tempo, marcou o perfil da crítica ocidental. Além de romper — pela via do paradoxo — com os binarismos redutores que ainda atravessam muitas teorias sobre a complexa rede cultural da América Latina. O que não significa, contudo, uma filiação do poeta mexicano ao rol dos pensadores pós-modernos que defendem e exercem a lógica do descentramento e da dispersão. Como estes, Paz questiona a lógica homogênea e totalizadora do projeto iluminista da modernidade, renuncia às hierarquias legitimadoras, proclama “a decrepitude do *telos* do progresso” e reconhece a pluralidade como

traço necessário dos discursos da contemporaneidade. Mas não abre mão de certos princípios (alguns inclusive de feição idealista), herdados da sua vivência moderna. O apreço pela crítica, convertida por ele em uma espécie de “paixão” (no que ela se desveste, portanto, de seu caráter inteiramente racional) e o culto da liberdade criativa, uma vez que, para ele, crítica e criação devem “viver em perpétua simbiose”, destacam-se como traços visíveis desse vínculo ainda ativo com a tradição moderna que o autor preserva na sua leitura do presente.

Reconhecendo que vivemos um agora de confluências e sem horizonte utópico, no qual emergem “realidades e alteridades enterradas e reprimidas”, tradições advindas de vários passados recentes e remotos, Paz considera imprescindível a reabilitação da força crítica dentro desse contexto (“ pensar el hoy significa, ante todo, recobrar la mirada crítica”, diz ele).⁷ Posição que guarda similitudes com certas proposições mais recentes de Haroldo de Campos, quando este, constatando que, ao projeto totalizador da vanguarda “sucede a pluralização das poéticas possíveis”,⁸ afirma, em relação ao presente, que “o único resíduo utópico que nele pode e deve permanecer é a dimensão crítica e dialógica que inere à utopia”. E completa: “A admissão de uma ‘história plural’ (aqui, no sentido benjaminiano), nos incita à apropriação crítica de uma “pluralidade de passados”, sem uma prévia determinação exclusivista do futuro”.⁹

Sob esse prisma, a tradição ou as tradições devem ser vistas em sua condição de mobilidade (ou como diz Haroldo de Campos, como uma “partitura transtemporal”), nunca de cristalização. “Una tradición que se petrifica sólo prolonga a la muerte”, diz Paz.¹⁰ Do que se depreende que toda tradição viva é sempre outra e só tem assegurada a sua permanência no processo da memória (que, para Paz, é também criadora) e da recepção presentificada que, no caso, funciona também como uma tradução feita simultaneamente de desvios, repetições e transgressões. Como acrescenta Paz, “al negar la tradición, la prolongamos; al imitar a nuestros predecesores, los cambiamos. La imitación es invención; la invención, restauración.”¹¹ Do que se pode depreender que toda tradição sobrevivente ou rediviva o é também em condição de pluralidade.

Ao assumir essa “leitura partitural” da tradição — que lembra em certa medida uma outra afirmação de Ricardo Piglia, segundo a qual “um escritor é alguém que trai o que lê”,¹² que “enfrenta a convenção”, Paz retraduz, de alguma maneira, o procedimento que ele mesmo atribuiu aos poetas modernos do Ocidente (Ocidente, aqui, no sentido plural, já que envolve inclusive a chamada “ocidentalidade paradoxal” dos latino-americanos), no livro *Los hijos del limo*. Poetas que se atribuíram o duplo papel de realizar rupturas com a ordem presente ou o passado imediato, e, simultaneamente, recuperar, em nome do futuro, o antigo como novidade. O que, por sua vez, configurava-se como recusa paradoxal das idéias modernas de futuro e de progresso, visível na controvertida tese de Valéry segundo a qual o poeta moderno “entra no futuro à marcha ré”.¹³

É mais ou menos esse movimento que se faz ver no conceito paziano de tradição e que atravessa a leitura feita pelo poeta dos signos culturais da contemporaneidade. Adepto da lógica combinatória, investiga diferentes relações possíveis entre diversas culturas, valendo-se, para tal, da idéia de *tradução*, compreendida como “una transmutación”, “una manera de asegurar la continuidad de nuestro pasado al transformarlo en diálogo com otras civilizaciones”,¹⁴ já que, para ele, traduzir é uma tarefa análoga à criação.

Não obstante essa ênfase na mediação da criatividade e da crítica nas relações entre culturas e linguagens — ponto de confluência de Paz com outros poetas-críticos latino-americanos de sua geração — não se pode deixar de apontar certos vínculos do poeta com o ideário surrealista, de feição romântica, sobretudo quando insiste no poder redentor da poesia, colocada como um “modelo de fraternidade cósmica”, a única capaz de transformar a humanidade do século XXI.¹⁵

De qualquer modo, a contribuição paziana para que se formasse uma geração de poetas-críticos capazes de dialogar com a tradição moderna sem deixarem de ser contemporâneos do seu próprio tempo é inegável. Como foi também a de Haroldo de Campos no contexto especificamente brasileiro, mas com ressonâncias em outros territórios do continente. Muitos dos poetas participantes do encontro do Memorial da América Latina evidenciam, pelo trabalho que vêm desenvolvendo

ao longo dos anos 90, essa contribuição. E aos quais se somam outros poetas deste final século no Brasil e nos países hispano-americanos, que também dialogam vivamente com a “tradição da ruptura”, mas sem deixar de subvertê-la através de outras rupturas não estridentes com o legado moderno, da reciclagem criativa de passados que as vanguardas negaram, desprezaram ou esqueceram, e, sobretudo, do aproveitamento de repertórios advindos de vários setores culturais da contemporaneidade.

Creio que essa postura flexível mas ao mesmo tempo seletiva desafia as visões dogmáticas do problema da tradição, tanto na linha conservadora (que sustenta uma relação museológica com o passado), quanto na linha diluidora (que não vê qualquer diferença entre uma tradição perdida e uma conservada, por considerar que toda tradição está irremediavelmente destruída). Como afirma Eduardo Milán:

La batalla contra lo nuevo — le gustaba decir a Leminski — es una guerra perdida. Y lo nuevo pasa hoy por una revaloración del pasado. Revaloración, no retorno. Y revaloración implica una re-historización, un darle al César pasado lo que es del César presente.¹⁶

Negar completamente a presença de traços libertários e inovadores na cultura contemporânea, como se o novo e a crítica fossem elementos obsoletos, exclusivos de um tempo e de uma tradição que os converteram em valores estéticos privilegiados, é desprezar toda a potencialidade crítica e inventiva que marcou artistas de todos os séculos e que ainda se faz ver nas dobras, nas frestas e no interior mesmo do sistema cultural predominante. Uma coisa é a conversão desses elementos em valores cultuados, como no caso da modernidade estética; outra, é seu deslocamento dessa esfera canônica para um contexto no qual passa ter uma função, eu diria, mais subterrânea, menos estridente e não mais comprometida com um projeto estético como o que constituiu toda a chamada “tradição da ruptura”.

Ainda cabe, portanto, aos poetas contemporâneos, a tentativa de *catar/fazer o novo* (este, já esvaziado de seu conteúdo utópico e tomado como “o que cada um pode acrescentar de seu” em meio às vozes híbridas do presente). Mas, isso, a partir não só da reinvenção dessas

vozes, como também da retomada crítica do que, do passado, resta como *coisas não mortas de todo*.



Referências Bibliográficas

- ÁVILA, Carlos. Poesia e sociedade de consumo. In: COSTA, Horácio (org.). *A palavra poética na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina, 1992.
- CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997.
- CAMPOS, Haroldo de. Minha relação com a tradição é musical. *Meta-linguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- COSTA, Horácio (org.). *A palavra poética na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina, 1992.
- MILÁN, Eduardo. Lo nuevo como arrepentimiento del nuevo. In: COSTA, Horácio (org.). *A palavra poética na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina, 1992.
- PAZ, Octavio. Centro móvil. *El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz, 1992.
- PAZ, Octavio. *Convergencias*. México: Seix Barral, 1992.
- PAZ, Octavio. El pacto verbal. In: *Vuelta*. México, julio de 1996, n. 236.
- PAZ. *La otra voz; poesía y fin de siglo*. México: Seix Barral, 1990.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- PAZ, Octavio. *Poesia en movimiento*. México: Siglo XXI, 1991.
- PIGLIA, Ricardo. Entrevista a José Castello. *O Estado de São Paulo* (Caderno 2). São Paulo, 24 de junho de 1997.
- PIGLIA, Ricardo. A leitura de ficção. *O laboratório do escritor*. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Iluminuras, 1994.

Notas

- ¹ Todos os textos apresentados foram reunidos por Horácio Costa no livro *A palavra poética na América Latina*. São Paulo: Memorial da América Latina, 1992.
- ² COSTA, *A palavra poética na América Latina*, p.26
- ³ ÁVILA, Poesia e sociedade de consumo, p.115-116.
- ⁴ MENDIOLA, *¿Cisnes y rebeldes?*, p.132.
- ⁵ CAMPOS, *Dos cadernos de Valéry*, p.92.
- ⁶ PIGLIA, Entrevista a José Castello, p. D-2.
- ⁷ PAZ, *Convergencias*, p. 20.
- ⁸ CAMPOS, Poesia e modernidade, p.269.
- ⁹ CAMPOS, Poesia e modernidade, p.269.
- ¹⁰ PAZ, *Poesia en movimiento*, p.7.
- ¹¹ PAZ, *Convergencias*, p.147.
- ¹² PIGLIA, A leitura de ficção, p.69.
- ¹³ VALÉRY, *Variedades*, p.120
- ¹⁴ PAZ, Centro móbil, p.165.
- ¹⁵ Cf. PAZ, *La otra voz*, p.138.
- ¹⁶ MILÁN, Lo nuevo como arrepentimiento del nuevo, p.35.

II.
exercícios de leitura

METRÓPOLE / NECRÓPOLE:
A CIDADE ALEGÓRICA DE AUGUSTO DOS ANJOS

para Maria Zilda Cury

*Cada cidade tem a sua linguagem
nas dobras da cidade transparente.*

Carlos Drummond de Andrade

Em 1912, alheia aos deslumbrados salões da *Belle Époque*, entrava em cena na cidade do Rio de Janeiro a poesia desconcertante do livro *Eu*, de Augusto dos Anjos.

A cidade, envolvida num clima de esplendor urbano e superficialidade cultural, não reteve espantos diante do que de insólito trazia aquela obra para os meios literários da época, nos quais predominava a chamada “literatura sorriso da sociedade”. Isso porque o autor, recusando os redutos “nobres” demarcados pela tradição poética do período, colocou em evidência toda uma estética da decomposição, pautada na exploração dos aspectos escatológicos da morte e na construção de uma linguagem áspera e corrosiva.

Francisco de Assis Barbosa, biógrafo do poeta, relata a reação idiossincrática da crítica literária carioca ao que se configurava como o próprio paradigma do “mau-gosto”:

O aparecimento de um livro como *Eu*, no ambiente artificial do Rio de Janeiro, na segunda década do 1900, constituía alguma coisa de insólito e desafiador. O cronista d’*O País*, Oscar Lopes (...), mostrou-se escandalizado, como que tocando no volume com a ponta dos dedos, para não sujar as mãos de sangue no vermelho do título que ocupava quase toda a capa.¹

Com efeito, a poesia de Augusto dos Anjos, além de abalar — no âmbito da linguagem — as estruturas do modelo poético consagrado, chegou para mostrar, como diria Drummond, a “cidade menor” escondida nas dobras da cidade transparente. À revelia dos valores cultuados pela sociedade burguesa, como beleza, saúde, limpeza e equilíbrio, veio

para “cantar de preferência o Horrível”, pela via alegórica das ruínas e da putrefação. Tudo, a partir de um olhar necrológico lançado sobre o espaço exterior.

Aliás, em carta escrita em 1906, no jornal paraibano “O Comércio”, Augusto dos Anjos já revelava — ao tratar dos problemas urbanos da Paraíba — a sua tendência em necropsiar a realidade circundante:

Por alguns dias, observei detidamente, com os meus óculos de necrologista, as peças esburacadas e desmanteladas do seu microcosmo social. Feriu com particular agrado minha retina de nevrótico todo esse aspecto de engrenagem decomposta, exibindo, sem pudor, ao ar livre, o escândalo de suas partes apodrecidas.²

Pode-se imaginar o que uma leitura mórbida do cenário urbano como essa, deslocada para o contexto carioca, significou. Sobretudo se considerar o quanto ela contrastava com o conceito moderno de “metrópole” que a elite da época insistia em cultivar e mistificar.

Remodelada segundo os padrões estéticos da *Belle Époque*, revestida de uma identidade postiça que a aproximava ficticiamente do modelo europeu de modernidade e submetida a um processo crescente de industrialização, a cidade do Rio de Janeiro afirmava-se nacionalmente — dentro, é claro, dos limites de um país com sérios problemas econômico-sociais — como um centro metropolitano em ascensão. “Progresso” tornou-se a palavra de ordem dos cidadãos cariocas. E, como diz Nicolau Sevcenko, “acompanhar o progresso significava somente uma coisa: alinhar-se com os padrões e o ritmo de desdobramento da economia europeia”.³ Somam-se a isso as investidas oficiais na área de transporte e comunicação, além das intensivas campanhas de higienização e purificação do espaço urbano, realizadas em nome da chamada “Revolução Sanitária” e inspiradas nas novas descobertas da área de microbiologia. Era necessário “desodorizar” a *urbis*, em nome das novas exigências estéticas e científicas da sociedade positivista do tempo. Como explica Margareth Rago, em estudo sobre as faces da sociedade urbana brasileira na passagem do século XIX para o século XX:

No séc. XIX, a metáfora do corpo orgânico percorre o discurso dos médicos sanitaristas na representação da sociedade. Pensado como um organismo vivo, o corpo social, segundo esta construção imaginária, deveria ser protegido, cuidado e assepsiado através de inúmeros métodos e mesmo de cirurgias que extirpassem suas partes doentias, seus cancros e tumores.⁴

As partes doentias eram associadas, obviamente, à grande população pobre que, amontoada nas margens da cidade, tinha sua vida devassada pela observação e inspeção dos sanitaristas, sendo obrigada a adotar medidas profiláticas e antissépticas que não condiziam com as condições miseráveis em que era obrigada a viver.

Augusto dos Anjos foi um poeta que exibiu, nos seus poemas, retratos fragmentados da cidade. Não especificamente da cidade do Rio de Janeiro, mas de uma cidade anônima, “*ao mapa-múndi estranha*”, onde se interseccionam ruas, becos, pontes, bulevares e cantos de imundície e pobreza. Evidenciando, com isso, a proposição de Beatriz Sarlo, segundo a qual a cidade não foi apenas um tema político nas primeiras décadas deste século, mas também “um espaço imaginário que a literatura deseja, inventa e ocupa”,⁵ conforme a inquietação e a imaginação de seus escritores.

Eu trazia um “novo” que não condizia com o aparato tecnológico da modernidade e muito menos prestava algum benefício ao progresso. Era um novo diferente, fora de qualquer moda e de qualquer novidade, um novo estranho e radical: que se sustentava não de futuro, mas da atemporalidade da morte. Já não disse Baudelaire que a morte é *sempre* a única nova radical, mesmo para os modernos?

Augusto dos Anjos fez dela, através do culto às ruínas e à podridão e em versos tecidos obliquamente de palavras extravagantes e escatológicas, a sua principal arma contra a euforia urbana dos beneficiados pelo progresso. Por isso mesmo, enquanto poeta, não pode ser alojado no grupo de “decadentistas, nefelibatas, simbolistas e remanescentes do último romantismo”,⁶ que, frente à realidade urbana, se recolheram com resignação em suas “torres de marfim”. Mesmo à deriva de qualquer grupo, Augusto dos Anjos atuou perturbadoramente no seu tempo, assumindo uma postura não tanto revolucionária quanto

perversa. Ele não se apegou a nenhuma utopia social, não fez da sua poesia “um instrumento de ação pública e mudança histórica”, não se colocou a serviço de uma subversão. Preferiu dar-se um estilo para revolver, não as bases, a infra-estrutura da sociedade, mas os seus interstícios, as suas vísceras, mostrando que “por trás da maquilagem da moda”, existe o “esgar da caveira”.⁷

Nesse revolver de vísceras, Augusto dos Anjos expôs, publicamente, o que a cidade escondeu, perdeu ou esqueceu, fazendo disseminar, pelos ares parisienses da cidade carioca, os eflúvios miasmáticos da decomposição:

*A cidade exalava um podre bafo
Os anúncios das casas de comércio,
Mais tristes que as elegias de Propércio,
Pareciam talvez meu epitáfio. (“Noite de um visionário”)*

Recolhendo os pedaços extirpados do “corpo social”, as partes doentias da cidade, o poeta constrói a sua cidade de papel. Através das vísceras podres da metrópole, cria uma *necrópole*, onde a morte é a lei:

*Mas a meu ver, os sáxeos prédios tortos
Tinham aspectos de edifícios mortos
Decompondo-se desde os alicerces!*

*A doença era geral, tudo a extenuar-se
Estava. O Espaço abstrato que não morre
Cansara... O ar que, em colônias fluidas, corre,
Parecia também desagregar-se! (“Os doentes”)*

Nela, prédios e anúncios convivem com pontes provincianas, becos, sepulturas e pântanos. Seus habitantes: defuntos, tísicos, lazarentos, meretrizes, bêbados, enfim, todos os excluídos da sociedade ou, como diz o poeta, todas “*as formas decrepitas do povo*”. O que aproxima o autor, em certa medida, de seu precursor Baudelaire, poeta que se dedicou intensamente a fazer o inventário das ruínas da Paris moderna do século XIX, registrando, como diz Walter Benjamin, “tudo

o que a cidade jogou fora, tudo o que ela perdeu, tudo o que destruiu, compilando “os anais da devassidão, o *cafarnaum* da escória”.⁸

Só que a cidade inventariada por Augusto dos Anjos não tem a precisão topológica da que nos é apresentada pelo poeta francês, ainda que, como a deste, constitua-se alegoricamente. Ou seja, ela vai se mostrando em fragmentos figurativos, dispersamente, sem formar, nunca, uma imagem completa. O que lhe confere o caráter alegórico, já que, como postulou Benjamin, “na esfera da intenção alegórica, a imagem é fragmento, ruína”.⁹ E para se construir a alegoria, o mundo tem de ser quebrado, despedaçado, e cada fragmento, esvaziado de vida, usado como adereço para significar, sempre, a morte.

Nas palavras de Sérgio Paulo Rouanet,

... a morte não é apenas o conteúdo da alegoria, e constitui também o princípio estruturador. Para que um objeto se transforme em significação alegórica, ele tem de ser privado de sua vida. (...) O alegorista arranca o objeto do seu contexto. Mata-o. E o obriga a significar.¹⁰

Augusto dos Anjos, ao catar os restos dos escombros que a cidade produziu e desprezou, ao montar com eles imagens também fracionadas, não visa senão a explicitar os rostos de decadência dessa cidade, a sua dimensão de necrópole, como se pode visualizar nestes versos, recortados de vários poemas do livro:

Súbito surge como um catafalco
Uma cidade ao mapa-múndi estranha.
(...)
Desta cidade pelas ruas erra
A procissão dos Mártires da Terra. (“Insônia”)

O Estado, a Associação, os Municípios
Eram mortos. De todo aquele mundo
Restava um mecanismo moribundo
E uma teleologia sem princípios.” (“As cismas do destino”)

Caía um ar danado de doença
Sobre a cara geral dos edifícios! (“As cismas do destino”)

*Delos denunciadores escreviam
Na lúgubre extensão da rua preta
todo o destino negro do planeta* (“Noite do visionário”)

Em todos os recortes aparecem cenas de uma “cidade negra”, onde tudo se desagrega. Ela primeiro é apresentada como a “urbe natal do Desconsolo”, o que lhe confere a dimensão de terra maldita. Esta dimensão é reforçada não só pela descrição de ruas “algentes”, “lúgubres” e “pretas”, como pela insistência nos aspectos mórbidos e doentios da cidade, explícitos nas expressões “ar danado de doença” e “mecanismo moribundo”. A cidade é ora apresentada como um corpo enfermo, ora como um corpo morto. E para dizer da inquietante estranheza da cidade, o poeta a desloca do mapa-múndi.

Mesmo montando um quadro a partir dos fragmentos de imagens, fica impossível enxergar uma cidade inteira. Só se podem visualizar as suas faces de decadência.

Os poemas dos quais foram extraídos esses versos são, em sua maioria, longos e prosaicos, com estrofes inteiramente descritivas, apresentando sempre uma primeira pessoa assumida por um andarilho/poeta, uma espécie de *flâneur* da necrópole, à cata de rimas e ossos para seus poemas. E é pelo olhar desse sujeito que o cenário vai sendo constituído e apresentado ao leitor.

Esse “eu-transeunte”, que se deleita menos com vitrines do que com túmulos e destroços, descaminha-se na sua própria atopia, pois não vislumbra nenhum ponto de chegada dentro do cenário urbano dos poemas. Aliás, ele mesmo se sente como parte integrante da podridão que observa, ao dizer:

*Eis-me passeando como um grande verme
Que, ao sol, em plena podridão, passeia.*

O seu itinerário é ir, sem pressa, a lugar nenhum, visitando todos os lugares. E dessa maneira constrói a sua antilírica da cidade morta:

*Eu sou aquele que ficou sozinho
Cantando sobre os ossos do caminho
A poesia de tudo quanto é morto*

Ao percorrermos os poemas do *Eu* que apresentam o cenário urbano, percebemos que são, geralmente, introduzidos por imagens que desenham e sugerem o ambiente em que vão transcorrer as cenas. Em todos, há recortes diferentes de lugares, onde o clima cadaveroso e sinistro sempre prevalece. Se, num primeiro momento, encontramos referências a lugares mapeados e conhecidos (como “*Recife. Ponte Buarque de Macedo*”, verso que introduz o poema “As cismas do destino”), logo nos deparamos com imagens que só podem nos conduzir a um lugar inominado e presente em todas as cenas urbanas: a necrópole. Cidade que existe nas dobras de qualquer cidade e que tem sua representação mais completa no poema “Os doentes”, sob o nome de *a cidade dos lázaros*.

O poema apresenta uma cidade em decomposição, observada à noite, em cujas ruas transitam fantasmas, bêbados, doentes e defuntos, entre visões e miragens do único transeunte lúcido e pensante: o andarilho poeta. A cidade, sob sua ótica, é letárgica, e se constitui textualmente na mesma medida em que se decompõe fisicamente, estendendo-se, como descreveu Lúcia Helena, “como uma doença maligna que invade a noite”.¹¹ Não é à toa, portanto, que o cemitério apareça como núcleo e cartão postal do lugar:

*E o cemitério, em que eu entrei adrede,
Dá-me a impressão de um boulevard que fede
Pela degradação dos que o povoam.*

Observe-se que a comparação do cemitério a um “*boulevard* que fede” alude, ironicamente, à metrópole-modelo venerada pelos “deslumbrados” do início do século. A imagem retira do “*boulevard*” toda a sua aura de “modernidade”, para torná-lo parte decadente — contaminada pela decadência dos que o povoam — da necrópole de papel que o *Eu* nos apresenta.

Assim, circunscrita aos domínios do fúnebre, a cidade de Augusto dos Anjos aparece paralisada, estagnada na sua própria condição de alegoria: ruína que diz a ruína para significar a ruína. Pois, como afirma Benjamin, “aquilo que é atingido pela intenção alegórica permanece separado dos nexos da vida: é, ao mesmo tempo, destruído e conser-

vado. A alegoria se fixa às ruínas. Oferece a imagem da inquietação entorpecida”¹¹

Referências Bibliográficas

- ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*. Rio de Janeiro: São José, 1971.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire; um lirico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- HELENA, Lúcia. Ruína e alegoria em Augusto dos Anjos. In: *Uma literatura antropofágica*. Fortaleza: UFC, 1983.
- MACIEL, Maria Esther. *O cemitério de papel; uma leitura do Eu de Augusto dos Anjos*. Belo Horizonte: UFMG, 1990. (Dissertação de mestrado).
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- RAGO, Margareth. *Dô cabaré ao lar*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- REIS, Zuenir Campos. *Augusto dos Anjos: poesia e prosa*. São Paulo: Ática, 1977.
- SARLO, Beatriz. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- SEVCENKO, Nicolau. *A literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Notas

¹ BARBOSA. Notas biográficas. In: ANJOS. *Eu e outras poesias*, p. 313.

- ² Apud REIS. *Augusto dos Anjos: poesia e prosa*, p. 324.
- ³ SEVCENKO, *A literatura como missão*, p. 29.
- ⁴ RAGO. *Do cabaré ao lar*, p. 167.
- ⁵ SARLO. *Borges, un escritor en las orillas*, p.20.
- ⁶ SEVCENKO, *A literatura como missão*, p. 29.
- ⁷ PAZ. *Os filhos do barro*, p. 125
- ⁸ BENJAMIN. *Charles Baudelaire; um lírico no auge do capitalismo*, p. 78.
- ⁹ BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 198.
- ¹⁰ ROUANET in BENJAMIN. *Origem do drama barroco alemão*, p. 40.
- ¹¹ HELENA. “Ruína e alegoria em Augusto dos Anjos”, p. 59.
- ¹² BENJAMIN. *Charles Baudelaire; um lírico no auge do capitalismo*, p. 159.

ALTINO CAIXETA DE CASTRO: O GUARDIÃO DAS PALAVRAS

para Kátia Maciel de Oliveira

*E a rosa entra na rosa.
E o vidro absorve as outras
que estão vivas nos reflexos.*

Fiama Hasse Paes Brandão

É muito difícil definir o poeta Altino Caixeta de Castro. Sua versatilidade, seu permanente trânsito em diferentes correntes poéticas, sua potencialidade de ser muitos ao mesmo tempo, seu fascínio pelo novo, conjugado com o respeito criativo pela tradição, não nos permitem classificá-lo em um *topos* definitivo. Contemporâneo de todas as idades poéticas, não se deixou confinar em nenhuma. E mesmo dialogando com diferentes tendências literárias, conseguiu se furtar aos rótulos e imprimir na sua poesia a marca da diferença e da singularidade.

Altino, que se autodenominava Leão de Formosa, nasceu nos arredores de Patos de Minas, em agosto de 1916, e morreu dois meses antes de completar 80 anos de idade. Acompanhou atento, mas de longe, todo o fervilhar da literatura brasileira ao longo do século XX, cumprindo — sem alarde — o seu ofício de poeta, ao mesmo tempo em que dialogava, pela leitura, com os mais importantes escritores do mundo ocidental. Foi farmacêutico e bioquímico, embora nunca tivesse efetivamente se dedicado à profissão, e viveu a maior parte do tempo em sua cidade natal, tendo também passado longas temporadas em Belo Horizonte e Brasília.

Sua existência foi inteiramente dedicada às palavras. Pouco afeito aos apelos da vida prática, rebelde às exigências da razão, converteu tudo o que viu, leu e ouviu em poesia. Foi poeta até o osso, até a medula. Fez do texto o seu contexto. E foi essa a maneira que encontrou de se relacionar com o mundo e de se fazer admirado pelas pessoas com quem conviveu. Nada escapava ao olhar transfigurador do poeta. Nin-

guém que dele se aproximava ficava imune ao ímã do seu verbo. Ele poetizava tudo, ao vivo, de improviso, sem pausas. A cada livro que lia, fosse de literatura, teoria, filosofia, psicanálise, religião ou agricultura, escrevia outro livro. Um dia confessou que lia a Bíblia, não para rezar, mas para fazer poemas, e que lia os semiólogos, os estruturalistas, os fenomenólogos, os psicanalistas, não por interesse teórico, mas à cata de rimas, aliteraões e imagens poéticas. Sua pátria era a poesia. Foi até os confins da linguagem, experimentou todas as suas possibilidades sonoras e semânticas, brincou, jogou, trapaceou com ela, reinventou-a.

