

LORENA VITA FERREIRA

RENATO GONDA: UMA POÉTICA RUMO AO NADA

São José do Rio Preto
2006

LORENA VITA FERREIRA

RENATO GONDA: UMA POÉTICA RUMO AO NADA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, UNESP, Campus de São José do Rio Preto, para a obtenção do título de Mestre.

Área de concentração: Teoria da Literatura.

Linha de Pesquisa: Perspectivas Teóricas no Estudo da Literatura.

Orientador: Prof. Dr. Rogério E. Chociay.

São José do Rio Preto
2006

Ferreira, Lorena Vita.

Renato Gonda: uma poética rumo ao nada / Lorena Vita Ferreira. -
São José do Rio Preto: [s.n.], 2006.

118 f. ; 30 cm.

Orientador: Rogério Elpídio Chociay

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista,
Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas.

1. Literatura brasileira - História e crítica. 2. Poesia brasileira -
História e crítica. 3. Poesia contemporânea brasileira. 4. Gonda, Renato
- Crítica e interpretação I. Chociay, Rogério Elpídio. II. Universidade
Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III.
Título.

CDU – 869.0(81)-1.09

Dedicatória

A minha mãe, Helenita.

Agradecimentos

ao amigo e orientador Rogério E. Chociay;

aos Professores que me apontaram caminhos, idéias e, principalmente, me indicaram e emprestaram livros;

ao Conselho e Coordenação da Pós-Graduação, pela compreensão;

à Seção de Pós-Graduação pelos esclarecimentos;

aos amigos Aline, Luciana, Moisés Carlos e Solange, pela paciência e pelo apoio nas horas difíceis.

FERREIRA, Lorena Vita. **Renato Gonda: uma poética rumo ao nada**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, UNESP, Campus de São José do Rio Preto, 2006.

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo investigar a dicção poética de Renato Gonda (1959-) em seu livro *AD NADA* (1994). Nesta obra encontramos breves e condensadas manifestações poéticas - “101 haikais ou quase” (assim os denomina o próprio sujeito lírico). A confluência de registros poéticos datados e consagrados imprime uma informação estética diversificada, característica freqüente na cena literária contemporânea brasileira. Em relação ao conteúdo, os poemas de *AD NADA* apresentam um caráter niilista que impulsiona seu sujeito lírico a reconsiderar/questionar as concepções absolutas presentes na nossa existência, tal como a noção de Deus, imposta ao homem, principalmente, pela metafísica e teologia ocidental. Repensar tais conceitos é repensar também a linguagem automatizada e ter a possibilidade de criar uma outra que desestabilize os discursos cristalizados e estereotipados que subjugam a condição humana. A partir dessas perspectivas, analisaremos e interpretaremos a configuração do niilismo na obra para, então, verificarmos como esse posicionamento frente ao mundo influencia o fazer poético do eu-lírico e a sua relação com a palavra poética.

Palavras-chave: dicção poética, haikai, niilismo, existência, poesia brasileira contemporânea.

FERREIRA, Lorena Vita. Renato Gonda: uma poética rumo ao nada. (**Renato Gonda: A Poetics Headed for Nothing**). A Master's Thesis presented to Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus of São José do Rio Preto, State of São Paulo, Brazil, 2006.

ABSTRACT

This thesis is aimed at investigating the poetic diction of Renato Gonda (1959-) in *AD NADA*, a work which contains his brief poetic manifestations: “101 haikais ou quase” (101 haikus or almost), as the author himself calls them. The confluence of dated and consecrated poetic registers imparts a diversified aesthetic information, a frequent characteristic found in the contemporary Brazilian literary scene. As for theme, the poems of *Ad Nada* present a nihilistic character which leads their lyric subject to reconsider or to call in question the absolute conceptions present in our life, such as the notion of God, imposed to man mainly by western metaphysics or theology. To rethink such concepts is also to rethink automatized language and have the possibility of creating another one, which destabilizes the crystallized and stereotyped discourses which subjugate human condition. On the basis of such perspectives, nihilism will be analyzed and interpreted in the work at hand in order to verify how this positioning before the world influences the poetical work of the lyric self and its relationship with the poetic word.

Key-words: poetic diction, haiku, nihilism, existence, contemporary Brazilian poetry.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 O AUTOR E SUAS OBRAS	12
3 A MULTIFORMIDADE ESTÉTICA	14
3.1 Os haicais	14
3.2 Verso e acentuação	20
3.3 As rimas e a massa sonora	23
3.4 O refrão	28
3.5 A plasticidade	33
3.6 O conjunto vocabular	42
3.6.1 O (des) confronto dos contrários	42
3.6.2 A ambigüidade	47
3.6.3 Afinal, o que é o <i>nada</i> ?	50
3.6.4 O fluxo do <i>nada</i> nas outras línguas	53
3.6.5 Os <i>quase-haikais</i> de <i>AD NADA</i>	59
4 O NIILISMO NA POÉTICA DE <i>AD NADA</i>	61
4.1 Nada – significante e significados	61
4.2 Religiosidade e niilismo	65
4.3 O niilismo de <i>AD NADA</i>	71
4.4 O niilismo na arte e na literatura	79
5 A AÇÃO POÉTICA	84
5.1 A experiência poética brasileira	84
5.2 A poesia dos anos 80-90	86
5.3 O tom subjetivo de <i>AD NADA</i>	90
5.4 A palavra poética	96
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS	107

1 Introdução

Um breve prefácio

A presente dissertação tem por objetivo investigar a poética do autor contemporâneo Renato Gonda (1959-) em um de seus livros, *AD NADA*. O interesse pela abordagem da obra em questão surgiu durante as aulas da graduação relativas à disciplina *Teoria do Poema*, no ano 2000, com base nas quais pude conhecer parte do livro *Fugitivo dos Homens* (1990), do mesmo autor, detectando características de elaboração que me motivaram a ler outras obras suas e, finalmente, escolher uma delas como *corpus* de pesquisa de mestrado.

Ao ingressar no Programa de Monitoria na Área de Teoria da Literatura no ano de 2001, motivada pelo gosto pessoal e apreciação da produção lírica contemporânea produzida em nosso país, comentei com meu orientador que gostaria de direcionar os meus estudos para o trabalho poético de Renato Gonda e ele me auxiliou na escolha do livro *AD NADA*¹, que apresentava certa complexidade de elaboração e características típicas da (pós) modernidade.

Vale observar que este autor não é bastante lido e admirado em nosso meio cultural e acadêmico, pois sua produção poética tem sido muito pouco explorada pela Crítica Literária, o que torna o estudo de um livro como *AD NADA*, além de procedente, bastante promissor e, possivelmente, significativo.

¹ Neste trabalho adotaremos a sigla *AN* para nos referirmos ao livro *AD NADA*.

Introdução

AD NADA é um livro de poemas publicado em 1994 e pode ser descrito, de um modo geral, como uma obra literária infiltrada de sondagens introspectivas e constituída de uma linguagem rigorosamente trabalhada. Em se tratando de sua situação extraliterária, Holanda (1998) assegura que a década de 90 oferece um panorama interessante, uma vez que as fortes transformações do mercado cultural foram mobilizadas por um processo acelerado de massificação, transnacionalização e especialização na produção e comercialização de seus produtos. Essa fase foi

Comprimida entre duas grandes crises do mercado financeiro internacional, a década de 90 tem como ícones a queda do Muro de Berlim, o impacto da AIDS, o *ethos* da globalização e, lamentavelmente, a figura do excluído ou do excedente como passa a ser chamada a crescente maioria pobre. (HOLANDA, 1998, p.10).

O poeta dos anos 90 é letrado, seguro, preocupa-se com a crítica, com o trabalho formal e com a literatura. Trata-se de uma produção poética híbrida, que conflui diversas linguagens, “um emaranhado de formas temáticas sem estilos ou referências definidas.” (HOLANDA, op.cit., p.11). Além de uma pluralidade de vozes, Holanda afirma que essa poesia apresenta-se conformista em relação à situação política e literária, pois ela não parece ter um projeto estético ou político que lhe seja exterior.

Reflexo dessa cena literária de resgates, referências e influências, a dicção poética de Gonda em *AN* é uma linguagem enredada de registros formais, que parecem não consolidar seu projeto estético. A consciência poética do eu-lírico não se mostra de forma conflituosa, mas sim tranqüila, quase descomprometida. Ao mesmo tempo, o aspecto subjetivista de sua produção lírica parece certificar a possibilidade de realização existencial do indivíduo via linguagem poética.

Os poemas de *AN* se apresentam encadeados e são formados por três versos, chamados de *101 haikais ou quase* pelo próprio eu-lírico. Tais poemas, embora sejam sucintas e condensadas formas poemáticas, permitem que duas buscas incessantes sejam realizadas pelo eu-lírico: a busca pelo *nada* e pelo *Adan*². Trata-se de um percurso poético que possui um

² Em *AD NADA*, verificamos que *Adan* é o anagrama da palavra *nada*. *Adan* é o nome de Adão, o primeiro homem, em espanhol. Esse anagrama não é apenas um procedimento estético utilizado pelo eu-poético de economia vocabular, mas expressa a suposta contraposição existente entre a figura mitológica judaico-cristã *Adan* e o *nada*. O equivalente a Adão em inglês é Adam, nome que não expressaria de maneira tão clara essa relação proposta pelo livro.

caráter ontológico como seu principal configurador, desencadeando um intenso processo reflexivo no sujeito lírico sobre sua condição existencial.

Nessa trajetória o eu-poético discursa sobre o *nada* e assume uma postura questionadora que revisa e reinterpreta alguns conceitos veiculados pela religião e pela sociedade. Focalizada sob esta perspectiva, a obra revela traços do niilismo nietzschiano, em que tal postura é vista como algo positivo ao existir do homem: “Não desprezemos isso, nós espíritos livres, somos ‘uma transmutação de todos os valores’, uma formal declaração de guerra e da vitória a todas e velhas concepções de ‘verdadeiro’ e ‘falso’.” (NIETZSCHE, 1953, p. 28).

Quando repensamos concepções já estabelecidas como verdades, desestabilizamos a linguagem sedimentada e seus construtos lingüísticos. Temos a possibilidade de criar uma outra mais autêntica.

A relevância da presente dissertação justifica-se, então, pela preocupação em conhecer essa jornada poética cuja manifestação niilista frente à existência repercute não só no âmbito religioso, mas lingüístico e poético. E é a partir dessas observações introdutórias que verificamos a importância de perscrutarmos a expressão gondiana em *AD NADA* sob o cerne de três investigações. A primeira refere-se ao estudo da informação estética contida na obra; a segunda refere-se à descrição da postura niilista do eu-lírico e a terceira refere-se à possível influência que esta atitude exerce na relação do eu-poemático com o fazer poético e com a palavra poética em si.

Para o estudo das hipóteses de trabalho acima descritas, deveremos utilizar como método o analítico-descritivo. Em se tratando do enfoque metodológico, a presente dissertação está ancorada nas noções sobre o niilismo (Coelho, 1995; Nunes, 1973; Sartre, 1997; Drucker, 2004; Nietzsche 1953, 1961, 1974, 1983, 1999), sobre filosofia da religião (Olson, 1970 1968; Staccone, 1989; Zilles, 1991), bem como nos instrumentos da Teoria/Crítica Literária, tais como Campos, 2000; Franchetti, 1994; Friedrich, 1978; Staiger, 1972 entre outros, os quais envolvem estudos sobre os recursos estéticos presentes na lírica contemporânea.

Em termos de apresentação discursiva desta dissertação, começaremos pela apresentação do autor e suas obras e, em seguida, partiremos para a análise formal e conteudística de seus “*101 haikais ou quase*”, para no final apresentarmos um parecer sobre a poética implícita de Gonda na obra analisada.

2 O autor e suas obras

O autor de *AD NADA* é praticamente desconhecido do meio acadêmico, fato que implica uma fortuna crítica escassa e, ao mesmo tempo, confere ao presente trabalho responsabilidade maior, abrindo perspectivas para a detecção de características da poesia contemporânea talvez ainda não observadas pelos críticos. As informações sobre Renato Gonda de que dispomos foram extraídas do estudo-posfácio que a crítica literária Olga Savary apresenta no livro analisado e da obra do estudioso Aguinaldo José Gonçalves. Também mencionaremos alguns comentários críticos sobre o autor colhidos da Internet.

Renato Gonda nasceu em São Paulo em 1959. É filho de uma polonesa refugiada no Brasil em 1934 e de um húngaro³. Possui formação universitária em Letras e Artes Plásticas e atua na poesia e na escultura. Obteve título de Doutor em Semiótica pela FFLCH – USP com a tese “*Das traduções – Reflexões sobre o processo de criação e tradução na realização da obra Oroboros*” 95 p, em 1998.

Recebeu o Prêmio Autor revelação 1987, pela APCA – Associação Paulista de Críticos de Arte. *Trílogo* (Edição independente, 1988 e prefácio de Péricles Prade) foi o texto vencedor do II Festival Sérgio Milliet de Poesia Falada, da Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo. Como artista plástico e designer, o Autor trabalha há vários anos com Gerson Correra em esculturas luminárias à base de pedras, cristais, resina e luz, assinando-as Correra & Gonda, atividade que lhe rendeu também alguns prêmios. O poeta reside atualmente em Embu-SP, onde é proprietário de um restaurante vegetariano e Secretário Municipal de Turismo⁴.

Publicou em 1987 *Primeira ronda à margem da serpente* e *Canto ao canto* (dois livros num só volume, Massao Ohno/SP) com prefácio de Alfredo Bosi. *Primeira ronda à margem da serpente* foi adaptado e apresentado como espetáculo de expressão corporal e poesia por Maria Mommensohn.

AD NADA é sucessor de *Fugitivo dos Homens* (Massao Ohno, SP, 1990), com posfácio-estudo de Milton de Godoy Campos. Em *AN*, o Autor retoma o tema do *nada*, anteriormente tratado no poema Ondulação (*Canto ao canto*) e nos Poemas IX, X e Louvor VI (*Fugitivo dos Homens*).

Segundo Savary (1994, p. II), como poeta e escultor, Renato Gonda afirma serem-lhe as artes plásticas mais leves, enquanto a poesia mais suada, mais sangrada. A respeito da obra

³ Conforme o site www.cabami.org.br. Acesso em: 14 de junho de 2006.

⁴ Conforme o site www.embu.sp.br. Acesso em: 18 de julho de 2006.

literária de Renato Gonda, Gonçalves (1996) menciona que o autor “se diferencia, uma vez que o trabalho de intersecção semântica conduz a sua poesia e, o que ainda é mais atraente, consegue instaurar o insólito lírico, o novo, dentro de uma proposição primordial” (GONÇALVES, 1996, p.90).

Em sua tese, defendida em 1998, o Poeta faz o seguinte comentário a respeito de sua produção poética:

Não consigo de forma absoluta separar visualidade de poesia. Quando pretendo escrever um livro vêm-me simultaneamente suas imagens sonoras, poéticas a plásticas. É o livro um objeto, uma obra visual antes de o ser literariamente. Vê-se juntamente com os poemas. Ao escrever, paro para desenhar a capa, as guardas, as ilustrações. (GONDA, 1998, p. 20).

O Poeta mostra-se, então, preocupado com o aspecto formal de seu texto poético. Mas essa concepção do fazer poético em termos formais e conteudísticos possui influências, resgates, reelaborações que esta subjacente à percepção consciente do criador, de modo que seu sujeito-lírico pode confirmar ou refutar tal colocação.

Assim, o estudo da dicção gondiana em *AD NADA* necessita de uma abordagem que compreenda a análise de sua informação estética e de seu conteúdo, atentando para as retomadas de uma tradição literária anterior a ela e as possíveis inovações que ele realiza.

3 A multiformidade estética

3.1 Os Haicais

O haikai é uma forma poética enxuta criada no Japão no século XVII sendo divulgado no mundo a partir da abertura sócio-político-cultural desse país por volta de 1854, após um período duradouro de fechamento de fronteiras.

O *haiku*⁵ é praticado e difundido no Brasil desde início do século XX. Franchetti afirma que “o haikai é, entre as formas poéticas japonesas, a que foi mais amplamente aclimatada no Brasil” (FRANCHETTI, 1994, p. 197). Nesse sentido, faz-se necessário apontarmos alguns aspectos desse arranjo poemático e de sua presença na literatura brasileira.

Franchetti (1994, p. 198-199) também menciona que o gosto brasileiro pelo haikai é produto de uma *sui generis* conjunção de fascínio e recusa. Se por um lado, a imagem que temos do Japão é de um país economicamente desenvolvido e detentor das mais sofisticadas tecnologias, por outro, esse país nos remete a um imaginário recheado de *zen*, de ética feudal e de velha sabedoria contemplativa. Uma imagem exótica que atua na literatura brasileira de dois modos distintos: na presença do budismo-*zen* e na hipervalorização do ideograma (*kanji*) e seu papel de haikai.

De um modo geral, o *haiku* possui uma sintaxe simples baseada no procedimento de montagem, que fornece apenas o essencial para o leitor. É uma poesia muito sugestiva, que pede uma atitude poética de seu leitor, incitando-o a participar na formação do discurso poético.

Na curta sintaxe do haikai não há conceituações, porque o *verbo ser* é ausente nas línguas chinesa e japonesa. Desprovida de uma forma delimitadora de sentidos, a expressão poética do haikai valoriza o momento, o instante, captando o presente como algo fugidio e instável.

Em se tratando da temática, a percepção da natureza, de sua transitoriedade, de sua simplicidade é, juntamente com o *kigo*, motivo fundamental no haikai. Ao voltar-se para a natureza, o *haiku* utiliza o *kigo*, elemento que representa um fenômeno característico de cada estação do ano.

⁵ De acordo com Franchetti (1994) os termos *haiku* e haikai, designam, de certo modo, a mesma coisa: o poema japonês de 17 sílabas. O autor reserva o nome *haiku* para indicar os poemas escritos em japonês e de acordo com as regras tradicionais, tanto no Brasil como no Japão. Para os outros poemas, emprega o termo haikai. Utilizaremos esta nomenclatura em alguns momentos da presente dissertação. Quando houver referência aos poemas de AN, utilizaremos o termo *quase-haikais*, assim como seu eu-lírico.

De acordo com Akashi (1999, p. 66), cada estação tem sua própria característica, que do ponto de vista da sensibilidade do poeta transmite a ele uma determinada emoção, transformada em verso. Apesar disso, o haikai não imprime uma subjetividade de seu eu-poemático, nesta poesia não deve haver alusões que não sejam compreensíveis por qualquer leitor. Ao contrário do *tanka*, o haikai nunca tematiza o amor sexual e o desejo carnal, havendo uma preferência temática marcada pelo rural, pela vida pobre e solitária.

Ao ser introduzido no meio literário nacional, o que prevalece é a apropriação da forma. É este fato que nos interessa primeiramente. O haikai, como lembra Chociay (1984, p.93), possui uma fragilidade, uma concisão formal que para nossos padrões culturais chega a parecer apoética. Mas, apesar dessa simplicidade “estranha”, essa poesia ressoa algo interessante.

No Brasil, o haikai sofre algumas adaptações quando começa a ser traduzido e produzido. Um dos primeiros poetas que idealizou transplantar essa pequena forma poemática no Brasil foi Afrânio Peixoto, pois ele exaltava o poder expressivo e a brevidade de um poema em três breves versos. Peixoto também percebeu a tendência dessa nova forma de poesia pela sátira e pelo social, além do lirismo.

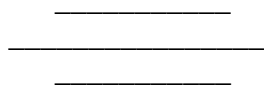
O haikai é uma forma reduzida do *tanka* - poesia formada por duas estrofes de 5/7/5 e 7/7, respectivamente. Em aspectos gerais, o haikai possui uma massa sonora limitada a dezessete sílabas reais. Nele não encontramos rima e versificação com acentos de intensidade, já que este recurso prosódico não existe nas línguas chinesa e japonesa. Nesse caso, seu recurso principal é a medida silábica.

Mesmo assim, o extrato fônico do haikai não é tão escasso quanto parece, ele é abundante em onomatopéias, em aliteraões e jogos de palavras, constituindo combinações de significados e sons. Por esta razão, as traduções desta poesia-minuto devem ser cuidadosas, evitando interferir em seus arranjos ou julgar sua poeticidade.

Além do conjunto sonoro e métrico, o haikai apresenta uma organização espacial que pode ser expressiva e não gratuita. Chociay (1984, p. 98) enumera três possíveis disposições dos versos:

1ª _____

2ª _____

3^a

A alternância dos versos e a sua distribuição regular na página configuram uma simetria espacial aos haicais que nos revelam uma preocupação visual desta prática poética.

O haicai é uma poesia que possui um esquema de contagem silábica diferente dos esquemas utilizados pelas línguas românicas. Essa diferença surtiu algumas dificuldades quanto a forma de contagem das sílabas dessa pequena poesia, ao ser transposta para o português. Segundo a contagem de padrão agudo, adotada entre nós por imitação aos manuais de versificação franceses, um haicai apresentaria a seguinte distribuição de sílabas:

o o o o ó
o o o o o o ó
o o o o ó

Neste esquema, o haicai é formado por um verso pentassílabo, um heptassílabo e outro pentassílabo, em que todos os versos pentassílabos podem ser agudos, graves ou esdrúxulos, o mesmo ocorrendo com os heptassílabos. Este tipo de contagem foi usado amplamente por Oldegar Franco Oliveira, Manuel Bandeira, Afrânio Peixoto e por Guilherme de Almeida, que também passou a utilizar as rimas, no que foi seguido por Abel Pereira e Dolores Pires.

Mas foi Érico Veríssimo, em seu livro *O Senhor Embaixador*, quem solucionou o problema da métrica no haicai, pois não optou por nenhum sistema de mensuração, fazendo um raciocínio puramente silábico. Veríssimo preocupou-se apenas com a receita original que estipula 5/7/5 sílabas, sendo que todas elas devem ser efetivas. São sílabas aritméticas e não métricas, que fornecem ao haicai uma flexibilidade e variedade acentual, como salienta Chociay (1984).

A efemeridade desta poesia e sua sensibilidade diante da realidade e da natureza incitaram a apreciação dos modernistas. Daí surgem os poemas-minuto de Oswald de Andrade. O haicai já estava, enfim, incorporado a nossa língua e literatura.

Realizando um salto cronológico na periodização literária, porém necessário, chegamos à década de 50, especificamente no ano de 1955 – início do movimento concretista

e idealização do método ideogramático⁶ (ou justapositivo) de composição. Este princípio rege a formulação do haikai oriental.

Menezes (1991, p. 35-36) comenta que as escritas chinesa e japonesa, embora diferentes em alguns aspectos, são formadas por ideogramas. O ideograma MU exposto a seguir está presente na guarda de *AN* e significa *nada*, em japonês. Um *nada* que não é, seguindo uma perspectiva oriental de conceituar o mundo, repleto de negatividade e ausências:



A presença deste *kanji* na obra em questão também é uma alusão direta ao procedimento de justaposição apreciado pelos concretistas. Para os poetas concretos, o ideograma simbolizava a possibilidade de ruptura com a discursividade das línguas ocidentais que reforçava a distância entre o signo verbal e o objeto representado. O procedimento ideogramático propõe o abandono da compreensão analítico-discursiva pela sintético-ideográfica.

As sentenças chinesas/japonesas têm suas relações gramaticais indicadas, sobretudo, pela ordem das palavras e pelo emprego de auxiliares, não exigindo nem sujeito, nem predicado, embora eles possam ser encontrados. Além disso, ela não precisa de verbo e de conectivos explícitos entre seus elementos.

Sem o padrão sujeito-predicado na estrutura da sentença, tais línguas não desenvolveram a noção de lei de identidade lógica, nem o conceito de substância em filosofia. No lugar disso, possuem um pensamento analógico, formado por um raciocínio conceitual que se baseia numa lógica correlativa. O chinês e o japonês realizam definições utilizando palavras que possuem sentidos opostos, partindo de um princípio filosófico fundamental de antônimos – *yin* e *yang*.

⁶ Ernest Fenollosa (1853-1908), foi um americano que viveu muitos anos no Japão e se tornou grande conhecedor da arte nipônica. Escreveu um livro que foi editado e comentado por Ezra Pound em 1919. Neste livro Fenollosa forneceu a Pound a idéia de ideograma como princípio compositivo eficaz e diferente da lógica ocidental. Nesse processo de composição, duas coisas que se somam não produzem uma terceira, mas sugerem uma relação fundamental entre elas. Foi por intermédio dele que o haikai atuou de forma mais marcante em nossa poesia. (FRANCHETTI, 1994, p. 204).

⁷ Ideograma coletado do site www.dimarca.com.br. Acesso em: 14 de junho de 2006.

Foi esse modo de pensar que fascinou os poetas concretos e que possui vestígios na lírica contemporânea. Não obstante, para Menezes (1991), esse tipo de procedimento não colabora para as interpretações terminativas, concludentes, defrontando-se com os esquemas pré-fixados na leitura interpretativa.

Simultaneamente, o modo de operar a poesia ficou sob influência das descobertas científicas sobre a relativização de tempo e espaço, cujos efeitos foram o abandono do “conceito de causalidade e determinação dos eventos” (MENEZES, 1991, p. 36).

O movimento concreto pretendia intensificar uma aspiração programática a uma linguagem não-arbitrária. Vale comentar também a nota explicativa que Campos (2000) insere em seu texto para justificar sua asserção na qual Octávio Paz assegura que

Nossos idiomas estão no extremo oposto do chinês, e o máximo que podemos fazer é o que os senhores (não Pound) fazem: inventar procedimentos plásticos e sintáticos que, mais do que imitação de ideogramas, sejam suas metáforas, seus duplos analógicos [...] A poesia moderna é a dis-persão do curso: um novo dis-curso. A poesia concreta é o fim desse curso e o grande re-curso contra esse fim. p.16⁸

A partir dessas citações fica claro que nenhuma produção poética ocidental produzirá poesia tendo como método o da justaposição. O que ocorreu, como no caso da poesia concreta, foi uma tentativa de elaborar uma linguagem atenta ao aspecto físico do signo e a sua ampla possibilidade combinatória, cuja utilização gerava um discurso sucinto, porém denso de percepções e sentidos.

Assim, o procedimento de montagem ou justaposição⁹ se evidencia de maneira analógica no discurso poético ocidental com a utilização de diversos recursos estilísticos e, por este motivo, a poesia concreta pode “ser descrita como o caso limite e a possibilidade extrema de composição nessa linha [...]” (CAMPOS, 2000, p.16).

Campos (op.cit., p. 72) afirma que a linguagem chinesa é especializada para o exercício da “função poética”, pois é flexível às demandas expressivas e estilísticas da poesia mais exigente, porque a liberta dos imperativos do uso comunicativo-referencial. Montar um poema praticamente ausente desses recursos é uma tentativa de desreferencializar a linguagem do mundo externo e torná-la, deste modo, intransitiva.

⁸ Carta de Octávio Paz a Haroldo de Campos, 24.2.68, em *Transblanco*, Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1986.

⁹ Este procedimento de montagem ou justaposição é o princípio composicional ideogramático, do qual fala Fenollosa.

Do que foi exposto, depreendemos que a inclusão do haikai na cena literária brasileira se deu de duas maneiras distintas: a primeira refere-se à apropriação direta de sua forma (três versos com 17 sílabas totais divididas em 5/7/5); a segunda diz respeito à tentativa dos poetas concretos em compor poemas a partir do método justapositivo. Mas a presença do haikai na literatura nacional não pára por aí.

Nos anos 70, a admiração pela cultura oriental, pela sua maneira de ver e sentir o mundo toma mais fôlego. É o que Chauí (2001) esclarece como *orientalismo*:

Falamos de “orientalismos” e “orientalistas” para indicar pessoas que buscam no budismo, no confucionismo, no hinduísmo, no Yin e no Yang, nos mantras, nas pirâmides, nas auras, nas pedras e cristais maneiras de pensar e de explicar a realidade, a Natureza, a vida e as ações humanas que não são próprias ou específicas do Ocidente, isto é, são diferentes do padrão do pensamento e de explicação que foram criados pelos gregos a partir do séc. VII antes de cristo, época em que nasce a filosofia. (CHAUÍ, 2001, p.21).

Na literatura, a poesia haicaísta de Paulo Leminski reflete esse movimento de contracultura. O poeta popularizou o haikai e uniu a técnica da poesia concreta com um *orientalismo zen-budista*. Era desconfiado da formalidade acadêmica e da lógica aristotélica da linguagem e, contraditoriamente, sua dicção era marcada pela agudeza intelectual, pelo lúdico. Seus poemas, como afirma Franchetti (1994),

têm um inconfundível sabor de haikai e, quanto à forma, uma grande liberdade, que ora permite o uso da rima e da assonância, ora utiliza o verso branco e sem medida, ora monta o poema visualmente, tirando partido do espaço e da forma física das letras e palavras.(FRANCHETTI, 1994, p. 206).

Seus poemas-relâmpagos tentavam captar, experimentar sensorialmente a realidade cotidiana, a vivacidade da natureza como num *flash* fotográfico. Mesmo dotados de um rigor composicional, o que predomina nos haicais de Leminski é a percepção do mundo circundante.

Nas décadas seguintes (80-90) o haikai ainda motiva os estilos de alguns poetas, como Carlito Azevedo, Olga Savary, Lelia Coelho Frota, entre outros. No registro poético gondiano a referência ao haikai é explícita, pois seu eu-lírico designa seus poemas de “101 haikais ou

quase” logo no início da obra. Observação que tanto pode designar “quase 101” devido à concepção do último poema, como “quase-haikais”, uma vez que sua criação poética não está presa aos tradicionalismos composicionais que o *haiku* supõe.

Consequência desse livre fazer poético, os poemas de *AN* apresentam uma variedade de recursos estilísticos, cabendo à presente dissertação investigar seu conjunto procedimental com a finalidade de concebermos seus “*quase-haikais*”.

3.2 Verso e acentuação

A expressão lírica de *AN* apresenta uma pluralidade em termos composicionais. A maioria de seus poemas são versificados e incorporam alguns recursos plásticos que imprimem uma visualidade significativa. Os poemas versificados são formados por três versos (uma apropriação direta da estrutura do haikai), sem exceção. E em cada página podemos encontrar um, dois, três ou até quatro *quase-haikais*.

No entanto, a disposição desses poemas numa mesma página não nos permite desvinculá-los, pois isso reflete um encadeamento maior entre eles, uma possível alusão àquilo que os produtores de haicais chamam de *renga*¹⁰. É por esta razão que trataremos os haicais de *AN* como estrofes de um poema maior que se forma na página em questão.

Em se tratando da extensão dos versos de *AN*, sabemos que eles apresentam certa regularidade. Ao efetuarmos a contagem de suas sílabas, verificamos que, embora não tenham um princípio rígido de composição, de acordo com a métrica tradicional, — o que provoca por vezes impressão de pura arritmia, — seus arranjos e suas medidas não estão organizados de maneira aleatória.

Existe ritmo em qualquer lugar onde encontramos uma repetição periódica dos elementos no tempo ou no espaço. O ritmo poético é tradicionalmente reconhecido pela presença regular dos conjuntos sonoros em um poema: recorrência do número de sílabas, do posicionamento dos acentos, dos segmentos fônicos terminais dos versos. Em *AN* uma dessas regularidades é fornecida pelos acentos silábicos de cada verso, como no poema abaixo:

¹⁰ *Renga* é o nome de uma prática coletiva de poesia, em que cada participante compõe um verso ou estrofe, seguindo determinadas regras temáticas e técnicas. Consiste nas variações poéticas sobre o mesmo tema.

Entre mim e o nada
a distância intransponível
da transparência

1

Utilizando a contagem francesa, que considera até a última tônica dos versos, identificamos neste poema um esquema acentual estabelecido de modo que todos os acentos recaem na última tônica das palavras finais de cada verso:

o o o o o ó
o o o o o o ó
o o o ó

Na maioria das ocorrências, o esquema acentual ocorre com o primeiro e o terceiro versos de cada poema:

Conceber o nada
é conceber
o todo (Inconcebível)

2

o o ó o ó
o o o o
o ó o o o ó

Este esquema acentual também está presente no poema seguinte, cujo conteúdo mencionado é a relação não excludente entre as palavras antônimas:

O confronto dos contrários
se anula
criando a totalidade do nada

É o yin o nada do yang
e o yang
o nada do yin

O todo opõe-se ao nada
como duas matérias
que compõem um mesmo espaço

5-6-7

o o ó o o o ó
 o o
 ó o o o o ó o o ó

o ó o ó o o ó
 o o
 o ó o o ó

o ó o ó o ó
 o o ó o o ó
 o o ó o ó o ó

No poema abaixo, os acentos estão posicionados de modo regular, procedimento que reitera a organização do discurso poético de *AN*:

Em busca do
 nada:
 Emboscada

O duplo do
 nada:
 Ambos(cada)

58-59

o ó o o
 ó o
 o o o ó

o ó o
 ó o
 o o o ó

Um pouco mais adiante, observamos que essa regularidade se mantém:

Invento o nada
 como quem nada
 na ausência d'água

Invento nada
 feitos de vento
 e nada

Envolvo o nada
 de novo
 na sua pele pelada de ovo

78-79-80

o o o ó
 o o o ó
 o o o ó

o o o ó
 o o o ó
 o ó

o o o ó
 o ó
 o o ó o o ó o ó

A alternância entre as sílabas fortes e fracas dos vocábulos que constituem o poema cria um fluxo para a leitura e contribui para a harmonia rítmica juntamente com os outros elementos fônicos que serão tratados a seguir.