Embora tenha escrito dezenas de livros e centenas de poemas dispersos, Altino Caixeta publicou apenas duas obras poéticas: *Cidadela da rosa: com fissão da flor*, de 1980, e *Diário da Rosa Errância e Prosoemas*, de 89, ambas em edições restritas, de precária distribuição, o que, em parte, justifica a pequena repercussão desses livros nos meios literários nacionais. Soma-se a isso um certo gosto secreto do poeta pelo ineditismo e pelo anonimato.

Os dois livros mantêm entre si um diálogo de aproximação e descontinuidade. Enquanto o primeiro reúne um leque variado de poemas, escritos em distintas fases do autor, o segundo se dá a ler como um texto híbrido, mistura de prosa, poesia e ensaio e construído sob o lume dos hexagramas do *I-Ching*. Os dois, marcados pela mesma paixão lúdica pela palavra, pela erudição criativa e pelo lirismo erótico e muitas vezes desconcertante. A reflexão sobre o “fazer” poético, em ambos, é intensa, embora nunca inteiramente racional, como se pode constatar na série intitulada “Pastor do Espanto”, da *Cidadela da Rosa*, onde as definições de poeta e poesia rompem com os conceitos previsíveis e se constroem através do encadeamento de sons e imagens, numa nítida transgressão das leis da lógica e dos dicionários. Aliás, Altino sempre soube conjugar, sem radicalidades excludentes, o acaso e o rigor, o delírio e a lucidez. Pode-se dizer que sua lucidez delira quase sempre, seja na hábil exploração das possibilidades sonoras, táteis e visuais da palavra; seja na incorporação insólita de outras vozes poéticas do passado e do presente, num jogo intertextual feito de subversões e recriações inusitadas; seja na poetização de termos técnicos extraídos

da lingüística e da semiótica, como “voz fossilizada em letra, monema mínimo, sintagma”, “semcio o lexema”, (do *Diário da Rosa Errância*) ou o fragmento “Poeta ser/em paragrama/ paragramático/minudente/ minueto/visco vazio/entre parênteses.” Tudo isso articulado com inúmeras citações extraídas de poéticas alheias, indagações de cunho filológico e versos de caráter biográfico, centrados em registros e reminiscências da vida familiar ou do cenário interiorano da cidade de Patos de Minas.

À feição dos grandes poetas modernos, Altino Caixeta transformou sua poesia em uma combinatória móvel de temas e formas diversificadas, promovendo uma mistura, como diria Paulo Leminski, “entre o óbvio e o nunca visto”.

A maneira como entrelaça a herança poética do passado com as novidades do presente, por exemplo, revela essa capacidade de fusão de linguagens contrastantes. Longe de apenas radicalizar procedimentos poéticos de ruptura, Altino mantém a sua inquietante modernidade ainda quando aproveita criativamente os recursos formais da poesia tradicional. As leis da métrica parnasiana, os jogos sinestésicos do simbolismo e as formas fixas da poética clássica, dentre outros recursos, convivem com imagens insólitas, ritmos dissonantes, versos brancos, estranhas combinações verbais e quebras de palavras, próprios da poesia deste século. Com isso, mostra que sabe ser, ao mesmo tempo, barroco, parnasiano, simbolista, surrealista, cubista, modernista, concreto, não por convicção estética, mas pelo prazer de experimentar formas, de transitar em territórios diferentes.

Altino Caixeta é mestre em se aproveitar das formas cristalizadas da tradição poética, ora para reverenciá-las, ora para trapacear com elas. O que se pode perceber no uso variado que faz, por exemplo, do soneto. Em *Cidadela da Rosa: Com fissão da Flor*, encontramos sonetos de todas as espécies. Desde os de arquitetura mais rigorosa, afinados com os princípios tradicionais, até os mais flexíveis, nos quais a forma convencional funciona apenas como moldura de uma série de subversões poéticas, deflagradas pelo vocabulário insólito, pelas rimas dissonantes, pela pontuação irregular.

O soneto “O Galo de Pirapora”, por exemplo, apresenta uma composição medida: versos decassílabos, rimas ricas e intercaladas, imagens que se adequam perfeitamente às exigências da forma parnasiana. As aliterações são minuciosamente arranjadas e sugerem o bater de esporas do galo e o seu rufar enérgico de asas através da repetição insistente das consoantes r e l. *Com sete estrelas d’alva na garganta/Aquele galo preto ao ver a aurora/Tatala as asas, rufila-as, bate a espora,/Tenor da noite e das estrelas, canta.* A repetição da letra b no último verso também sugere o ritmo do tambor, associado ao bater brônzeo do bico do galo: *Bate o bico de bronze nas auras.* E assim por diante.

Já o “Soneto do Estranho” (dedicado a Borges, Foucault, Drummond e outro) é, como diz o próprio título, um soneto de exceção. Também construído a partir de versos decassílabos e rimas interpoladas, o que lhe dá uma aparência tradicional, o poema incursiona no território do insólito, apresentando um tema estranho e um vocabulário nada compatível com o que é convencionalmente aceito como poético. Palavras como *geometria, côncavos-convexos, asfalto, lésbica, sexo* conferem um tom antilírico ao poema, e a evocação de Euclides e de Einstein reforçam essa atmosfera. Para não dizer da “chave de ouro” do soneto, que, ao invés de ser a síntese epifânica do todo, é uma desmontagem bem humorada de tudo o que foi dito anteriormente:

*A geometria de Euclides me ampara,
mas a de Einstein é que me põe perplexo:
me exibem em versos côncavos-convexos,
minha rosa de rima é curva e clara.*

*A cicatriz da mágoa tem reflexos
ou se propõe na angústia que não pára.
A flor do lodo, flor do asfalto enfara
se a lésbica mulher mudar de sexo.*

*O que não muda é o homem (ser estranho)
o ser recente excelso de um rebanho
que ainda em hordas ríspidas resiste*

*A minha rosa é côncava-convexa,
agora o que não sei nesta conversa
é o que Einstein e Euclides têm com isto.*

Essa relação lúdica do poeta com a forma fixa do soneto se repete em vários poemas. E chega a adquirir uma grande sofisticação em certos momentos, como no belo soneto “Deusa da Hiléia”, onde a transgressão dos modelos se realiza com elegância e sutileza. Em meio a rimas impecáveis e métrica bem cuidada, o poeta — através de uma pontuação inusual, como pontos finais e dois pontos no meio do verso, somada ao uso ostensivo de minúsculas no início dos versos e após os pontos finais — fratura a linearidade do poema e interrompe a continuidade do ritmo, garantindo, graficamente, efeitos de descontinuidade e dispersão. Encena, assim, na superfície da linguagem, o movimento fluvial que as imagens do soneto sugerem.

*me aconchego ao teu corpo com recato
nas paisagens do sonho: e, nos começos
de teu perfil apenas amanheço
na quase plenitude do regato.*

*vou madrugando mais: o líquido espesso
apalpo. o teu fulgor: e, no meu tato
floresce o amor dos noitibós do mato.
nas pirogas do espanto embarco e desço.*

*tomba o Amazonas sobre mim: agora
o teu mistério a musa me enamora
por sobre as carnes que o dilúvio dorme,*

*e, então, deusa da Hiléia, neste sopro:
ouço o marulho fundo de teu corpo
na pororoca da beleza enorme.*

Ao mostrar poeticamente, através dessas variações do soneto, que “toda fixidez é momentânea”, Altino reinventa a tradição de maneira crítica e criativa, mantendo com ela o que Haroldo de Campos chamou de “relação musical”, em contraponto à “relação museológica”. Ou seja, a tradição é retomada como uma “partitura transtemporal”, e não como coisa morta, a ser preservada em formol e naftalina.¹

Por outro lado, Altino também não deixa de explorar, com o mesmo intuito lúdico e criativo, certos procedimentos radicais cultuados pelo modernismo e pelas vanguardas. Muitas “clareiras de radicalidade”

podem ser vistas na obra altiniana. Ele faz “anti-odes”, atomiza vocábulos, brinca com palavras excluídas da “terra santa” da poesia, como por exemplo, a palavra *urina* (título e motivo de um poema), constrói caligramas, ideogramas, evoca intertextualmente poetas e teóricos da vanguarda. Sem se filiar a nada. A sexta parte do livro *Cidadela da Rosa*, intitulada “Vigília da escritura: com fissão da flor”, por exemplo, é toda composta de poemas fragmentados, versos brancos, rodeados de pausas e espaços vazios. Neles, Altino experimenta todas as possibilidades de ritmo e de montagem verbal, voltando-se predominantemente para as idéias de novidade e ruptura, não sem temperar esses experimentos com certa ironia. Como é o caso do poema “Rosa de Isopor”, que brinca maliciosamente com a idéia de poema como algo artificial, feito de material sintético e descartável:

Verifico

(em suma):

a indústria do Lirismo

é de consumo

conspícuo.

Do poema Fabricado

(sem aporias)

Isoporema

emana

a Fragrância

Flor.

A experiência

do aprendizado Poético

(em alto nível)

Mestrado em Mimese

é uma alegria para o Consumidor:

Experiência Lyrica

de uma Rosa

de ISOPOR.

Como se vê por essas pequenas amostras, Altino maneja, com habilidade, formas, tendências e linguagens variadas, revitalizando a tradição e passeando por todos os *ismos* proliferados pela tradição moderna. Além de acrescentar a isso um diálogo constante com autores de procedências e tempos diversificados, o que confere à sua obra uma dimensão intertextual de extrema complexidade e reedita a imagem borgiana da Biblioteca de Babel. Altino revisita, cita, recita Borges, Rosa, Eliot, Pound, Camões, Clarice Lispector, Barthes, Kristeva, Freud, Tolstói, Rilke, Pessoa, Shakespeare, Maiakóvski, Drummond, Dante, Anacreonte, Safo, Augusto dos Anjos, Claudel, Valéry, Ungaretti, Heidegger, Platão e muitos, muitos outros. Realiza, portanto, através de inúmeros “seqüestros, paráfrases, paródias, saques e rastreios” das poéticas alheias, o que Italo Calvino designou de uma obra múltiplice, “que substitui a unicidade de um eu pensante pela multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares sobre o mundo”.

Não obstante essa pluralidade, a marca digital do poeta permanece nos arranjos e desarrajos de linguagem, nas combinações inesperadas de sons e sentidos, na exploração vertiginosa do nervo e do osso da palavra. Marca que se faz ver, inclusive, no uso que faz, ao longo de toda a sua obra, do signo *rosa*.

Como se pode constatar, a palavra rosa é o cerne da poesia altiniana. Ela está presente nos títulos de seus dois livros, além de ser uma imagem recorrente em vários poemas. Como diz o próprio autor, no poema “Metafísica da Rosa”, ela pode ser tomada como *metáfora do poema e metonímia da prosa*. Às vezes aparece como nome próprio, como lenda, como mulher, como rosa mesmo ou como pura palavra em estado significante, esvaziada de sua referencialidade. Este último caso fica explícito no poema “Querências do sem-querer”, quando o poeta anuncia:

*Eu não quero
a roseira nem a rosa:
eu quero apenas
a palavra rosa
inteira na página branca.*

Essa busca mallarmeciana da materialidade da palavra em detrimento da idéia que ela evoca não impede, entretanto, que a rosa seja tomada também, em vários momentos, como tema de abstração metafísica. Num movimento contraditório, o poeta simboliza e dessimboliza a palavra, coloca-a ora em estado significante, ora desvestida de sua materialidade, ora como imagem, ora como conceito. Se vasculharmos os poemas de *A cidadela da rosa*, podemos encontrar várias evidências dessa contradição.

Metalinguagem e abstração filosófica se entrelaçam, por exemplo, no já referido poema "Metafísica da rosa". Nele, o poeta elucida o título do livro (*Cidadela da rosa seria uma rosa traduzida, Cidadela da rosa é a polis do poema*) e mostra que a sua poesia *não é contínua, homogênea, uniforme, racional, pois que ela cria o seu próprio espaço*. A rosa-palavra, no texto, é tomada como via de acesso a uma flor essencial, anterior à linguagem e caracterizada pelo poeta, à luz da filosofia de Heidegger, como a "morada do ser". Ou melhor, a rosa deixa de ser rosa em estado de matéria, *deixa de construir o fruto, para construir o perfume* e alcançar o espaço transcendente da não-matéria.

Altino Caixeta, nesse caso, busca o impalpável, no ato de *deletrar* (tirar da condição de *letra*) a rosa. E como elucida Júlio Machado Pinto, em ensaio crítico sobre o poeta, "deletrar a rosa" significa "deflorar a palavra, tirar sua opacidade, expor sua transparência e, assim, chegar perto do indizível".² Mas, para esse processo, o trabalho com a materialidade verbal é imprescindível, ou seja: no universo altiniano, a abstração pela abstração não acontece, mas advém de um exercício com a dimensão palpável da forma.

Altino cria, assim, a partir de incursões nos campos da lingüística e da filosofia, uma teoria nos interstícios de sua poesia. Teoria paradoxal, por também burlar freqüentemente os conceitos constituídos. Não são poucas as vezes que ele brinca com a teoria, transpondo-a, a partir de jogos analógicos, para o campo exclusivo da imaginação. A lucidez, nesse caso, dá lugar à vertigem do paradoxo e do *nonsense*, como podemos atestar no desconcertante poema "Divagação":

*Será que a rosa visual: objeto-flor, me
facilita o acesso à experiência humana?
Nesta dimensão a rosa é pictográfica,
hieroglífica, tribal. Minha mãe mostrou-me
na roseira uma rosa oral-audível e, mesmo
oracional, afetiva-emocional, quase prece.
Hoje caem pétalas no meu olvido.*

Numa primeira instância, a palavra *rosa* aparece como um objeto visual e sonoro, em estado icônico, que é, ao mesmo tempo, associado à palavra tribal, seja no âmbito da oralidade mais primitiva (em que a repetição de sons desprovidos de significados possuía uma função mágica e ritualística), seja na esfera da visualidade mais rudimentar (como os riscos e os desenhos incrustados na pedra). Inusitadamente, entretanto, o poeta constrói, a partir dessa analogia intelectual e sofisticada, em que o moderno se encontra com o antigo, uma imagem subjetiva, ao evocar memorialisticamente o seu próprio passado na figura também primeira da mãe. Essa associação se evidencia sobretudo no jogo das expressões “oral-audível” (que estaria para o ouvido) e “afetivo-emocional” (que estaria para o “olvido”), culminando na insólita, mas lírica, imagem do último verso.

Aliás, com a imagem da rosa visual e audível que se despetala, esse poema já prepara o leitor para o que o poeta chama de “fissão da flor”, ou seja, a atomização da palavra na página, realizada no final do livro, com os poemas concretos “Declinação da fissão da flor” e “Epílogo”. Neste, a palavra explode em sílabas, a rosa se desfaz em pétalas, culminando no silêncio:

A fissil

flor

será

a

com

fissão

da

flor

final

A “confissão” da flor é a sua “fissão”, como fica implícito no poema e no próprio título do livro. Daí a linguagem cindir-se, conferindo ao poema (e, por um deslocamento metonímico, ao próprio livro como um todo) uma forma constelar, já que a palavra fissão também pode ser também lida, pelo viés da astronomia, como “processo segundo o qual algumas teorias cosmológicas explicam a origem das estrelas múltiplas e dos sistemas planetários” (*Dicionário Aurélio*).

Como último poema do livro, “Epílogo” mostra como, para Altino (que, assim, se aproxima de muitos poetas modernos) a linguagem só pode alcançar a plenitude quando — depois de experimentar todas as suas possibilidades criativas — realiza, como ato extremo de lucidez, a sua própria destruição, em busca do silêncio. No poema que se nega, o livro volta-se contra si mesmo.

Como se vê, o signo *rosa* na obra de Altino Caixeta conduz o leitor a lugares inesperados. Rastreá-lo é desmontar e reconstruir, simultaneamente, pedra por pedra, palavra por palavra, toda a cidadela altiniana e, por isso mesmo, constitui tarefa instigante e difícil, demandando tempo e dedicação.

Por isso, repito: em sua pluralidade, em sua atopia, em seu estar sempre em trânsito dentro da linguagem, Altino Caixeta da Castro resiste às definições. É difícil cercá-lo de teorias, aprisioná-lo em explicações. Sua poesia demanda, sim, uma leitura de gozo, leitura capaz também de recriá-la, preservá-la em mobilidade. Como diz o próprio autor, em *alto tino* e bom tom: *O poeta nada mais faz do que montar e desmontar, colar e descolar palavras (...). A missão do leitor não é só ler, mas dismantelar a trela do tralo das estrelas..*



Referências Bibliográficas

- CAMPOS, Haroldo de. Minha relação com a tradição é musical. In: *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CASTRO, Altino Caixeta de. *Cidadela da rosa: confissão da flor*. Brasília: Horizonte, 1980.

CASTRO, Altino Caixeta de. *Diário da rosa errância e prosoemas*.
Brasília: Escopo, 1989.

PINTO, Júlio. Diário da rosa errância: quando as listras do tigre são
letras. In: *Suplemento Literário do Minas Gerais*. Belo Horizonte,
n.1165, 18 de maio de 1991.

Notas

¹ CAMPOS. Minha relação com a tradição é musical, p. 34.

² PINTO. Diário da rosa errância: quando as listras do tigre são letras, p. 12.

FLUXOS E REFLUXOS

Reflexões sobre a linguagem poética de *Poesia 61*

*Em situação de poço, a água equivale
a uma palavra em situação dicionária:
isolada, estanque no poço dela mesma,
e, por assim estancada, muda,
e muda porque com nenhuma comunica,
porque cortou-se a sintaxe desse rio,
fio de água porque ele discorria.*

João Cabral de Melo Neto

1. Derrubando Arestas

Poesia 61,¹ coletânea publicada em maio de 1961, em Portugal, chegou para exercitar — no contexto poético da modernidade portuguesa — a ruptura contra um certo tipo de discurso retórico, exclamativo e já em estado de exaustão que contaminou as vertentes neo-realista e surrealista da poesia das décadas de 40 e 50. Chegou, por isso mesmo, para revitalizar (mais ou menos à feição do que fez João Cabral, no Brasil) a força crítica da linguagem, tal como a experimentaram os poetas modernistas da língua portuguesa.

Ao contrário do que se poderia supor, *Poesia 61*, embora agrupando cinco poetas, não chegou a constituir, ela mesma, um *movimento* que se poderia chamar de vanguarda, dada a ausência de um programa poético coletivo, de manifestos e/ou de textos teóricos suplementares ao trabalho de criação. Um livro contendo cinco plaquetes de cinco jovens autores resume o que foi *Poesia 61*.

Morfismos de Fiamma Hasse Paes Brandão, *A Morte percutiva* de Gastão Cruz, *Quarta dimensão* de Luíza Neto Jorge, *Tatuagem* de Maria Tereza Horta e *Canto adolescente* de Casimiro de Brito compõem o conjunto do livro que, segundo alguns críticos, reeditou em Portugal uma *praxis* poética capaz de corresponder ao famoso preceito de Mallarmé, segundo o qual, a poesia não se faz com idéias mas com palavras.

Poesia 61, ao desconstruir o discurso saturado e suturado da poesia vigente, e ao construir uma inovadora *poiesis*, não deixou, contudo, de aproveitar alguns princípios inerentes tanto ao Neo-Realismo quanto ao Surrealismo. Ao imaginário surrealista e às aventuras historicistas dos neo-realistas, os poetas de *Poesia 61* acrescentaram — cada um imprimindo a sua marca, a sua diferença — uma exigência formal, um rigor matemático na elaboração dos poemas, valorizando, acima de tudo, a materialidade da palavra poética, o seu corpo significante.

Poesia concreta?

Não. Mesmo operando — em certos momentos — uma atomização da linguagem no espaço do poema, desarticulando versos e estrofes, *Poesia 61* não pode ser confundida com o experimentalismo concreto, cujo preceito básico consiste em projetar os códigos não-verbais ou icônicos sobre o código verbal ou simbólico, ou seja, relevar as dimensões fônicas e figurativas da palavra poética, em detrimento do discurso e da sintaxe. *Poesia 61*, diferentemente, é mais discursiva, preferindo realizar “a crítica do discurso poético — por meio do discurso”,² desconstruindo-o por dentro, descosturando-o através de rasgos semânticos e sintáticos.

Foi essa atitude frente ao exercício poético que levou, por exemplo, o poeta português Ruy Belo a declarar, irônica e falaciosamente, ser *Poesia 61* uma “coletânea que, além do seu mérito intrínseco, teve a virtude de evitar que em Portugal houvesse poesia concreta”.³ Declaração negada pelo poeta-crítico E. M. de Melo e Castro, ao considerar *Poesia 61* como “estado intermédio e preparatório de uma vanguarda ativa e não conceptual, que irá realizar (ou tentar) a síntese verbi-voco-visual na estrutura física e material do Poema, na linha da Poesia Concreta”.⁴

Prenúncio ou não do concretismo português que, contrariando o dizer de Belo, vem efetivamente a se instalar no país, é importante ressaltar que, no processo de integração e desintegração do discurso poético predominante, *Poesia 61* optou por eliminar de seu *corpus* as adiposidades verbais, exibindo a palavra enquanto um núcleo de irradiações semânticas dentro do texto.

Conferir à palavra uma soberania poética não significa, entretanto, torná-la auto-suficiente no interior do poema: disso os poetas 61

tinham consciência. Tanto que uma das suas maiores preocupações foi exatamente a de fazê-la movimentar-se ao longo do texto, conduzi-la a combinações inesperadas com outras palavras, colocando, assim, todo o poema em mobilidade orgânica e em estado de pulsação.

Não obstante eu me refira à totalidade da *Poesia 61*, tratando-a como um conjunto, não afirmo com isso a sua unidade. As cinco vozes que integram a coletânea produzem sons, sentidos, enfim, linguagens várias, cada uma com a sua singularidade e seus pontos de contato com a outra. Ela é singularmente plural ou pluralmente singular: seu todo é dinamizado pelas conjunções e disjunções de suas cinco partes ou faces. Ao falar *Poesia 61*, estou sim, levando em conta um projeto comum — que a despeito de suas diferenças internas — atravessa o corpo inteiro do livro e que consiste no trabalho rigoroso com a linguagem poética.

Vale acrescentar ainda um outro ponto de convergência entre as cinco vozes de *Poesia 61*, que recai, precisamente, no hermetismo espesso da coletânea, na rede intrincada de imagens poéticas que, muitas vezes, barra ou dificulta a entrada do leitor no texto. Versos como “os arbustos fechados no quadrante dos pulsos golpeados”(Gastão Cruz), “as viúvas são laranjas / vestidas / de encarnado”(Maria Tereza Horta), “Exemplo de mar é hálito / zodíaco com Balança obrigatória / para haver geografia”(Fiama), “trilhos de formigas / descem no cabelo / patinado de pó o coração”(Luíza Neto Jorge) e o “O fundo do mar é um rio dissolvido onde sou uma pedra em flor”(Casimiro de Brito) compõem um mundo imaginário quase intransponível para o leitor, o que denuncia o ainda vivo contato dessa poesia com o hermetismo surrealista e uma certa cumplicidade com a busca empreendida por Breton da “palavra iluminadora de si mesma e cegadora para os demais”.⁵

2. A palavra em movimento

Como observa Octavio Paz, desde *Une saison en enfer* de Rimbaud, os poetas fizeram da negação da poesia a forma mais alta de poesia.⁶ Mallarmé, por exemplo, criou constelações de palavras em movimento dentro do poema, demolindo a inteireza do discurso, des-

pindo a linguagem poética dos lugares-comuns e levando-a a significar intensa e ininterruptamente. A poesia passou, assim, a conquistar e a exercitar a sua autonomia e a sua corporeidade — realizando, ao mesmo tempo, uma dispersão do curso poético tradicional e a criação de um novo discurso. À palavra foi dada uma relevância fundamental e a ela coube o papel de centro prismático do poema.

Jorge Fernandes da Silveira, autor de um alentado estudo crítico sobre *Poesia 61*, designou esse processo que privilegia o signo lingüístico na construção poética, de “textualização da palavra”.⁷ Eu diria que esse processo objetiva, precisamente, arejar a palavra, libertá-la do seu estado imóvel de dicionário, desabitá-la de todas as mitologias e conduzi-la à pluralidade semântica dentro do poema.

O primeiro poema de *Morfismos* (Fiama Paes Brandão), intitulado “Grafia 1”, presta-se a encenar explicitamente essa textualização, ao anunciar:

Água significa ave

se

*a sílaba é uma pedra álgida
sobre o equilíbrio dos olhos*

se

*as palavras são densas de sangue
e despem objetos*

se

*o tamanho deste vento é triângulo na água
o tamanho da ave é rio demorado*

onde

*as mãos derrubam arestas
a palavra principia*

As palavras “água” e “ave”, que já estabelecem entre si uma semelhança sonora e até mesmo visual, passam a se equivaler também

pelas vias da semântica, desvencilhando-se do estado de sedimentação imposto pelo uso comum e pelos dicionários e adquirindo novos significados. Sem abdicarem, entretanto, dos outros, convencionais. Aliás, é o jogo de correspondência entre os significados conhecidos e os deflagrados pelo verso que vai mobilizar todo o poema.

Descristalizar a palavra, livrá-la de seus referentes para que possa efetivamente florescer e pulsar: eis o princípio norteador da obra poética de Fiama, que também vem anunciado metalingüisticamente no último verso de *Grafia 1*:

onde

*as mãos derrubam arestas
a palavra principia.*

Esse processo de textualização ou de revitalização da palavra, que ligeiramente apontei no poema citado, atravessa — com algumas variações — todo o conjunto *Poesia 61*. É o que vou tentar rastrear, com mais detalhes, através da análise de um signo que percorre todos os cinco livros da coletânea: a palavra *morte*.

3. Fluxos e Reflexos

Retirar a palavra de seu estado de epitáfio, de suas ossificações ou do seu “regime de pão e água” é a proposta comum dos poetas 61. Proposta que, nas palavras de Fiama, consiste, sobretudo, em “purgar cada palavra, mesmo as que no léxico comum são consideradas dependentes (conjunções, preposições) do hábito lingüístico que as gerou.”⁸

Essa poética inscrita nos poemas de *Poesia 61* vai ser habilmente desenvolvida, tematizada e, sobretudo, encenada textualmente pelos poetas. Sendo que, nessa encenação, a palavra *morte* (incluo aqui também todo o campo semântico a ela circunscrito) recebe um *topos* especial.

A morte, enquanto tema, atravessa explicitamente o *corpus* de *Poesia 61*. Jorge Silveira oferece-nos uma exaustiva análise dessa questão, entrelaçando-a com os temas do erotismo e da história, também presentes na obra. Mas, além de tema, a morte, em *Poesia 61*, é uma

pá-lavra-texto que não apenas constrói a sua própria leitura, como também demanda outras de quem se propõe visitá-la e explorá-la. Pode-se afirmar que *morte* é uma palavra fértil dentro dos poemas, capaz de disseminar imagens, sons e sentidos inesperados.

Sabemos que toda poesia mantém uma relação inevitável com a morte, dado o seu próprio estatuto simbólico. Toda palavra é ressonância do nada de que é feita, abrindo-se para a ausência do objeto representado. Ou, como diria Alfredo Bosi, “é filha da falta e do desejo”.⁹ Aparecendo como um “fantasma sonoro”, como um ser de aparência, marca a morte do objeto, ao mesmo tempo em que o ressuscita através de recursos icônicos capazes de evocá-lo.