3.3 *As rimas e a massa sonora*

Juntamente com a acentuação bem marcada, evidenciamos uma reiteração silábica intensa em *AN*, o que reforça sua harmonia fônica. A rima, com base em Chociay (1974, p. 174) “é um processo intra-estrófico de reiteração total ou parcial, que se realiza, sistematicamente, a partir da última vogal tônica de dois ou mais versos, seguidos ou não. Esta regularidade é percebida como cadência fônica [...]”

O confronto dos contrários
 se anula
 criando a totalidade do nada

É o yin o nada do yang
 e o yang
 o nada do yin

O todo opõe-se ao nada
 como duas matérias
 que compõem um mesmo espaço

5-6-7

O uso de rimas intraversais entre *confronto/contrários* e *opõem/compõem* e de rimas vocálicas provocadas pela presença das vogais /o/ e /a/ em todas palavras conferem ao poema sua sonoridade. O emprego do segmento /ência/ em *inexistência/transcendência* gera uma rima entre últimos versos das estrofes do poema abaixo:

O todo é o absoluto
O nada
a absoluta inexistência

O todo é a onipresença
O nada (oniausente)
é transcendência

8-9

O poema seguinte também traz uma retomada total dos segmentos *nada* na palavra *jornada* e de *começo* em *recomeço*; a reprodução da sílaba /ada/ em *cada/ nada* e *jornada* causa o que chamamos de rimas lexemáticas.

Cada nada
é o começo do começo
do recomeço da jornada

Cada nada
é relutar a mesma luta
Mesmos lutos Granadas

Cada nada
é desnudar-se mais e mais e mais
Mais nada

10-11-12

Nas segunda e terceira estrofes há rimas entre *relutar/desnudar*, além da repetição da sílaba /lu/ em *relutar/lutar* e *luto*. A palavra *mais* é reiterada, funcionando como um refrão.

(Sei do nada
o mesmo
que sei de mim: Nada)

Saber nada
é saber-se
reflexo e miragem

Saber nada
é aceitar-se
à sua própria imagem

14-15-16

No poema acima (14-15-16) temos a rima vocálica /a/ devido à reiteração da palavra *nada* nos primeiros versos de cada estrofe; nos segundos versos das segunda e terceira estrofes há outra rima provocada pela concordância reflexiva de *saber-se* com *aceitar-se*. Nos últimos versos das segunda e terceira estrofes, são as palavras *miragem* e *imagem* que possuem semelhança sonora e nos reportam ao campo semântico de visualidade, completado com a palavra *reflexo*.

A frequência do som sibilante /s/ nos verbos *sei*, *saber*, *aceitar* e no pronome *sua*; da nasal /n/ em *nada*, *mim*, *miragem* e *imagem* e da bilabial /m/ em *mesmo*, *mim*, *miragem* e *imagem* constituem as aliterações do poema. Notamos a presença também da forma infinitiva do verbo *saber*, o que fornece um tom quase impessoal ao poema.

No poema

Nada?
ADN
de Adan

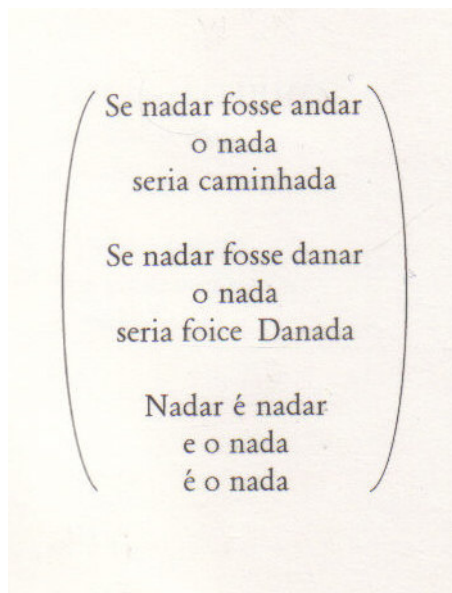
Adan-adâmico
feito de nada
e ânimo

Adan-edênico
feito de nada
e pânico

17-18-19

percebemos novamente o som nasal /ã/ em *Adan*, *ânimo* e *pânico*, da bilabial /m/ em *adâmico* e *ânimo* e das interdentais /d/ em *nada*, *Adan*, *adâmico*, *edênico* e *de* e de /t/ em

feito, cujas pontualidades resultam nas aliterações do poema. As vogais /a/ e /o/ nos finais das palavras e os vocábulos *adâmico* e *pânico* estão combinadas com o vocábulo *ânimo*.



25-26-27

As rimas no poema 25-26-27 são formadas pela concordância entre os verbos no infinitivo *nadar*, *andar* e *danar*. A semelhança sonora entre o verbo *fosse* e o substantivo *foice* também implica numa espécie de rima. Interessante comentar que o verso “*seria foice Danada*”, quando lido oralmente sem considerar sua grafia, nos fornece uma outra possibilidade de entendimento “*seria fosse dá nada*”, nos remetendo à algo que “*fosse dar em nada*”.

No poema 48-49-50 as aliterações se dão pela presença regular dos sons sibilante /s/ em *se*, *fosse*, *seria* e *foice*, nasal /n/ e interdental /d/ em *nada*, *andar*, *danar*, *caminhada* e *danada*.

Venço o tempo
e vejo que o tempo
vale nada

O tempo tem pó, penso
Um pó denso que o confunde
e funde tudo em nada

Tampo o tempo
com as mãos
e vejo nada

8-49-50

Outra regularidade deste poema é apresentada pela articulação verbal do mesmo, pois alguns verbos estão conjugados na primeira pessoa do singular no tempo verbal presente do indicativo: *venço, vejo, penso, tampo*. São ações que se voltam para o sujeito lírico. Já outros se encontram na terceira pessoa do singular no mesmo tempo verbal: *tem, confunde e funde*, verbos que se voltam ao tempo poético.

Além do paralelismo verbal, nele identificamos a recorrência das fricativas /v/ e /f/ nas palavras *venço/vejo/vale* e *confunde/funde*, de rimas nasais e das consoantes interdental /d/ e /t/ em *venço/tempo/penso/denso*, *confunde/funde* e *tampo/mãos*, as quais sugerem uma retenção do conteúdo para a própria linguagem.

No poema 70-71 as rimas silábicas entre *louvada/louva*, *palavra/lavra* e *hora/agora* se somam a rima vocálica devido à presença das vogais /a/ e /o/ em grande parte das palavras:

Louvada seja a palavra
que eleva, lavra
e louva o nada

Louvada seja a hora
em que agora alaga o tempo
e o tempo nada

70-71

Neste poema há também aliterações, tais como a do fonema líquido /l/ em *louvada, palavra, eleva, lavra, louva* e *alaga*, e do fonema vibrante /r/ em *palavra, lavra, hora* e *agora*.

O corpo sonoro do poema 81-82-83 é formado pela reiteração da sibilante /s/ em *ser, semente, somente*; da interdental /d/ em *nada, de, da* e da interdental /t/ e bilabial /m/ em *semente, mente e somente*:

Ser nada
é ser de novo
ovo

Ser nada
é ser semente
da mente

Ser nada
é ser ovo e semente
Somente

81-82-83

As rimas entre *novo/ovo*, *semente/mente* e *semente/somente* iconizam o caráter germinativo da palavra/célula *nada*, pois ser *nada* para o sujeito poético é produzir, gerar novos sentidos a partir de uma realidade estabelecida pela linguagem, que é arbitrária ao nomear as coisas do mundo. Isso é enfatizado na última estrofe (83) *Ser nada / é ser ovo e semente/ Somente*, na qual também se explicita a consciência do sujeito lírico sobre seu papel criador.

3.4 Refrão

Percebemos que os poemas de *AN* estão organizados de modo a que seus arranjos produzam efeitos de sonoridade, tais como as rimas e as aliteraões. Mas um outro aspecto estético muito incidente nessa poética é o uso de sintagmas e de versos inteiros, gerando uma espécie de refrão e contribuindo também para sua composição sonora.

O todo é o absoluto
O nada
a absoluta inexistência

O todo é a onipresença
O nada (oniausente)
é transcendência

8-9

No poema 8-9 os refrãos são os sintagmas “*O todo é...*” e “*O nada*”. Abaixo, o poema tem como refrão o verso “*Cada nada*”:

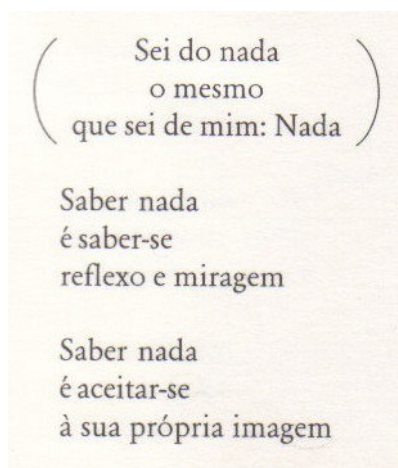
Cada nada
é o começo do começo
do recomeço da jornada

Cada nada
é relutar a mesma luta
Mesmos lutos Granadas

Cada nada
é desnudar-se mais e mais e mais
Mais nada

10-11-12

Nele há um paralelismo entre as estrofes porque as estruturas sintáticas de seus segundos versos são formadas pelo *verbo ser* na terceira pessoa do singular no presente do indicativo. A mesma correspondência se dá no poema abaixo, no qual temos como refrão o sintagma “*Saber nada*”:



14-15-16

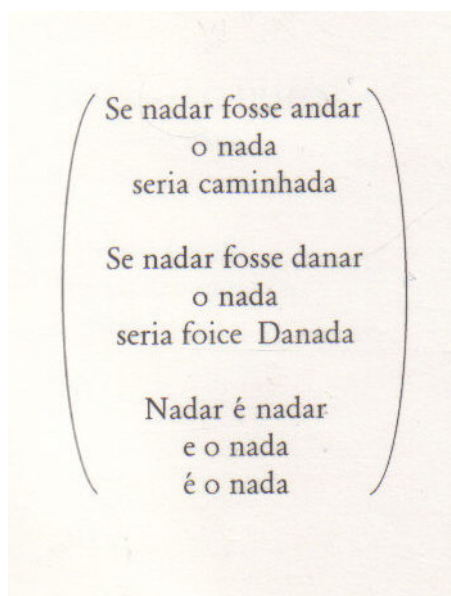
Nada?
ADN
de Adan

Adan-adâmico
feito de nada
e ânimo

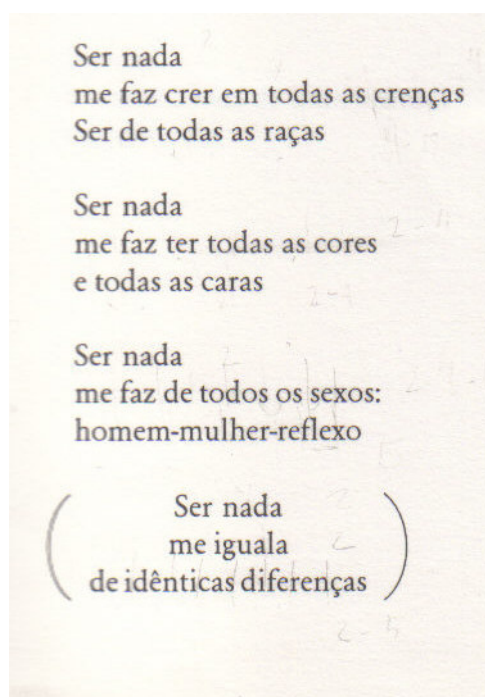
Adan-edênico
feito de nada
e pânico

17-18-19

O refrão do poema exposto acima é “*feito de nada*”, o segundo verso de cada estrofe. Já o poema 25-26, além de apresentar a retomada do sintagma “*Se nadar fosse...*”, possui uma concordância entre seus os terceiros versos, constituídos pelo *verbo ser* no subjuntivo.



25-26-27



43-44-45-46

O verbo *ser* compõe a maioria dos refrãos da linguagem poética em questão. Deste modo, identificamos o sintagma “*Ser nada me faz*”, dispostos em versos distintos como o coro do poema acima.

No poema 61-62-63, o refrão é o verso “*Nada a mim*”, que fora o ritmo, reitera o tom de prece do sujeito poético para o *nada*.

Nada a mim
Que não me pertença
a posse do que possuo

Nada a mim
Que as coisas possuam as coisas
Os homens, as almas

Nada
a mim
Amém

61-62-63

Nada
é revoada suave
das andorinhas

Nada
é o som suave de flauta
dos canários

Nada
são as aves (suaves)
que vêm do inverno

67-68-69

O conteúdo é complementado com as reiteraões da sibilante /s/, das fricativas /f/ e /v/ e do som nasal /n/ e /m/ que colaboram para o estabelecimento do ritmo fônico. Encontramos novamente o *verbo ser* integrado ao refrão “*Nada é...*”, sintagma que reforça a tentativa do eu-lírico de redefinir o vocábulo *nada*.

Esse refrão é rompido com a conjugação adequada ao plural do substantivo *ave* presente na última estrofe “*Nada/são as aves(suaves)*”. No poema 70-71, também de caráter religioso, notamos o sintagma “*Louvada seja...*” funcionando como um refrão.

Louvada seja a palavra
que eleva, lavra
e louva o nada

Louvada seja a hora
em que agora alaga o tempo
e o tempo nada

70-71

Em diversos poemas de AN, identificamos a presença de paralelismos verbais. O poema 70-71 tem seus versos constituídos por verbos na terceira pessoa do singular do presente do indicativo, tais como *louvada, seja, eleva, lavra, louva, alaga e nada*.

A partir da análise exposta, compreendemos que o corpo sonoro do discurso poético do livro em questão não é composto por uma variedade fonética, uma vez que a reaproveitamento vocabular é praticamente exaustiva. No entanto, essa previsibilidade não deixa de ser expressiva, pois reforça a tendência hermética da linguagem poética em questão, à medida que somente por meio dela o eu-lírico cria uma outra realidade e estabelece uma nova relação com o mundo.

Os estudos acerca da filosofia da linguagem mostram que o *verbo ser*, princípio que rege a lógica aristotélica (sujeito-predicado) da linguagem, fundamenta o pensamento ocidental a partir de noções identificadoras. Contudo, este verbo é desprovido desse traço semântico na poética de AN. Ao compor grande parte dos refrãos, torna a palavra *nada* ausente de um único significado e revela, igualmente, a identidade pluralística, fragmentada, multifacetada e desestabilizada do sujeito-poético em relação às referências centrais do mundo moderno. O *verbo ser* está, assim, vinculado ao conceito de identidade, como comenta Campos (2000)

Deve ter ocorrido, aos leitores de Platão, que o verbo “ser” é muito rico de significado. Dele decorrem muitos problemas filosóficos. Por ter o verbo “ser” um significado de existência, a “lei da identidade” é inerente a Lógica Ocidental. Por conseguinte, a Lógica Ocidental pode ser qualificada de “Lógica da Identidade”. (CAMPOS, 2000, p.179).

Esse aspecto do pensamento ocidental foi trabalhado pelo filósofo contemporâneo Jacques Derrida, cujos estudos afetam diretamente a noção de identidade, uma vez que para ele o significado é inerentemente instável, não possui fechamento e é perturbado pela diferença do outro. O poema abaixo ilustra essas colocações:

Ser nada
é ser de novo
ovo

Ser nada
é ser semente
da mente

Ser nada
é ser ovo e semente
Somente

81-82-83

Nesse sentido, a presença do *verbo ser* desprendido de seus semas de estaticidade e permanência e a utilização das formas infinitivas dos verbos em geral colaboram para o aspecto provisional dos sentidos na linguagem poética e ressaltam a fragilidade dos significados ditos como absolutos nos discursos tradicionais da sociedade.

3.5 Plasticidade

A poesia dos anos 90 apresenta-se multiforme em termos procedimentais. Holanda (1998, p.17) comenta que “A poesia 90 circula, portanto, com tranqüilidade e firmeza sobre vários registros, revelando um domínio seguro da métrica, da prosódia, das novas tecnologias.”

Inserida neste contexto artístico, *AN* articula diversas heranças literárias e experimenta outras manifestações artísticas, tal como a arte plástica. Savary (1994, p. VIII) em seu estudo-pós-fácio de *AN* afirma que a construção poética de Gonda é fundamentada numa “intenção escultural”. Esse aspecto é identificado, num primeiro momento, com a capa do livro.