O poema, tecido de palavras, encena radicalmente esse jogo de aparecimento-desaparecimento das palavras. E sua potencialidade de fazer aparecer, fazer ressuscitar as coisas perpassa, sobretudo, a sua dimensão significante.

Poesia 61, através da superfície do texto, funda a sua relação com a morte: relação não parcial, não negativa, mas que opera com a conjunção morte/vida. Nela, a palavra morte não fica circunscrita à esfera do maldito e da extrema negatividade, mas é revitalizada através da textualização.

Significantes como *morte*, *morto*, *cadáver*, *estátua*, *pedra*, *noite*, *preto*, *lápide* circulam nos poemas como ritmos, sons, figuras, desvestindo suas roupagens convencionais e fazendo emergir — através de correspondências e tensões com outras palavras — significados outros, desdobrados dos primeiros.

No livro *A Morte Percutiva*, de Gastão Cruz, a palavra *morte*, submetida a um intenso processo de textualização, aparece simultaneamente como tema e elemento estrutural dos versos, sobretudo no primeiro poema. Através de assonâncias e aliterações, o poema vai quebrar a idéia de imobilidade conferida semanticamente, pela força da convenção, às palavras “morte” e “pântano”:

*A morte percutiva
tardia a noite
o mundo inanimado
a timbalar escadas sobre pântanos*

*Ânimo e pântano
e percussão e fuste resvalando
sobre o fuso da morte
(...)*

Curiosamente, o ritmo que marca a temporalidade do poema é conseguido através da repetição insistente da palavra morte e de outras a ela correlatas. Vale dizer que, em todo o poema, “morte” aparece 19 vezes; “morto (a)(s)”, 12 vezes, e “morrer”, 14 vezes.

O poema, fraturado em vários pequenos poemas, é, assim, animado por essa *morte repetida* que resvala do “pântano” para o “ânimo”, ou seja, sai da estagnação para o movimento. Esse processo faz-se tanto pelo repercutir contínuo das palavras no poema, quanto pelos desdobramentos semânticos que esse ritmo engendra.

Carregando os seus significados e sentidos convencionais, a palavra *morte* é muitas vezes associada ao “pântano” e ao “mundo inanimado”:

*A morte ossificada neste encontro
destino o gás do sangue
o gelo da morte o lábio
a dor
a carne desta força

a morte
a chuva
os ossos negros rasgando a dor do vento
(...)*

Em outros momentos do texto, porém, ela sai, luminosa e animada, da esfera da previsível mobilidade e passa a significar o seu avesso:

*Pluma fresca de aranha a bater asas
língua antiga de insônia a germinar

morte de patas quentes

gato ao sol fuzilado
pluma de luz em círculo rasgada
(...)*

Cabe observar, ainda, que a sintaxe do poema de Gastão Cruz, como que encenando o jogo morte/vida, apresenta-se como um todo fraturado, cujos pedaços, entretanto, se reúnem numa aparente continuidade, sugerida pelo ritmo e pela percussão da palavra *morte* e suas variações.

Em *Morfismos*, mais especificamente no “Tema 3”, Fiana Paes Brandão vai tomar como signo-base do seu texto a palavra *cadáver*, encenando também, a partir dela, o jogo morte/vida, “pântano/ânimo” no interior do poema:

Cadáveres
sem língua língua de bronze
metal um cadáver metal
construído em água

Os alimentos dos mortos
são a água e o bronze
de bronze e com uma lápide de presença incerta
(...)

O movimento de ir e vir de “cadáveres” indica a revitalização não só dos corpos mortos de que trata tematicamente o poema, como também da própria palavra “cadáver”. O jogo de contração/expansão dos signos “metal” e “água” constitui o motor desse movimento, considerando-se que essas palavras, em combinação com “cadáveres”, encenam o deslocamento incessante e pendular do imóvel para o móvel, da morte para a vida, e vice-versa. Pode-se dizer que, em torno da palavra “metal”, agrupam-se “lápide” e “bronze”, signos da petrificação e da morte, em oposição à palavra “água”, signo da mobilidade e da vida. A tensão entre os dois pólos constitui o “alimento” da palavra “cadáveres”.

Aponto também a interlocução explícita que o poema “Tema 3” mantém com o anterior (“Tema 2”), onde também circulam os signos “cadáveres”, “metais” e “água”:

Vai-vem de metais
patamares incertos com ângulos de chuva
(...)

*e montanhas sobrenadam
iluminadas também cadáveres
cadáveres fecundos dão o alarme do ritmo
que digere a noite*

A expressão “cadáveres fecundos” sugere o que, no poema seguinte, vai ser desenvolvido mais claramente no seu corpo significante. Os cadáveres, alimentados de bronze e água, tornam-se fecundos no poema, ao ponto de se expandirem para além do “aqui jaz”.

Assim, como Jorge Silveira afirmou, “cadáveres, no poema, são inúmeras aves vindo. Em cada ‘cadáver’ há uma ave subterrânea ou uma hipótese de ave para além da lógica das sílabas: cad(ave)res”.¹⁰ E se, como anunciou Fiama no “Grafia 1”, “Água significa ave”, “cadáveres”, no poema em estudo, se alimentam sobretudo de água, o que lhes dá uma “lápide de presença incerta”.

Também os poemas “Baixo-relevo” de Luíza Neto Jorge, “Poema de Insubordinação” de Maria Tereza Horta e alguns fragmentos de Casimiro de Brito apresentam essa desossificação da palavra “morte”, seja pela sua erotização (Maria Tereza Horta), seja pelos seus sucessivos deslocamentos dentro de texto. O que reforça a idéia de que esta é uma prática insistente de toda *Poesia 61*, ou melhor, faz parte da *poiesis* que perpassa os livros dos cinco poetas.

Através dessa *praxis*, os autores de *Poesia 61* vêm provar aquilo que, mais tarde, Octavio Paz formularia na inquietante frase que atravessa todo o seu livro *O Mono gramático*: “a fixidez é sempre momentânea”.¹¹ Na poesia, sobretudo.



Referências Bibliográficas

- BELO, Ruy apud NAVA, Luís Miguel. Os anos 60 — Realismo e Vanguarda. In: *A phala*, Lisboa: Assírio & Alvim, RL, 1988.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

- MELO E CASTRO, E. M. de. *O próprio poético*. São Paulo: Quíron, 1973.
- PAZ, Octavio. Carta a Haroldo de Campos. In: CAMPOS, Haroldo de. *Transblanco*, Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- PAZ, Octavio. *O mono gramático*. Trad. Lenora de Barros e José Simão. Rio, Guanabara, 1988.
- PAZ, Octavio. *Os signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite, São Paulo: Perspectiva, 1976.
- POESIA 61. Faro/ S. Edit./, 1961.
- SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *Portugal Maio de Poesia 61*. Lisboa: Impr. Nacional/Casa da Moeda, 1986.

Notas

- ¹ POESIA 61. Faro/ S. Edit./, 1961. (edição xerocada e cedida, gentilmente, por Jorge Fernandes da Silveira)
- ² PAZ. Carta a Haroldo de Campos, p.99.
- ³ BELO apud NAVA. Os anos 60 — Realismo e Vanguarda. In: *A phala*, p. 154.
- ⁴ MELO E CASTRO. *O próprio poético*, p.37-38.
- ⁵ Apud PAZ. *Os signos em rotação*, p. 230.
- ⁶ PAZ, Octavio. *Os signos em rotação*, p.99.
- ⁷ SILVEIRA. *Portugal Maio de Poesia 61*, p.67.
- ⁸ Apud SILVEIRA. *Portugal Maio de Poesia 61*, p. 215.
- ⁹ BOSI. *O ser e o tempo da poesia*, p. 61.
- ¹⁰ SILVEIRA. *Portugal Maio de Poesia 61*, p.99.
- ¹¹ PAZ. *O mono gramático*, p.23.

RESÍDUOS UTÓPICOS

Arte e política em Sebastião Salgado e Haroldo de Campos

*Os pés caminham lado a lado,
calçados. Sapatos são calçados.
Porque são e porque são usados.
Palavras são pedaços. Os pés
descalços caminham calados.*

Arnaldo Antunes

1

O famoso quadro de Van Gogh, intitulado “Um par de sapatos” (também conhecido como “os sapatos do camponês”), que, em uma de suas versões de 1887, apresenta um prosaico par de botas transfigurado pela força de um colorido terroso e azulado, recebeu de Fredric Jameson, no livro *Pós-Modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio*, um *topos* especial. Isso, quase 40 anos depois de Heidegger ter tomado a mesma tela como referência para a discussão do que, segundo ele, seria a “essência”, a *alétheia* (verdade) de uma obra artística, mesmo quando esta privilegia figurativamente objetos triviais, de cunho utilitário, como é o caso dos sapatos em questão.¹

Referindo-se ao trabalho de Van Gogh como paradigma estético do chamado “alto modernismo” internacional, e como tal, depositário dos traços que constituíram a arte moderna, como a vocação utópica e a subversão crítica da realidade, Jameson observa que o pintor holandês, escolhendo como matéria prima inicial “um mundo reduzido a seu estado mais brutal e ameaçado, mais primitivo e marginalizado”, redime esteticamente essa realidade através de “um gesto utópico, um ato de compensação que acaba por produzir um domínio utópico dos sentidos totalmente novo”.² Ou seja, sua modernidade estaria aí, nesse domínio, nisso que o próprio Jameson chamou de “fiat nietzschiano”,³ metaforizado na explosão luminosa das cores e cujo poder de transformação do “mundo ferido”, da realidade miserável, acaba por também provocar uma espécie de estado epifânico no espectador.

Se hoje a obra de Van Gogh, convertida em modelo canônico da tradição moderna, foi institucionalizada enquanto mercadoria cultural (o que não deixa de ser irônico, se considerarmos a marginalidade e as condições precárias de existência desse magnífico pintor até o fim de sua vida), a concepção de arte nela implícita acabou por destoar radicalmente do campo geral das artes desta segunda metade do século XX. Tudo isso, em decorrência da grande mudança de parâmetros, demandas e expectativas provocada não só pelo triunfo do chamado capitalismo de mercado, que passou a controlar praticamente todos os setores da vida contemporânea, mas também pela crise das utopias e do conjunto de valores que sustentou a modernidade.

Com o propósito de investigar, não sem uma certa inquietação, essa nova ordem mundial, Jameson traz à tona no mesmo texto outros sapatos, só que agora completamente subtraídos de qualquer conteúdo utópico ou humanista e apresentados como uma espécie de ícone da sociedade contemporânea de consumo: os “Diamond dust shoes”, de Andy Warhol. Desvitalizados, pastichizados, “dependurados na tela como se fossem nabos”, esses sapatos se configurariam, segundo Jameson, como fetiches, reduzidos à condição de simulacros de si mesmos, estando, assim, em consonância com a vida mercantilizada e artificial que define o cenário cultural do nosso tempo e, portanto, em contraste radical com as botas de Van Gogh. Nas palavras do autor:

Somos mesmo tentados a levantar aqui, mas muito prematuramente, uma das questões centrais do próprio pós-modernismo e de suas possíveis dimensões políticas: a obra de Andy Warhol é realmente centrada em torno da mercantilização, e as grandes imagens de *outdoors* da garrafa de Coca-Cola ou da lata de sopa Campbell, que explicitamente enfatizam o fetichismo das mercadorias na transição para o capitalismo tardio, deveriam constituir forte crítica política. Se não o são, então é claro que queremos saber por que e podemos começar a nos interrogar sobre as efetivas possibilidades de uma arte política, ou crítica, no período pós-moderno do capitalismo tardio.⁴

Mesmo que possamos discordar da ótica binária de Jameson no contraponto que faz das telas de Van Gogh e Andy Warhol e, conseqüentemente, de modernidade e pós-modernidade, creio que suas in-

dagações nos incitam a uma reflexão necessária sobre a possibilidade ou não da existência, neste final de século, de uma arte crítica, sem que esta esteja necessariamente comprometida com o conjunto de valores que constituiu a chamada arte moderna, mas que se apresente como contrapartida criativa de aferição e questionamento do modelo político-econômico que passou a determinar as diretrizes do cenário cultural e político do nosso tempo.

Dentro disso, a primeira questão que se impõe não poderia deixar de ser a seguinte: a crítica realmente foi abolida das artes contemporâneas, como parece acreditar Jameson e muitos outros estudiosos da pós-modernidade, ou foi simplesmente *minimizada* enquanto *valor* pelas forças culturais predominantes?

Quando Marjorie Perloff questiona a comparação que Jameson faz dos sapatos de Van Gogh e de Andy Warhol, ela aponta a discrepância radical entre os dois artistas (enquanto o “pintor do século XIX foi um dos menos apreciados e mais cruelmente marginalizados artistas do seu próprio tempo”, o “artista americano tornou-se o ícone da auto-promoção, da publicidade e do sucesso comercial”)⁵ e pergunta se um artista como Jasper Johns não seria um contraponto mais compatível para Van Gogh. Isso, pelo fato de Johns, nome medular da pop art norte-americana e um dos artistas mais sintonizados com as demandas da época contemporânea, não abdicar do viés crítico, experimental e inovador, ainda quando incorpora elementos da cultura de massa em seu trabalho.⁶ Percebe-se que nas observações de Perloff está implícita uma crítica à abordagem feita por Jameson da pós-modernidade (uma “sinedótica falácia”, segundo ela), na medida em que este a coloca quase que exclusivamente sob o signo dos artistas que de alguma forma reforçam a ideologia do consumo.

Creio que negar completamente a presença de traços libertários e inovadores na cultura contemporânea, como se o novo e a crítica fossem elementos obsoletos, é desprezar toda a potencialidade crítico-criativa que marcou artistas de todos os séculos e que ainda se faz ver nas dobradas, nas frestas e no interior mesmo do sistema cultural predominante. Uma coisa é a conversão desses elementos em valores culturais, como no caso da modernidade; outra, é seu deslocamento dessa

esfera canônica para um contexto no qual passa ter uma função, eu diria, mais subterrânea, menos estridente e não mais comprometida com um projeto estético como o que constituiu toda a chamada “tradição da ruptura”.

É, portanto, por acreditar que a crítica não foi completamente banida das esferas artísticas do presente, que eu responderia a Jameson que há, sim, possibilidades de uma arte política no espaço mundial do capitalismo multinacional, de uma arte que ultrapasse os limites bem comportados do “politicamente correto” e que se dê o exercício crítico de desestabilizar, pela linguagem, os lugares-comuns instituídos. Como já foi dito, um artista pode perfeitamente se valer da matéria-prima que as tecnologias contemporâneas, a cultura de massa, enfim, o próprio mercado oferecem (fazê-lo é uma forma de ser contemporâneo de seu próprio tempo) e, simultaneamente, minar, através de estratégias estéticas, a ideologia que subjaz a essa mesma matéria. Como pode também exercitar essa habilidade em um tema explicitamente político ou social. A eficácia, em um ou outro caso, dependerá da forma como o artista conduzirá, em termos estéticos, o seu processo de aferição das ambigüidades e contradições do contexto social, cultural e político em que se insere.

É a partir dessas colocações e tentando investigar as efetivas possibilidades de uma arte política hoje (político aqui em um sentido mais específico de crítica das estruturas contextuais de poder), que eu me desloco agora para o contexto cultural do Brasil deste fim de século, para avaliar, num primeiro momento, uma foto de Sebastião Salgado que apresenta elementos que a colocariam em diálogo com os sapatos de Van Gogh, e depois, um poema de Haroldo de Campos, que por sua vez apresenta afinidades temáticas com a referida foto, visto que ambos os artistas brasileiros tratam do problema social dos trabalhadores rurais brasileiros; e, mais especificamente, do chamado Movimento dos Sem-Terra (MST) que, surgido no final da década de 70, a partir das lutas que os trabalhadores rurais foram desenvolvendo de forma isolada, na região Sul, pela conquista da terra, acabou por se tornar o mais importante movimento social do país deste fim de século e a grande “pedra no sapato” do governo brasileiro nesta sua fase neoliberal.

A foto de Sebastião Salgado, que integra a série fotográfica do livro *Terra*, publicado junto com um cd de Chico Buarque e prefaciado pelo português José Saramago, apresenta três pés de trabalhadores, calçados com sandálias de dedo tipo “Havaianas”.⁷ Num primeiro relance, a cena parece conter, obviamente, um pé de um homem e dois de outro, mas logo essa obviedade é abalada pela assimetria de dedos entre os pés que comporiam o suposto par. Se o óbvio se converte em desconcerto (onde estaria então o pé correspondente ao do meio?), logo um olhar mais atento descobre que o pé da extremidade direita é realmente o correspondente ao do meio, o que reforça a proposição inicial, visto que a ilusão de não ser se deve ao simples fato de a perna do homem estar cruzada (ainda que isso não esteja explícito), confundindo assim o espectador. Através desse jogo de enganos construído pelo olhar do fotógrafo no flagrar e recortar a cena viva, uma outra realidade se instaura: a da miséria, da exploração, da penúria física. Não é necessário ir às legendas no final do livro para depreender desses pés o seu contexto: este se dá a ver nas crostas ressecadas que impregnam a pele e as unhas feridas. E se explica pela foto da página ao lado, onde aparece a imagem desoladora de uma região calcinada, devastada pela seca. A legenda dá os detalhes:

Na construção de um açude para a retenção das águas da chuva durante a grande seca de 1982-3, no sertão do Ceará, os trabalhadores eram as populações pobres que recebiam como remuneração a alimentação necessária à subsistência.⁸

Contrariando o diagnóstico de Jameson, segundo o qual a fotografia, em sua versão contemporânea, vem renunciando à referencialidade “a fim de elaborar uma visão autônoma que não tem nenhum equivalente externo”, a foto de Salgado traz consigo, ainda que tranfigurando-o através do trabalho estético, seu referente. Mesmo porque ela faz parte de um trabalho que o próprio autor definiu como “ensaio fotográfico”, visto que é uma mistura de reportagem (daí seu caráter realista) e análise crítica, mas sem deixar de ser também um artefato

estético (o que o desvia de sua função convencional de registrar um acontecimento, para recarregá-lo com outros sentidos à medida que o recria enquanto imagem). Dessa combinação advém sua força política, sua recusa à imediaticidade, à catequese e ao panfleto.

Se, comparados com as botas puídas do camponês de Van Gogh, as sandálias dos trabalhadores carregam a imagem do que Jameson chamou de “mundo objeto da miséria agrícola, da desolada pobreza rural, (...) o mundo reduzido a seu estado mais brutal e ameaçado, mais primitivo e marginalizado”,⁹ por outro lado não trazem o mesmo gesto utópico, o ato de compensação e de transcendência inerentes ao quadro do artista holandês. Ambos fazem a crítica de uma realidade específica, recriam essa realidade, mas no caso do fotógrafo brasileiro, isso é conseguido através de mecanismos de construção oriundos da própria cultura de massa. Através de sofisticadas técnicas fotográficas, feitos gráficos e visuais, mostra o Brasil que existe nas dobras do Brasil transparente, exhibe o correspondente social do neoliberalismo político e econômico, ou seja, a miséria, o descalabro, a injustiça, o desrespeito humano, valendo-se, para isso, de recursos midiáticos. A eficácia crítica de um trabalho como este está não apenas naquilo que veicula enquanto mensagem, no seu conteúdo, mas também e principalmente na *maneira* como esses recursos de composição se articulam e na potencialidade dessa articulação em provocar atos internos no “consumidor”.

Salgado não utiliza recursos experimentais, oriundos das vanguardas, mas consegue provocar esses atos através de pequenos efeitos estéticos, como a cruzada de pernas que não se explicita na superfície. Não bastasse escolher (fotografar), como diria Barthes, no meio da imensa desordem dos objetos do mundo, “tal objeto, tal instante, em vez de tal outro”, o que já implica um olhar político do artista sobre o contexto, esse caráter, diríamos, cultural, é, ao mesmo tempo, deslocado para um corte metonímico (os pés) que, por sua vez, são iluminados por um pequeno detalhe desestabilizante: o quase invisível jogo de pernas que confunde a lógica do espectador. Esse detalhe poderia ser tomado como uma variação do *punctum* barthesiano:¹⁰ o elemento de desvio, a

pequena picada que vem escandir e fustigar o *studium*, ou seja, o campo meramente cultural.¹¹

Mesmo nas cenas mais violentas fotografadas por Sebastião Salgado, como as que se referem ao massacre dos sem-terra no Pará, em abril de 1996, quando uma operação da Polícia Militar do Estado, com o propósito de desocupar a rodovia PA-150 tomada por trabalhadores sem terra, resultou no assassinato de dezenove sem-terra, esse elemento aparece como desencadeador de sentidos não previsíveis. É o caso do pequeno e casual reflexo de luz (como se fosse uma mancha branca) que se vê no lado esquerdo do peito de uma das mulheres que circundam uma mãe que teve seu filho assassinado durante o confronto e que está sendo consolada por alguns rapazes (presumivelmente sem-terra), dentre eles um que usa uma camisa com o nome da Benetton. Essa mancha branca, que pode adquirir um caráter metafórico dentro desse contexto, é o que me punge na cena, pela sua conotação de vazio, de coração escandido pela violência do acontecimento.

3

Uma outra perspectiva crítica diante do mesmo fato, ou seja, do massacre de Carajás, nos é oferecida pelo belo poema de Haroldo de Campos, intitulado “O Anjo esquerdo da história” e publicado em um número especial do suplemento *Mais!* da *Folha de São Paulo*.¹² Valendo-se de uma linguagem fraturada, movida por jogos e quebras de palavras, em meio a um ritmo percussivo e uma dicção aparentemente narrativa, o poeta aborda o problema social da terra no Brasil, a violência do massacre e a sua própria indignação ética diante de tal violência. Constrói, portanto, um “poema engajado”, mas não dentro daquela linha realista de engajamento político que marcou as artes brasileiras nas décadas de setenta e oitenta, pois que, no caso do poema em questão, o que é dito é *encenado* na própria materialidade da linguagem, no jogo de sonoridades, repetições e paronomásias, no deslocamento nômade dos sentidos, conseguido graças a não fixidez das palavras. Ou seja, a referencialidade não se sobrepõe à poeticidade, e o conteúdo, ao invés

de sacrificar a forma, revela-se por vias oblíquas, em estado de transfiguração.

A palavra *terra* é uma referência pontual e recorrente do poema, não só pelos seus sucessivos deslocamentos semânticos dentro de outras (*enterrados, desterrados, terrorizados, terratenentes*) ou pela força dos prefixos “sem” e “com” (que a humanizam, na medida em que a levam a designar não apenas a coisa terra, mas o sujeito que desta depende para sobreviver e que está ou não em “pleniposse” dela), como também em decorrência de seus desdobramentos em outras palavras derivadas do mesmo campo semântico ou sonoro, que, por sua vez, se desdobram em outras (como é o caso de “lavradores”, “sem-lavra”, “larvas”, “lavrados”, “agrária”, “agra”, “gregária”, “agrossicários”, etc.). A asperza da linguagem é explícita e reveste-se, em vários momentos, de uma agressividade corrosiva, de uma contundência calcária, como na penúltima estrofe:

enver-
gonhada a-
goniada
avexada
— *envergoncorroída de*
imo-abrasivo re-
morso —
a pátria
(como ufanar-se da?)
apátrida
pranteia os seus des-
possuídos párias —
pátria parricida:

Se, como diz Barthes, “tática ou psicanalítica, toda violência implica uma linguagem da violência”,¹³ pode-se dizer que Haroldo de Campos rebate criticamente essa *linguagem da violência*, implícita no ato dos militares contra os sem-terra e na impunidade oficial, com a *violência da linguagem*. Uma violência que, neste caso, se faz ver no próprio corpo do poema, na sua sonoridade agressiva e indignada. Através desses recursos, o texto se furta à pedagogia e ao catecismo políti-

cos, ao mesmo tempo que faz uma crítica laminar ao perverso processo de exclusão social promovido pelas instâncias de poder contra os trabalhadores do campo.

Dialogando simultaneamente com o João Cabral de *Morte e vida severina* — sobretudo quando vê no enterro dos corpos assassinados um “assentamento” final no pedaço de terra que lhes cabe do “latifúndio” —, com Walter Benjamin, quando evoca o “Anjo da História”, e com Carlos Drummond via Chico Buarque, ao caracterizar esse anjo como “torto” e “esquerdo”, Haroldo de Campos busca exercitar também, nesse poema, o que chamou de “poética da presentidade”. “Ao *princípio-esperança*, voltado para o futuro — diz ele em ensaio — sucede o *princípio-realidade*, fundamento ancorado no presente”.¹⁴ Daí o “Anjo” de Haroldo, ao invés de prefigurar um horizonte utópico, nos moldes do que alimentou a imaginação dos artistas e poetas modernos, imprime no poema apenas um *resíduo utópico*: “a dimensão crítica e dialógica que inere à utopia”.¹⁵ Ainda que um futuro “ajuste de contas” seja anunciado, de forma irônica, no final do poema.

Esse “resíduo utópico”, lavrado e reinventado pelo trabalho estético, é o que confere ao poema de Haroldo de Campos, bem como às fotos de Sebastião Salgado, a sua força crítica. É também o que nos possibilita tomar esses trabalhos como uma espécie de *topos* metafórico para a errância dos sem-terra. Poderíamos dizer, no rastro do que Raduan Nassar disse a propósito da música “Assentamento” de Chico Buarque,¹⁶ que esses artistas “assentam” os sem-terra no aqui/agora do texto/imagem, instalam-nos no espaço em movimento das linguagens *possíveis* do nosso tempo. Uma maneira transversa de afirmar a temporalidade cada vez mais espacializada do agora, visto que neste o resíduo da utopia se dá a ver menos como projeto do que como desejo.



Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

- BARTHES, Roland. A escrita do acontecimento. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p.243-269.
- CAMPOS, Haroldo de. O anjo esquerdo da história. In: *Mais! Folha de São Paulo*, 28 de abril de 1996.
- HEIDEGGER, Martin. El origen de la obra de arte. *Arte y poesia*. Trad. Samuel Ramos. México: FCE, 1992.
- JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo ou a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1996.
- MASSI, Augusto. Chico Buarque canta os sem-terra. In: *Folha de São Paulo*. São Paulo, 06/06/97. (Caderno especial intitulado "Terra")
- PERLOFF, Marjorie. Postmodernism/Fin de siècle: The prospects for openness in a decade of closure. In: *Criticism*, n. 35, March 1993, p. 161-192.
- SALGADO, Sebastião. *Terra*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- WALTHER, Ingo F. e METZGER, Rainer. *Vincent van Gogh — the complete paintings*. Cologne: Taschen, vol. I, 1993.

Notas

- ¹ Cf. HEIDEGGER, El origen de la obra de arte, pp. 41-67.
- ² JAMESON, *Pós-modernismo ou a lógica...*, p.p.32-33.
- ³ JAMESON, *Pós-modernismo ou a lógica...*, p.37.
- ⁴ JAMESON, *Pós-modernismo ou a lógica...*, p.35.
- ⁵ PERLOFF, Postmodernism/Fin de siècle, p. 10
- ⁶ PERLOFF, Postmodernism/Fin de siècle, p. 11.
- ⁷ SALGADO, *Terra*, p.59.
- ⁸ SALGADO, *Terra*, p.139.
- ⁹ JAMESON, *Pós-modernismo ou a lógica*, p. 32.
- ¹⁰ BARTHES, *A câmara clara*, p. 46.

¹¹ Cf. BARTHES, *A câmara clara*, pp.45-49.

¹² CAMPOS, *O anjo esquerdo da história*, p. 17.

¹³ BARTHES, *A escrita do acontecimento*, p. 170.

¹⁴ CAMPOS, *Poesia e modernidade*, p. 268.

¹⁵ CAMPOS, *Poesia e modernidade*, p. 269.