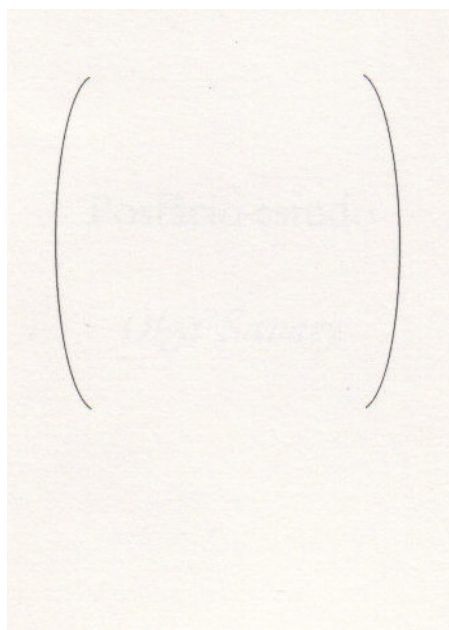
Em termos táteis e visuais, esta capa nos lembra um mármore, material utilizado para esculpir trabalhos. Assim, a linguagem prosaica pode ser encarada tal como um mármore que será transformado e moldado seguindo a proposta do criador artístico. Essa idéia da linguagem como um material em seu estado natural e “selvagem” faz alusão à forma cabralina de confeccionar poesia. O criador, nesse caso, o poeta é considerado como um artesão das palavras.

Um outro aspecto tátil é a utilização de um plástico transparente como uma página que precede o poema abaixo, o primeiro do livro:

Entre mim e o nada
a distância intransponível
da transparência

Este poema está falando de si mesmo, de sua situação poética, visto que ele é precedido por uma página feita de material plástico transparente. É esta página *intransponível*, mas transparente que separa o poema, bem como o eu-poético do *nada*.

O *nada*, neste caso, pode ser considerado o último poema do livro (101), formado apenas por parênteses vazios e que nos revela o caráter cíclico dessa manifestação poética. Sua visualidade supõe a metáfora do *nada*, submetido a todos os sentidos possíveis. Do mesmo modo, este poema renuncia a expressão verbal e radica a linguagem poética na imagem:



101

Partindo do ponto de vista que concebe o poema como artefato fônico, o vazio que habita o interior dos parênteses nos remete ao silêncio que antecede o primeiro verso de um poema ou a pausa entre um poema e outro, como lembra Chociay (1974),

O primeiro verso de um poema reside entre duas balizas: o *silêncio*, que lhe é anterior e a *pausa* após sua última sílaba. O verso final do poema é delimitado pela *pausa* do verso precedente e pelo silêncio que lhe segue. Excetuados, portanto, estes dois, os demais residem entre duas pausas: a do verso imediatamente anterior e a sua própria. São as pausas que, travando o final de um verso, permitem o retorno silábico e acentual do esquema através do verso seguinte, segundo diversos graus de simetria estrófica [...]. (CHOCIAIY, 1974, p.4).

cujos comentários nos permitem considerar que os parênteses vazios ao mesmo tempo visualizam e enfatizam uma pausa. O eu-poético mergulha em um silêncio que estabelece delimitações: entre o último poema e o próximo.

O *nada* do poema 1 também pode ser o vazio da folha anterior, onde temos uma página que nos lembra aquela reservada para dedicatórias. Contudo, o que vemos escrito sobre ela é somente a letra A. A obra é dedicada a ninguém, ao *nada*, ao vazio que será habitado ao longo do livro, sem deixar de sê-lo. É uma ruptura com os formalismos gráficos, editoriais, com o que é previsível. Mais ainda: com os formalismos afetivos de oferecer o que escrevemos a alguém que julgamos o merecimento, por afeto ou gratidão. Tais aspectos gráficos permitem que o livro deixe de ser apenas um objeto para participar do discurso poético à medida que é manuseado.

Ressaltamos que o conceito *nada* teve papel fundamental na poesia moderna, atuando como uma força motriz para criação artística. Com base em Rosa (1980), existe uma distância instaurada pela linguagem em relação ao real que conduz precisamente ao estabelecimento de uma nova relação com o mundo:

No ponto de partida da criação não está uma positividade ou uma plenitude de ser, uma realidade já constituída, mas sim o vazio e a distância constitutiva da linguagem, a negatividade e a carência. É este “nada” que põe em ação a imaginação, que a torna a um tempo receptiva e criadora, permitindo à consciência abrir-se à inapreensível totalidade. (ROSA, 1980, p. 6).

Nesse sentido, o poema 101 pode ser visto como a iconização do *nada*, tratado por Rosa (1980).

Visualmente, notamos em *AN* uma certa simetria na organização gráfica dos poemas. Com exceção dos poemas visuais 24, 37, 38 e 101, todos eles estão dispostos ao lado esquerdo das páginas. Além disso, existe uma regularidade quanto à extensão dos versos, como observamos nos seguintes poemas:

Em busca do
nada:
Emboscada

O duplo do
nada:
Ambos(cada)

Venço o tempo
e vejo que o tempo
vale nada

O tempo tem pó, penso
Um pó denso que o confunde
e funde tudo em nada

Tampo o tempo
com as mãos
e vejo nada

48-49-50

No poema acima (48-49-50) é visível a correspondência gráfica, principalmente entre o primeiro e terceiro poema. Em muitos poemas essa simetria acontece por meio da alternância entre um verso longo e um curto. Sobre esse aspecto simétrico Menezes (1991, p. 26) comenta que “A simetria da composição, em que o geometrismo é a ‘subordinação da composição à esquemas matemáticos, incluindo-se a estrutura espelhada da simetria, que fecha o quadro dentro dele mesmo, numa organização do olhar circular.”

Ainda, segundo o autor, a simetria destaca o aspecto introjetivo da composição que se volta sobre si mesma, expurgando os contatos de semelhança formal com as coisas do mundo exterior, virando-se sobre sua própria estrutura geométrica. A partir disso, verificamos que a ordenação regular desses poemas nas páginas colabora com a tentativa do eu-poético em tornar sua linguagem intransitiva.

Um outro aspecto visual a ser comentado é a cor branca presente no livro, desde sua capa até as páginas. Assim, em *AN*, o branco da página sugere um lugar de não sentido, um vazio preenchido e contraposto pelo próprio poema. Porém, se considerarmos a cor branca fisicamente, veremos que ela é resultado da junção de todas as cores, ou seja, é presença. O branco pode, então, representar a abertura semântica da palavra *nada*, já que ela será habitada por outros sentidos ao longo da obra, daí seu traço totalizante.

Os parênteses, utilizados em diversos poemas, retratam a intenção poética do eu-lírico, como ocorre nos exemplos a seguir. No poema 8-9 os parênteses destacam uma das características do *nada*, ser ausência de algo - *oníausente*, neologismo criado para contrapor a *onipresença* do *todo*.

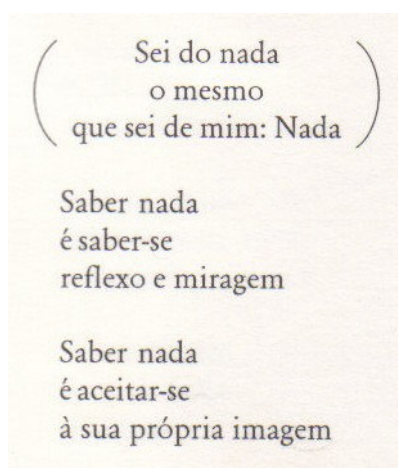
O todo é o absoluto
O nada
a absoluta inexistência

O todo é a onipresença
O nada (oniausente)
é transcendência

8-9

Em alguns casos, como no poema acima, a utilização dos parênteses pode gerar uma redundância semântica, pois, se traçarmos uma comparação entre o *nada* e o *todo*, tendo como base definições filosóficas ou mesmo aquelas encontradas em dicionários comuns, chegaríamos a essa distinção de presença/ausência. Contudo, os parênteses colaboram para a impossibilidade de uma leitura linear do poema.

No poema abaixo 14-15-16, a presença dos parênteses resume e ressalta o que será dito nas estrofes seguintes, gerando um movimento circular:



(Sei do nada
o mesmo
que sei de mim: Nada)

Saber nada
é saber-se
reflexo e miragem

Saber nada
é aceitar-se
à sua própria imagem

14-15-16

Os significantes presentes em *AN* são organizados de maneira combinatória e permutativa, recursos estilísticos que reforçam a materialidade do signo. O poema abaixo exemplifica esta colocação ao tematizar este procedimento:

A polissemia do nada:
O pólen e o sêmen
de Adan

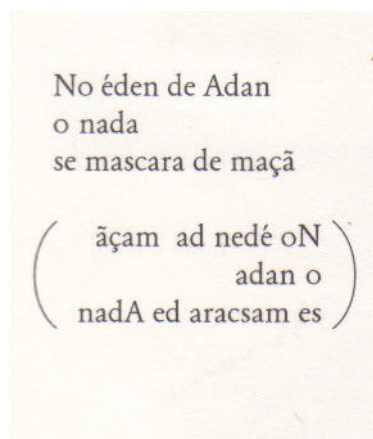
20

Já este outro poema, dentre outros, o realiza de maneira mais significativa:

Nada? Adan anda
 Nada? Adan dana
 Nada? Adan nada nada nada

23

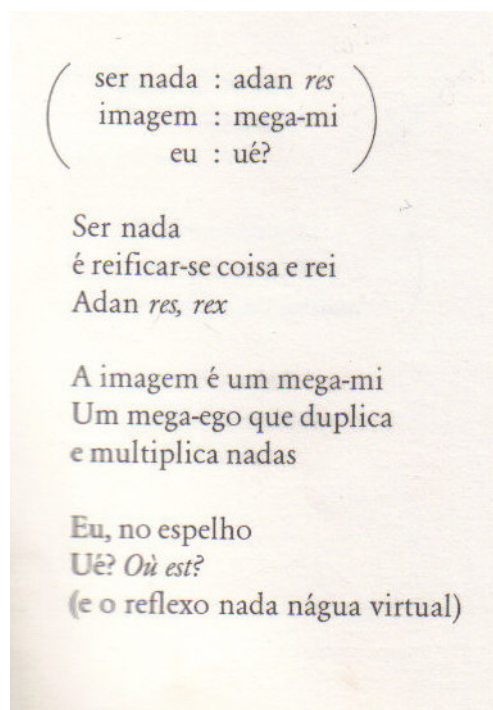
Juntamente com os parênteses, o espelhamento encontrado em alguns poemas confere um caráter auto-reflexivo da linguagem poética de AN. No poema 21-22, os versos da primeira estrofe foram refletidos, como se estivessem diante de um espelho (segunda estrofe), induzindo-nos a pensar na relação que a criação poética institui com o real – aquela não é cópia, mas virtualidade ordenada praticamente por si só, indicada pelo movimento de troca de alguns signos no poema 22 e pelo verbo *mascarar*.



21-22

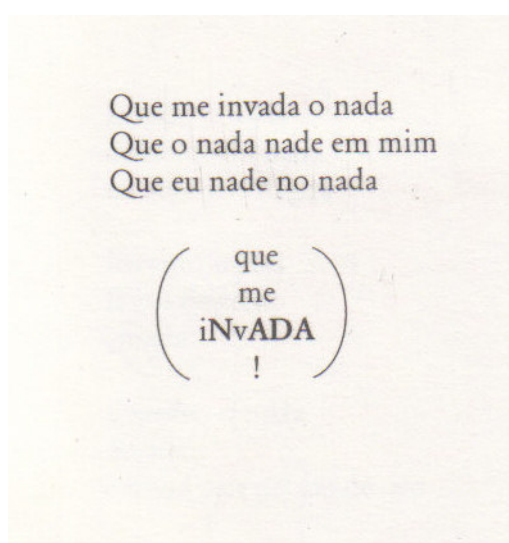
Como ocorre no poema anterior 14-15-16, nos poemas que se seguem o uso dos parênteses implica duas interpretações: a primeira estrofe (30) tanto pode ser a sintetização das indagações colocadas pelo eu-poético em cada um das estrofes posteriores (31,32 e 33), como estas podem ser o esclarecimento da primeira.

O poema evidencia, novamente, devido ao conjunto de semas *imagem*, *espelho*, *reflexo*, a relação que a poesia instaura com o mundo externo a ela. Ao mencionar *água* é possível estabelecermos uma relação analógica com a poesia de um modo geral, visto que esta se vale de uma linguagem automatizada e a transfigura em uma outra. “(e o reflexo nada nágua virtual)”.



30-31-32-33

O poema 76-77 apresenta um tom de prece que evoca o *nada* e a abrangência de seus significados, substantivo ou verbo (nadar) conjugado na primeira pessoa do singular do presente do indicativo. Ao pedir para que o *nada* entranhe em si, o sujeito poético se revela consciente sobre a ruptura que a criação poética causa na linearidade dos discursos corriqueiros, dentre eles o discurso religioso de exaltação do todo.



76-77

A sensação visual que este poema nos propicia é de imersão do eu-lírico no seu fazer poético, além de uma certa erotização dada pelos parênteses. Assim, os versos desse poema, lidos como um todo “*que/ me/ invada!*” revelam o caráter eufórico do eu-lírico em estar dentro dessa situação poética que desautomatiza o mundo rotineiro.

O uso de letras maiúsculas no poema 28-29 e a inversão dos signos *tudo* e *nada* ressaltam a preocupação formal e jogo realizado com as palavras: *tudo* tem como anagrama *duto* e *nada* tem como *Adan*.

O TUDO é O DUTO
no qual o nada
é Adan

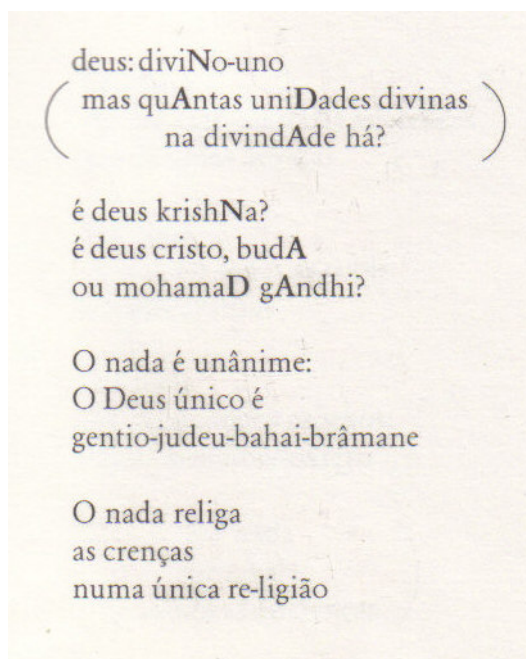
o tudo é o duto
No quAl o éDen
é Adan

28-29

O rompimento da estrutura morfológica do significante *nada* em muitos poemas também intensifica o aspecto físico dos signos lingüísticos. Tal procedimento indica uma sintaxe subjacente que contribui para expressar o descontentamento do eu-poético em relação às religiões e ao conceito pré-estabelecido de Deus pelas mesmas.

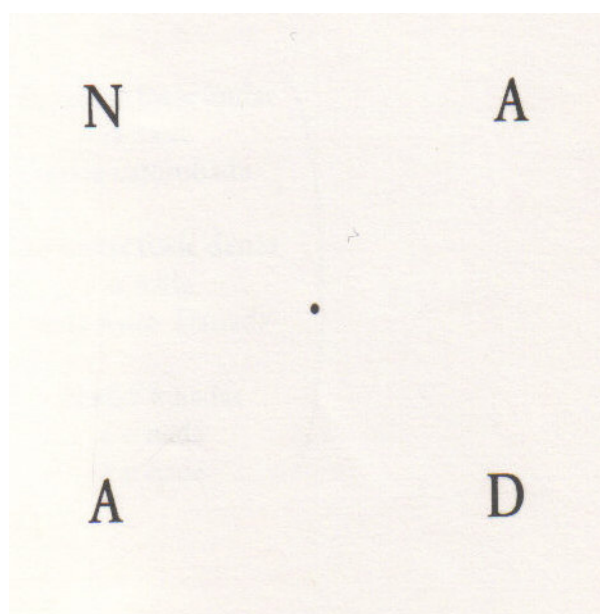
Esse recurso estilístico de desmontar o signo lingüístico *nada* na segunda estrofe do poema 28-29 contrapõe-se com os vocábulos de cunho religioso, *Adan* e *éden*. O sentimento niilista do eu-lírico permite que ele compare o *éden* com *Adan*, e assim podemos admitir que esse paraíso perdido, segundo o mito retomado, é o próprio homem tal como se encontra em seu existir: sujeito às alegrias, às tensões, às contradições existenciais, ao sofrimento e à morte.

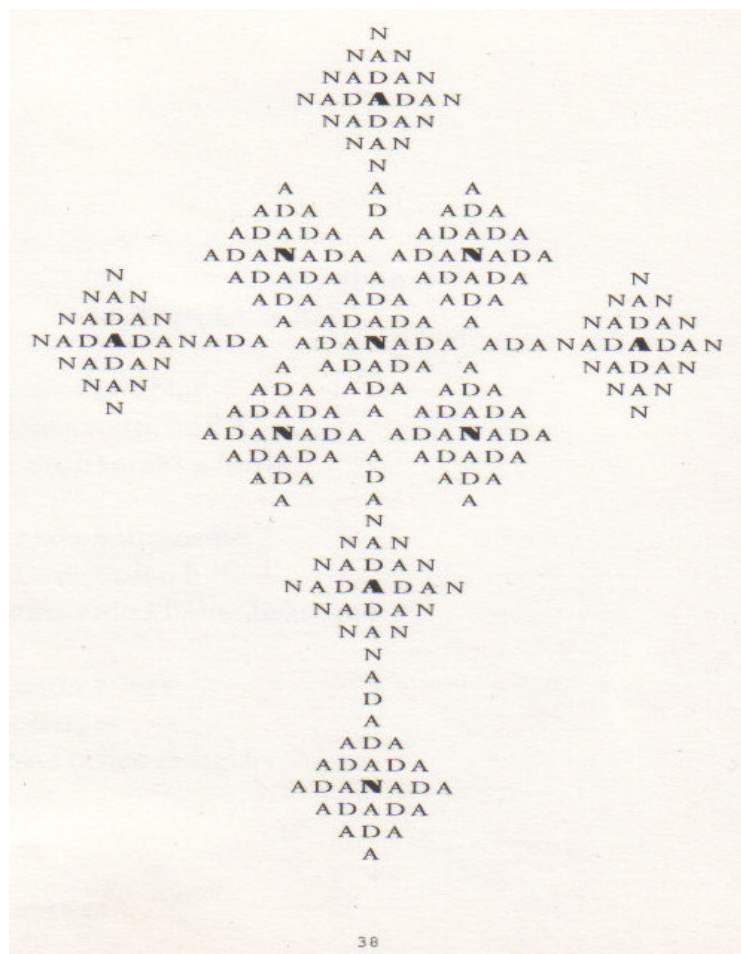
O estilhaçamento do vocábulo *nada* também ocorre no poema 39-40 que retém a leitura pelo desmembramento do significante *nada* nas estrofes 39-40 e pelo uso dos parênteses, movimento que iconiza a inquietude diante da concepção de Deus como uma entidade absoluta, indivisa. Nesse caso, o *nada*, enquanto signo manipulado dentro deste contexto poético dissolve as divergências religiosas, priorizando o fazer poético, fato expresso com os versos da última estrofe “*O nada religa/ as crenças/numa única re-ligião*”.



39-40-41-42

De forma mais radical, o eu-poético abandona o verso e se vale das possibilidades concretas do significante *nada* e de suas letras como matéria-prima, espalhando-o pela página e formando os poemas visuais (24 e 38).





Por meio dos procedimentos destacados, o sujeito-poético tenta romper com as figuras presentes nos mitos judaico e cristão. Tais recursos concorrem com a posição niilista do eu-poético, aproximando a concepção do Deus cristão e do *nada*. Conseqüentemente, somos instigados a refletir sobre os valores instituídos que a teologia clássica nos apresenta sobre essas duas entidades.

Nesse sentido, a significação de AN se presentifica com o manuseio concreto da palavra e na realidade material do livro. Nesta obra lírica identificamos a valorização do jogo poético em detrimento da linguagem bíblica. É uma poesia constituída a partir de uma precisão formal, mas que pronuncia, do mesmo modo, a subjetividade de seu eu-lírico.

3.6 O Conjunto vocabular

3.6.1 O (des)confronto dos contrários

A poesia necessita por definição da existência de uma outra lógica que crie uma nova realidade, objetiva e autônoma. O conjunto vocabular e a expressividade rítmica que constituem a poesia colaboram com essa intenção poética. A respeito disso, Friedrich (1991) descreve:

O vocabulário usual parece com significações insólitas, a sintaxe desmembra-se ou reduz-se a expressões nominais intencionalmente primitivas. A comparação e a metáfora são aplicadas de modo que não se usa o termo comparação natural e força uma união irreal daquilo que real e logicamente é inconciliável. A necessidade de curvas de intensidade e de sequências sonoras isentas de significado, têm por efeito, não mais permitirem, de modo algum, compreender o poema a partir de conteúdos de suas afirmações. Pois seu conteúdo verdadeiro reside na dramática das forças formais tanto exteriores como interiores. (FRIEDRICH, 1991, p.18).

Em termos de vocabulário, verificamos que o texto gondiano apresenta a coexistência de vocábulos que, habitualmente, enfrentam um embate semântico. Essa escolha lexical pode ter sido motivada pelo pensamento oriental, já que notamos a influência deste na poética de AN devido à referência aos haicais e ao método ideogramático de trabalhar a linguagem.

A linguagem oriental difere da ocidental em diversos aspectos, um dos quais é a ausência do *verbo ser* para definir as coisas e a utilização dos elementos contrários, caracterizando-a como uma linguagem que tende a combinar e equilibrar as coisas. Com base em CHANG TUNG-SUN (2000)

[...] A arte e a arquitetura se caracterizam por uma acentuada noção de equilíbrio. A atenção se volta menos para os elementos separados que para a configuração total. As idéias são muitas vezes denotadas por expressões compostas, constituídas de antônimos; por exemplo: ‘comprar-vender’ é ‘comerciar’; ‘avanço-recuo’ é ‘movimento’; ‘norma-caos’ é ‘condição política’ etc. Os antônimos não são tidos como opostos irreconciliáveis, mas sim como suscetíveis de união para formar uma idéia completa. (CHANG TUNG-SUN, 2000, p. 213).

Na história do pensamento ocidental encontramos uma concepção de mundo a partir das relações dos opostos com a filosofia de Pitágoras. Com base em Chauí (2000, p.21), ele afirma que a natureza é feita de um sistema de relações ou proporções matemáticas produzidas a partir de uma unidade, da oposição entre números pares e ímpares e da combinação da superfície e os volumes (figuras geométricas).

Essas proporções e combinações aparecem para nossos órgãos dos sentidos sob a forma de qualidades contrárias: quente-frio, seco-úmido, áspero-liso, claro-escuro, grande-pequeno, etc. O filósofo grego aponta que nossos sentidos ou nossa percepção alcançam o modo como a estrutura matemática da natureza aparece para nós, isto é, sob forma de qualidades opostas.

A diferença entre esses pensamentos é que o oriental (chinês) toma o masculino e o feminino dos seres animais e humanos e considera que o Universo inteiro é feito de oposição entre as qualidades de cada um. Contudo, Pitágoras apanha a Natureza de modo geral e faz distinção entre as qualidades sensoriais que nos aparecem e a estrutura invisível da natureza, que para ele, é matemática e alcançada apenas pelo intelecto ou inteligência.

Em *AN* encontramos um conjunto vocabular cujos sentidos contrários possuem uma relação semântica não excludente. Deste modo, o anagrama do significante *nada*, resultando no nome *Adan* sugere a interdependência de *nada* e *Deus* ao conceituá-los. No poema 2 há uma comparação entre *nada* e o *todo* que os igualam:

Conceber o nada
é conceber
o todo (Inconcebível)

2

Nele identificamos a impossibilidade do eu-poético em dar uma única e estável definição as palavras *nada* e *todo*. A dificuldade em atribuir definições a esses dois vocábulos é evocada pelo uso de antônimos, tais são eles: *o todo/ o nada* e *conceber/inconcebível*.

Ambos, *o todo* e *o nada* possuem o sema *totalidade*, no qual nada se acrescenta e nada se retira. Esse sema não é algo criado pelo eu-poético, sempre existindo como traço constituinte de tais palavras. O que o sujeito poemático faz é evidenciar essa aproximação entre valores incontestáveis propagados pela teologia clássica.

No poema baixo, notamos que o sujeito poético realiza um retorno à condição primordial do mundo, ao caos, onde tudo se resumia à *nada*. Ele enuncia que “*apenas parte é o todo*” e imprime a idéia de que cada poema em sua poética é único, mas que não tem valor sozinho. Também nos remete a noção estruturalista da linguagem, para a qual esta é um todo que não funciona sem as partes. É inserido num aparente “caos lingüístico” que seu propósito criador se encerra e ele pode ver as coisas como se fosse a primeira vez.

apeNas pArte
 é o toDo
 apenAs

No cAos,
 o toDo
 é o acAso

3-4

O desmanche do significante *nada* e o ritmo de leitura desarticulam a interpretação linear do poema resultando em duas leituras possíveis: a primeira é dada respeitando a divisão gráfica do poema em que o verso “apenas” no poema 3 exerce um tom enfático. A segunda não respeita a divisão das estrofes e pode ser lida assim: “*apenas parte é o todo (pausa) apenas no caos o todo é o acaso*”. Preferimos a segunda leitura, pela qual depreendemos que a palavra poética possui um aspecto *totalizante*, à medida que fica sujeita a todas suas possibilidades de sentido. Em relação à isso, Rosa (1980) afirma que

A palavra poética está aberta ao acaso, ao não sentido, palavra móvel e livre pela sua abertura a todos acidentes e ocorrência do seu curso, e devido a isso, refratária à economia funcional de um discurso temático e a qualquer interpretação de caráter simbólico. (ROSA, 1980, p.7).

O confronto dos contrários
 se anula
 criando a totalidade do nada

É o yin o nada do yang
 e o yang
 o nada do yin

O todo opõe-se ao nada
 como duas matérias
 que compõem um mesmo espaço

5-6-7

A primeira estrofe deste poema expõe uma luta pelo estabelecimento de um significado, fato que parece se consolidar com a junção de sentidos opostos. Mas nessa expressão poética tal processo de significação nunca termina. Esses elementos opostos também podem ser interdependentes, visto que temos neste poema dois conceitos chaves da

filosofia chinesa. Yin e Yang expressam respectivamente, duas forças opostas, porém complementares no universo, cuja interação produz todas as coisas e cuja unidade se baseia no Supremo (o que se chama *tao* ou natureza).

De acordo com Chang Tung-Sun (2000, p. 184 e 213), com o *yang*, ou princípio positivo, pressupomos *yin*, ou princípio negativo, ou com o *yin* pressupomos o *yang*. No poema acima, *yin* e *yang* são definidos como o *nada* um do outro. Essa relação interativa de elementos contrários expressa na poética de AN contribui para um sentido que nunca se concretiza da palavra *nada*. São ausências grafadas nos atributos do *nada* que torna esse signo sempre aberto a outros sentidos, daí seu aspecto totalizante.

A última estrofe retoma a Lei Física que alega a impossibilidade de duas matérias ocuparem o mesmo lugar no espaço. Porém o que ocorre neste poema é que os signos *todo* e *nada* não ocupam, mas compõem a mesma matéria que é o próprio poema, este é o lugar onde as palavras praticamente provocam uma resistência não excludente de sentidos, gerando outros.

O enfoque em vocábulos divergentes como, por exemplo, *anula/criando*, *yin/yang*, *todo/nada* e *opõem/compõem* corrobora para a essa atitude poética, permitindo que a questão da dualidade da existência não seja encarada de modo extremista. Esse conjunto vocabular também oferece um tom performático ao poema, uma vez que ao enunciar o “*confronto dos contrários*”, ele realiza este embate.

No poema abaixo, o grupo semântico formado pelos signos *todo*, *absoluto*, *onipresença* nos levam à concepção metafísica e divina de entidade. Em contraposição, os signos *nada*, *oniausente* e *inexistência* se referem aos predicativos dados ao *nada*. Entretanto, nos versos “*O nada (oniausente)/ é transcendência*” o sujeito lírico desestabiliza essas noções.

O todo é o absoluto
O nada
a absoluta inexistência

O todo é a onipresença
O nada (oniausente)
é transcendência

8-9

As predicções de conceitos polares atribuídas aos vocábulos de AN (que vai do poema 2 ao 9) propõe o início da busca por um novo sentido para o *nada*, que irá suceder-se

ao longo de sua poética. A palavra *nada* é destituída de seus semas negativos, tais como, ausência, vazio, silêncio e não-ser. Do mesmo modo, o construto cristão de Deus imposto ao homem ocidental é elucidado e desconstruído.

3.6.2 A ambiguidade

As linguagens cotidiana e a literária são polissêmicas e conotativas, nelas as palavras possuem múltiplos significados simultâneos, subentendidos, que exprimem as relações vividas entre o sujeito e o mundo. Entretanto, é com a linguagem poética, esteticamente trabalhada que a ambigüidade é ampliada e intensificada. Friedrich (1991, p. 144) comenta que “A combinação das palavras de modo incomum renuncia uma compreensibilidade limitante substituindo-a por uma sugestividade ambígua.”

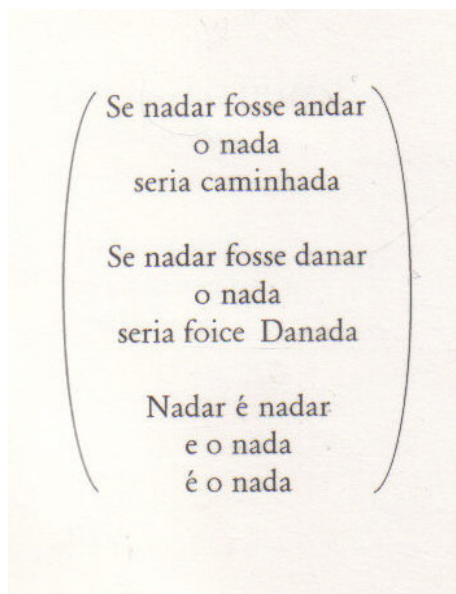
Em *AN*, o signo *nada* ora aparece como substantivo, ora como verbo, ora como pronome indefinido negativo. No poema abaixo, o sujeito poético faz perguntas retóricas sobre o *nada* (o substantivo, o pronome ou o verbo nadar) e as responde com inversões de seus fonemas, formando os seguintes significantes: nome bíblico *Adan* e os verbos de movimento *andar*, *danar* e *nadar*, conjugados na primeira pessoa do singular do presente do indicativo.

Nada? Adan anda
Nada? Adan dana
Nada? Adan nada nada nada

23

A palavra *nada* parece ser definida como ações do homem comum (já que *Adan* pode ser considerado a personificação de toda a humanidade). A permutação realizada entre os fonemas do significante *nada* destaca o aspecto sensorial dos signos e estabelece uma nova relação entre eles que deixa de levar em conta seu caráter sintagmático, atentando para o uso paradigmático. Essa relação motivada da linguagem aproxima os níveis expressivos e conteúdísticos e altera os significados que isoladamente cada signo continha.

No poema seguinte (24-25-26), o eu-poético parece explicar o poema anterior (23), intuito dado também pelos parênteses que abrangem todas as estrofes:



24-25-26

Na primeira estrofe o verbo *nadar* assume um outro sentido, pois *nadar* pode ser o ato de praticar natação ou no ato de transformar algo em nada. Esse caráter polissêmico de *nadar* se dá devido à comparação feita pelo eu-poético entre os verbos *nadar/andar* e logo após entre os substantivos *nada /caminhada*, derivativos dos verbos citados.

O mesmo ocorre na segunda estrofe, na qual *nadar* é comparado ao ato de danar (perverter, depravar, enfurecer, etc.), o que deriva o substantivo *nada* e o adjetivo *danada*. Uma parte do corpo sonoro deste verso “*seria foice Danada*” já foi tratada anteriormente (p.24). Nesse caso, vale mencionar outra leitura possível na qual o adjetivo *danada* (pessoa ou algo que é travessa ou esperta) é aplicado ao *nada* que, juntamente com o substantivo *foice*, aponta o *nada* como um instrumento que leva à morte. Uma metáfora da aniquilação da linguagem corriqueira pela linguagem outra.

O nada
é o outro lado
do nado

O nada? O nado?
Em ambos
a ambigüidade

O nada
é a feminilidade do nado
(O nada nada golfinho!)

72-73-74

Neste poema são as ambigüidades das palavras *nada* e *nado* que se destacam. Uma nova predicação é atribuída ao *nada*. Trata-se de um poema que também apresenta um aspecto performático, visto que o sujeito lírico comenta a respeito dessas ambigüidades e as expõem. É na última estrofe que ele atribui, de maneira despojada, um outro sentido ao *nada* e, assim, em meio a essa linguagem, esse signo está submetido à transitoriedade de vários significados (*O nada nada golfinho!*).

Ao conferir ao signo *nada* outros significados é possível fazermos uma relação com a sintaxe do chinês. Campos (2000) informa que tal sintaxe imprime a imagem

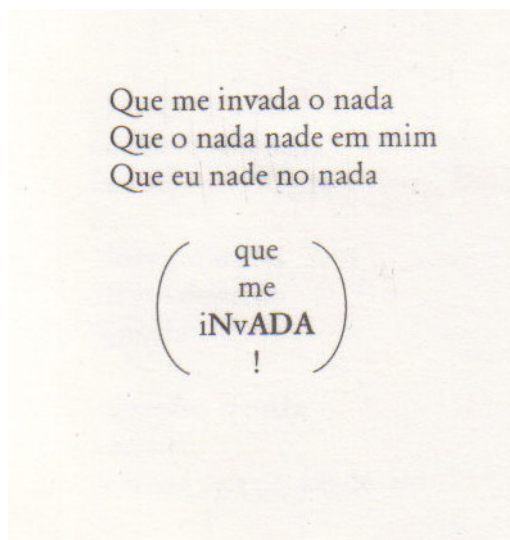
de como, na natureza, as coisas brotam uma das outras, estão interligadas, agem uma pelas outras (o exemplo do ideograma de “sol+lua” juntos, ora em função substantiva, ora em função verbal, ora em função adjetiva, ilustra este ponto: é a “palavra abrangente”, que não pertence exclusivamente a nenhuma “parte do discurso”, inclinando-se como as necessidades operacionais, para um ou para outro lado, mas conservando sempre a riqueza e a concretude de algo vivo e cambiável; o *mot total* mallarmeano, podemos supor, conteria uma pulsão semelhante. (CAMPOS, 2000, p. 76).