¹⁶ Nassar fez a seguinte observação a Chico Buarque a respeito da música: “Os sem-terra, como costumam ser designados, não têm nome próprio. Com essa música você os assentou na fazendona onomástica da língua.” Cf. MASSI, *Chico Buarque canta os sem-terra*, p. 8.

III

Octavio Paz e outras vozes

A LIÇÃO DO FOGO: AMOR E EROTISMO EM OCTAVIO PAZ

El deseo es más vasto que el amor pero el deseo de amor es el más poderoso de los deseos

Octavio Paz

Num pequeno livro intitulado *La flamme d'une chandelle*, Gaston Bachelard mostra que a chama é um dos maiores *operadores de imagens*, por incitar o desejo, a lucidez e a memória ao exercício poético da imaginação. Para tanto, recolhe e investiga, nos escritos de vários poetas ocidentais, algumas metáforas advindas do campo semântico do fogo, além de percorrer alguns tratados específicos sobre o tema. Dentre as imagens recolhidas, destaca uma, em especial, que Blaise de Vigenère teria descrito no seu *Traité du feu et du sel*, de 1628:

Na chama que sobe existem duas chamas: uma branca, que brilha e clareia, tendo uma raiz azul na ponta; outra vermelha, que é ligada à madeira e ao pavio que queima.¹

Não por acaso esta mesma imagem aparece recriada, séculos depois, no belo estudo de Octavio Paz sobre o amor e o erotismo, intitulado *A dupla chama: amor e erotismo*. Só que, agora, enquanto metáfora erotizada e alçada à categoria de *conceito operacional*. A partir e através dela, todo um tratado se constrói. Associando a chama vermelha ao erotismo e a chama azul ao amor — representações humanas da sexualidade simbolizada pelo fogo — Paz demarca os limites e confluências entre ambas e traça, através de uma perspectiva intertextualizada e interdisciplinar, uma espécie de história não-linear do erotismo ocidental. Aliás, essa tendência de usar uma metáfora como fio condutor de reflexões de ordem teórica é recorrente na obra do poeta mexicano. Por privilegiar, mesmo no trato de temas interdisciplinares, o método poético, ou seja, a faculdade criativa de “colocar em relação analógica realidades contrárias ou dissímiles”,² ele se dá a liberdade de entrelaçar pensamento e imaginação, compondo um universo textual onde os

limites entre o poético e o dissertativo se desvanecem. Essa prática confere ao seu discurso uma feição híbrida e atesta a sua propensão ao paradoxo e à pluralidade — índices de sua sintonia (ainda que às vezes dissonante) com certas formas des-hierarquizadas do saber contemporâneo.

É exatamente dessa textura matizada que *A dupla chama* se compõe. Além de ser um sólido, embora pequeno, compêndio sobre o amor e suas formas culturais de se manifestar na vida humana — o que o inseriria de certa forma na linhagem inaugurada pela contribuição medular de *O Banquete* de Platão e sustentada de obras como *O erotismo*, de Georges Bataille, *O diário do sedutor*, de Soren Kierkegaard, *Fragments de um discurso amoroso*, de Roland Barthes, e *O amor e o Ocidente*, de Denis de Rougemont — o ensaio de Paz se configura também como um manifesto poético em defesa da sensibilidade.

Insurgindo-se tanto contra o acirramento do processo de mercantilização do desejo, promovido pelo atual capitalismo de consumo, quanto contra o conseqüente ocaso da idéia de amor nas sociedades deste fim de século, o poeta reivindica — num gesto que eu chamaria de “utopia pós-utópica” — o direito individual à liberdade dos sentidos e da imaginação, como garantia de sobrevivência para a humanidade. Nesse sentido, fala da necessidade urgente de reinvenção da própria noção de indivíduo, hoje obliterada pela força homogeneizadora do mercado, e propõe uma reeducação crítica da sociedade, baseada na reabilitação da idéia de amor. Não deixa, com isso, de também converter o seu texto em uma espécie de exame ético e político dos sintomas do nosso tempo, ainda que reeditando — não sem nostalgia — certos traços condizentes com seus vínculos mantidos com a corrente surrealista. Sobretudo se pensarmos na vocação utópica do surrealismo, constituída, como pontuou Fredric Jameson, “da tentativa de dotar o mundo-objeto, próprio de uma sociedade industrial partida e danificada, do mistério e da profundidade, das qualidades mágicas”.³ Mas, ao mesmo tempo, não podemos esquecer que o gesto utópico de Paz, se é que realmente exista, se configura não como um projeto, mas como desejo, visto que a idéia de utopia, depois da derrocada dos valores que constituíram a tradição moderna, só é possível se pensada enquanto algo esvaziado de seu compromisso histórico com o futuro, enquanto gesto

desejante que se abriga cada vez mais na temporalidade espacializada do agora. É, exatamente, apostando nisso que designa de “agoridade”, que Paz converte o elogio do amor em um libelo contra a subtração contemporânea do caráter transgressor do erotismo, convertido, segundo ele, “num departamento da indústria publicitária e num ramo do comércio”.⁴

Não bastassem esses apontamentos, Octavio Paz vai ainda mais longe, em *A dupla chama*: ao tratar das interseções entre amor, erotismo e sexualidade — temas que atravessam toda a sua obra, desde os primeiros poemas e ensaios escritos no início dos anos 30 — oferece-nos também uma revisão de sua própria biografia. Como ele mesmo admite na introdução, o livro pode ser lido também como uma espécie de profissão de fé, por ser a reconfirmação do pacto poético assumido pelo poeta consigo mesmo ao longo de toda a vida e funcionar como a reescritura de uma trajetória pessoal.

De fato, se percorrermos a obra do poeta, encontraremos uma infinidade de poemas líricos e eróticos, escritos em circunstâncias relativas à sua vivência da experiência amorosa, além de muitos ensaios teóricos que investigam as várias representações do erotismo e do amor nas tradições culturais do Ocidente e do Oriente. Todos eles mantendo um diálogo entre si e evidenciando o jogo tensional entre vida e texto, criação poética e lucidez crítica. O que possibilita ao leitor não apenas encontrar num poema como “Blanco” a *encenação* verbal e visual de reflexões teóricas sobre poesia e erotismo, desenvolvidas em textos como *Conjunciones y disyunciones* e *El arco y la lira*, como também nestes detectar ressonâncias temáticas e formais de vários outros poemas. Somam-se a isso, é claro, dados da vida pessoal e intelectual do poeta, como as viagens que fez ao Japão e à Índia, os movimentos estéticos de que se aproximou, os livros que leu, as influências poéticas que teve, a descoberta efetiva do amor aos cinquenta anos de idade. Como ele mesmo elucidava, “poesia e pensamento são um sistema único”, por advirem da mesma fonte: a vida.⁵

Não foi à toa, portanto, que Paz tenha marcado a cumplicidade íntima de *A dupla chama* com “Carta de Creencia”, poema que fecha o livro *Árbol adentro* (1976-1988). O poema, dividido em três partes,

também nasce de uma imagem do fogo e se desenvolve em uma cadeia de metáforas que, por sua vez, se converte obliquamente em um desdobramento de conceitos sobre o amor. Exercício de “otredad”, revela afinidades implícitas com certos aspectos da teoria do amor desenvolvida por Ortega y Gasset e com imagens de poemas anteriores escritos pelo próprio Paz, além de encenar na própria superfície da linguagem a relação entre o eu e o outro, o corpo e a alma, o pensamento e a sensação, evidenciando a convergência que existe entre o ato erótico e o ato poético.

Essa convergência, aliás, merece no primeiro capítulo de *A dupla chama*, um *topos* especial, por funcionar como uma justificativa indireta não apenas da própria lógica analógica que, como já apontei, atravessa todo o livro, mas também do próprio percurso poético do autor, uma vez que a associação poesia/erotismo é uma das diretrizes para se compreender o próprio desdobramento do conceito paziano de criação poética ao longo de várias décadas de dedicação ao ofício da palavra. Para Paz, se o poema é uma erótica verbal, o erotismo é uma poética corporal: na mesma proporção em que o poema desvia a linguagem de sua finalidade natural, imediata, que é a comunicação, o erotismo desvia o corpo de sua função primeira, a reprodução. Daí ser o erotismo uma sexualidade transfigurada: uma metáfora.

À imaginação é atribuída, nesse processo de transfiguração tanto da sexualidade quanto da linguagem, “uma função cardinal e subversiva”. Ela seria o elemento deflagrador do desvio e a condição para que tanto o fazer poético quanto o fazer erótico se realizem enquanto atos de reinvenção do corpo e da palavra. Isso porque, como afirmou o próprio poeta no ensaio “La mesa y el lecho: Charles Fourier” (1971), “a imaginação torna palpáveis os fantasmas do desejo”.⁶ Octavio Paz buscou, em vários poemas, evidenciar essa “simetria inversa” entre erotismo e linguagem. Talvez o poema “Blanco” talvez seja o caso mais exemplar. Fragmentado em vários poemas avulsos e disposto de forma não linear sobre a página, oferece, através do jogo das colunas da direita e da esquerda — em seus movimentos de aproximação e distanciamento — uma simulação ritualizada do ato erótico. Nele, o que é dito se materializa no dizer, ou seja, os temas do erotismo e da

criação poética são encenados através de elementos sonoros e visuais da matéria verbal. O poema se constitui, assim, à feição do ritual erótico, como cerimônia de transfiguração.

Pode-se dizer que esse pressuposto sobre o qual se constrói grande parte da obra paziana e, mais especificamente, o livro *A dupla chama*, o poeta absorveu também através da experiência pessoal. Refiro-me à temporada de seis anos passada na Índia nos anos sessenta, quando, no cargo de Embaixador do México em Nova Délhi, Paz não apenas conheceu aquela que seria sua mulher até o final da vida (“depois de nascer, foi o que de mais importante me aconteceu”, disse ele, em entrevista⁷), como descobriu a radicalidade de uma tradição que incidiria visceralmente em suas concepções de amor, de erotismo e de espiritualidade: o tantrismo, considerado a última e mais transgressora expressão do budismo indiano.

A tradição tântrica, como o próprio Paz nos ensina em vários textos dedicados ao assunto, entre eles o ensaio *Conjunciones y disyunciones*, postula a inserção do corpo no projeto místico de libertação espiritual, elegendo os ritos do erotismo, a cerimônia orgiástica do banquete e a exploração também ritualística da materialidade da linguagem como formas iniciáticas de se alcançar a iluminação, a superação da dualidade simbolizada pelos princípios feminino e masculino. Nesse sentido, o corpo humano — entendido como um duplo mágico da linguagem e do universo — adquire uma importância nunca antes atingida na história espiritual da Índia. Um de seus mais importantes pressupostos consiste na retenção seminal e na conversão do gozo erótico em alimento para o espírito, ou seja, o corpo se converte em um caminho de iniciação, em experiência de êxtase e desencarnação.

Seduzido pelos princípios transgressores dessa erótica sagrada, Octavio Paz deles vai se valer para compor alguns de seus importantes textos poéticos, como “Maithuna”, “Blanco” e *El mono gramático*, e ainda extrair subsídios para suas reflexões teóricas sobre o erotismo, tal como a que se apresenta no livro *A dupla chama*. Mas inserindo nesses textos e reflexões um elemento ausente na tradição tântrica e de procedência mais ocidentalizada (ainda que tenha recebido influxos da

erótica árabe): o *amor*, concebido como a atração por uma única pessoa, por um corpo e uma alma conjugados.

Pode-se dizer que, ao reabilitar o amor como a força mais poderosa da vivência erótica, Octavio Paz também dá prosseguimento, ao longo de nosso século, a toda uma corrente lírica surgida com a prática/teoria do amor cortês na poesia provençal, que atravessou de maneira intensa e diferenciada o movimento romântico (em suas várias ramificações) e ressurgiu no século XX, sob outra roupagem, com o surrealismo. Momentos que tiveram, pela via da leitura ou da vivência direta, um forte impacto na concepção de amor adotada pelo poeta mexicano.

“Misteriosa inclinação passional por uma única pessoa, quer dizer, transformação do ‘objeto erótico’ em um indivíduo livre e único”:⁸ com essa definição Paz marca a diferença básica entre amor e erotismo. Se erotismo é desejo em movimento, sede de outridade, o amor transforma o objeto de desejo em sujeito livre. A liberdade entra aí como elemento imprescindível, por propiciar que o outro, a pessoa amada, também seja reconhecido em suas possibilidades de vôo. Assim como o erotismo, sem o qual não sobrevive, o amor é cerimônia e representação, mas sem deixar também de ser “uma aposta, insensata”, pela liberdade alheia. Nesse sentido é que, segundo o poeta, “a emergência do amor é inseparável da emergência da mulher”, enquanto sujeito de sua própria liberdade, de seu próprio desejo.⁹

A partir desse argumento, o poeta lança uma proposição que desafia algumas leituras já cristalizadas sobre o problema: a de que *O banquete*, de Platão, seria menos uma filosofia do amor que uma filosofia do erotismo sublime. Em primeiro lugar, porque almejaria uma espécie de intransitividade, ou seja, não seria uma relação exclusiva com uma outra pessoa, mas uma forma de ascese solitária e contemplativa, na qual a beleza corporal do objeto (ou objetos) de desejo funcionaria unicamente com uma das vias possíveis para se conquistar o amor inteligível, o amor-idéia. Ou, nas palavras do poeta, falta nesse erotismo de elevada forma de expressão, “o outro, a outra e seu complemento, aquilo que converte o desejo em acordo: o livre-arbítrio, a liberdade”.¹⁰ Em segundo lugar, porque dessa teoria estaria excluída a mulher,

embora tenham sido de Diotima os principais ensinamentos reproduzidos no diálogo. Paz chega a dizer, em seus apontamentos sobre o texto, que Platão teria se escandalizado diante do que nossa civilização, desde o advento da poesia provençal, chamou de amor. E por extensão, repudiaria o culto que essa tradição poética dispensou à figura da mulher.

Ainda que resvalando em certo idealismo de feição romântica — o que, para nós, partícipes deste final de século, pode soar tanto como nostalgia do passado quanto como subversão do presente — Octavio Paz imprime uma marca digital nos breves apontamentos que nos oferece em *A dupla chama*. Do que advém que, se consideramos com Mallarmé que *todo pensamento emite um lance de dados*, as idéias peculiares do poeta mexicano não se furtam enquanto risco, enquanto desafio, por ter também como meta aquilo que outro poeta francês, Paul Valéry, elegeu como motor de sua própria trajetória poético-intelectual: *fazer pensar o leitor, provocar atos internos*.

Passível de discordâncias, uma vez que qualquer conceito de amor é movediço, dada a natureza atópica e inclassificável desse sentimento, a leitura de Paz, por mais paradoxal que seja, apresenta uma coerência inquestionável consigo mesma. O que não impede, entretanto, que possamos observar, dentre as várias vozes textuais que se cruzam no livro, certas ausências (ou exclusões), a meu ver significativas, em se tratando de questões relativas ao amor e ao erotismo no Ocidente: Kierkegaard, Bataille e Barthes.

É certo que Paz elegeu um sofisticado *paideuma*, a partir do qual pudesse construir a sua própria leitura do tema. Mas pergunto se, por exemplo, a exploração de obras como o *In vino veritas* (releitura irônica do *Banquete* de Platão) e o *Diário do sedutor*, ambas de Kierkegaard, não teria oferecido mais subsídios para esse mapeamento feito por Paz. Daria a ele oportunidade de inserir na combinatória que compôs dos vários sentimentos e sensações que gravitam em torno da idéia de amor, também o tema da sedução. Kierkegaard, além de abordar — sob as máscaras dos inúmeros pseudônimos-personagens que criou — temas como o amor, o casamento e a mulher, oferece-nos todo um tratado sobre a arte de seduzir, fundado na reflexão poética e que tanto aponta para uma visão romântica (de linhagem irônica, afinada com os precei-

tos estéticos do romantismo de Jena), quanto antecipa certas leituras contemporâneas de temas como a sedução e o feminino, vide *O seminário 20*, de Jacques Lacan e o *De la séduction*, de Jean Baudrillard.

No *Diário do sedutor*, encontra-se, em conjugação paradoxal, o erotismo de feição platônica e o amor romântico de origem provençal, ao que se soma um inusitado elemento de perversão. Johannes, o Sedutor, elege uma mulher única, Cordélia, por quem é capturado pelo olhar e de quem se enamora, criando, a partir daí, uma estratégia para seduzi-la, ao mesmo tempo que transformando a prática de sedução num exercício narcísico de refinamento da sensibilidade e do espírito. Paz poderia dizer, com razão: não há entrega voluntária por parte de Cordélia, ela é manipulada pelo desejo do sedutor e convertida em uma via de acesso a outra coisa, o que levaria a relação para o campo exclusivo do erotismo estético. Mas, a complexidade do texto nos traz outros elementos que relativizariam esse argumento. Johannes, numa primeira instância, assume a sua paixão espontânea por Cordélia (“Quase não consigo firmar os pés”, confessa), e admite ser essa uma atração física e espiritual ao mesmo tempo. A jovem é vista como um corpo e uma alma, tem um nome e uma voz que se faz ouvir nas cartas que escreve ao amado. Johannes chega até mesmo a dizer, à feição de Paz: “é necessário que ela (Cordélia) não me seja devedora de nada; pois ela deve sentir-se livre, o amor apenas se encontra na liberdade”.

Essa citação poderia nos levar a associar naturalmente, em função das óbvias coincidências, o sentimento do Sedutor com o que Paz chamou de amor. Entretanto, o que se sucede entre Johannes e Cordélia é uma espécie de deslocamento da relação amorosa — provocado estrategicamente pelo personagem-esteta — para uma outra ordem, que poderíamos chamar de perversa (no duplo sentido dicionarizado e psicanalítico). Ao transformar essa relação em jogo estético e intelectual, o protagonista empreende, através do artifício verbal e da reflexão irônica, uma tentativa de destruição da mulher enquanto sujeito livre. Como? Incorporando, ele mesmo, a liberdade e a força sedutora que Cordélia possui, passando-as pelo crivo do cálculo e devolvendo-as, de forma artificial, contra a própria jovem. Ele sabe que ser seduzido é a melhor maneira de seduzir. Um processo prismático, de refração: o

que se reflete volta contra o refletido. Como observa Jean Baudrillard, o artificial, nessa cadeia, é também ritual e sacrificial. O que conduziria a relação Johannes e Cordélia para o plano exclusivamente do erotismo, à maneira como Paz o entendeu.

Como se vê, um rico material para se entender a relação paradoxal do amor e do erotismo em suas distintas representações no Ocidente. Como o são também as contribuições dadas por Roland Barthes e por Georges Bataille, no mesmo campo. Barthes, por entrelaçar minúcias da vivência cotidiana da experiência amorosa com citações textuais de várias procedências, criando uma espécie de constelação escritural de fragmentos discursivos sobre o amor. Bataille, por trabalhar o erotismo, sob a perspectiva do mal, da morte, da violência e da transgressão.

Se, no caso de Kierkegaard e de Barthes, podemos argumentar que não faziam parte do horizonte teórico e literário de Octavio Paz (ainda que encontremos pontos de contato entre eles), no caso de Bataille, a ausência causa estranheza, por ser uma das referências importantes para o pensamento do poeta mexicano, sobretudo em textos como “Cárceles de la razón” (sobre Sade), “La mesa y el lecho: Charles Fourier” e *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*.

De qualquer maneira, pode-se dizer que, ao se esquivar de certos aspectos mórbidos e sombrios inerentes aos domínios do erotismo — explorados sobretudo por Bataille —, Paz prefere explorar os elementos solares desse universo, pela via da leveza, da erudição, da memória e da lucidez poética. Daí a delicadeza de *A dupla chama*: ele é menos um tratado antropológico que uma confissão de amor à vida.

Aqui retomo a imagem inicial do fogo. Só que, agora, como metáfora privilegiada do que, nesse amor, é paixão: paixão pelo ofício de escrever, de ler, de ouvir, de polemizar, de ver, de negar, de afirmar e de existir, sem a qual Octavio Paz não teria deixado a vasta obra e a luminosa sabedoria que agora nos dão — na sua ausência física — o testemunho mais vivo de sua presença na terra.

Essa paixão multiplicada justifica a potencialidade que ele sempre teve de transitar em territórios distintos do saber, de permanecer em estado de vigília diante dos problemas políticos do seu tempo, de ter uma relação criativa com o passado e com as tradições, de entender

os paradoxos de sua dupla condição de mexicano e de cidadão do mundo. Justifica, sobretudo, a sua cumplicidade visceral com a poesia.

O ensaio *A dupla chama*, como vimos, é também resultado do poder substantivo dessa paixão. Não apenas por se constituir como estudo sobre os domínios em que ela se instala, mas por propor uma nova concepção de vida, fundada no tempo do agora, que é também o tempo do corpo e da morte. Como diz Paz, “o amor não é amor a este mundo, mas *deste* mundo; está atado à terra pela força da gravidade do corpo, que é prazer e morte”. Deve, por isso, ser recuperado em sua dimensão de presença, de presente. O seu lume é a garantia de nossa eternidade provisória.



Referências Bibliográficas

- BACHELARD, Gaston. *A chama de uma vela*. Trad. Glória de Carvalho Lins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- BARTHES, Roland. *Fragments d'un discours amoureux*. Paris: Éditions du Seuil, 1977.
- BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Trad. Antonio Carlos Vian. Porto Alegre: L&PM, 1987.
- BAUDRILLARD, Jean. *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 1989.
- GASSET, José Ortega y. *Sobre el amor*. Madrid: Plenitud, 1957.
- JAMESON. *Postmodernism or the cultural logic of late capitalism*. Durham: Duke University Press, 1995.
- KIERKEGAARD, Soren. *In vino veritas. La repetición*. Madrid: Guadarama, 1976.
- KIERKEGAARD, Soren. *O diário do sedutor*. Trad. Carlos Grifo. São Paulo: Abril Cultural, 1979., p.03-105 (Os Pensadores).
- PAZ, Octavio. *Conjunciones y disyunciones*. México: Joaquín Mortiz, 1990.

- PAZ, Octavio. *El mono gramático*. Barcelona: Seix Barral, 1974.
- PAZ, Octavio. *La otra voz*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- PAZ, Octavio. *Obra poética (1935-1988)*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- PAZ, Octavio. *Obras completas*, v. 10 (Ideas y costumbres). México: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- PAZ, Octavio. *Pasión crítica*. Barcelona: Seix Barral, 1985.
- PLATÃO. *O banquete*. Rio de Janeiro: Difel, 1972.
- ROUGEMONT, Denis de. *O amor e o Ocidente*. Trad. Paulo Bara. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

Notas

Agradeço a Mike Featherstone, que convidou-me a escrever este ensaio para a revista britânica *Theory, culture & society*, por ele editada.

¹ BACHELARD, *A chama de uma vela*, p. 33.

² PAZ, *La otra voz*, p. 138.

³ JAMESON. *Posmodernism...*, p. 173.

⁴ PAZ, *A dupla chama*, p. 145.

⁵ Cf. PAZ, *A dupla chama*, p. 6.

⁶ PAZ, *Obras completas*, v. 10, p. 95.

⁷ PAZ, *Pasión crítica*, p. 74.

⁸ PAZ. *A dupla chama*, p.35.

⁹ Cf. PAZ, *A dupla chama*, p.66.

¹⁰ PAZ. *A dupla chama*, p.47.

A LÓGICA ANALÓGICA:
OCTAVIO PAZ, LEITOR DE LÉVI-STRAUSS

para Manuel Díaz Martínez

*Assim como não podemos de modo algum pensar em objetos
espaciais fora do espaço, em objetos temporais fora do tempo,
também não podemos pensar em nenhum objeto
fora da possibilidade de sua ligação com os outros.*

Wittgenstein

Dentre as várias experiências vividas por Octavio Paz ao longo de sua carreira diplomática, destaca-se o seu contato com o estruturalismo, no início da década de sessenta, quando passou três anos em Paris, a serviço da Embaixada do México.

Paz, que já vivera seis anos na capital francesa a partir de 1945, tendo inclusive participado do movimento surrealista, ao lado de André Breton, encontra no fervilhar das idéias estruturalistas dos anos sessenta referenciais teóricos que o levarão, não apenas a revisar sua obra crítica anterior, composta de obras como *El laberinto de la soledad* e *El arco y la lira*, como também a acrescentar novas diretrizes à sua produção poética e ensaística dos anos subseqüentes.

Pode-se dizer que, sobretudo a partir da sua dupla descoberta da antropologia lévi-straussiana e da lingüística estrutural de Jakobson, Paz vai repovoar teoricamente a sua obra, já habitada pelas vozes do Surrealismo e da mística oriental, dando, assim, uma outra roupagem aos seus conceitos de poesia e de cultura. *Los signos en rotación, El signo y el garabato* e *Conjunciones y disyunciones* são alguns dos textos resultantes dessa descoberta que culminou, em 1967, na publicação do livro *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*, onde o poeta mexicano expõe, de maneira mais explícita, as suas inquietações teóricas frente à antropologia lévi-straussiana, interpretada por ele em confronto e a partir dos preceitos lingüísticos de Jakobson e da filosofia oriental.

Esse livro, marcado por uma dicção que oscila entre a subjetividade e a reflexão, e caracterizado pelo próprio autor como resultado de suas “impressões e cavilações” em torno do pensamento sinuoso do intelectual francês, não só discute o conceito antropológico de *mito*, nele buscando elementos para um redimensionamento dos conceitos de poesia, leitura e tradução, como também problematiza criativamente, sob o lume do poético, os pontos constelares do método estrutural. Pontos que vão aparecer, recriados, ao longo de toda a trajetória teórica do poeta-crítico.

Pode-se dizer que, a partir da noção de *estrutura* — compreendida como uma invariante que se repete tanto no mito, quanto na linguagem e nos sistemas de parentesco, e configurada como um “sistema de relações” movido por uma lógica binária e inconsciente — Paz amplia e redefine as suas reflexões sobre o que considera a base de sustentação da linguagem poética: a *analogia*.

Partindo da idéia de que tanto o universo quanto a linguagem estão regidos por um *ritmo* universal, fundado no jogo de afinidades e de oposições simultâneas entre os signos, Paz particulariza o poema como lugar onde esse leque de correspondências se materializa de maneira mais evidente. Sob sua ótica, o poema, por ser composto de frases ou unidades mínimas nas quais sons e sentidos se relacionam, seja pela semelhança, seja pela oposição, é, ele mesmo, um pequeno cosmos em movimento, no qual a conjunção e a disjunção das alteridades em relação se faz ver sincronicamente.

Com isso, reformula, pelo viés do conceito lévi-straussiano de *combinatória* e do princípio das equivalências de Jakobson, a noção tradicional de analogia, secularmente vista como uma relação de semelhanças, centrada na idéia de identidade sem frestas entre os termos. Ou seja, se, para o conceito antigo de analogia, o que se repete na linguagem é a *ordem* das coisas do universo, no conceito paziano o que se repete é o *ritmo*, entendido como um “campo de relações”, cuja função, longe de ser a de anular as diferenças, é, sim, a de “atar alteridades”, mostrando que isto é aquilo, sem que o isto e o aquilo deixem de ser independentes um do outro.

Enfim, Paz confere à analogia a potencialidade inventiva de criar um jogo tensional entre os signos, através de dois liames gramaticais: o *como* e o *é*.