Nesses termos, compreendemos que no poema 75 a ambigüidade da palavra *nada* é retomada e nos leva para a própria situação poética em que a mesma se encontra. O percurso poético de significações (nome atribuído aqui ao processo de retirar e restituir significados) por qual ela passa é um fluxo, como se a palavra estivesse na corrente deste discurso, “nadando”. Esse movimento incessante é mostrado pelo uso de reticências no último verso.

Nada nada
Nada nada?
Nada...nada...

75

No poema 76-77 o jogo com o substantivo *nada* e com o verbo nadar (*nade*) intensifica a idéia do poema anterior a respeito da situação poética do *nada* e mostra um eu-lírico evocando o *nada*, pedindo para que eles se confluam em uma só coisa. Resultado dessa confluência é a manifestação lírica de AN como um todo.



76-77

A repetição da mesma estrutura nos versos *Que me invada o nada/Que o nada nade em mim/Que eu nade no nada* nos dá um ritmo com um tom orativo. Já a segunda estrofe que contém o verso “*que me invada!*” iconiza o emaranhamento entre o *nada* e o eu-lírico, devido ao uso dos parênteses e da palavra *nada* destacada no interior do vocábulo *invada*.

Além do substantivo *nada* e do verbo *nadar* (e suas conjugações) há outros signos que têm seu aspecto ambíguo ressaltado. A palavra *invernada*, presente no poema abaixo, tem dois sentidos: um inverno rigoroso e pastagem para rebanho doente, fraco. Dentro desse contexto e devido à separação da palavra, “in-ver-nada” é a atitude de enxergar o *nada*, palavra ontológica e poética, que permite uma visão atemporal da existência mundana.

O nada
congela os olhos do tempo:
in-ver-nada

54

3.6.3 Afinal, o que é o nada em AN?

Notamos que na produção poética em questão ao vocábulo *nada* é concedida uma nova significação a cada poema que se apresenta. Isso se dá mediante estruturas sintáticas (os versos) formadas pelo verbo *ser*. Trata-se de um paralelismo que estampa seus resultados no campo semântico de forma mais expressiva, uma vez que tal verbo organiza a lógica da identidade presente e constituinte do pensamento ocidental. Contudo, esse mesmo verbo

“delimitador” vai permitir que outros sentidos sejam aplicados ao *nada* constantemente, o que supõe um caráter dinâmico a poética de AN.

Observemos o seguinte poema:

O nada
é o silêncio solene
do deserto

O nada
é o marulho silencioso
do mar

(O nada
me anestesia
de sinestésias)

55-56-57

Podemos verificar que há uma recorrência da sibilante surda /s/ em *silêncio*, *solene*, *silencioso*; da bilabial /m/ em *marulho*, *mar* e da sibilante sonora /z/ em *deserto*, *silencioso*, *anestesia* e *sinestesia*, nos revelando, contrariamente, o que está expresso na primeira estrofe. Ao *nada* é dado o sema de presença, com sons e sentidos, fato declarado na última estrofe.

Além do conjunto vocabular que nos remetem a percepções sinestésicas, tais como som em *mudo* e *silêncio* e visão em *olhos*, *camufla* e *revela*, temos também as sensações fornecidas pelas aliterações e assonâncias que compõem o sentido do *nada* no poema a seguir:

O nada?
O momento mudo
que antecede o vento

Nos olhos do vento
o nada se camufla
de silêncio

Venta Venta
E quando o vento acaba
se revela o nada

64-65-66

A presença do fonema bilabial /m/ em *momento*, *mudo*, *camufla*, a freqüência dos sons fricativos /v/ em *vento*, *venta*, *revela* e /f/ em *camufla*, bem como a reiteração das palavras *vento* e *venta* concorrem com os vocábulos *mudo* e *silêncio* presentes no poema. O

nada perde seu sentido comum de ausência para oferecer ruído. Existe um movimento cíclico nestes versos, pois o último poema nos remete ao primeiro.

Novamente, o *nada* é redefinido como imagens e sons da natureza:

Nada
é revoada suave
das andorinhas

Nada
é o som suave de flauta
dos canários

Nada
são as aves (suaves)
que vêm do inverno

67-68-69

Tais sentidos tanto são concedidos pelas definições apresentadas, como pelas repetições dos fonemas fricativos /v/ e /f/ que proporcionam som. Portanto, *nada* deixa de ser silêncio, ausência, para se tornar presença, barulho. O estrato fônico, como notamos, funciona como possibilidade de novos sentidos para o *nada*.

Quanto à formação sintática dos versos, verificamos que as redefinições do *nada* são propiciadas, em sua maioria, pelo *verbo ser*. Este verbo se distancia dos seus semas literais de estado, permanência e estaticidade, admitindo a noção de movimento e de dinamicidade. Campos, (2000) ao comentar a obra de S. I Hayakawa sobre “*sistemas não aristotélicos*” de linguagem, alega que o trabalho desse último insistiu nas “limitações falaciosas do princípio da identidade, regido pelo verbo ‘ser’; pondo em questão a articulação binária dos valores de ‘verdade’[...]” (CAMPOS, 2000, p. 90).

O que podemos supor a partir desses comentários é que, embora o *verbo ser* contribua para as coerções lingüísticas que pesam sobre o pensamento ocidental, ele é evocado nesta poética como uma tentativa de fuga desse modelo aristotélico de linguagem, uma vez que há um movimento semântico de perda e restituição de significados para o vocábulo *nada* em cada poema, de modo que seus atributos de ausência, vazio, silêncio e não-existência sejam abandonados.

Assim, o signo *nada* sofre uma certa depuração com o manuseio de seus conceitos, instaura e reforça a abertura e a mobilidade de significados presentes na linguagem.

3.6.4 O fluxo do nada nas outras línguas

A construção de uma linguagem que se distancie da habitual leva o eu-poético a realizar uma sondagem introspectiva. A possibilidade de alcançar o novo com a construção de sua lírica possui aspectos míticos em relação à situação mundana, existencial do sujeito-lírico e em relação à linguagem em si.

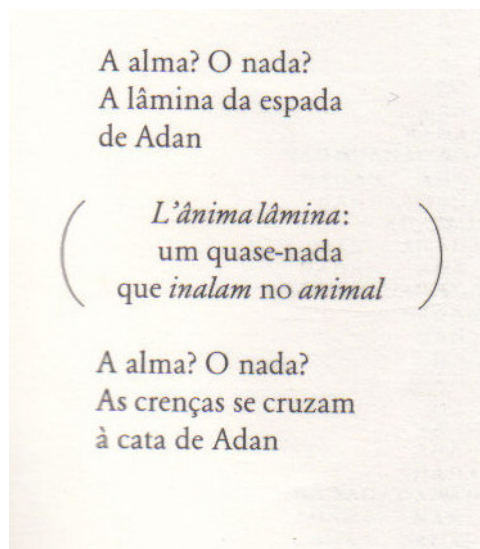
Ele realiza um retorno mítico ao Éden, paraíso perdido por Adão e Eva, segundo a literatura judaico-cristã. O sujeito poético procura o homem adâmico, retornando à essência natural do Jardim do Éden, onde tudo pode ser visto como se fosse a primeira vez. É um regresso não nostálgico, uma vez que lhe permite a recriação de Adão e suscita um olhar poético e questionador ao mito bíblico.

Uma outra revisitação mítica está relacionada com a linguagem e sua possibilidade de comunicação e conhecimento. Trata-se da Torre de Babel, relato bíblico que explica o porquê da diversidade das línguas no mundo. De acordo com esta narrativa da Escritura Sagrada, os homens construíram uma torre almejando alcançar o céu para ocupar um lugar semelhante ao da divindade. Essa atitude foi considerada audaciosa por Deus que os puniu com as diferenças lingüísticas, provocando uma confusão entre eles e impedindo-os de realizar uma obra comum. Com a comunicação fragilizada, os homens ficaram suscetíveis aos desentendimentos e as guerras.

E é no campo da linguagem poética, o lugar onde o eu-lírico tenta amenizar as diferenças morfológicas, fonéticas e semânticas entre palavras de línguas diversas aproveitando suas coincidências nesses aspectos. Esses poemas são os últimos do livro e somam um total de 17.

Para nossa análise, iremos apresentá-los seguindo a ordenação dos mesmos na obra. Somado a isso, observamos que todas as palavras estrangeiras estão grafadas em itálico, destacando-as das demais. As análises são feitas de maneira explicativa com o intuito de evidenciarmos como o eu-poético estabelece as relações entre uma língua e outra.

No poema 34-35-36 há uma analogia estabelecida entre as palavras *L'âme* (a alma, em francês) e *lâmina*, devido às semelhanças morfológica e fonética. A alma, princípio espiritual do homem, separável do corpo e imortal é uma idéia que faz parte da doutrina cristã.



34-35-36

Por sua vez, o *nada* nos remete ao budismo, doutrina cujos fundamentos pretendem levar o homem ao estado do *nada*, este é visto como libertação de um meio material que sufoca a existência humana. Tanto a alma, quanto o *nada* são maneiras de promover um certo conforto espiritual ao homem.

No poema seguinte, o sujeito poético faz uma relação com os signos das línguas inglesa, francesa e portuguesa. A primeira estrofe nos mostra que nas línguas inglesa e francesa as palavras *nothing* e *rien* (substantivos) e *swim* e *nage* (verbos) não são homógrafas, tal como no português *nada* (substantivo) e *nada* (verbo). E por essa razão, os versos “*Nothing does not swim*” e “*Rien ne nage pas*” possuem a seguinte tradução: O nada não nada, levando o eu-poético a indagar essa característica do signo *nada* em português (*Por que, então, o nada nada?*).

Nothing does not swim
Rien ne nage pas
(Por que, então, o nada nada?)

No-never-noone-nothing
Não-nunca-ninguém-nada
(A negação namora o n!)

84-85

É na segunda estrofe que essa diferença é suprimida, pelo menos em relação à língua inglesa. Coincidentemente, todas as palavras em inglês e suas respectivas traduções em português são iniciadas com a letra *n*, tais são elas: *no* (não), *never* (nunca), *noone* (ninguém), *nothing* (nada). Num tom eufórico, o eu-poético se conscientiza a respeito dessas semelhanças

morfológicas no último verso “(A negação namora o n!)”. Em função desses vocábulos, é visível a presença do som nasal /n/, o que mantém a linguagem poética centrada em si mesma.

No poema a seguir todas as palavras denotam *nada*: *nihil* (latim), *niente* (espanhol/italiano), *nothing* (inglês), *nichts* (alemão), *nada* (português) e *rien* (francês). Apenas em francês não existe semelhança morfológica e fonética. Assim, no segundo verso “*Rien? Rian?*” o eu-lírico aproxima *rien* de *riam* devido ao parentesco fonético entre elas. Novamente, num tom despojado e eufórico ele retoma a não semelhança ortográfica entre os “nadas” em outras línguas e o “nada” em francês.

Nihil-niente-nothing-nichts-nada-rien
Rien? Riam!
 Alguém esqueceu o n!

86

Retomando alguns vocábulos do poema anterior, o sujeito lírico dá a eles outros significados:

Nihil-nílico
 é um nada
 empírico

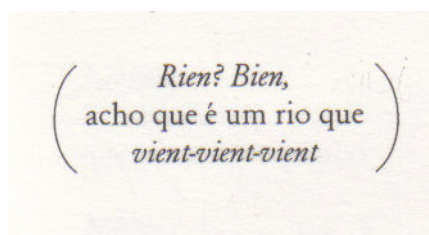
Nichts
 é um quase-noite
 Noturno como *nacht*

Niente
 é um não-ente
 no particípio presente

87-88-89

Na primeira estrofe, *nihil* (palavra latina que significa nada) e a criação lexical *nílico* definem o *nada* como algo empírico, ou seja, que se deve conhecer a partir de uma certa experiência e, para o sujeito lírico isso se dá no campo da linguagem. A existência dos pares mínimos é mostrada na segunda estrofe, pois *nichts* (nada em alemão) é quase par mínimo de *nacht* (noite na mesma língua) e é essa relação entre palavras da mesma língua que permite ao eu-poético definir *nichts* como “um quase-noite”. Na última estrofe, *niente* (nada em espanhol/italiano) é definido como um “não-ente/no particípio presente”, algo desprovido de essência e existência, conceito que é alterado a cada novo poema.

O poema 90 está inserido dentro de parênteses, os quais nos dão a idéia de algo que está sendo acrescentado no discurso poético, tal como uma observação. A escolha de palavras que se assemelham provocaram uma rima entre *rien/bien* e *vient*. *Rien* (*nada* em francês) é comparado ao movimento contínuo das águas de um rio, expresso no verso *vient-vient-vient* (verbo vir em francês), ressaltando que nesse fluxo poético não se consolida um único sentido ao *nada*.



90

Nothing
é um nada
que esconde um ninho

Nothing
é um nada no gerúndio
nadando...nadando...

91-92

As novas relações estabelecidas entre palavras de diferentes códigos se evidenciam nesse poema tanto no aspecto fonético, como no referencial. Na primeira parte, o vocábulo *nothing* (*nada*, em inglês) é definido como um nada (o que não deixa de ser verdade) que esconde um ninho (o que também é verdade), uma vez que a palavra *thing* está presente na estrutura de *nothing*. *Thing* possui um traço abrangente, que pode ser usado para mencionar qualquer coisa quando não se sabe, ou apenas não se afirma seu nome.

Na segunda estrofe é feita uma comparação entre o substantivo *nothing* e os verbos no gerúndio em inglês (formado pelo auxiliar *to be* mais o verbo principal com terminação em *ing*). Assim, o substantivo *nothing*, ao ser traduzido para o português, é transformado na forma gerúndio do verbo nadar.

Notamos, nesse sentido, que na linguagem poética de AN não há distinção entre os tempos verbais presente do indicativo e gerúndio, pois ambos participam da mesma função verbal que lhes dão um certo dinamismo e incompletude, gerando a recriação e a transformação da realidade circundante por um olhar que a contempla poeticamente.

Essa marca verbal contribuiu para a imersão do *nada* na linguagem poética, comentada anteriormente, e para suas inúmeras possibilidades de sentidos, fato expresso também pelas reticências no último verso “*nadando... nadando...*”.

Nothing?
No thing-sing-sin
No sin? Não-sim

Nothing
 é um não-sim
 meio *nonsense*

Nothing?
 Não coisa
 (O não-nada é *nothink!*)

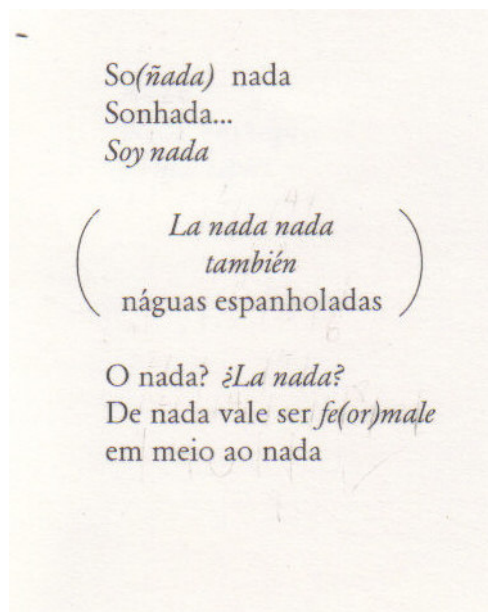
93-94-95

As semelhanças com a língua inglesa são novamente retomadas neste poema. O substantivo *nothing* é desmembrado na primeira estrofe tendo como base as pronúncias similares entre *thing* (coisa), *sing* (cantar) e *sin* (transcrição fonética da palavra portuguesa *sim*), todas elas com um som sibilante.

O eu-poético retoma a associação fonética entre *nothing* e *não-sim* na segunda estrofe e tematiza o seu próprio fazer poético (meio *nonsense*), pois para aqueles que não estão habituados ao modo não linear de operar a linguagem, as comparações nela realizadas são destituídas de lógica e coerência e, por isso, perturbadoras.