Nas suas palavras:

La analogía es la ciencia de las correspondencias. Sólo que es una ciencia que no vive sino gracias a las diferencias: precisamente porque esto *no es* aquello, es posible tender un puente entre esto y aquello. El puente es la palabra *como* o la palabra *es*: esto es *como* aquello, esto *es* aquello. El puente no suprime la distancia: es una mediación; tampoco anula las diferencias: establece una relación entre términos distintos. La analogia es la metáfora en la que la alteridad se sueña unidad y la diferencia se proyecta ilusoriamente como identidad.¹

É importante frisar que esses termos distintos, sob o prisma paziano, são os signos poéticos em toda a sua dimensão dialógica, quer dizer, nos níveis semântico e fonológico, uma vez que Paz contesta, como Jakobson, a arbitrariedade dos signos proclamada por Saussure. Ele acredita, na esteira do lingüista russo, que, na poesia, “a equivalência de sons, projetada na seqüência como seu princípio constitutivo, implica inevitavelmente equivalência semântica”.² Os sons se associam uns aos outros e mobilizam os significados que, sob o mesmo ritmo de conjunção e disjunção, ligam-se a outros signos, gerando uma cadeia múltipla e polissêmica.

Assim, a analogia seria, para Octavio Paz, o que Haroldo de Campos, também partidário da não-arbitrariedade dos signos, chamou de “a não-lógica do terceiro incluído, onde uma coisa pode deixar de ser igual a si mesma para incorporar o outro, a diferença, desde que postulada uma relação de similaridade, cabendo ao poeta (sendo mesmo sinal de seu gênio) perceber essas relações, essas afinidades *simpoéticas*, capazes de reconciliar, no amplexo da mesmidade assim relativizada, o estranhamento subversivo da outridade.”³

O *como* e o *é* mencionados por Paz funcionariam, dentro dessa lógica, como a ponte que torna possível esse “amplexo”, por substituir a equação tautológica do $x=x$ por “uma flexível, e arriscadamente idiossincrática, equação de similaridade” representada tanto pelo $x \acute{e}$

como *y*, quanto pelo *x é y* (esta, no campo semântico, podendo gerar a metáfora).

Com relação à metáfora (uma espécie de analogia condensada), o fato de a mediação indiciar uma identidade não implica, como se possa pensar, uma coincidência entre os termos. Como explica Paul Ricoeur, “a conjunção coloca, neste caso, ao mesmo tempo uma afirmação e uma negação”:⁴ *x é y* e *x não é y*. Daí a metáfora, segundo Perelman, mais que a comparação (mediada pelo *como*), ter a vantagem de poder gerar também o paradoxo, através do qual, o pensamento pode mais facilmente circular nos dois sentidos ao mesmo tempo.

Octavio Paz, devoto da metáfora, atribui a ela um poder de desdobramento quase que infinito. Poder que, segundo ele, é inerente a todo procedimento analógico, uma vez que, como atestou Lévi-Strauss, todo sistema de relações engendra outro, numa cadeia contínua.

Para a razão analógica de Paz, tudo é metáfora: a realidade, a linguagem, a metalinguagem. A palavra, enquanto uma pequena combinatória feita de afinidades e oposições entre som, imagem e significado, já é uma metáfora. O mundo, por não ser um conjunto de coisas, mas de signos, é, por isso mesmo, também uma metáfora. Daí não existir, segundo ele, uma palavra original: “cada uma es metáfora de otra palabra que es una metáfora de otra e así sucesivamente”.⁵

Esse encadeamento metafórico forma, sob essa ótica, uma *constelação* (imagem cara a Octavio Paz), na qual a “fonte pontual de verdade” ou de origem deixa de existir. Isso, porque, não obstante o movimento (o ritmo) que rege essa cadeia se repita, os elementos se transformam, gerando uma pluralidade de textos e apagando qualquer indício de um suposto texto original.

É baseado nesse princípio, postulado por Lévi-Strauss a partir do estudo comparativo que realizou das várias versões de um mesmo mito, que o poeta-mexicano formula os conceitos de leitura e tradução. Criar é uma forma (também rítmica) de ler as metáforas do mundo; e considerando que a leitura *recria* essas imagens (o leitor, nesse caso, seria um “silencioso executante”), esta é também uma *tradução*. Assim, o ato de ler um poema é uma forma de traduzi-lo; e o ato de traduzi-lo em outro poema é uma forma de repeti-lo e de modificá-lo, simultaneamente.

Paz organiza, assim, pela via analógica, o seu conceito de intertextualidade, atento tanto ao que se repete em cada texto quanto ao que distingue um do outro:

El juego de la analogía es infinito: el lector repite el gesto del poeta: la lectura es una traducción que convierte el poema del poeta en el poema del lector. La poética de la analogía consiste en concebir la creación literaria como una traducción; esa traducción es múltiple y nos enfrenta a esta paradoja: la pluralidad de autores.(...) La idea del mundo como un texto en movimiento desemboca en la desaparición del texto único; la idea del poeta como un traductor o descifrador conduce a la desaparición del autor.⁶

Valendo-se dessa idéia de tradução como jogo intertextual, tensionado pela relação dialógica entre identidade e alteridade, Paz vai tratar também das questões do sujeito poético, da tradição, da ruptura, da história, do erotismo e da identidade latino-americana.

É importante salientar que, não obstante o poeta mexicano dialogue criativamente com alguns aspectos e correntes do estruturalismo, chegando mesmo a dedicar um livro inteiro ao pensamento de Lévi-Strauss, o método estrutural não explica a complexidade da teoria poética paziana e muito menos as contradições inerentes ao pensamento do autor. Paz, avesso ao cientificismo, além de relativizar as pretensões de objetividade do discurso estruturalista, transcendentaliza, em vários momentos, os conceitos de analogia e poesia, levando-os para o território da metafísica oriental ou para os domínios esotéricos do Surrealismo.

O método estruturalista estaria, assim, presente, apenas em *certa medida*, no pensamento paziano. Através dele, podemos elucidar alguns traços da lógica relacional que atravessa esse pensamento, bem como compreender o caráter multidisciplinar da obra do autor, já que esta também se apresenta como uma combinatória de poéticas, teorias e saberes de vários tempos e lugares. Um sistema em contínuo movimento, cuja capacidade de metamorfose e de desdobramentos sucessivos a leva a ser sempre outra mesmo quando se repete.

Referências Bibliográficas

- CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- JAKOBSON. *Lingüística e comunicação*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1985.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Antropologia estrutural*. Trad. Chaim Samuel Katz. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.
- PAZ, Octavio. *Claude Lévi-Strauss o el nuevo festín de Esopo*. México: Joaquín Mortiz, 1984.
- PAZ, Octavio. *Conjunciones y disyunciones*. México: Joaquín Mortiz, 1969.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- PAZ, Octavio. *El mono gramático*. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- PAZ, Octavio. *El signo y el garabato*. México: Joaquim Mortiz, 1992.
- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1989.
- PAZ, Octavio. *Los signos en rotación y otros ensayos*. Edição de Carlos Fuentes. Madrid: Alianza Editorial, 1971.
- PERELMAN, H.C. Analogia e metáfora. *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Impr.Nacional/Casa da Moeda, 1987.

Notas

- ¹ PAZ. *Los hijos del limo*, p.109-110
- ² JAKOBSON. *Lingüística e comunicação*, p. 146-147.
- ³ CAMPOS, H. *Metalinguagem e outras metas*, p.149.
- ⁴ PERELMAN. Analogia e metáfora, p.214.
- ⁵ PAZ. *El mono gramático*, p.519.
- ⁶ PAZ. *Los hijos del limo*, p.109

VOZES EM MOVIMENTO: OCTAVIO PAZ E SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ

As idades poéticas unem-se numa memória viva.

Gaston Bachelard

Desde o advento do modernismo hispano-americano em fins do século XIX, muitos escritores do nosso continente fizeram do “cosmopolitismo” uma via alternativa não apenas para a conquista da modernidade estética, como também para a construção de uma suposta “identidade” da literatura latino-americana.

Essa tendência, que se afirmou com os movimentos de vanguarda da América Hispânica no início do século XX e com o modernismo brasileiro de 1922, teve na “diáspora” de escritores latino-americanos rumo às grandes cidades modernas da Europa, o seu motor principal, embora, como pondera Jorge Schwartz, muitos autores de grande dimensão universal e “verdadeiros cosmopolitas do ponto de vista de sua produção textual”, não tenham vivido concretamente a aventura do desterro.¹

Mas o fato é que, oscilando entre o desejo de ingressar na aventura da modernidade deflagrada pelos europeus e a procura de um rosto para a literatura do seu próprio continente, até então considerada um ramo do modelo literário peninsular, muitos escritores latino-americanos deixaram seus países em direção a Paris, cidade configurada por muitos como uma “maneira dialética de dizer *não* à metrópole”.² Lá, apropriaram-se das experiências de ruptura da modernidade estética europêia e a reinventaram dentro das línguas espanhola e portuguesa, conjugando-as com a busca das tradições americanas do passado pré-colonial. Conseguiram, pela via do diálogo e da assimilação crítica da diferença e da alteridade, colocar a literatura latino-americana no fluxo da história moderna e, ao mesmo tempo, realizar uma ruptura do modelo europeu de modernidade.

Pode-se dizer que esse desenraizamento se fez em direções variadas. Se, num primeiro momento, o processo antropofágico de assimi-

lação de alteridades apresentou-se basicamente em relação à estética de vanguarda européia, os rumos desse processo ampliaram-se na medida em que o interesse pelo “outro” se estendeu a outras tradições, advindas tanto do passado nacional de cada país latino-americano, quanto das civilizações orientais ou das culturas marginalizadas do Ocidente. A tradição do barroco hispânico, as manifestações culturais pré-colombianas e pré-cabralinas, as culturas negra e mestiça, as expressões da estética e da mitologia orientais, dentre outras, passaram a compor o intrincado imaginário poético latino-americano deste século, aliadas às experiências de ruptura de nossa modernidade estética. Do que resultou uma literatura híbrida e em descontínuo movimento rumo a uma identidade cada vez mais repleta de singularidades dissonantes. Literatura que, embora pertencente a um continente de precária modernização econômica, vem, por um processo contínuo de transculturação, alterando sensivelmente não só os rumos da literatura e do pensamento europeus, quanto o próprio conceito de “universalidade”, tradicionalmente circunscrito à produção literária dos grandes centros culturais do ocidente.

Vale acrescentar, inclusive, que muitos desses autores que se empenharam em construir uma imagem prismática da América Latina, à luz da alteridade e da diferença, continuando e inovando o legado de seus precursores do início do século, chegaram até mesmo a conquistar um espaço canônico no âmbito da literatura universal, como fica patente nos casos de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Alejo Carpentier e Octavio Paz, dentre outros.

Não obstante essa “canonização” se restringir a autores deste século, a própria atuação de alguns desses autores no espaço privilegiado do reconhecimento internacional — e aqui me detenho no exemplo específico de Octavio Paz — tem contribuído para a revitalização e a divulgação, fora dos domínios de nosso continente, de outros escritores latino-americanos do passado, alguns injustamente colocados à sombra de astros cultuados pela historiografia tradicional. É o caso do trabalho que o poeta realizou sobre a obra da monja barroca mexicana Sor Juana Inés de la Cruz e que culminou no livro *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, publicado em 1982.

Paz, que sempre manteve uma relação dialógica com a tradição, preferindo lê-la sob o prisma das idéias de ruptura e de mobilidade, vai, nessa obra, construir uma Sor Juana que se destaca tanto no contexto da literatura barroca de língua hispânica quanto no cenário da moderna poesia ocidental. Além de criar para si mesmo a sua precursora hispano-americana que, enquanto tal, nada fica devendo aos modernos poetas europeus, visto que o próprio autor a compara a eminentes representantes da “tradição da ruptura”, como Mallarmé e Valéry.

Assim, com o duplo intento de delinear sua própria linhagem poético-intelectual e retraçar — por uma via não linear — a tradição poética hispano-americana em seus imbricamentos com a história do barroco europeu e com a poesia moderna, o escritor mexicano percorre com olhos de poeta e leitor do século XX toda a complexa estrutura do México colonial do século XVII. Realiza, portanto, um estudo reconfigurativo não só da vida e dos textos da monja barroca, mas também das condições políticas, culturais, históricas e literárias da sociedade seiscentista da Nova Espanha. Ou, como ele mesmo preferiu dizer, constrói um “ensaio de reconstituição”. Nas suas palavras:

A compreensão da obra de Sor Juana inclui necessariamente a de sua vida e a de seu mundo. Neste sentido, meu ensaio é uma tentativa de *restituição*; pretendo restituir ao seu mundo, a Nova Espanha do século XVII, a vida e a obra de sor Juana. Por outro lado, a obra de Sor Juana também restitui a nós, leitores do século XX, a sociedade da Nova Espanha no século XVII.³

Fazendo uma radiografia completa do imaginário seiscentista mexicano, analisando as peculiaridades religiosas e literárias da época, vasculhando as minúcias biográficas das principais personagens do tempo, teorizando o barroco e suas confluências com as correntes estéticas modernas, revisitando o pensamento e os principais textos da freira mexicana, Paz ainda nos oferece uma Sor Juana-poeta inteiramente distinta daquela dos manuais de literatura, acostumados a apresentá-la como um dos satélites de Gôngora. Isso, porque o crítico se recusa a confiná-la nos limites estéticos daquele tempo, visto que, segundo ele, Juana Inés, sem deixar de ter incorporado criativamente todos os pro-

cedimentos poéticos da era barroca e as tendências filosóficas da época (ultrapassando assim os limites geográficos e culturais de seu continente), antecipou certas inquietações próprias dos poetas modernos hispano-americanos e europeus. Ou, nas palavras do autor, ela “expressa sua época e, simultaneamente, é sua exceção”.⁴

Esse caráter de exceção que marca o percurso da escritora se evidenciaria em vários níveis. Começando pela aguda consciência que teve de sua condição feminina, num contexto de forte repressão moral, em que à mulher era vetado o acesso aos livros e à vida intelectual. Sor Juana foi além dos limites a ela impostos pela vida reclusa do convento, pelos cerceamentos ideológicos da Igreja e da sociedade do tempo, assumindo abertamente o seu perfil de poeta versátil e de estudiosa aplicada, capaz de incursionar com desenvoltura por várias formas poéticas e campos interdisciplinares do saber. Além disso, a prática da auto-reflexão, da sondagem crítica de seu próprio percurso intelectual, destaca-se como fator que a distingue visivelmente dos seus contemporâneos. É nessa perspectiva que a carta intitulada “Respuesta a Sor Filotea de la Cruz” pode ser tomada como um texto exemplar, por revelar, como apontou Paz, uma poeta que “pôs seus dons intelectuais a serviço da análise de si mesma”, à feição de um Valéry — que levou até as últimas conseqüências a lúcida tarefa de se auto-investigar.

Octavio Paz, não obstante examine as semelhanças entre a estética barroca à qual a poeta se filiou e as estéticas de ruptura próprias da modernidade, o que poderia dar margem a se pensar que o que ela tinha de moderno era o que nela havia de mais barroco, vai mais longe ao marcar a dissonância entre a monja (que teria renunciado a “modernidade mais moderna”) e seus contemporâneos. Para isso, elege o poema *Primero Sueño* (1685) para explorar com mais detalhes a relação de “simetria dissonante” de Sor Juana com a própria estética barroca, marcando também, indiretamente, com tal trabalho de investigação, a marca diferencial dos poetas modernos em relação aos poetas barrocos: a que se refere à questão da *consciência crítica e autocrítica*, da razão que se destrói a si mesma, inerente aos modernos.

Ao tomar o *Primero Sueño* como o cerne da diferença entre Sor Juana e os principais poetas do seu tempo, Paz, de alguma maneira,

reedita e desenvolve as considerações feitas por outros estudiosos do barroco ou da literatura mexicana, como Alfonso Reyes e Lezama Lima, que também privilegiaram o mesmo poema como centro irradiador de toda a obra da escritora. O primeiro, ainda que admitindo a existência no texto de ecos formais de Góngora, confere-lhe uma modernidade análoga à de certos procedimentos de Proust, dos surrealistas e de Valéry;⁵ enquanto o segundo, em suas incursões no que chama de “curiosidade barroca”, descarta a dívida desse poema para com as *Soledades* de Góngora e o compara aos *Sonetos de Orpheu*, de Rilke, ao *Narciso*, de Valéry, e ainda ao *Muerte sin fin*, do mexicano José Gorostiza.⁶

Paz, como Reyes, não subtrai as afinidades do poema com a estética gongórica, sobretudo no que tange à sua superfície emblemática, atravessada de latinismos, alusões mitológicas, hipérbatos e imagens, extraídos do universo labiríntico do poeta cordobês. Mas adverte: “as diferenças são maiores e mais profundas que as semelhanças”. E, para trabalhar esses rasgos distintivos, não apenas menciona — como Lezama Lima — as similitudes do poema com o *Muerte sin fin*, de Gorostiza, ou as suas afinidades com o *Altazor*, do vanguardista chileno Vicente Huidobro, mas também mergulha no sinuoso mundo de imagens e conceitos do *Sueño* de Sor Juana, para enfatizar tanto o caráter intelectual, crítico, do poema, quanto a sua geometria de sombras e claridades súbitas. Enquanto, segundo ele, Góngora se vale de um leque verbal de cores e resplandescências, a poeta mexicana opta pela penumbra, numa viagem noturna que culmina no encontro com o abismo e com a consciência do nada.

E é exatamente nesse ponto abismal que o poema se configuraria, surpreendentemente, como uma antecipação do *Un coup de dés* de Mallarmé, poema que enfoca o vôo solitário do espírito humano pelos espaços estelares, um vôo que também culmina na queda e na contemplação do vazio.

Nas palavras de Octavio Paz:

A semelhança é mais impressionante se repara no fato de que as duas viagens terminam em uma queda: a visão se resolve em não-visão. O mundo de Mallarmé é o de sua época: um cosmos infinito ou transfinito; embora o universo de Sor Juana seja o universo finito da

astronomia ptolomaica, a emoção intelectual que descreve é a de uma vertigem diante do infinito. Em *Primero Sueño* aparece um espaço novo e distinto, desconhecido tanto por frei Luis de Leon e pelos neoplatônicos do século XVI quanto pelos poetas do XVII, Quevedo, Góngora ou Calderón.⁷

Paz sonda, com detalhes, as configurações desse novo espaço. Para isso, incursiona primeiramente na cosmografia dos séc. XVI e XVII, buscando, sobretudo na obra do jesuíta alemão Atanasio Kircher, através da qual Sor Juana teria se enlaçado à tradição hermética já arruinada pelo advento do cartesianismo e da astronomia newtoniana, os elementos constitutivos do universo cósmico do *Primero Sueño*.

Kircher, afeito à lógica das correspondências universais entre religiões e culturas de vários tempos, aliou o catolicismo sincretista não apenas com o hermetismo neoplatônico, mas também com as novas descobertas astronômicas de Copérnico e Galileu. Além disso, buscou na civilização egípcia a resposta para os enigmas da história. Como ressalta Haroldo de Campos, citando Joscely Godwin, "Kircher, com seus diagramas místicos, suas cartas herméticas e suas pranchas alegóricas" tinha uma obra "variadamente abeberada na 'sabedoria egípcia, na teologia fenícia, na astrologia caldéia, na cabala hebraica, na magia persa, na matemática pitagórica, na teosofia grega, na alquimia árabe e na filologia latina".⁸

O contato de sor Juana com a vasta diversidade do pensamento kircheriano teria possibilitado a ela imaginar um universo que, embora remeta aparentemente à concepção ptolomaica, descortina espaços vertiginosos, só bem mais tarde vislumbrados esteticamente pela poesia moderna. A presença de duas pirâmides opostas como base alegórica do poema, bem como as recorrentes evocações de figuras da mitologia egípcia também apontariam para a afinidade intelectual da monja mexicana com as idéias prismáticas do padre alemão, ainda que ela tenha acrescentado a esse legado uma visão particular, produto de uma consciência mais cindida, mais abismal (e, portanto, moderna).

Diante dessas relações simultâneas de correspondência e divergência entre Sor Juana e Atanasio Kircher, ou Sor Juana e estética barroca, Paz — movido por uma lógica de associações em cadeia, pró-

pria do método analógico — passa a aproximar a monja mexicana, enquanto poeta, de Mallarmé, que além de ter também assimilado procedimentos estéticos barrocos, recolheu criativamente os ensinamentos do hermetismo neoplatônico de feição alquímica (o que o avizinha de Kircher), visíveis no projeto de construção do Grande Livro — espécie de duplo verbal do universo. Só que, como se sabe, Mallarmé, movido pela consciência irônica (obviamente bem mais aguda e radical que a de Sor Juana), não vislumbrou esse universo como uma ordem, mas como um “céu estrelado de vazios”, para usar aqui uma imagem de Blanchot. *Un coup de dés* seria, portanto, uma reprodução visual desse espaço, ao se mostrar como um todo estilizado, onde brilha menos a palavra do que o silêncio. É nesse sentido que Mallarmé encena no poema a irrealização de seu próprio “ideal desproporcionado” rumo ao Grande Livro, já que este não existe senão enquanto o duplo da “neutralidade idêntica do abismo”.

Como mostra Paz, *Primero Sueño* alegoriza igualmente um fracasso: o da alma humana que, desvencilhada do corpo durante o sono, alça seu “vôo intelectual” pelas esferas supralunares, à procura do conhecimento, e que, ao se deparar com uma visão intensamente luminosa, despenca, ofuscada. Movida pelo desejo de continuar sua aventura, resolve subir sozinha a grande pirâmide de conceitos, mas se vê impedida pelo surgimento do sol e pelo despertar do corpo. Como resume Octavio Paz, “o poema é o relato de uma visão espiritual que termina em uma não-visão”, ou seja, apresenta, alegoricamente, “a revelação da não-revelação”, o que contraria os princípios místicos predominantes no seu século.⁹

Paradoxalmente, essa insólita não-revelação é associada, pelo autor, a uma outra espécie de revelação: a consciência de que o fracasso é um saber. Consciência esta inerente ao pensamento moderno e que se faz ver de maneira radical no poema de Mallarmé. Daí ambos os poemas terminarem, segundo Paz, em pontos suspensivos, tendo como personagem invisível “o espírito humano, sem pátria, frente ao céu estrelado”.

Paz, entretanto, não menciona a diferença fundamental de Sor Juana em relação a Mallarmé: enquanto ela se vale de conceitos e ale-

gorias para externar a sua consciência do abismo, esta se encontra materializada, em *Un coup de dés*, na própria disposição gráfica das palavras e dos espaços brancos sobre a página, configurando o que Valéry chamou de um “espetáculo ideográfico de uma crise ou uma aventura intelectual”. *Primero Sueño*, de 975 versos, é contínuo e fluí ao ritmo das imagens de luz e sombra. No caso do poema da monja mexicana, o espetáculo ideográfico mencionado por Valéry vai se dar pelas vias da alegoria e do conceito.

Percebe-se que, nesse ponto, Octavio Paz prefere sondar as semelhanças entre os dois poemas, talvez com o propósito de realçar a excepcionalidade de *Primero Sueño*, considerado por ele um “poema barroco que nega o barroco, obra tardia que prefigura a modernidade mais moderna”.¹⁰

Paz chega até mesmo a detectar uma dimensão autobiográfica no texto, ao observar que, em meio à sua paisagem abstrata, atravessada de imagens delirantes e labirintos verbais, é possível ler a história de um tumultuado percurso intelectual: o da busca apaixonada do conhecimento, a mesma que a autora traçou detalhadamente em *Resposta a Sor Filotea*, de 1690. Busca que, por transgredir as imposições e os cerceamentos sociais, só pôde se dar como uma viagem noturna, como um sonho que, na verdade, encobria uma “lúcida vigília”.

O fracasso dessa busca, duplamente alegorizado no poema pelas imagens da queda da alma e do despertar do corpo, nos contaria, assim, sob a perspectiva paziana, “a história da crise intelectual de Sor Juana e o ato inicial de sua conversão”.¹¹ Proposição que não deixa de ser polêmica, considerando-se a distância temporal entre a escrita de *Primero Sueño* e a renúncia da monja à vida intelectual, em março de 1694.¹²

De qualquer maneira, Paz, através desse longo e intrincado percurso, que inclui um detalhado e monumental estudo biográfico da autora, constrói a *sua* Sor Juana, valendo-se de parâmetros que a situam como uma mulher de extrema atualidade dentro do cenário contemporâneo, mas que nem por isso deixou de viver intensamente a sua época. Ele revitaliza, assim, uma figura literária que, simultaneamente, encerrou uma tradição (a do barroco de língua espanhola) e prenun-

ciou outra, que só viria à tona quase dois séculos depois: a que teve seu auge na figura de Mallarmé e à qual também se filia o próprio Octavio Paz. Ou seja, o poeta mexicano, sustentando-se na conjunção entre tradição e ruptura, universalismo e americanismo, faz de Sor Juana Inés de la Cruz uma autora de dimensão, ao mesmo tempo, barroca e moderna, mexicana, hispânica e universal, que, portanto, é sempre outra, dependendo do ângulo do qual é vista e revista. E é na medida dessa mobilidade temporal e espacial que Paz vai também recriar, a partir da estética barroca de Sor Juana, a obra de Mallarmé e, por extensão, a sua própria.

Como se vê, uma rede de vozes e contextos que se cruzam e se iluminam reciprocamente, configurando uma tradição poética e pluralizando o conceito secular de universalidade.



Referências Bibliográficas

- BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Trad. Maria Regina Louro. Lisboa: Relógio d'Água, 1984.
- BORGES, Jorge Luis. *Kafka y sus precursores. Obras completas I (1923-1972)*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- CAMPOS, Haroldo. A fala visível do livro mudo. In: *Folha de São Paulo*. SP, 03/09/95. (Suplemento *Mais*)
- CIORAN, E.M. Valéry e seus ídolos. In: *Exercícios de admiração*. Trad. José Thomaz Brum. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Obras completas — tomo I*. México: Fondo de Cultura Económico, 1988.
- LIMA, Lezama. *A expressão americana*. Trad. Irleamar Chiampi. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- MALLARMÉ, S. *Igitur; Divagations, Un coup de dés*. Paris: Gallimard, 1976.
- PAZ, Octavio. *Las peras del olmo*. Barcelona: Seix Barral, 1986.

- PAZ, Octavio. *Los hijos del limo*. Barcelona: Scix Barral, 1989.
- PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- REYES, Alfonso. Letras de la nueva España. In: *Obras completas*. México: tomo 2, p. 371.
- RIVAS, P. Paris como a capital literária da América Latina. In: CHIAPPINI, Lygia (org.) *Literatura e História na América Latina*. São Paulo: Edusp, 1993
- ROBAYNA, Andrés Sánchez. *Para ler "Primero Sueño" de Sor Juana Inés de la Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- SCHWARTZ, Jorge. *Vanguardia e cosmopolitismo*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

Notas

- ¹ SCHWARTZ. *Vanguardia e cosmopolitismo*, p. 6
- ² RIVAS. Paris como a capital literária da América Latina, p. 104.
- ³ PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, p. 18. Tradução minha.
- ⁴ PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz...*, p. 500
- ⁵ REYES, Letras de la Nueva España, p. 371.
- ⁶ LIMA, *A expressão americana*, p. 96-98.
- ⁷ PAZ, *Sor Juana Inés de la Cruz...*, p. 471.
- ⁸ CAMPOS. A fala visível do livro mudo, p. 7.
- ⁹ PAZ. *Sor Juana Inés de la Cruz...*, p. 505.
- ¹⁰ PAZ. *Sor Juana Inés de la Cruz...*, p. 500.
- ¹¹ PAZ. *Sor Juana Inés de la Cruz...*, p. 498.
- ¹² Embora tenha sido publicado pela primeira vez no segundo volume das *Obras*, em 1692, o poema já aparece, como referência, na *Resposta a Sor Filotea*. Segundo Octavio Paz, ele deve ter sido escrito por volta de 1685.