Na última parte, *nothing* é dividido e traduzido de acordo com suas partes (no: não e thing: coisa) *não-coisa* e logo após uma palavra é criada com base na semelhança fonética de *thing* e *think*: “o não-nada é *nothink*”, (no: não e think: pensar). Ou seja, não aceitar o *nada*, não admitir-se *nada*, não construir poemas a partir do *nada* para o sujeito lírico é não pensar, é evitar refletir e indagar-se sobre seu estar no mundo e sobre o trabalho poético.

Com a língua espanhola também são estabelecidas relações fonéticas, tais como as entre *So(ñada)*, *nada*, *Sonhada* e *Soy nada*. Nestes versos o sujeito lírico admite desejar e ser *nada*, o que já tinha sido exposto no poema anterior.



96-97-98

No mesmo poema temos a concordância do artigo *la* com *nada*, cujo gênero em espanhol é feminino, o que faz o eu-poético perguntar inconformado na última estrofe *O nada? La nada?*. É nos últimos versos que ele menciona *De nada vale ser fe(or)male/ em meio ao nada* (De nada vale ser feminino ou masculino/ em meio ao nada), o que nos mostra o abandono da estrutura gramatical das línguas em função do estado poético.

Aani significa *nada* e não em tupi-guarani. No entanto, no poema abaixo a mesma está transcrita de um modo diferente. A separação do *i* no verso de “*Aan-i*” nos remete ao pronome sujeito *eu* em inglês, juntamente com a semelhança sonora entre o verbo *to be* (ser/estar em inglês) e o vocábulo *tupi*, devido aos sons bilabiais /b/ e /p/ permitem que o eu-lírico questione no verso (*or not tupi?*) se tal palavra ainda pode ser considerada tupi-guarani.

Aan-i?
Nada, em tupi
(*or not tupi?*)

99

Quando o sujeito lírico opera a linguagem, a retira de seu ambiente comum e lhe dá um potencial poético. É desse modo que as diferenças entre os códigos lingüísticos são dissolvidas. O poema 100 é o antepenúltimo do livro e os versos “*Nada/ Ist¹¹ to be, seulement, (É ser, somente,)/ Niente más (Nada mais)*” resumem tal proposta poética:

¹¹ *Ist* é uma das formas conjugadas do verbo ser/estar em alemão.

Nada
Ist to be, seulement,
Niente más

100

O signo *nada* está continuamente aberto a novos sentidos sem eleger nenhum como único. O eu-lírico visa, nesse caso, a ruptura radical com a linguagem rotineira e com significados considerados estabelecidos, fechados dos signos que a constitui. Do mesmo modo, ao apanhar a pluralidade lingüística e destacar suas semelhanças fonéticas, o sujeito poemático prioriza a comunicação verbal, já que essa é mais móvel e viva do que a escrita.

Essa inconstância de sentidos desvela a inquietude do eu-poético a respeito de sua própria situação interior, impossibilitando-o de qualquer interpretação concludente das percepções, eventos e significados do mundo.

3.6.5 Os quase-haikais de AD NADA

Conjunção desses acervos, a poética de AN está alicerçada, de um modo geral, em uma economia na articulação do signo poético, cujos resultados são as aliteraões e assonâncias e que, tais como os elementos gráficos (desmembramento do significante *nada* e o espelhamento), intensificam o caráter lúdico da obra. Exterioriza a expressão poética para além do verbal com a integração da linguagem plástica fornecendo a ela uma dimensão maior, uma amplitude de significados.

A referência ao haikai se dá em termos de operação de linguagem (método de justaposição), via herança direta do experimentalismo concretista, resultando numa manifestação poética repleta de procedimentos que ressaltam o aspecto físico dos signos lingüísticos e suas amplas possibilidades combinatórias.

Sendo assim, a tendência ao instantâneo e ao provisório dessa poética decorre da apreciação pelo *haikai*, porém fica evidente que sua expressão lírica não está presa ao tradicionalismo composicional que esse poema nipônico supõe. Contudo, essa apreciação se estabelece na relação do eu-lírico e de seu estado poético no momento da elaboração do haikai, como sublinha Franchetti (1994, p. 203), pois para este a caracterização de um poema breve como o haikai não é somente a forma externa adotada pelo poeta, mas também uma determinada atitude discursiva que o poema deve fazer supor ou manifestar. O poeta é capaz

de ser, estar, observar, expressar um momento vivenciado, uma sensação ou percepção frente à vida, inserido no ambiente que o rodeia.

Podemos identificar uma atitude semelhante em *AN*, uma vez que seu eu-poemático capta a fugacidade da vida e da natureza, se incluindo no processo de nascer-morrer e por essa razão indaga-se sobre seu estar no mundo e exterioriza essa sondagem introspectiva poeticamente. Conseqüentemente, as reflexões metafísicas do eu-lírico surgem como *flashes*, um olhar momentâneo para a vida, porém de grande valor para sua condição existencial.

A linguagem poética de *AN* apresenta, então, uma informação estética diversificada, que resgata as referências da tradição literária e utiliza outros registros artísticos além do verbal. Esse diálogo com as plataformas estéticas anteriores não parece ser conflituoso, como também não pretende a realização de algo totalmente novo.

Nesse sentido, a suposta despreensão do eu-poético marca a obra com a tônica do humor e espontaneidade em relação a sua experiência poética. Entretanto, ele não deixa de refletir sobre o seu fazer poético e sobre seu estar-no-mundo. É a partir dessa linguagem contemplativa que o eu-lírico de *AN* assume-se *nada*, fala sobre o *nada*, imprimindo uma postura niilista que deve ser investigada.

4 O niilismo na poética de *AD NADA*

4.1 *Nada – Significante e Significados*

As diferentes noções da palavra *Nada*, que se encontram inseridas como tema recorrente na história da filosofia e da literatura, parecem ter regido a elaboração poética de *AN*. Dentro da filosofia, o Nada possui duas concepções básicas, formuladas por Parmênides e Platão: o primeiro afirmava que o Nada como não-ser (aquilo que não se pode conhecer, nem exprimir) e o segundo como alteridade ou negação (a partir do ser¹², existe o não-ser).

Como aponta Abbagnano (1972, p.666), o Nada tem uso teológico e metafísico: por um lado, serviu para definir Deus, quando se quis insistir sobre sua heterogeneidade em relação ao mundo, ou para definir a matéria quando se quis insistir sobre sua heterogeneidade em relação às coisas; por outro lado, serviu para introduzir no ser uma condição ou elementos que explicasse certos caracteres deste. Escoto Erígena identificou Deus como Nada, porque Deus é *superessentia* (acima da substância) e o Nada é a negação e ausência de toda essência ou substância, criando, assim, uma teologia negativa que foi freqüentemente divulgada na Idade Média.

Na filosofia moderna, Kant, de acordo com Lalande (1993), concebeu o Nada de quatro maneiras distintas - como conceito vazio (sem objeto atualmente dado); como ausência de uma qualidade determinada, uma negação; como forma da intuição sem substância que permite que representemos esta forma e como conceito contraditório.

Mas são outras três concepções sobre o Nada presentes na filosofia moderna que nos interessam. Uma delas é a de Nietzsche (1999) que, ao declarar a morte de Deus, faz com que o Nada ocupasse seu lugar. Decorrência disso é que todos os valores morais, metafísicos e religiosos nos quais o homem acreditava se desvalorizam. Da mesma forma, esses valores já eram Nada, pois foram criados pelo próprio homem numa tendência hostil à vida terrena. Assim, surge a vontade para o Nada.

Heidegger (1949) utiliza o pensamento hegeliano de que em nenhum lugar, nem no céu, nem na terra, existe alguma coisa que não contenha em si tanto o ser quanto o Nada e afirma “É o Nada a origem da negação, não vice-versa.” (HEIDEGGER, 1949, p.33).

Segundo Heidegger, o Nada é absoluto e constitui o fundamento do ser do homem, uma vez que ele é instável. O Nada se revela com e no existente enquanto este nos escapa e se

¹² ser – o fato e o modo de ser do ente (tudo que é), enquanto ente.

dispersa em sua totalidade, é vivido pelo homem enquanto o ser do homem (a existência) não é ou não pode ser todo o ser: o ser do homem consiste no não ser o ser em sua totalidade, isto é, no Nada do ser. O Nada é a própria anulação, é a condição que torna possível, em nosso ser-aqui, a revelação do existente como tal. Portanto, de acordo com Heidegger (1969)

O Nada, significado radicalmente a não-significação do mundo, a sua estranheza, o espantarmo-nos perante ele, significando a nossa separação dele e, portanto a possibilidade última, de base, para o conhecermos - pode significar a pressuposição de que ele não existisse realmente como existente para assim o questionarmos e conhecermos como existente e nos espantarmos de que exista. (HEIDEGGER, 1969, p.83).

Nesse caso, o ser existe a partir do Nada, porque é o Nada que fundamenta a transcendência do ser, a sua constituição como ser. Ele existe porque revela somente uma consciência que ateste a existência de um ser que lhe dá de fato o estatuto de ser.

Por outro lado, o filósofo contemporâneo Sartre (1997) preferiu a definição de consciência ao invés de existência, porém entendia por essa última o ser do homem, que é o Nada do ser. O filósofo parte do próprio ser e apóia nele a negação, derivando o ser do Nada e faz com que o homem se depare com uma opção absurda, provocando nele a náusea.

Para Sartre, existe um ser que rege o Nada, sustenta-o perpetualmente com sua própria existência, pelo qual o Nada vem às coisas. Este ser é a consciência que, sendo constituída por uma possibilidade, está sempre aberta ao Nada. “A consciência é consciência de alguma coisa: significa que a transcendência é estrutura constitutiva da consciência, quer dizer, a consciência nasce tendo por objeto um ser que ela não é.” (SARTRE, 1997, p. 34).

O filósofo atentou o caráter factício do Nada que, por um lado, existe como negação ou como desfalecimento de alguma coisa; e que, por outro lado, apenas pode ser colocado pelo nosso pensamento. “O Nada não é, o Nada é *‘tendo sido’*; o Nada não se nadifica, o Nada é *nadificado*.” (SARTRE, 1997, p.65) por um ser que o sustenta. Esse ser é o homem, é por meio dele que o nada vem ao mundo.

Lalande (1993), define o Nada como aquilo que não existe, quer seja absolutamente (embora a legitimidade do conceito do Nada absoluto seja discutida), quer seja relativamente a um universo do discurso determinado. Também o Nada é apontado como um valor nulo.

Tais investigações sobre o Nada sugerem a incapacidade do homem alcançar a sua totalidade e mostra sua finitude, pois este é formado por possibilidades que, como tais, podem

não acontecer. A sensação plena da existência fica, então, ligada à percepção do Nada. Acerca disso, Olson (1970) menciona que

A angústia do ser é o sentimento que nos invade quando cogitamos que o nada foi e é tão possível quanto o ser; quando nos perguntamos por que existe algo, ao invés de não existir nada. É fato curioso nossa incapacidade de sentir todo o prodígio e o mistério do existir, sem pensarmos no nada absoluto. Metaforicamente poder-se-ia dizer que só podemos ter uma visão ampla do ser através da perspectiva do nada. (OLSON, 1970, p.48).

Em relação à tradição da literária, o Nada exerceu um papel essencial na concepção da lírica moderna, tendo como seus principais fundadores os poetas franceses. Para o teórico Friedrich (1991) a lírica moderna apresenta um processo ontológico no qual o objeto deve ser transferido à ausência, uma desrealização decorrente de uma incoerência compreendida ontologicamente entre realidade e linguagem. É um anseio de fugir da realidade que corresponde à vontade de encaminhar-se à uma idealidade que não possui existência metafísica – o Nada.

Mallarmé introduziu o Nada como conceito complementar do “absoluto”, cuja idealidade elimina todas as causalidades empíricas. O caminho rumo ao absoluto passa pelo “absurdo”, isto é, pela renúncia do habitual, do natural e do vivente. Esse absoluto, desvinculado de tempo, lugar e coisa, chama-se Nada e assim, “O Ser puro e o Nada puro se tornam idênticos” (FRIEDRICH, 1991, p. 125). É a partir desse Nada que uma nova relação entre a linguagem e o mundo surge.

Acerca desse vazio Rosa (1980) coloca que “No ponto de partida de criação não está uma positividade ou uma plenitude do ser, mas sim o vazio e a distância constitutiva da linguagem, a negatividade e a carência” (ROSA, 1980, p. 6). Trata-se de um “nada” “que põe em ação a imaginação, que a torna a um tempo receptiva e criadora, permitindo a consciência abrir-se à inapreensível totalidade.” (ROSA, 1980, p.06).

Em se tratando de conceitos habituais, a palavra *nada* nos remete à idéia de vazio, de silêncio, de vácuo, de ausência, de não existência, mas perde-os no momento em que é inserida no contexto poético de *AD NADA*. Na cultura oriental, a concepção de vazio não está vinculada com nenhuma espécie de negatividade. Coelho (1995) menciona que

O vazio, na cultura japonesa, não é tão vazio assim: está ocupado por existências e não-existências e define-se pela tensão entre umas e outras. Separando o vazio da plenitude não há uma oposição; apenas, o espaço de uma relação de reversão: uma coisa reverte na outra, infinitamente. Nem para esta nossa cultura de derivação européia o vazio está inteiramente vazio; como conceito teórico talvez;

quando se trata de operar sobre ele, entendê-lo como vazio parece-nos pura impossibilidade, o que nos coloca bem mais perto da visão oriental do que parece...(COELHO, 1995, p.11).

Nesse sentido, percebemos que na cultura ocidental o Nada também não é inteiramente desprovido de sentidos que denotam presença. Ao definir o termo filosófico “ente” Leão (1969) destaca esse aspecto do Nada “Ente significa tudo que de algum modo é; o homem, as coisas, os acontecimentos, até mesmo o Nada enquanto é um Nada, isto é, enquanto tem um significado, seja mais ou menos para a existência.” (LEÃO, 1969, p.11-12). Não se pode pensar o Nada de alguma coisa senão colocá-la antes de qualquer coisa a título de objeto do pensamento.

A partir desse sucinto apanhado teórico acerca do Nada notamos que seus sentidos ao longo do pensamento ocidental lhe fornecem uma certa complexidade de entendimento. Em *AN* esse aspecto permanece, pois tais significados permeiam seu discurso poético.

Em termos teológicos, o seu aspecto absoluto, devido à ausência total de essência, a noção do Nada é semelhante à noção de Deus que é toda essência. Mas questionar a própria noção de alteridade como algo negativo, como não-ser, incide sobre essa concepção teológica desses dois conceitos metafísicos. De maneira diferente, a abordagem nietzschiana sobre o Nada está inserida neste contexto teológico e exerce influência explícita na poética de *AN*, uma vez que seu sujeito lírico idolatra o Nada ao invés de Deus.

O Nada assume um significado também ontológico, como uma fenda constante do ser-do-homem, deixando-o submetido à todas as possibilidades de ser. O Nada mantém o homem numa situação de constante modificação. Esse não fechamento do homem na sua experiência terrena é encarado em *AN* como um estado que resgata o sujeito lírico de uma práxis condicionada, recuperando de forma singular o seu próprio existir.

Da mesma forma, o Nada figura o momento inicial, aquilo que existia anteriormente a criação do mundo, o Caos, que segundo a mitologia greco-romana é a personificação dessa desordem primordial. (KURY, 1990, p. 68). Do ponto de vista artístico, o Nada se torna um ponto a partir do qual a intenção poética e criadora possa se concretizar.

Como ícone literário, o Nada desempenha papel significativo na manifestação lírica de *AN*, sendo que o Nada é resultado de um anseio da criação poética de fugir da realidade, devido à incoerência ontológica desta com a linguagem. É uma transferência do concreto à ausência, uma idealização sem existência metafísica.

Porém, o *nada* de AN não nos leva rumo a essa *transcendência vazia*, porque sua linguagem reducionista concede a ele outros atributos de modo que a ausência de sentido a que o *nada* nos remete é suprimida por presenças ao longo da obra, tornando-o repleto de sentidos. Deste modo, as novas predicções atribuídas ao signo nada lhe caracteriza uma alteridade positiva, admitindo-o como um ser do pensamento e constituinte do homem.

4.2 Religiosidade e Nihilismo

O homem desconhece sua natureza, a razão pela qual veio ao mundo, a razão de vivenciar certas vivências terrenas e, principalmente, desconhece qual será seu fim. Esse mistério que assombra o homem o impulsiona a crer numa força superior a ele, que rege os acontecimentos de sua existência. Desde as mais primordiais manifestações do intelecto humano evidenciamos que o homem procura o Outro infinito, um ser divino, absoluto, onipotente, que é o responsável pela criação e vivência dos seres e das coisas do mundo.

É uma atitude religiosa que realiza-se na existência humana, pois a busca por uma justificativa palpável sobre ela é o que fundamenta a necessidade da religião. A palavra *religião* vem do latim e é formada pelo prefixo *re* (de novo, outra vez) e *ligare* (ligar, unir, vincular). É por intermédio da religião que se pretende aproximar o mundo sagrado¹³ e o profano.