POÉTICAS DE CONFLUÊNCIAS:
OCTAVIO PAZ E HAROLDO DE CAMPOS

para Ivete Camargos Walty

*Desler, tresler, contraler,
enlear-se nos ritmos da matéria,
no fora, ver o dentro e, no dentro, o fora,
navegar em direção às Índias
e descobrir a América.*

Paulo Leminski

1

Foram muitos os poetas latino-americanos deste século que se empenharam em transformar suas obras — pela prática polivalente da criação, da reflexão crítica e da tradução — em uma espécie de *ars combinatoria* de signos culturais de tempos, tradições e espaços diversos. Cosmopolitas, enciclopédicos, contemporâneos de todas as idades poéticas, autores como Jorge Luis Borges, Octavio Paz, Julio Cortázar, Lezama Lima, Alfonso Reyes, Severo Sarduy, Mário de Andrade, Haroldo de Campos, dentre outros, souberam burlar as dicotomias entre universalismo e americanismo, identidade e alteridade, ruptura e tradição. Ao colocarem a América Latina no circuito planetário das trocas criativas, ao mesmo tempo que pensando teoricamente essa inserção, contribuíram para a abertura da cultura latino-americana ao influxo de outras culturas ocidentais e orientais, além de as inserirem no fluxo de uma universalidade também pluralizada e descentrada.

Não foi à toa que muitos deles elegeram metáforas cosmológicas para definir o trabalho textual. Borges, além de fazer de cada texto seu um modelo do universo, vide a famosa “Biblioteca de Babel”, dedicou-se ao tema mallarmeano do Grande Livro, espécie de “transenciclopédia” galática, soma infinita dos saberes possíveis. Lezama, com sua cosmovisão barroca, construiu um sistema poético fundado na proliferação de imagens, buscando inventar, através da linguagem, uma

nova ordem universal. Paz, afeito à lógica analógica, não apenas converteu a expressão “signos em rotação” em uma chave de leitura de sua própria obra, como também criou poemas nos quais a identidade dissonante entre a página e o espaço estelar se coloca como base de sua construção, reeditando — só que agora sob o prisma da idéia de cisão — a idéia secular do texto como duplo do universo. Metáfora essa que também norteia a vasta obra de Haroldo de Campos, criador do poema-crítico *Galáxias*, uma combinatória conversível de signos barrocos, assentada sobre a analogia do texto como viagem interestelar e vice-versa. Para não dizer de sua proposta de uma “história constelar” da literatura, que — resguardadas as diferenças — mantém uma afinidade com a leitura feita por Paz dos signos em rotação da história da poesia moderna ocidental.

Essa tendência, detectável também — de certa maneira — em alguns autores do passado, como Sor Juana Inés de la Cruz, que além de ter transitado em campos interdisciplinares, fez do seu poema “Primero Sueño” uma alegoria da busca do conhecimento através do voo vertiginoso da alma pelas esferas supralunares, é associada, por Severo Sarduy, em seus *Ensayos generales sobre el barroco*, a uma consciência neobarroca dos escritores de nosso continente. Estes, seduzidos pelos rumos cada vez mais intrincados da astronomia contemporânea, estariam reeditando — de maneira diferente, porque sintonizada com uma outra concepção de *cosmos* — o empreendimento barroco de fazer do universo um desafio à imaginação. Daí o empenho do escritor cubano em percorrer todas as teorias cosmológicas pré e pós-barroco, até chegar às recentes teorias do *big bang* e da expansão do universo, que estariam alimentando a imaginação e a consciência de muitos autores do nosso tempo.¹

Se, por um lado, a teoria de Sarduy oferece uma maneira criativa de se lidar com a complexa diversidade de vários poetas e prosadores latino-americanos contemporâneos, sobretudo no que diz respeito à riqueza textual e à pluralidade cambiante de suas obras, poderíamos, por outro lado, a ela acrescentar uma outra constatação: a que se refere à abertura que a estética latino-americana sempre manteve em relação ao *outro*, à habilidade que ela tem de incorporar o estranho, o estran-

geiro. Tendência que, embora possa remontar ao século XVII, se evidencia de maneira mais explícita ao longo deste século.

Pode-se dizer que, se numa primeira instância, o processo de assimilação de alteridades apresentou-se basicamente em relação à cultura européia, as rotas desse processo foram se alterando, à medida que o interesse pelo “outro” se estendeu a outras tradições, advindas tanto do passado pré-colonial de cada país latino-americano, quanto das civilizações orientais ou das culturas ex-cêntricas do Ocidente. Do que resultou uma literatura híbrida e em descontinuo movimento rumo a uma identidade cada vez mais repleta de singularidades dissonantes. Literatura que, mesmo tendo entrado no fluxo acidentado, porém sucessivo, dos estilos de época surgidos na Europa, subverte a perspectiva linear do historicismo literário, por se configurar sempre como outra coisa, por extravasar os limites do paradigma e embaralhar as referências consagradas.

Daí Lezama Lima ter usado, em seus apontamentos críticos sobre a literatura latino-americana, a imagem carnalizada do banquete, com o propósito de elucidar como essa literatura se constitui como uma rede, capaz de somar e recriar imagens residuais provenientes de outras tradições, o que, segundo ele, só é possível graças à voracidade e ao “protoplasma incorporativo” do latino-americano.

Tanto em Lezama como em Sarduy encontramos uma via alternativa, porque poética e não comprometida com os paradigmas teóricos cultuados, de se entender a complexidade híbrida e em movimento de nossa literatura. Ainda que tangenciando um certo idealismo, essa via descortina, criativamente, questões sérias sobre os problemas de identidades e hibridismos culturais, além de oferecer subsídios indispensáveis a quem se dispõe a investigar a evidente propensão à pluralidade de autores contemporâneos que se dão, individualmente, a tarefa de converter suas obras em um duplo diferencial do universo em expansão, ainda que nem todos possam ser tomados, na esteira de Sarduy, como neobarrocos de preceito.

É, portanto, sob o influxo dessa multiplicidade paradoxal trazida pelas teorias inventivas de Lezama e Sarduy, que pretendo rastrear comparativamente alguns aspectos da obra crítica de Octavio Paz e Haroldo

de Campos, considerando que ambos, ao romper — cada um a sua maneira — com o caráter meramente dual do jogo cosmopolitismo e americanismo, Ocidente e Oriente, construíram, assim como os autores cubanos, uma imagem plural e descentrada de América Latina, na mesma proporção em que reinventaram o próprio conceito de “universalidade”, ao não circunscrevê-lo ao território delimitado e canonizado da literatura ocidental de substrato europeu.

2

Movidos pela idéia de que o confronto e a assimilação da diferença configuram-se como “um necessário exercício de autocrítica”,² Octavio Paz e Haroldo de Campos vêm problematizando, através da criação poética, da reflexão crítica e da prática tradutória, a rede de relações que compõe a literatura latino-americana, em seu trânsito entre um cosmopolitismo sem fronteiras e um americanismo feito de matizes e rizomas.

Retomando uma questão que mobilizou muitos escritores latino-americanos do início do século e dialogando com outros que, como já vimos, extrapolaram o mero embate entre o particular e o universal, o nacional e o estrangeiro, ambos oferecem respostas também alternativas para a questão e discutem — sob o lume poético — a pluralidade híbrida da América Latina desta segunda metade do século. Octavio Paz, pela via analógica. Haroldo de Campos, pela via antropofágica.

A analogia, vista não como uma mera relação de semelhanças, mas como uma tensão (movida pelo jogo de afinidades e dissonâncias) entre os termos, vai nortear o pensamento e a obra do autor mexicano. Não a exclusiva identidade e nem a radical diferença. Mas o jogo, a relação. Fluxo e refluxo, conjunção e disjunção, ao mesmo tempo.

É a partir dessa lógica analógica, que contém dentro de si mesma a idéia de cisão, que o poeta mexicano vai construir o seu conceito de *otredad* (o reconhecer-se *outro*, sem deixar de ser o mesmo), onde as noções de identidade e alteridade mantêm uma relação dialógica e não excludente. Conceito esse imprescindível para se compreender o problema do embate entre a cultura latino-americana e o legado estrangei-

ro, na obra paziana. E ao qual se soma a idéia de *tradução*, compreendida em sua dupla face de repetição e descontinuidade, ou seja, em sua potencialidade de assegurar o fluxo de uma tradição, na mesma proporção em que a transforma.

Octavio Paz considera o nosso século como “o século das traduções”. Não somente de textos, “mas também de costumes, religiões, danças, artes eróticas e culinárias, modas e, enfim, de toda espécie de usos e práticas”.³ Ao que se soma, no caso específico do nosso continente, o confronto paradoxal da literatura latino-americana com a tradição central do Ocidente, visto como uma experiência tradutória feita, simultaneamente, de incorporações e rupturas: ao mesmo tempo que o latino-americano participa de uma cultura que, embora o tenha excluído, também lhe pertence (como já observara Borges), ele a incorpora criticamente, alterando-a pelo viés da imaginação e do resgate criativo não apenas de seu próprio passado pré-colonial, mas também de outras vozes culturais. No dizer do autor:

El latinoamericano es un ser que ha vivido en los suburbios de Occidente, en las afueras de la historia. Al mismo tiempo, se siente (y es) parte de una tradición que, hasta hace poco, lo desdeñaba. (...) Por eso cada poeta latinoamericano afirma con el mismo énfasis — habría que decir: con la misma exasperación — su originalidad latinoamericana y su ser como parte de una tradición universal. (...) Cada obra latinoamericana es una prolongación y una transgresión de Occidente.⁴

Ainda que Paz aponte, nos interstícios de sua fala, para uma suposta essência do latino-americano, que vai ser relativizada mais tarde,⁵ pode-se perceber, nessa citação, um olhar dialógico sobre o problema. Olhar que vai nortear a própria leitura que Paz empreende, no livro *Los hijos del limo*, da história da poesia moderna do Ocidente (Ocidente, aqui, envolvendo, é claro, a “ocidentalidade paradoxal dos latino-americanos”); e vai aparecer em *Conjunciones y disyunciones*, onde, a pretexto de escrever um prefácio para o livro *La nueva picardía mexicana*, de Armando Jiménez, o poeta constrói uma inusitada teia metafórica, à medida que vai discutindo os signos da história do mundo indo-europeu e entrelaçando-os analogicamente às várias expres-

sões da cultura oriental: o hinduísmo, o taoísmo, o islamismo e as várias vertentes do Budismo. Um outro exemplo seria o livro *Sor Juana o las trampas de la fe* (de 1982), onde uma autora mexicana do séc. XVII é revisitada à luz da “modernidad más moderna”, em meio a um complexo jogo analógico entre americanismo e cosmopolitismo, passado e presente, continuidade e descontinuidade.

Ao inserir a América Latina no concerto universal, Paz, longe de diluir as marcas diferenciais de nossa literatura em relação às outras, mostra que, exatamente, por estar ao mesmo tempo em sintonia e dissonância com as demais, ela sustenta a sua especificidade. Não uma especificidade uniforme, mas contraditória, pluralizada e em movimento. E é nesse sentido que a expressão “busca da identidade” soa-lhe imprópria, por considerar que o que chamamos identidade “no es una cosa que se pueda tener, perder o recobrar, tampoco es una sustancia ni una esencia”,⁶ porque nela ressoam sempre as vozes diferenciais da *otredad*. E é também nesse sentido que o termo “universal” se desveste, sob suas considerações, da dimensão fechada, unitarista, que as antigas cosmologias e a estética clássica cunharam. Isso, porque o que se depreende de sua obra é que ele toma a literatura universal mais ou menos como o que Sarduy chamou de “un estallido en el que los signos giran y se escapan hacia los límites del soporte sin que ninguna fórmula permita trazar sus líneas o seguir los mecanismos de su producción”.⁷ Um universo em *cambio* contínuo, que não pode ser apreendido em modelizações absolutas.

Sustentando-se de recorrentes imagens cosmológicas, tanto para definir ou infinitizar a sua concepção analógica de poesia, quanto para ler — sob uma perspectiva simultaneamente sincrônica e diacrônica — os signos em rotação da poesia moderna ocidental, Octavio Paz adota, *em certa medida*, a proposta de “história constelar” elaborada por Haroldo de Campos. Ou seja, uma história que entenda a tradição como “um constante e renovado questionar da diacronia pela sincronia”⁸ e que evolua “por linhas tortas, por descontinuidades, por aparentes descaminhos”.⁹ E se digo *em certa medida*, é por pensar no caráter mais radical que atravessa as proposições do poeta-crítico brasileiro,

notadamente mais comprometido com o que eu chamaria de uma *lógica da ruptura*.

Se, assim como Paz, Campos privilegia o barroco em sua dimensão diferencial como uma referência para a modernidade estética latino-americana e problematiza dialogicamente, através da noção de jogo, as dicotomias entre universal e nacional, identidade e diferença, a maneira como ele lida com essas questões é distinta, por se sustentar não da “lei das correspondências universais”, mas da noção oswaldiana de *antropofagia*, transformada agora em um conceito operacional. Sem, contudo, como já se pôde constatar, abrir mão de algumas metáforas de feição cosmológica como referências pontuais de suas leituras.

Pode-se dizer que, enquanto Paz relativiza a um só tempo as semelhanças e as diferenças de uma relação, Campos prioriza a força das diferenças, no processo que ele chama de devoração crítica, ou seja, a assimilação orgânica, por parte dos escritores brasileiros e hispano-americanos, do outro, do estrangeiro. Processo no qual o devorador tritura (destrói) o devorado, na mesma proporção em que o incorpora e o modifica de maneira criativa.¹⁰ Inegavelmente, uma *outra* concepção de tradução, que guarda similitudes com a visão lezâmica e que não deixa também de se avizinhar da proposta de Paz, por conter implicitamente a idéia de “otredad”, ainda que esvaziada da dimensão ontológica que atravessa os apontamentos pazianos sobre a questão.

É a partir dessa “razão antropofágica” que o poeta brasileiro constrói o seu conceito de “nacionalismo diferencial” e cria a proposta de uma “história constelar” da literatura brasileira, na qual o barroco aparece como uma “antitradição que passa pelos desvãos da historiografia universal” e que funciona como uma “não-origem” fundadora de nossa literatura. Isto é, enquanto Paz trata o barroco hispano-americano como uma tradição feita de repetições e rupturas do modelo peninsular, Campos insere o barroco brasileiro (e, por extensão, o hispano-americano), numa zona de rupturas, por tomá-lo predominantemente sob a perspectiva da antropofagia, da desconstrução maxilar da tradição, optando por uma abordagem mais sincrônica que diacrônica.

Essa perspectiva atravessa toda a leitura haroldiana da literatura brasileira e hispano-americana, em seus momentos coloniais e pós-

coloniais, na medida em que ao escritor latino-americano é atribuída uma “lógica do terceiro excluído”, “expropriatória e devorativa do *ex-cêntrico*, do descentrado”,¹¹ que o torna uma espécie de “tradutor diferencial da tradição”. Assertiva esta que ganha, nas reflexões feitas pelo poeta brasileiro sobre os rumos da literatura contemporânea, uma dimensão mais complexa, porque pautada na idéia do que ele chama de “redevoração planetária”, ou seja, da prática antropofágica elevada ao plano da transculturação recíproca entre Europa e América Latina. O que se deu, segundo ele, no momento em que “o europeu descobriu que não podia mais escrever a sua prosa do mundo sem o contributo cada vez mais avassalador da diferença aportada pelos vorazes bárbaros alexandrinos” do nosso continente. Por isso, pergunta:

Que haveria de novo, sem Borges, no *nouveau roman* de Robbe-Grillet? Quem poderá agora ler Proust sem admitir Lezama Lima? Ler Mallarmé, hoje, sem considerar as hipóteses intertextuais de *Trilce* de Vallejo e *Blanco* de Octavio Paz? Ou contribuir para o ‘poema universal progressivo’ sem redegultir a poesia concreta brasileira do grupo *Noigandres*?¹²

Sem dúvida, muitas outras perguntas como essas poderiam ser aqui formuladas. Sobretudo porque tal movimento transcultural, feito de traduções e retraduções de alteridades cada vez mais outras, atinge também as literaturas não-mediterrâneas. Como acrescenta Haroldo de Campos,

ingredientes orientais, hindus, chineses e japoneses, têm entrado no alambique ‘sympoético’ desses neo-alquimistas: em Tablada e Octavio Paz; nos ‘senderos bifurcados’ de Borges e nos ritos iniciáticos do Elizondo de *Farabeuf*; em Lezama e Severo Sarduy, em Oswald e na poesia concreta brasileira, por exemplo.¹³

O que vem levando, cada vez mais, tanto Borges quanto Paz ou os concretos a serem traduzidos e redegultidos em muitos países orientais.

O próprio Haroldo de Campos poderia ser inserido mais explicitamente nesse rol de autores, já que, sobretudo através do trabalho de tradução, vem há muito tempo pesquisando a poesia clássica chinesa, o haikai e o teatro Nô japonês, com o propósito não apenas de se nutrir

poeticamente, como também de contribuir para os novos rumos da poesia e da crítica brasileiras, por acreditar que a tradução textual interfere no fluxo da produção literária e atua incisivamente na própria história da literatura. Com isso, coloca a poesia oriental, reprocessada radicalmente através de procedimentos próprios das poéticas de ruptura, no circuito poético do Ocidente do final do século XX.

Movimento que se dá de maneira distinta na obra de Paz, uma vez que este, nutrido de um interesse que não se circunscreve ao âmbito da linguagem, incorporou visceralmente o legado oriental à sua própria maneira de pensar. Tendo se confrontado diretamente — por ter vivido na Índia e ter passado uma temporada no Japão — com esse *outro* radical que o Oriente representa para um latino-americano já escolado no exercício da “outridade”, o poeta mexicano não apenas aproveitou o legado poético dessas tradições, mas também demonstrou um profundo interesse pelos aspectos históricos, sociais e políticos de cada uma delas. Além de escrever ensaios, traduzir poemas e recriar formas poéticas oriundas dessas culturas, aproveitou muito do substrato filosófico (ou antifilosófico) das várias correntes do budismo, especialmente o tântrico, a ele somando outras aquisições intelectuais, poéticas e vivenciais.

Como se vê, os dois poetas-críticos, na mesma proporção em que pensam a pluralidade contraditória da literatura de nosso continente, também exercem essa pluralidade, seja lendo e traduzindo outras culturas, seja compondo poemas proliferantes, de feição cosmológica, como *Blanco e Galáxias*. Dão, por isso mesmo, respostas críticas tanto ao logocentrismo ocidental quanto à concepção evolutivo-linear de história literária, relativizando conceitos e eliminando hierarquias. Por vias dissímiles, apontam maneiras inventivas de se conceber o diálogo da América Latina com o legado europeu, ao mesmo tempo que vêm nossa cultura como ponto de confluência de espaços e temporalidades variadas. Paz, como vimos, por tomá-la, pela via analógica, como uma “ocidentalidade” paradoxal, que incorpora dinamicamente “o outro, os outros: o índio, as culturas precolombianas ou trazidas da África pelos negros, a excentricidade da herança hispano-árabe, o caráter particular de nossa história”.¹⁴ E Campos, por tomá-la, sob a ótica da “re-

devoração planetária”, como um caldeirão transcultural onde coexistem ingredientes de todas as espécies e procedências.



Referências Bibliográficas

- CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Ex-Libris, 1984.
- CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- CAMPOS, Haroldo de. *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira*. Salvador: Casa de Jorge Amado, 1989.
- CAMPOS, Haroldo de e PAZ, Octavio. *Transblanco*. 1986. São Paulo: Siciliano, 1994.
- LIMA, Lezama. *A expressão americana*. 1957. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- MACIEL, Maria Esther e CAMPOS, Haroldo de. Conversa sobre Octavio Paz. In: *Nossa América*. São Paulo: Memorial da América Latina, 1996, n.1.
- PAZ, Octavio. “Centro móvil”, *El signo y el garabato*. 1973. México: Joaquín Mortiz, 1992.
- PAZ, Octavio. *Pasión crítica*. México: Seix Barral, 1985.
- PAZ, Octavio. *Hombres en su siglo*. México: Seix Barral, 1990.
- PAZ, Octavio. “América en plural y singular”, *Itinerário*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- PAZ, Octavio. “Nosotros: los otros”, *Vuelta*. México, n. 223, jun.1995.
- SANDOVAL, Rodolfo Mata. *Octavio Paz e Haroldo de Campos: contradições da modernidade na América Latina*. São Paulo: USP, 1993. (Dissertação de mestrado).
- SARDUY, Severo. *Ensaios generales sobre el barroco*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

Notas

- ¹ SARDUY, *Ensayos generales sobre el barroco*.
- ² CAMPOS. Da razão antropofágica..., p. 255.
- ³ Octavio Paz, "Centro móbil", p. 165.
- ⁴ Octavio Paz, *Pasión crítica*, 69.
- ⁵ Octavio Paz, "América en plural y singular", p. 205.
- ⁶ PAZ. *Itinerário*, p. 205. Veja também o ensaio *Nosotros: los otros*, p. 12-22
- ⁷ SARDUY. *Ensayos generales sobre el barroco*, p. 41.
- ⁸ CAMPOS. *O seqüestro do barroco...*, p. 63.
- ⁹ CAMPOS. *Metalinguagem e outras metas*, p. 260.
- ¹⁰ Teoria desenvolvida especialmente no ensaio "Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira".
- ¹¹ CAMPOS. "Minha relação com a tradição é musical", p. 261.
- ¹² CAMPOS. Da razão antropofágica..., p. 261.
- ¹³ CAMPOS. Da razão antropofágica..., p. 250.
- ¹⁴ PAZ. *Hombres en su siglo*, p. 41-42.

IV
teatralidades

TEATRO DE PALAVRAS: MALLARMÉ, PAZ E PESSOA

para Maria Clara Versiani Galery

*así la corriente de palabras
empieza a circular detenida
lentamente habita el teatro
puebla la escena con letras
se coloca en su papel*

Tamara Kamenszain

Se o teatro, por seu caráter híbrido, é uma arte que incorpora linguagens estéticas de várias procedências, pode-se dizer que a poesia sempre ocupou um espaço privilegiado dentro desse universo. Isso porque, desde o seu surgimento, o teatro manteve uma relação intrínseca com a linguagem poética, visto que os primeiros dramaturgos foram, antes de tudo, poetas que escreviam o texto teatral em versos, valendo-se de muitos recursos formais inerentes à composição de um poema. Prática que, ainda depois do advento de outras formas literárias dentro das artes cênicas, persistiu em menor ou maior intensidade ao longo dos séculos, seja através do uso da poesia dramática como base textual do espetáculo, seja através do aproveitamento, até mesmo em textos teatrais escritos em prosa, de procedimentos poéticos capazes de produzir ou intensificar determinados efeitos dramáticos. Como elucida Tadeusz Kowsan, “as alternâncias rítmicas, prosódicas ou métricas podem significar as mudanças de sentimentos ou de humor de um personagem”,¹ sobretudo se considerarmos que as palavras, ao serem exibidas em espetáculo, terão reforçada a sua dimensão fônica através do “grão da voz” dos atores.

Acrescente-se a isso a afinidade etimológica entre as palavras *poesia* e *drama*, ambas advindas do grego (*poiéw* e *dráw*, respectivamente) e que convergem semanticamente para o verbo *fazer*. Convergência esta que, entretanto, guarda uma divergência de ordem funcional, que foi explorada por Barthes em ensaio sobre as relações entre drama, poesia e romance: enquanto o *fazer* do drama é interior à histó-

ria, é a ação que o mobiliza e fundamenta o enredo, o *fazer* da poesia é exterior, por ser o próprio processo de *construção* do poema, a atividade de articulação dos elementos para se construir um objeto.²

T. S. Eliot, em suas considerações teóricas sobre as similitudes dissonantes entre poesia e teatro, enfatizou a importância do verso nas composições teatrais, não como um mero recurso decorativo, mas como meio capaz de reforçar naturalmente a dimensão dramática da peça nos momentos específicos em que essa dimensão se torne necessária. Ou seja, o verso deve ser convertido em um artifício não artificial, capaz de acentuar poeticamente a dramaticidade da peça, sem que o espectador se dê conta dos recursos utilizados para a produção desse efeito. Nas palavras do poeta:

Só será poética a situação dramática que tiver chegado a um tal ponto de intensidade, que a poesia se torne o modo de falar natural, porque nesse momento a poesia é a única linguagem em que as emoções podem ser totalmente expressas.³

O crítico Ronald Peacock, por sua vez, não foi menos incisivo que Eliot em suas reflexões, ao dizer — em *The art of drama* — que o verso “é o mais poderoso instrumento individual de intensificação poética, por adicionar à linguagem ritmos claros e explorar a expressividade da voz”.⁴ E chama ainda atenção para a importância do verso branco que, por estar liberto das leis rígidas da métrica tradicional, se avizinha mais do fluxo natural da linguagem falada, permitindo “as mais variadas e sutis amplificações rítmicas”.

Muitos outros aspectos poderiam ser colocados a propósito dessas confluências. Dada a riqueza semiológica do teatro, a função da poesia nessa combinatória de signos estéticos não deixa de ser complexa, por evidenciar-se em vários níveis e proporções, tendo sido, por isso mesmo, amplamente abordada por estudiosos, tanto do campo teatral quanto do literário. Atenção essa, entretanto, que não tem sido dispensada com tanta assiduidade à presença do *teatro* na poesia, especialmente no que tange à incorporação orgânica, na estrutura do poema, dos signos inerentes ao universo dramático, tanto no nível semântico

quanto formal. E o que me proponho a abordar, ainda que de maneira incipiente, neste texto.

Pode-se dizer que, desde meados do século XIX, a poesia moderna passou a dialogar, de maneira mais efetiva com outras artes, na senda aberta por Baudelaire, poeta que, além eleger a analogia — evidenciada na famosa “lei das correspondências universais” — como princípio medular da poesia, conjugou seu trabalho de criação poética com o exercício constante da crítica de arte, construindo, a partir de incursões variadas nos campos da literatura, das artes plásticas, da música e da moda, um conceito matizado de *modernidade*. Inevitável que, a partir de então, os simbolistas franceses ampliassem o leque das relações interartísticas e preparassem o terreno para que as vanguardas históricas do início do século radicalizassem e pluralizassem essas conquistas à luz das novidades estéticas e tecnológicas da época.

Essa exploração criativa de outros territórios semióticos, em consonância com o exercício lúcido do fazer poético a que se dedicaram muitos poetas deste século, possibilitou que a poesia não apenas pudesse em evidência o seu caráter construtivo, como também se assumisse enquanto um universo feito, simultaneamente, de signos verbais e não-verbais. Sob esse prisma, a linguagem poética, desvencilhada de seus compromissos com a referencialidade, passou a se apresentar como um espetáculo visual e sonoro, um “campo magnético de possibilidades”, como diria Augusto de Campos, convertendo o espaço poético em um palco ou uma tela em movimento. Isso, porque à espacialidade da página foi conferido, sobretudo a partir do *Un coup de dés*, de Mallarmé, um prestígio que até então era quase inexpressivo na história da poesia ocidental, com a óbvia exceção de algumas experiências visuais da poesia barroca.

Ao subverter conscientemente os conceitos poéticos de tempo e espaço, Mallarmé valorizou graficamente a página que, liberta de sua condição estática de superfície e temporalizada pelo ritmo descontínuo do poema, passou a significar tanto quanto as palavras sobre ela dispostas. As pausas, os grandes brancos, as dobras do papel, as experimentações tipográficas, a posição assimétrica das linhas, são signos

que fazem, metaforicamente, da página, um enorme palco onde a linguagem encena a sua própria construção (ou destruição). Como elucidava Octavio Paz, em sua leitura do universo intersemiótico do poeta francês, Mallarmé queria fazer do poema “el gêmeo de la música y de la danza: teatro de la palabra”.⁵

Embora, como Paz argumenta, a tentativa mallarmeana de transformar a poesia em um grande teatro resulte em uma empresa concretamente impossível, já que “no hay teatro sin palabra poética común” e “el lenguaje poético de Mallarmé se consume en ella misma”,⁶ desembocando na página em branco, não se pode negar uma incorporação criativa e consciente por parte do poeta de signos próprios do universo teatral, que contribuirá, inegavelmente, para que a “iluminação recíproca entre as artes” cultuada pelos simbolistas, se renove ao longo de todo o século XX. Ou seja, Mallarmé, embora não realize o seu sonho desmedido rumo ao “Grande Livro” ou vença completamente a prova de fogo que é converter a poesia em teatro, vai fazer de sua tentativa uma “*poiesis*” revolucionária, à medida que consegue explorar — com radical criatividade — o que Murilo Mendes chamou de “as admiráveis linhas possíveis do impossível”. Se sua poesia não se transforma efetivamente em teatro, ainda que possa ser designada como tal, constrói-se — dentro de suas possibilidades — como um teatro, sem com isso abdicar de suas especificidades enquanto poesia.

O próprio Octavio Paz, fascinado pelas subversões estéticas de Mallarmé, vai perseguir — em seu poema *Blanco*, de 1967, o mesmo empreendimento de seu mestre francês: a de converter — pela via analógica — a poesia em um “teatro de signos”, através de uma *performance* visual que consiste em levar a escritura a encenar-se a si mesma enquanto linguagem no branco da página, metáfora de um palco em movimento.

À feição do *Un coup de dés*, *Blanco* apresenta uma estrutura complexa e uma composição tipográfica variada. Dividido em seis partes, dispostas em três colunas móveis, capazes de possibilitar leituras em várias direções, o poema se constrói — através da metalinguagem e de criativos recursos visuais — como um espetáculo ritualístico, no qual a linguagem representa cosmogonicamente o seu nascimento e a sua

morte diante do leitor que, convertido também em ator, participa ativamente da cena, “tramando/destramando a odisséia do texto”, como diria Julián Ríos.⁷ Ao exibir, na sua própria superfície, o percurso da linguagem entre dois silêncios (o do nascimento e o da morte), *Blanco* se faz um e vários aos olhos do leitor, podendo ser lido em seqüência, da esquerda para a direita, de trás para frente, em zigzague, etc. Nesse sentido, configura-se como jogo e montagem.

Pode-se dizer que Paz explora ao máximo — como Mallarmé e muitos outros poetas-críticos modernos — as várias potencialidades verbais e não-verbais da palavra, teatralizando-a pelo trabalho analógico e transformando-a em cerne da experiência poética. Com isso, contribui para o culto moderno da linguagem enquanto um universo autônomo e poderoso, capaz, inclusive, de destituir o próprio “eu” do poeta, tradicionalmente visto como o elemento determinante da poesia.

Aliás, essa questão do sujeito poético nos permite pensar em uma outra dimensão da aliança moderna entre a poesia e o teatro: a que diz respeito às encenações do eu poético, realizadas por muitos poetas que, não mais iludidos pela falácia da unidade substancial do sujeito, passaram a viver conscientemente a experiência poética da fragmentação e da ficcionalização do “eu”.

Essa experiência, concisamente externada por Rimbaud na famosa frase “Je est un autre”, e já experimentada, em certa medida, sob a máscara da ironia romântica, por Kierkegaard (um notável forjador de identidades múltiplas), vai alcançar em Fernando Pessoa proporções até então inimagináveis.

Tomando, como se sabe, o “eu” não só como uma combinatória de vários outros, mas também como o produto do “fingimento sincero” do poeta, Pessoa nos oferece — através da criação de seus heterônimos — um espetáculo de subjetividades no qual várias máscaras se interseccionam num rosto que não é de ninguém. Despessoalizando-se em outros de si mesmo, Pessoa transforma-se teatralmente no que um de seus heterônimos, Bernardo Soares, chamou de “cena viva”, onde vários eus poéticos, convertidos em atores, encenam distintos papéis.

Não é à toa que ele se autodefinia como um poeta dramático. Em carta a Adolfo Casais Monteiro, chegou a dizer: “O que sou essencial-

mente — por trás das máscaras involuntárias do poeta, do raciocinador e do que mais haja — é dramaturgo.”⁸ Mas, como aponta Leyla Perrone-Moisés, se ele é o dramaturgo, é também personagem, ator, figurinista, cenógrafo, diretor, lanterna, cenário, bastidores, palco, espectador.⁹ Daí a sua complexidade não poder ser reduzida a uma única definição. Mesmo porque a sua relação com os heterônimos que criou não é a mesma da que o dramaturgo estabelece com as suas personagens. Alberto Caeiro, Ricardo Reis, Álvaro de Campos, Bernardo Soares e outros são, além de personagens, poetas com vida própria, autores de obras independentes, que mantêm um diálogo crítico recíproco e no qual Pessoa também entra menos como criador do que como mais um integrante.

Mesmo nos textos dramáticos que escreveu, como “O Marinheiro” e o “Primeiro Fausto”, o poeta português subverte a estrutura que, tradicionalmente, se espera de um drama, por eliminar dos textos a ação e converter as personagens em vozes poéticas sem rosto. Em “O Marinheiro”, por exemplo, definido por ele como um “drama estático” e escrito em prosa, a intriga praticamente não existe, o cenário é completamente vago e todo o texto se constrói pelas vozes de três personagens que permanecem imóveis do início ao fim. Como afirma José Augusto Seabra, arguto estudioso dos aspectos teatrais da obra pessoana, “em lugar de uma ação, de um movimento de personagens em cena, *é a própria linguagem que se dramatiza*”.¹⁰ Em outras palavras: não obstante seja um texto dramático, nele o verbo *draw* (o fazer da ação), que está na raiz da palavra drama, dá lugar ao *poiéw* (o fazer da linguagem), base etimológica de *poesia*.

Sem dúvida, mais teatral que essas composições denominadas dramáticas pelo autor, é o grande universo que construiu. E como bom poeta-crítico que foi, talvez uma das mais interessantes explicações para a dramaticidade que atravessa esse universo seja aquela que ele nos oferece de maneira impessoal e teórica, no ensaio intitulado “Os heterônimos e os graus de lirismo”, onde, ao discorrer sobre a gradação contínua que há entre a poesia lírica e a dramática, diz do quarto e último grau:

Dê-se o passo final, e teremos um poeta que seja vários poetas, um poeta dramático escrevendo em poesia lírica. Cada grupo de estados de alma mais aproximados insensivelmente se tornará uma personagem, com estilo próprio, com sentimentos porventura diferentes, até opostos. (...) E assim se terá levado a poesia lírica até à poesia dramática, sem, todavia, lhe dar a forma do drama, nem explicita nem implicitamente."

Como se vê, uma explicação paradoxal, que relativiza tanto o conceito de poesia lírica quanto o de poesia dramática, embora — a despeito de sua inegável pertinência ao caso pessoano — não baste para elucidar o intrincado mundo de vozes e subjetividades que o poeta construiu. Mundo fundado a partir da estética do fingimento, mas que, contraditoriamente, tem nesse jogo fingido a sua indiscutível verdade.

Poderíamos ir bem mais longe nessa leitura dos signos teatrais incorporados criativamente pelos poetas modernos no processo de construção de suas obras. Creio que, embora o leque de autores seja amplo e variado, Mallarmé, Paz e Pessoa se destacam como representantes exemplares desse processo que, repito, não consiste em simplesmente criar poemas dramáticos ou fazer do teatro tema poético e metáfora decorativa — o que já foi exaustivamente realizado em todas as épocas — mas em estruturar um novo conceito de *poiesis* e de sujeito poético a partir da apropriação orgânica de alguns elementos extraídos do universo teatral e conjugados, simultaneamente, com signos advindos de outras artes temporais e espaciais.



Referências Bibliográficas

- BARTHES, Roland. Drame, poème, roman. In: *Théorie d'Ensemble*. Paris: Éditions du Seuil, 1969.
- ELIOT, T.S. *On poetry and poets*. London: Faber & Faber, 1986.
- KOWZAN, Tadeusz. Os signos no teatro — introdução à semiologia da arte do espetáculo. In: GUINSBURG, J. (org.). *Semiologia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

- MALLARMÉ, S. *Igitur. Divagations, Un coup de dés*. Paris: Gallimard, 1976.
- PAZ, Octavio. *El arco y la lira*. México, Fondo de Cultura Económica, 1990.
- PAZ, Octavio. La nueva analogía: poesía y tecnología. *El signo y el garabato*. México: Joaquín Mortiz, 1992.
- PAZ, Octavio. *Transblanco*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1986.
- PAZ, Octavio e RIOS, Julián. *Teatro de signos/transparencias*. Edición de Julián Rios. Madrid: Fundamentos, 1974.
- PEACOCK, Ronald. *Formas da literatura dramática*. Trad. Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Fernando Pessoa — alguém do eu, além do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1982.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.
- PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1982.
- SEABRA, José Augusto Scabra. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

Notas

- ¹ KOWZAN. *Os signos no teatro*, p.104.
- ² Cf. BARTHES. *Drame, poème, roman*, p.25.
- ³ ELIOT. *On poetry and poets*, p.74.
- ⁴ PEACOCK. *Formas da literatura dramática*, p.277
- ⁵ PAZ. *La nueva analogía...*, p. 20.
- ⁶ PAZ. *El arco y la lira*, p.55.
- ⁷ RIOS e PAZ. *Teatro de signos*, s/p
- ⁸ PESSOA. *Obras em prosa*, p. 101.
- ⁹ PERRONE-MOISÉS. *Fernando Pessoa — alguém do eu, além do outro*, p. 19-20.
- ¹⁰ SEABRA. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*, p.28.
- ¹¹ PESSOA. *Obras em prosa*, p. 87.

CENA VIVA:
POESIA E TEATRO EM FERNANDO PESSOA

Para Mónica Serra

*Sou a cena viva onde passam vários
atores representando várias peças*

Bernardo Soares

O escuro domina o palco, com exceção apenas de um *spot* que ilumina um pequeno móvel encostado na parede à direita. O foco de luz se dirige para o espelho imediatamente ao lado, deixando explícita a imagem de um homem que acaba de vestir seu *smoking*. Ele tem uma expressão congelada, nada em seus olhos reluz. De repente, o espaço daquilo que se assemelha a um quarto de hotel fica inteiramente iluminado. O homem se penteia, cuidadoso. Num gesto sem ênfase, desvia o olhar para o relógio dependurado na mesma parede do espelho. São sete e cinquenta da noite. Com passos lentos, dirige-se ao outro lado do quarto, abre o armário e pega uma garrafa de champagne, colocando-a sobre a mesa ao lado. Volta ao armário. Tira cinco pequenos frascos e coloca-os ao lado da garrafa. Busca ainda um cálice de cristal. Depois de abrir discretamente a garrafa, despeja a bebida no cálice e nela mistura o pó contido nos frascos. Com a taça em uma das mãos, aproxima-se do espelho, alonga o corpo e bebe o líquido, degustando-o. Ligeiramente entorpecido, vai até a cama e se deita, com a altivez de quem não tem nada a perder. São oito horas em ponto. O quarto escurece. Um *spot* ilumina a porta que se abre. Entra outro homem. A luz cai, em resistência, sobre o rosto do homem deitado.

Homem que chega: “O que houve, dói-lhe a cabeça?”

Homem deitado: “Não. Acabei de tomar cinco frascos de arseniato de estricnina. Fique aqui. Quero que assista à minha morte.”

O que se segue é previsível: a morte convulsiva do personagem que, na realidade, não é senão o poeta português Mário de Sá-Carneiro, que, em 1916, suicidou-se de maneira teatral, em presença do ami-

go José Araújo, aos vinte e seis anos de idade, no Hotel Nice, em Paris. Isso, depois de ter anunciado várias vezes a Fernando Pessoa, por carta, o seu intento suicida.

Ao transformar a própria morte em espetáculo, Sá-Carneiro — que vivera entre a atmosfera decadentista do fim do século XIX e a efervescência vanguardista da primeira década do século XX — levou ao extremo um dos principais lemas do seu tempo: o de converter a vida em arte. Ator e artífice de si mesmo, já colocava em cena, naquela época, uma concepção de teatro que Antonin Artaud defenderia mais tarde: a do teatro enquanto encenação que “carrega em si tanto sua finalidade quanto sua realidade” e que se configura como “um meio refinado de compreender e *exercer* a vida”.¹ Teatro que, sem se colocar a serviço de um enredo e de um diálogo preconcebidos, se apresenta ele mesmo enquanto linguagem à medida que vai se constituindo aos olhos do espectador.

Sá-Carneiro, antes mesmo do ato *performático* de sua morte, já atentara para a importância do teatro enquanto uma linguagem específica que, longe de ser um mero ramo acessório da linguagem verbal, é capaz de redimensionar a própria linguagem literária, levando-a a assumir-se enquanto corpo que se encena a si mesmo, que se desvia dos significados para os sentidos e se furta às funções utilitárias a que se vê impelida pelo uso convencional. Essa atenção se faz ver não só em vários poemas, contos e peças que escreveu, mas, sobretudo, na novela *A confissão de Lúcio*, onde a teatralização da linguagem, das personagens, do narrador e da narrativa se radicaliza ao ponto de se configurar como uma espécie de *script* metafórico da cena viva que constituiria o suicídio do autor.

Esse apreço à teatralização da vida e da literatura, que remonta inegavelmente ao movimento romântico, vai aparecer de forma semelhante, mas também muito distinta, em Fernando Pessoa, que dois anos antes da morte de Sá-Carneiro, já tinha criado (em atmosfera também performática, segundo relata a Adolfo Casais Monteiro, na famosa carta de 1935) o seu universo heteronímico. Ainda que, como o amigo, Pessoa se transfigure em uma *persona* poética e introduza na sua obra escrita aspectos inerentes à esfera da encenação teatral, somando a isso

um expresso interesse pela arte dramática, sua relação *vivencial* com esta não foi tão explícita quanto a de Sá-Carneiro. Ou seja, ele não incorporou essa arte à sua vida civil, biográfica, ao ponto radical de converter-se, ele mesmo, em um espetáculo vivo. Preferiu dar realidade a seus outros de papel e atuar através, com e sob eles. Suportar a existência através do jogo. Ficcionalizar-se na mesma proporção em que dava realidade e autonomia às suas personagens.

Tanto Sá-Carneiro quanto Pessoa tiveram uma relação criativa com a idéia de teatro, no sentido de “encenação” liberta das amarras do discurso. Foi o que permitiu ao primeiro exercitá-la como um ato e ao segundo dar uma existência extratextual aos seus heterônimos, mesmo os tendo criado através do exercício da palavra. Índice da abertura de ambos para a exploração intensa da potencialidade que a poesia tem de dialogar com outras artes.

Quando Fernando Pessoa cria o *Sensacionismo*, corrente que atribui ao poeta a tarefa de captar a realidade através de sensações múltiplas e simultâneas, passando-as pelo filtro do entendimento e da palavra, ele busca em outras artes, como a pintura cubista, o teatro e a música, subsídios para sua teoria. O “interseccionismo”, uma das vertentes do *Sensacionismo*, pressupõe a espacialização do poema, compreendido enquanto um *topos* móvel de entrecruzamento e sobreposição reversíveis de planos, linguagens, imagens, realidades, como se pode ver não apenas no poema “Chuva Oblíqua”, onde o teatro aparece explicitamente como tema especial da sexta parte, mas também na própria constituição do conjunto da obra pessoana. Esse trânsito em vários territórios justifica, em certa medida, a maleabilidade estética do autor, a capacidade que sempre teve de incorporar alteridades cada vez mais outras e mais suas. Justifica, portanto, a sua incorporação inventiva dos signos teatrais, visível principalmente no que se pode chamar de estética do fingimento, base de sua concepção de poema e de sujeito poético.

A idéia de “drama-em-gente”, lançada por Pessoa como uma suposta pista para se entender sua obra, advém dessa estética que confere ao poeta o atributo de fingidor. Em parte mantendo uma secreta afinidade com o que Valéry chamou de “teatro mental”, espécie de “mise-

en-scène” da subjetividade, essa noção indicia uma cumplicidade visceral do autor com o que designou, em um ensaio teórico sobre o drama, de “instinto cênico”,² força motriz do ato moderno de criação poética que ele mesmo deflagra em sua obra e que implica no exercício sincero de subjetividades postizas, já que, nesse caso, o fingimento não deixa de ser a expressão de uma sinceridade estética. Daí ele se definir como um poeta dramático por excelência, que “nunca teve uma só personalidade, nem pensou nunca, nem sentiu, senão dramaticamente, isto é, numa pessoa, ou personalidade, suposta, que mais propriamente do que ele próprio pudesse ter esses sentimentos”.³ O dramático, nesse caso, furta-se à condição estereotipada de “gênero” literário, para se configurar no plano mais amplo da encenação e para ser também uma espécie de exercício de *otredad*, visto que, como observa José Augusto Seabra, em seu trabalho precursor sobre as relações entre poesia e teatro na obra do poeta português, “o que se nos revela, precisamente, de mais original em Pessoa é o paradoxo aparente de enquanto poeta lírico, que ele é por natureza intrínseca, assumir no seu lirismo uma forma dramática, sem que a sua obra se vaze no gênero ‘drama’”.⁴

São muitos os ensaios, cartas ou fragmentos pessoais dedicados à reflexão sobre a questão do “drama”, no sentido que ele deu a esse termo. Em quase todos, o jogo dialógico entre poeta lírico e poeta dramático aparece, ainda que às vezes tensionado por uma outra categoria, mais atópica (e talvez, mais iluminadora), de “dramático sem poeta”, que escapa às definições previsíveis, por estar fora do registro meramente literário. Na carta de 1931, dirigida a João Gaspar Simões, por exemplo, Pessoa diz:

Sabe que, como poeta, sinto; que, como poeta dramático, sinto despegando-me de mim; que, como dramático (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa inexistente que a sentisse verdadeiramente, e por isso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir.⁵

Está aí implícito, a meu ver, o paradoxo que pode elucidar o que o próprio Pessoa chamou de “poeta fingidor”: um poeta que não é po-

ta lírico nem dramático, mas é os dois ao mesmo tempo e outra coisa: um dramático (sem poeta). Essa outra coisa poderia ser associada ao referido “instinto cênico”, que seria o elemento por excelência do teatro, compreendido fora do domínio exclusivo do texto escrito. É nessa medida que Pessoa mantém uma relação não convencional com a arte teatral: ele valoriza predominantemente o que nela existe de intrínseco, de não condicionado pelo conceito de “peça” ou de “poema dramático”, e que, transposto para o universo literário, pode conferir a este uma nova dimensão.

Isso não significa que ele não tenha explorado também, como escritor, o chamado “gênero dramático”, não só na composição de sua heteronímia (ainda que nesta predomine o “dramático” sem gênero), como também na construção de textos denominados dramáticos pelo próprio autor, como *Na floresta do alheamento*, *O marinheiro* e *Primeiro Fausto*. Mas, como é previsível, em se tratando de Pessoa, mesmo esses textos não se adequam perfeitamente ao que se espera de um poema dramático, no sentido tradicional.

O primeiro, *Na floresta do alheamento*, é um monólogo em prosa que, em meio a uma atmosfera de irrealidade, encerra uma voz sonâmbula não dizendo nada que não seja ela mesma, visto que o eu que a pronuncia encontra-se num estado paradoxal de “torpor lúcido, pesadamente incorpóreo, estagno, entre um sono e a vigília, num sonho que é uma sombra de sonhar”.⁶ É um drama por subtração, ou que nem chega a ser, pela extrema volatilidade com que se configura aos olhos e aos ouvidos do leitor.

Já *O marinheiro* apresenta uma aparente forma de texto dramático: existem personagens em diálogo, cenário e alguns artificios de sugestivo caráter teatral. Mas inexistente a ação, e o tempo referenciável é completamente abolido. O que se vê são três mulheres sem corpo, vendo uma mulher morta (que, segundo ele, “finge estar ali”) e conversando sobre sonhos e memórias de um passado que não houve. O marinheiro, que dá título à peça, não passa de um personagem do sonho de uma delas. E todas, no final, chegam a dizer serem apenas o sonho desse marinheiro sonhado. Pessoa caracteriza esse poema como um “teatro estático”, definido como “aquele cujo enredo dramático não

constitui ação — isto é, onde as figuras não só não agem, porque nem se deslocam nem dialogam sobre deslocarem-se, mas nem sequer têm sentidos capazes de produzir uma ação”.⁷ E como aponta José Augusto Seabra, “não parece sequer que Pessoa tenha concebido este drama como representável: ele destina-se mais a ser lido do que a ser visto, ou antes a ser visualizado através das palavras”.⁸

Quanto ao “Primeiro Fausto”, composto inteiramente em versos, não há cenário nem enredo, e a identidade de quem enuncia mal se define. É, na verdade, um longo poema lírico, de inegável tensão dramática, que ao mesmo tempo se apresenta como um conjunto fragmentado de pequenos poemas avulsos, distribuídos em quatro temas e dois diálogos. Uma tentativa inacabada de se construir um drama faustiano que deveria se desdobrar em mais duas grandes composições, mas que, apesar disso, ou por isso mesmo, se realiza perfeitamente enquanto construção poética, chegando a se configurar também como espaço de confluência de vozes fragmentadas que remetem aos vários heterônimos pessoanos.

Essa ruptura com a tipologia tradicional do texto dramático, constatável em todos esses escritos, não atende, necessariamente, a qualquer outro modelo instituído (moderno ou não), mas faz parte de uma concepção própria, de caráter paradoxal, de arte dramática, desenvolvida pelo poeta em toda a sua obra. Paradoxal, porque também se entrecruza com um conceito igualmente peculiar de lírica e de sujeito poético, se considerarmos os poemas e os ensaios pessoanos em que este entrecruzamento se explicita.

De qualquer forma, pode-se detectar em todo esse universo de máscaras, vozes e linguagens, uma maneira nova de se incorporar à poesia elementos da esfera teatral, sem que nem a poesia nem o teatro se anulem enquanto especificidades estéticas, mas se redimensionem reciprocamente, ao mesmo tempo dentro e fora do território verbal. Isso, porque a própria trilha poética inaugurada por Pessoa também escapa aos lugares-comuns da lírica compreendida sob o prisma dos gêneros.

Como o fez, também, de maneira diferente, Mário de Sá-Carneiro, ao exercitar, tanto na vida quanto na obra, a proposição de Artaud,

segundo a qual "o teatro se confunde com suas possibilidades de realização quando delas se extraem as conseqüências poéticas mais extremas".⁹



Referências Bibliográficas

- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- PESSOA, Fernando. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1982.
- PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1981.
- SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- SEABRA, José Augusto Seabra. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

Notas

- ¹ ARTAUD. *O teatro e seu duplo*, p. 4.
- ² PESSOA. *Obras em prosa*, p. 277.
- ³ PESSOA. *Obras em prosa*, p.82.
- ⁴ SEABRA. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*, p. XIX.
- ⁵ PESSOA. *Obras em prosa*, p. 66.
- ⁶ PESSOA. *Obra poética*, p. 603.
- ⁷ PESSOA. *Obra em prosa*, p.283.
- ⁸ SEABRA. *Fernando Pessoa ou o poetodrama*, p.28.
- ⁹ ARTAUD. *O teatro e seu duplo*, p. 39.

POÉTICAS DO ARTIFÍCIO:
BORGES, KIERKEGAARD E PESSOA

— Conversa com *Lars Olsen* —

O maior artifício é disfarçar o artifício

Baltasar Gracián

Em agosto de 1996, entrei numa conhecida livraria da Calle Suipacha, em Buenos Aires, à procura de uma recém-lançada biografia de Jorge Luis Borges. O livreiro, Alberto Casares, homem erudito e afeito a assuntos borgianos, depois de atender-me com sua habitual elegância, apresentou-me ao professor dinamarquês Lars Olsen, que, por coincidência, lá se encontrava à procura de livros recentes sobre o escritor argentino.

O Sr. Olsen, como informou-me Casares, além de tradutor dos livros *El Aleph*, *Ficciones* e *El libro de arena* para o dinamarquês, lecionava Estética na Universidade de Copenhague, tendo ainda editado um alentado estudo comparativo sobre Borges e Kierkegaard. Soube também que aquela era a terceira vez que passava uma temporada em Buenos Aires, com finalidades de pesquisa.

Falando um espanhol claro e pausado, o professor — que disse ter se encontrado duas vezes com Borges, no início dos anos 80, no apartamento da Calle Maipú — fez-me uma rápida sinopse do trabalho que havia publicado. Fiquei bastante motivada a conhecer o texto, o que, entretanto, não se consumou, já que o livro havia sido publicado apenas em dinamarquês. Resolvi, então, diante da receptividade do professor e com o óbvio propósito de saber mais sobre as suas incursões no universo borgiano, sondá-lo sobre uma possível entrevista. Embora ele estivesse com um tempo restrito para finalizar suas pesquisas na cidade, acatou gentilmente a sugestão, alegando (em tom de brincadeira) que, afinal, não podia perder aquela rara oportunidade de ver suas idéias divulgadas no Brasil. Marcamos, portanto, uma conversa para dali a três dias, no *hall* do hotel onde estava hospedado.

Durante a conversa, que durou mais ou menos três horas, Lars Olsen falou, dentre outros temas, sobre os ardis ficcionais da obra borgiana, vistos sob o lume dos embustes autorais criados por Kierkegaard. Discorreu também, entre idas e vindas, sobre outros adeptos da estética do artifício e da simulação, como Fernando Pessoa, Maurice Ravel e Valéry Larbaud.



Como surgiu a idéia de comparar Jorge Luis Borges a Sören Kierkegaard?

Eu sempre me interessei por armadilhas, embustes, simulações e artifícios em geral. Cheguei a estudar, instigado pelos breves apontamentos de Gaston Bachelard sobre o que chama de “tecido temporal do fingimento”, as várias funções estéticas da mentira (afinal, como diz Cioran, a mentira não deixa de ser uma forma de talento). Foi quando me detive, com mais cuidado, nos escritos de Kierkegaard, um filósofo extremamente astucioso que, explorando criativamente as potencialidades da ironia romântica, compôs uma obra complexa, avessa à idéia de sistema e fundada no jogo entre pensamento e imaginação, verdade e mentira, religiosidade e ficção. Pode-se dizer que, ao criar vários pseudônimos (ou, eu até mesmo diria, semi-heterônimos) para seus livros, além de converter prólogos e prefácios de livros filosóficos em textos narrativos, de cunho predominantemente ficcional, ele não só colocou em crise a idéia de autoria (levada a extremos por Borges), mas preefigurou um tipo de texto híbrido, mistura de ensaio filosófico e literatura, também muito caro ao escritor argentino. Quando li, pela primeira vez, a *Historia universal de la infamia*, vislumbrei alguns traços de semelhança entre os dois, no que se refere a esse gosto pelo artifício, a essa prática do ardil literário... A leitura de contos como “Pierre Menard”, “El informe de Brodie”, “El acercamiento de Almotásim”, dentre outros, confirmou minhas suspeitas. A partir daí, fui sondando essas afinidades secretas entre os dois.

Não faz muito tempo, ao ler o In vino veritas de Kierkegaard, fiquei extremamente impressionada com a construção maliciosa do texto e, sobretudo, com o jogo de identidades postíças presente no livro. Na ocasião, cheguei a pensar numa possível aproximação do filósofo dinamarquês com Fernando Pessoa, autor que já foi comparado, também sob o prisma das máscaras, a Valéry Larbaud e ao próprio Borges. Na sua opinião, esses escritores comporiam uma linhagem específica, ou seja, poderiam ser reunidos — em função do gosto que conservam pela trapaça e pelo artifício — em um mesmo topos literário?

De certa forma, sim. Mas desde que não sejam confinados a esse topos. Se as semelhanças entre eles são evidentes, as dissonâncias não são menores. Viveram em épocas diferentes (com exceção de Pessoa e Larbaud) e compuseram obras obviamente distintas, se atentarmos para outros aspectos que não apenas esse que estamos discutindo. Mas compõem, sim, uma linhagem. Essa linhagem surgiu no Romantismo, com os alemães do Círculo de Jena, e foi adquirindo proporções e nuances cada vez mais interessantes ao longo do tempo. Jogar com subjetividades duplas ou múltiplas, forjar verossimilhanças, embaralhar estrategicamente realidade e ficção, tensionar o exame crítico com a elaboração literária são artifícios irônicos surgidos com o advento da subjetividade auto-reflexiva dos românticos e com o que se convencionou chamar de autonomização da arte. Kierkegaard aproveitou diretamente o legado alemão: estudou em Berlim, por volta de 1840, e chegou a escrever uma tese acadêmica sobre o conceito de ironia. A cisão do eu, base da construção irônica, foi encenada de diferentes maneiras pelo filósofo-esteta, vide os curiosos autores imaginários que criou. Ao ponto de ele poder ser tomado como um precursor de Pessoa, ainda que não tenha ido tão longe como o poeta português. Pessoa levou a ironia a se desconstruir a si mesma, burlou com ela através dela. Preparou, diríamos assim, o terreno para Borges. Não foi à toa que Borges, em 1985, escreveu uma carta a Pessoa (será que ele leu?), pedindo para ser seu amigo. (risos)

Agora há pouco, ao falar de Kierkegaard, o senhor usou, com ressalvas, o termo pseudônimos para caracterizar os disfarces autorais do escritor. Por quê? O senhor os aproximaria mais dos heterônimos pessoais?

Bem. Ao contrário do que se divulga por aí, os autores imaginários criados por Kierkegaard não foram, todos, meros nomes falsos sob os quais ocultou sua identidade civil. Alguns tinham uma existência ficcional bem marcada dentro da obra: adquiriram voz própria e transformaram-se em personagens, como é o caso de Victor Eremita, Constantino Constantius, Hilarius Bogbinder e Johannes, o Sedutor (este, um caso mais complexo, como vou explicar depois). Mas nem por isso tiveram (com exceção talvez do Sedutor), a autonomia, a consistência física e psicológica, dos heterônimos pessoais. Daí eu preferir falar em semi-heterônimos. Vou dar-lhe alguns exemplos. O livro de estudos estéticos *Alternativa* foi atribuído a Victor Eremita, um esteta frio e irônico. Entretanto, no prólogo, assinado por esse mesmo Victor, encontramos um relato no qual ele nega essa suposta autoria, dizendo ter encontrado, por acaso, os manuscritos do livro em uma gaveta secreta de uma escrivaninha recém-adquirida. Teria assumido, portanto, apenas o trabalho de organizá-los em duas partes e intitulá-los. O mais curioso é que ele aponta dois autores diferentes para o livro: o A (responsável pela escrita de sete dos oito ensaios que integram a primeira parte) e o B (este, segundo ele, um juiz de nome Guilherme, que teria escrito a segunda parte, toda composta de cartas possivelmente destinadas ao autor A). O oitavo texto e o mais alentado da primeira parte (que é o famoso *Diário de um sedutor*) teria sido encontrado, pelo autor A, também em uma escrivaninha e que, por ser um diário, era de responsabilidade de quem o escreveu, ou seja, do ardiloso Johannes, o Sedutor, de quem (presume-se, pelo prólogo) o autor A teria sido amigo. Mais intrigante ainda é o fato de o mesmo Victor Eremita reaparecer, ao lado de Johannes e do autor fictício de *A Repetição* (Constantino Constantius), em outra obra, que você citou há pouco, o *In vino veritas*, supostamente editado por um encadernador chamado Hilário Bogbinder. Esse livro, espécie de paródia de *O Banquete* de Platão, teria sido es-

crito por William Aftam, e apresenta cinco narradores-personagens, todos participantes do banquete/colóquio, discorrendo, um de cada vez, sobre questões relacionadas ao amor, à mulher e ao casamento. Tanto Victor Eremita quanto Constantino e Johannes discursam sobre esses temas, cada um com uma opinião e uma dicção distintas, para não dizer contrastantes. Aliás, as opiniões de Johannes, o Sedutor, sobre a mulher são de uma excepcional modernidade e chegam até mesmo a prefigurar certos traços da teoria psicanalítica de Lacan... É o que acho... e pretendo investigar melhor um dia... Pois bem: um mero conjunto de pseudônimos não constituiria uma rede tão complexa. Todos esses *ou-tros* de Kierkegaard são inseridos numa trama ficcional capaz de confundir o leitor e burlar a crítica. É nesse sentido que estão mais próximos dos heterônimos de Pessoa.

E, obviamente, dos artificios borgianos... Essa estratégia de dizer que os manuscritos de um determinado texto foram encontrados num baú, num navio ou numa gaveta secreta, Borges usou com grande habilidade nos contos El inmortal e El informe de Brodie, não é mesmo? Só que Borges acrescenta ao jogo o artil da página perdida e o subterfúgio da tradução. Nos dois contos, os manuscritos encontrados são ainda traduzidos para o castelhano e se dão a conhecer publicamente como traduções. Isso buliversa ainda mais o problema da autoria, sobretudo se levarmos em conta o que vem a ser tradução para o escritor argentino...

Você levantou um ponto importante. Borges é bem mais sofisticado no uso desses artificios, por tê-los incorporado pela via da erudição e de outros procedimentos teóricos e narrativos que só o seu tempo e sua infinita imaginação lhe poderiam fornecer. Se ele simplesmente repetisse o famoso truque do manuscrito encontrado num baú, não teria ido tão longe. Ao recriar o truque, inserindo-o numa rede mais complexa (num labirinto, para usar uma palavra borgiana) que envolve escritos apócrifos atribuídos a autores existentes ou inexistentes, citações existentes atribuídas a autores falsos, traduções que são na verdade invenções, autores reais (como Bioy Casares e ele mesmo, Borges) convertidos em personagens de histórias fantásticas, contos escritos como se

fossem ensaios ou resenhas de livros, etc., o escritor avança, no sentido de fundar uma outra concepção de literatura, de autor, de tradução, de leitor. Concepção que tem vínculos indiscutíveis com a modernidade, mas que descortina outra coisa, outra maneira de pensar. Não foi à toa que sua obra interferiu (e ainda interfere) nos rumos da teoria literária contemporânea. Para não dizer da filosofia e das artes em geral...

Ele, de alguma maneira, desencadeou uma discussão bastante profícuca em torno de problemas relativos à simulação, ao artifício, à falsificação, no campo da literatura e da filosofia.

Sem dúvida. O que, na falta de outro nome, vem sendo chamado de “Pós-Moderno”, não teria muita consistência sem a literatura borgiana. Umberto Eco foi reconhecido mundialmente como ficcionista ao transformar Borges em personagem de um romance policial. Foucault alega que *As palavras e as coisas* nasceu de um texto de Borges. Baudrillard não teve como lidar com a questão dos simulacros senão partindo do intrigante “Del rigor de la ciencia”. Na sua teoria sobre a sedução também recorre ao conto “La lotería en Babilonia”, para abordar os aspectos sedutores do jogo, do acaso. Aliás, é muito difícil, hoje, tratar do problema da sedução sem, pelo menos, tangenciar Borges.

Kierkegaard ocupa também um espaço privilegiado dentro do livro de Baudrillard. O que também indicaria — no campo da sedução — a sua “cumplicidade” com Borges...

Claro. O *Diário de um sedutor* é o melhor tratado que conheço sobre a arte de seduzir. Johannes faz do artifício para seduzir Cordélia uma forma de aperfeiçoamento estético e de exercício intelectual. Ele avalia, passo por passo, as estratégias (valoriza os estudos prévios, os ensaios), sustenta-se o tempo todo na elegância das palavras, não se deixa deslizar emocionalmente. Busca no que chama de “reflexão poética” o substrato do jogo de sedução. Mas nem por isso deixa de assumir a sua condição de seduzido. Ele inclusive admite (no outro livro) que a mulher é a sedução mais poderosa do céu e da terra e que aprendeu

com ela a arte de seduzir. O que ele fez foi intelectualizar essa arte, dar-lhe uma forma elaborada, calculada. É aí que entra a complexidade e a riqueza do livro. Johannes se feminiza, de certa maneira, para o exercício bem sucedido da sedução. Esse é o seu maior artifício e o seu maior segredo. Por isso nenhuma de suas manobras fracassa. Ao contrário de Don Juan, ele vê a mulher como um sujeito e não se preocupa com a quantidade de suas conquistas, mas com a qualidade da sedução. O que importa para ele não é o fim, mas o processo e a reflexão crítica sobre esse processo. Ele tinha consciência de que um sedutor devia possuir uma força que Don Juan, apesar de seus muitos dotes, não possuía: a força da palavra. O poder de jogar com a potencialidade enganadora da linguagem. O que, sabemos, Borges soube fazer com muita destreza e competência. Penso que Baudrillard poderia ter ido mais longe em suas reflexões, a partir de Kierkegaard e do próprio Borges. Se ele tivesse feito uma leitura em contraponto do *Diário de um sedutor*, do *Erotismo musical* (texto de Kierkegaard sobre a ópera Don Giovanni, de Mozart) e do discurso iluminador que Johannes, o Sedutor, profere no livro *In vino veritas*, ele teria se dado conta de que o autor dinamarquês já tinha antecipado muitas das idéias que ele, Baudrillard, tomou como sendo suas próprias.

Qual tem sido o seu referencial teórico para esses estudos sobre a estética do artifício?

Primeiro, penso como o músico Maurice Ravel, outro falsificador (no bom sentido, é claro): que não existe senão a estética do artifício, que todos os artistas são “artificiais por natureza”. No entanto, esse artificialismo peculiar à arte adquire dimensões diferentes, dependendo da maneira como é trabalhado pelo artista. Clément Rosset tem um estudo muito interessante sobre esses vários graus da artificialidade na filosofia e nas artes, intitulado *O mundo como natureza e artifício*, numa nítida alusão a Schopenhauer. Foi sua tese de doutorado. Ele parte do que chama de “miragens do naturalismo” até chegar às “emergências do artifício”, seção em que discorre sobre Baudelaire, Mallarmé, Ravel, Shakespeare, Huysmans, todos esses, autores afeitos ao artificial. Per-

corre depois as filosofias artificialistas de Baltasar Gracián, Maquiavel, Hobbes, os sofistas, comparando-as com as filosofias naturalistas, para chegar à conclusão de que o artifício é uma “verdade” da existência, o único modo de existência real, tendo seu fundamento no tempo presente, no “factum” (considerando que esta palavra aponta para dois sentidos ao mesmo tempo: o que existe, o fato, e o que é fabricado, “facturado”). É um livro muito instigante para quem se interessa pelo assunto. Tenho recorrido teoricamente também, mas sem muita sistematização, a estudos de Vladimir Jankélévitch, de Paul Virilio, Bachelard, Deleuze, Cioran e o próprio Baudrillard. Os mais antigos estão sempre presente: Gracián, Sade, F. Schlegel, Maquiavel... Para não dizer dos poetas modernos.

O senhor chegou a se valer de algum estudo de Octavio Paz nas suas pesquisas? Ele trata do jogo simulação/dissimulação, no El laberinto de la soledad, trabalha com a noção de máscara, além de ter escrito dois ensaios sobre Pessoa (um deles falando das similitudes entre a rede heteronímica do poeta e os ardis autorais de Valéry Larbaud).

Octavio Paz é imprescindível para se entender as contradições, os paradoxos da modernidade. Sobretudo no campo da poesia e das artes. Sua erudição é admirável. Sua capacidade de tratar, com desenvoltura, de assuntos interdisciplinares muito me impressiona. Mas não é um dos meus autores de referência, por um simples motivo: falta-lhe uma boa dose de ironia e artificialidade. Não conheço o ensaio sobre Larbaud e gostaria de poder lê-lo oportunamente. Larbaud também inventou um autor interessante... como é mesmo o nome?

Barnabooth. Que teve, como os heterônimos pessoanos, biografia e até diário íntimo. A biografia foi escrita por um outro autor imaginário, Tournier de Zamble. Depois Larbaud resolveu transformar a biografia em um diário assinado pelo próprio Barnabooth. Isso, um pouco antes de Pessoa. E muito tempo depois de Kierkegaard...

Sem dúvida pertencem à mesma família. Mas, pelo que saiba, Larbaud não teve a complexidade, a dramaticidade dos outros dois. Kierkegaard

c Pessoa se multiplicaram por dentro e por fora, simultaneamente. Implosão e explosão.

A propósito: Pessoa, ao implodir/explodir (como diz o senhor) em vários outros eus, cria um espetáculo de subjetividades no qual várias máscaras se interseccionam num rosto que não é de ninguém, já que o próprio Pessoa se ficcionaliza dentro dessa ciranda de encenações. Ou seja, ele se despessoaliza, chegando a se tornar às vezes menos real que seus heterônimos. Borges, por sua vez, mesmo ao falsear dados de sua própria vida, ao jogar com o seu próprio nome, ao confundir seus leitores, não se despessoaliza sob as máscaras que criou para si mesmo. Pelo contrário, essas máscaras só contribuíram para sua afirmação civil, biográfica. Como o senhor vê isso? E como Kierkegaard lidou com sua própria imagem pública?

Uma pergunta difícil de ser respondida em poucas palavras. Primeiro, não concordo inteiramente com você. Pessoa é o Pessoa por causa do teatro que construiu em torno ou a partir de si mesmo. Ele também ganhou uma corporeidade civil, biográfica, por conta do seu teatro heteronímico. Mas eu diria que, apesar de todas as armadilhas que inventou, Pessoa se preservou mais do que Borges. Talvez por se resguardar muitas vezes sob a voz e o rosto de um ou outro heterônimo (ele tinha sempre esse álbi), não se expôs em demasia enquanto ele mesmo. Borges deu muitas entrevistas, foi professor, fez inúmeras conferências, protagonizou episódios controvertidos, enfim, foi também um homem público. E como tal, não deixou de fazer suas bromas. Transpôs para sua própria vida muitos dos artificios de sua literatura. Confundiu, por isso, muitas pistas. Veja quantas biografias contraditórias circulam por aí. Aliás, você chegou a ler a que escreveu a sua homônima? Comprei aquele dia, na livraria do Casares, e já estou quase no fim. Acho que a autora construiu o seu Borges, que não coincide necessariamente com o Borges dos outros, com o meu, por exemplo... Mas vamos voltar à sua pergunta. Se Borges assumia publicamente o jogo das máscaras e divertia-se com isso, Kierkegaard foi mais secreto em seu prazer. E mais conflituoso. Atormentado, eu diria. Sua curta

existência foi uma constante tensão entre a estética e a religião. Chegou a renegar, por escrito, os pseudônimos (ou semi-heterônimos) que inventou e a assumir a autoria de todos os seus livros, alegando ter conseguido, através da ética, superar a estética e chegar, finalmente à plenitude do estado religioso. No livro *Ponto de vista explicativo da minha obra como escritor*, por exemplo, ele se propõe a fazer uma reflexão crítica sobre a sua trajetória intelectual, desfazer os truques, revelar quem era verdadeiramente como autor. Só que, curiosamente, não quis publicar o livro, sob o argumento de que o que foi escrito pertencia, não a ele, mas a uma terceira pessoa. Pensou em recorrer de novo a um pseudônimo (o do poeta Johannes de Silentio) ou em misturar os papéis escritos com outros. Desistiu. O livro só foi publicado depois da sua morte. Lendo hoje esse texto e cotejando-o com trechos do seu Diário, podemos constatar o grande tormento, o grande conflito interno experimentado pelo filósofo ao longo de toda a sua vida. O que, de certa maneira, explica o costume que tinha de publicar, simultaneamente, vários livros contrastantes tanto pelo tema quanto pela forma. Ele poderia perfeitamente dizer com Paul Valéry: “eu não sou sempre da minha opinião”. (risos). O autor fictício Johannes Climacus, por exemplo, é a voz que nega o que Kierkegaard sempre defendeu como sua grande bandeira: o cristianismo. Há um texto, designado de *Post-Scriptum definitivo e não científico*, em que o autor (Climacus), declara mais ou menos assim: “o abaixo-assinado, Johannes de Climacus, não se considera cristão: está, sim, preocupado com a dificuldade que há em tornar-se um cristão”. É realmente muito pessoana essa história...

Voltando a Borges. O senhor teve oportunidade de estar com ele duas vezes no apartamento da Calle Maipú. Poderia contar um pouco sobre essa experiência?

Borges era acessível. Gostava de receber as pessoas, de conversar. Quando o procurei, em 83, a pretexto de esclarecer algumas questões de minha pesquisa, fui recebido com muita solicitude. Fiquei impressionado com seu humor e sua cruidão. Tão logo eu entrei na sala do

apartamento (ele já sabia da minha nacionalidade), citou de cor, em espanhol, um fragmento extraído de um salmo escrito pelo grande salmógrafo dinamarquês H.A.Brorson, do século XVIII. Esse fragmento era mais ou menos o seguinte: “Que direi eu? As minhas palavras não significam grande coisa”. Depois, citou em dinamarquês o título do salmo: *Op al den Ting, som Gud hur giort*. Foi um excelente começo de conversa, sobretudo depois de eu tê-lo lembrado de que no túmulo de Kierkegaard havia uma inscrição tirada de um cântico desse mesmo autor. Perguntei se sabia bem o dinamarquês e ele me disse que seus conhecimentos eram rudimentares, embora tivesse muito interesse pela língua. Citou algumas palavras conhecidas e enumerou alguns autores dinamarqueses de sua predileção. No final, pediu-me que voltasse um outro dia, com a promessa de ler para ele, no original, duas parábolas de Kierkegaard que ele tinha lido há muito tempo, em inglês, num livro de W.Lowrie. Foi a oportunidade que tive de voltar à sua casa. Poucos dias depois da segunda visita, tive que viajar. Confesso que um dos momentos mais emocionantes de minha vida foi esse, quando li, em voz alta, para Jorge Luis Borges, as parábolas de Kierkegaard.

Ele chegou a conhecer o livro que o senhor escreveu, comparando-o a Kierkegaard?

Infelizmente não. Na época em que estive com ele, estava no início da pesquisa. Voltei a Buenos Aires no ano seguinte, mas não o encontrei: tinha ido inaugurar, em Paris, uma exposição dedicada a Kafka. Foi um ano de muitas viagens para ele. Os dois anos seguintes dediquei à redação do trabalho. Terminei dois meses depois de sua morte. Ainda demorei um pouco nas revisões, reescrevi algumas partes. A publicação só aconteceu mesmo no final de 88.

Qual é o título do livro? O senhor pretende publicá-lo aqui, na Argentina?

O título, em espanhol, seria: *Borges y Kierkegaard: contrapuntos*. Estou tentando negociar a publicação aqui. Já comencei a traduzi-lo, com

a ajuda de uma amiga argentina que mora em Copenhague. Espero poder enviar a você um exemplar até o ano 2000, quem sabe... (risos)

Tem algum outro estudo sobre Borges em andamento?

Sim. Estou agora pesquisando biografias, entrevistas, conferências, depoimentos. Pretendo estudar a *persona* Borges. Avaliar até que ponto ele transpôs para sua própria vida os artificios da literatura. Até que ponto ele foi personagem de si mesmo. Enfim, continuar a trabalhar com suas estratégias arditosas. É só o que posso dizer, por enquanto.

Para finalizar, uma pergunta indiscreta. O senhor, que sempre investigou os artificios, as armadilhas, os falseamentos, as mentiras, costuma se valer também desses mecanismos no seu próprio discurso?

Sim, como não? (risos)

CR

(Entrevista fictícia com um professor inexistente)

Poéticas da lucidez: notas sobre os poetas-críticos da modernidade

Publicado originalmente na *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte, Centro de Estudos Literários/ Pós-Graduação em Letras-Estudos Literários da UFMG, v. 02, 1995.

Cartografias do presente

Constitui a primeira parte do artigo “Cartografias do presente: poesia latino-americana do final do século XX”, publicado no livro *América em movimento: ensaios sobre literatura latino-americana do século XX*. (Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Sette Letras/Nelam, 1999, org. Maria Esther Maciel, Myriam Ávila e Paulo Motta Oliveira).

Os paradoxos da tradição

Texto apresentado no *Coloquio Internacional Discursos de la Tradición y Contemporaneidad*, realizado em setembro de 1997, no Centro de Estudios Avanzados de la Universidad de Córdoba — Argentina.

Constitui a segunda parte do artigo “Cartografias do presente: poesia latino-americana do final do século XX”, publicado no livro *América em movimento: ensaios sobre literatura latino-americana do século XX*. (Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Sette Letras/Nelam, 1999, org. Maria Esther Maciel, Myriam Ávila e Paulo Motta Oliveira).

Metrópole/Necrópole: a cidade alegórica de Augusto dos Anjos

Adaptação do ensaio “O cemitério de papel: imagens da cidade na poesia de Augusto dos Anjos”, publicado originalmente no *Boletim do Centro de Estudos Portugueses*. Belo Horizonte, CESP/Faculdade de Letras da UFMG, jun./dez 1995, v. 15, n. 19.

Publicado também, com alterações, em *Perspectivas Literarias desde Fin de Siglo*. Sección de Literaturas en Lenguas Extranjeras, Instituto de Filología “Dr. Amado Alonso”, Facultad de Filosofia y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1999.

Altino Caixeta de Castro: o guardião das palavras

Texto apresentado no Teatro da PUC-Minas, em maio de 1997.

Publicado, sob o título “O artífice do espanto”, na revista *Orobó*, n. 2, março-abril de 1999.

Fluxos e refluxos: a linguagem poética de Poesia 61

Publicado, sob o título "O ritual da palavra: reflexões sobre a linguagem poética de Poesia 61", no *Boletim do Sepesp*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993, n. 5.

Resíduos utópicos: arte e política em Sebastião Salgado e Haroldo de Campos

Apresentado no *XXI International Congress of LASA* (Latin American Studies Association). Chicago, de 24 a 26 de setembro de 1998.

Publicado originalmente como capítulo do livro *Mosaico crítico* (Belo Horizonte: Autêntica, 1999, org. Georg Otte e Silvana Pessôa de Oliveira)

A lógica analógica: Octavio Paz, leitor de Lévi-Strauss

Apresentado, sob o título "El pensamiento analógico de Octavio Paz", no *IX Congreso Internacional de Estudios Literarios*, em Valdivia (Chile), promovido pela Universidade Austral de Chile, em novembro de 1996.

Publicado originalmente na revista *Ensaios de Semiótica*; cadernos de teoria da literatura. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 1994-95, v.28-30.

Publicado, em tradução para o espanhol feita por Manuel Díaz Martínez, na Revista *Espejo de Paciencia — Revista de Literatura y Arte*. Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, n.3, 1997.

Lição do fogo: amor e erotismo em Octavio Paz

Adaptação do texto publicado, sob o título "The lesson of fire: notes on love and eroticism in Octavio Paz's *The double flame*", em FEATHERSTONE, Mike (ed.) *Theory, Culture and Society* 15 (3-4), Nottingham: TCS, London/Thousand Oaks, New Delhi: Sage, 1998. Também saiu como capítulo do livro *Love and Eroticism* (London/Thousand Oaks, New Delhi: Sage, 1999, org. Mike Featherstone.) Tradução de Thomas Burns.

Publicado em português, como versão reduzida do texto em inglês, na forma de livro da Coleção MEMO da Fundação Memorial da América Latina (São Paulo, 1998).

Vozes em movimento: Octavio Paz e Sor Juana Inés de la Cruz

Texto apresentado nas *Jornadas Internacionales de homenaje a Sor Juana Inés de la Cruz*, promovidas pelo Instituto de Literatura Hispanoamericana y Área Interdisciplinaria de Estudios de la Mujer de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, em novembro de 1995.

Apresentado também, em versão para o espanhol e com algumas alterações, aos professores e estudantes do Depto. de Espanhol e Português do Smith College, em Northampton (EUA), em outubro de 1998.

Publicado originalmente na *Revista de Estudos de Literatura*. Belo Horizonte: Centro de Estudos Literários/Pós-Graduação em Letras da UFMG, 1996, v.4.

América latina reinventada: Octavio Paz e Haroldo de Campos

Texto apresentado no *XX Internacional Congress of LASA*, promovido pela Latin American Studies Association. Guadalajara (México), em abril de 1997.

Publicado originalmente na *Revista Iberoamericana*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/ University of Pittsburgh, jan-jun de 1998.

Teatro de palavras: Mallarmé, Paz e Pessoa

Apresentado, sob o título “A encenação da palavra no discurso poético”, no *V Congresso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino* promovido pelo Grupo de Estudios de Teatro Argentino de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de Buenos Aires, em agosto de 1996.

Publicado originalmente na revista *Orobó*. Belo Horizonte, n.0, ago./nov. de 1997.

Cena viva: poesia e o teatro em Fernando Pessoa

Texto apresentado, em agosto de 1997, no *VI Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino*, promovido pelo Grupo de Estudios de Teatro Argentino de la Facultad de Artes y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Publicado no jornal *Suplemento Literário* (Secretaria de Cultura do Estado de Minas Gerais, out. 98) e no *Boletim do Centro de Estudos Portugueses* da UFMG. Belo Horizonte: Centro de Estudos Portugueses da UFMG, v. 18, n.22, jun./dez. 1998.

Poéticos do artifício: Borges, Kierkegaard e Pessoa

Entrevista fictícia publicada originalmente no jornal *Suplemento*. Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Minas, jan.98.

Saiu como capítulo do livro *Borges em dez textos* (Rio de Janeiro/Belo Horizonte: Sette Letras/Poslit, 1998., org. Maria Esther Maciel e Reinaldo Marques).

Foi publicada também, em tradução para o espanhol de Graciela Ravetti, na revista *Variaciones Borges*. Aarhus (Dinamarca): Jorge Luis Borges Center for Studies & Documentation / University of Aarhus, jan. 99, n. 7.

SOBRE A AUTORA

Foto: Branca Maria de Paula



Maria Esther Maciel de Oliveira nasceu em Patos de Minas (MG), em 1963. Reside em Belo Horizonte desde 1981, onde exerce o cargo de professora de Teoria da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. É Doutora em Literatura Comparada e publicou os seguintes livros: *Dos haveres do corpo* (Belo Horizonte: Terra, 1985), *As vertigens da lucidez: poesia e crítica em Octavio Paz* (São Paulo: Experimento, 1995), *Lição do fogo: amor e erotismo em Octavio Paz* (São Paulo: Memorial da América Latina, 1998), *Borges em dez textos* (co-organizadora – Rio de Janeiro: Sette Letras, Belo Horizonte: Poslit, 1998), *Triz* (poemas, Belo Horizonte: Orobó, 1998), *América em movimento* (coord. e co-organizadora – Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999) e *A palavra inquieta: homenagem a Octavio Paz* (organizadora – Belo Horizonte: Autêntica, 1999).



Continuar sendo uma voz interrogante, olhar e dizer a realidade por vias transversas, criar linguagens dentro e fora das linguagens instituídas continuam sendo condições importantes para a existência da poesia. Mas, ao mesmo tempo, não se pode esquecer que essa existência está também condicionada à adequação do poeta, sua imaginação e seus instrumentos de criação à roda viva do nosso tempo, às demandas das novas gerações.

ISBN 85-7388-146-1



EDITORA
LEVE