A procura pelo Outro infinito é manifestada de diversas maneiras e é muitas vezes contraditória em cada crença religiosa. O homem anseia encontrar o desconhecido, porque tem sede pelo mistério de seu existir, ele se abre para essa relação com a divindade, aceitando-a ou rejeitando-a. “O problema religioso toca o homem em sua raiz ontológica [...] porque a religião tem a ver com o sentido último de pessoa, da história e do mundo.” (ZILLES, 1991, p.6)

Ao aceitá-la, o homem tende a admitir que Deus é o responsável por todos os acontecimentos, sofrimentos e felicidades que ocorrem na vida humana, inclusive o próprio nascimento. O homem aceita Deus e, ao mesmo tempo, fica subjugado a ele. A crença absoluta em uma força capaz de controlar todos os fatos da vida tem como idéia subjacente a irresponsabilidade humana sobre sua própria condição existencial.

¹³ O Sagrado é uma experiência de presença de uma potência sobrenatural que habita algum ser. Pode ser algo que o ser possui naturalmente ou lhe é dado, como também pode ser perdido. O sagrado distingue um ser dos demais, é uma qualidade excepcional, boa ou má.

Nesse caso, notamos também uma valorização de uma vida além da terrena, essa que vivenciamos aqui e agora. Há uma procura por uma transcendência¹⁴ que almeja ir de encontro com esse outro supremo, numa espécie de salvação.

No pensamento ocidental, as primeiras críticas à religião foram realizadas pelos filósofos pré-socráticos, que criticaram o antropomorfismo e o politeísmo. Essas críticas foram retomadas por Platão e Epicuro. Lucrécio, por sua vez, recupera este último e considera a religião como uma fabulação ilusória. Espinosa, também os retoma e tem a superstição como ponto de partida, alegando que os homens não confiam em si mesmos, nem nos conhecimentos racionais para evitar males e conseguir bens. (CHAUÍ, 2001, p. 308-309).

As críticas às religiões geralmente se fundamentam contra dois de seus aspectos: o encantamento do mundo (superstição) e o poder teológico (o político institucional, considerado tirânico).

É com a chegada da Idade Moderna que a religião tem suas bases desestabilizadas. A descoberta de Copérnico (fim da Idade Média e começo da Idade Moderna) torna o pensamento mais individualizante, de maneira que o sujeito deixa de ser passivo perante o conhecimento, passando a ter uma ação mais objetiva no mundo.

Este novo homem questiona o acesso imediato ao real, elabora um novo método de investigação e passa a apoiar-se na razão e na experimentação científica. A ciência e a técnica abandonam a idéia da origem divina com o intuito de controlar os fenômenos naturais e dão ao homem uma certa soberania sobre todas as coisas e sobre o mundo, resultando numa virada antropocêntrica.

Apesar dessas mudanças no pensamento ocidental, o intelecto humano não deixa de pensar em Deus, positivamente ou negativamente. As novas interpretações da Bíblia realizadas nos séculos XVII e XVIII por teólogos que aplicaram o método histórico-crítico das ciências humanas contribuíram para a distância entre as concepções míticas e as concepções da época. A linguagem metafísica passa a ser questionada abalando as formulações do cristianismo.

A constituição dos estados modernos, garantindo aos homens o direito de igualdade e liberdade, colaborou para os questionamentos das tradições morais, políticas, sociais com as quais a Igreja se identificava. A herança dessas idéias iluministas, em relação à religião, é um homem emancipado de sua culpa e minoria perante Deus. Ele não aceita mais diante de si um Deus opressor, que sufoca sua liberdade e interfere no seu ato criador. A nova concepção de

¹⁴ Transcendente é aquilo que transcende do sujeito para algo fora dele; que transcende os limites da experiência possível.

Deus não admite que este seja um empecilho para a satisfação humana e para sua autonomia existencial.

A partir de um momento, surgem perspectivas que radicalizam essa nova maneira de conceituar a entidade Deus. Elas descobrem, teorizam e aceitam o niilismo como estrutura da cultura ocidental. Matos (2001, p. 135) assevera que “A história do pensamento ocidental é considerada como um niilismo que se radicaliza.” Porém, as tentativas de defini-lo são problemáticas, sobretudo quando este sentimento é confundido com pessimismo ou ceticismo, embora haja semelhanças entre essas posturas. Utilizaremos as palavras de Coelho (1995) para justificar tal colocação:

Cada época, cada geração ouve levantar-se uma voz, ou várias vozes, dizendo que as coisas vão mal, que as pessoas estão se entregando, que não há mais projetos, etc., etc. É possível que tenham razão. Não, porém, sob o aspecto de que esta ou aquela época em particular sofre desse mal: aparentemente, trata-se de um problema estrutural desta cultura. Esse problema tem um nome, esse mesmo que os jornais, os *media*, gostam espetaculosamente de atribuir ao pós-modernismo: niilismo ou pessimismo, embora uma coisa não seja exatamente a outra. (COELHO, 1995, p. 108).

Faz-se necessário, nesse sentido, apontarmos as definições desses sentimentos presentes no dicionário Novo Aurélio (1999). A simplicidade das definições corresponde à nossa intenção de apenas ilustrar as diferenças entre tais termos, para em seguida, tratarmos com mais detalhamento acerca do niilismo.

Em suma, pessimismo é a disposição de espírito que leva o indivíduo a encarar tudo pelo lado negativo, a esperar de tudo o pior e, em termos filosóficos, é o caráter das doutrinas metafísicas ou morais que afirmam a supremacia do mal sobre o bem e costumam levar à adoção de uma atitude geral de escapismo, imobilismo ou conformismo, quer seja o mal considerado a privação dos meios de conservação da vida (alimentação, abrigo, etc.), quer seja considerado a privação dos meios de expansão e desenvolvimento espiritual.

Já o ceticismo pode ser definido filosoficamente como a atitude ou doutrina segundo a qual o homem não pode chegar a qualquer conhecimento indubitável, quer nos domínios das verdades de ordem geral, quer no de algum determinado domínio do conhecimento. Como atitude, concepção ou perspectiva individual, é o estado de quem duvida de tudo; descrença.

Desde a antiguidade, com os escritos de Platão e Aristóteles, pode-se notar uma posição pessimista do homem frente à sua existência. A própria Bíblia, livro guia da civilização judaico-cristã, apresenta esta visão quando o homem se depara com o sofrimento de estar em mundo repleto de adversidades:

Eu detestei a vida, porque, a meus olhos, tudo é mau no que se passa debaixo do sol, tudo é vaidade e vento que passa. [...] Pus-me então a considerar todas as opressões que se exercem debaixo do sol. Aqui, as lágrimas dos oprimidos e não há ninguém para os consolar. E julguei os mortos que estão mortos, mais felizes que os vivos que ainda estão em vida, e mais felizes que uns e outros o aborto que não chegou à existência, aquele que não viu o mal que se comete debaixo do sol. (LIVRO DO ECLESIASTES, 1964, p.831-832).

Contudo, é nas teorias de L. Feuerbach, F. Nietzsche e S. Freud, J.P Sartre e em alguns marxistas que o niilismo encontra suas bases. Com base em Zilles (1991, p. 13), essas idéias possuem um aspecto romântico, a idéia de uma vida não alienante do homem e da humanidade. No entanto, elas contribuíram para que o homem moderno não ficasse mais subjugado a opressão “divina.” Do mesmo modo, não nos cabe criticar as falhas de cada uma delas, mas sim apenas pontuar suas noções que sustentam o niilismo.

Ainda segundo Zilles (1991), traçaremos um sucinto panorama das idéias que fundamentam o niilismo. Numa abordagem antropológica, Feuerbach (1804-1872) considera o conhecimento que o homem tem de Deus como autoconhecimento que possui de si mesmo, ou seja, todos os predicados atribuídos a Deus se referem ao próprio homem. Deus é uma projeção das qualidades e defeitos humanos. Se houver a libertação da fé, a consciência se transformará.

Alicerçando-se em Feuerbach, Marx (1818-1883) admite que a religião revela e contribui para a alienação do homem, impedindo sua libertação total. Com seu ateísmo sociológico, alega que tal libertação não se dá porque justifica a sua miséria social, apelando ao além para deixar aqui como está.

Freud (1856-1939) possui uma das críticas mais cétricas sobre a religião. Para o psicanalista, a religião é fundamentada pelo desamparo infantil do homem e espera que, com a liquidação da ilusão religiosa, com a ajuda da ciência e da razão crítica, a humanidade construa uma harmonia total.

O filósofo existencialista Sartre (1905-1980) nega Deus para afirmar o homem. Com uma compreensão pré-ontológica, o homem é o único ser que projeta seu Deus. Este se torna valor último e supremo da transcendência, um limite a partir do qual o homem anuncia o que ele próprio é. Ao negar toda existência supra-sensível, mostra que ser homem tende a ser Deus, mas um Deus falido. Assim, o homem é tido como mera paixão inútil. O niilismo sartriano revela um pessimismo sombrio, derivando o ser do Nada (já que não admite um Deus para concebê-lo) e o homem se depara com uma opção absurda. Explicar o homem e o mundo partindo do Nada provoca a *náusea*.

Os pensamentos expostos acima firmaram o que definimos como niilismo. Entretanto, é na filosofia nietzschiana que o niilismo é tratado de forma mais rigorosa. Nietzsche (1844-1900) foi discípulo de A. Schopenhauer, cujo ateísmo o atraía. Entretanto, a proximidade das idéias de Schopenhauer aos ideais cristãos distanciaram os dois filósofos. O pensamento schopenhauriano considerava o mundo um vale de lágrimas, possuindo uma noção pessimista da existência, visão esta que Nietzsche não aceitava.

Segundo Nietzsche (1999), o homem é responsável pela criação de valores superiores e inquestionáveis (as noções de Moral, Divino, Belo, Verdadeiro e Bem) que são propagados pela metafísica e teologia clássicas. Tais valores sustentaram os ideais ascéticos cristãos e refletem a fuga da realidade, uma vez que eles condicionam a existência, negando os instintos, o prazer, a vida essencialmente humana. Quando se crê nesses ideais, a vida plena só é possível no paraíso e não nesta vida terrena que é marcada por sofrimentos.

Para a nova educação do gênero humano. – Prestai auxílio, vós que sois prestativos e bem-intencionados, a esta única obra – afastar do mundo o conceito de castigo, que se alastrou sufocando o mundo inteiro! Não há pior erva daninha! Não somente o colocaram nas consequências de maneiras de agir - e como já é apavorante e contrário à razão entender causa e efeito como causa e castigo! - , mas foram mais longe, e despojaram a pura contingência do acontecer de sua inocência, com essa infame arte de interpretação do conceito de castigo. Sim, levaram tão longe o desatino, a ponto de mandar sentir a própria existência como castigo – é como se as fantasias de carcereiros e verdugos tivessem guiado, até agora, a educação do gênero humano! (NIETZSCHE, 1999, p. 143).

Ao afirmar que esses valores são elaborações do intelecto humano, Nietzsche passa a considerá-los falaciosos. O niilismo revela que não há verdade moral, nem hierarquia de valores e o homem passa, então, a acreditar em *nada*. O problema de Deus surge quando o filósofo admite que este não passa de um construto discursivo que deve ser também reavaliado, assim como todo cristianismo, que para Nietzsche não passa apenas de uma interpretação religiosa. Olson (1970), semelhante a Nietzsche, declara que as verdades são dadas de antemão, pré-existindo a vivência do homem:

Em linguagem técnica, as verdades *a priori*, isto é, verdades estabelecidas sem recurso à experiência sensorial, são necessária e eternamente verdadeiras por serem tautológicas ou analíticas, ou seja, por nada dizerem sobre o mundo. Expressam meramente a resolução ou decisão da parte de um indivíduo ou certo grupo, de empregar as palavras de determinadas maneiras. (OLSON, 1970, p. 99).

O niilismo é originado de tais valores, ao mesmo tempo em que os produzem, enfrentando um impasse. Em decorrência disso, surgem dois tipos de niilismos, os quais se diferem na prática, mas que estão teoricamente interligados. Um deles é o niilismo passivo cuja crença está baseada nos valores dualistas projetados na religião que são condicionantes para a existência humana, tornando-a sujeita a julgamentos, sufocante e limitada. Há uma falta de vontade, daí o entregar-se ao *nada*.

Atualmente, segundo Coelho (1995), — leia-se hoje no lugar de “nada” — os meios de comunicação com seus mil tentáculos, resultado de uma metafísica moralista e racionalista

[...] que se tornou responsável por um tipo particular de niilismo: a procura da felicidade em pequena escala, na qual se acomodam os medíocres [...] Reich também já falou deste homem medíocre, deste ‘pequeno homem’, um niilista passivo sempre pronto a aceitar as soluções autoritárias, interpelativas (as do fascismo, mas também as dos meios de comunicação de massa), que lhe garantam um mínimo de felicidade temporária. Um homem conformado com o trabalho, com a TV, com um lazer feito a golpes de plástico e propaganda. (COELHO, 1995, p.110-111).

O outro é o niilismo ativo - aquele em que se recusa esse niilismo alienante. Há uma incorporação do niilismo, não como estilo de vida, mas como necessidade para sua superação. Desse modo, o homem prioriza o desejo pela existência, pelo vir-a-ser com todas suas angústias, sofrimentos e vícios “ao invés de isolar-se em câmaras isoladas, refrigeradas pela metafísica, pela moral ou pela teoria política embalada nos balcões das ideologias *prêt-à-porter...*” (COELHO, 1995, p.111).

Nunes (1993) também acredita que a cultura se encontra num estado patológico que lhe é inclusivo e que engendra sua própria crise. Esta situação desestabiliza nossos valores religiosos, éticos e políticos. Trata-se do niilismo, longo processo aberto por Platão, por volta do séc. V ac. O mundo supra-sensível que fala Nietzsche é inerente àquele arcabouço que permitiu fixar o modelo da pedagogia socrático-platônica, depois preenchido e consolidado pela ascese cristã, gerando a sintomalogia da crise. Seus aspectos são o utilitarismo, o sacrifício da individualidade, a sacralização do poder do estado, sendo estes configuradores do niilismo.

O niilismo, ao que nos parece, está presente nas mais variadas manifestações e criações humanas. Há aqueles que o negam, colaborando assim para sua consistência e aqueles que o assumem com o intuito de superá-lo. No entanto, não podemos negar que Nietzsche, como principal teórico acerca do niilismo, terminou criando uma outra metafísica,

porque parte dela para negar a tradição ocidental e seus valores supremos. Sua escrita é agressiva e cheia de aforismos. Ele desprezou o Deus cristão, mas apresentou uma série de substitutos para ele, como o super-homem e a idéia de eterno retorno, por exemplo.

No entanto, não nos cabe realizar uma crítica profunda ao pensamento nietzschiano. O que nos atrai em sua filosofia é seu aspecto *vitalista*, que rejeita a religião justificando que esta não corresponde à maneira real do ser. Aliado aos demais pensamentos da história da modernidade, o ateísmo nietzschiano contribui para a libertação do homem do pecado, do dever e transfere a fé em Deus para o outro – *nada*.

O niilismo ativo resiste em admitir algum conhecimento de maneira radical. Portanto, trata-se de uma noção que interfere na concepção teológica a respeito de Deus, como também na ciência da linguagem, que passa a admitir a língua com significados cambiáveis, inconstantes e não únicos. São alguns desses aspectos apontados sobre o niilismo que iremos abordar a seguir, uma vez que na expressão poética de AN presenciamos que suas descrenças estendem-se aos âmbitos religioso e lingüístico.

4.3 O niilismo de AD NADA

Com uma postura niilista, o sujeito lírico de AN elabora seu texto poético recusando não só a idéia de um Deus pré-concebido, como também alguns discursos propagados pelo cristianismo. Uma maneira de fazer isso é aproximar (ou ressaltar) os traços semânticos semelhantes entre dois conceitos (*nada* e *todo*) presentes na teologia clássica para explicar Deus:

Conceber o nada
é conceber
o todo (Inconcebível)

2

Conceber o *nada* e o *todo* nesta situação poética revela-se algo inatingível, uma vez que nenhum dos dois signos admite um fechamento de sentidos. A oposição religiosa entre eles é dissolvida, revelando a sua insustentabilidade. No poema seguinte, a relação entre o *todo* e o *nada* é retomada e o traço de plenitude que carregam é expresso nos versos “*O todo é absoluto/O nada/A absoluta inexistência.*” Entretanto o *nada*, por estar habitado de não-

existências, de valores não fixos é o que possibilita ao homem ir além dos seus próprios limites e exercer sua própria liberdade, nesse caso criativa.

O todo é o absoluto
O nada
A absoluta inexistência

O todo é a onipresença
O nada (oniausente)
É transcendência
8-9

Nada?
ADN
de Adan

Adan-adâmico
feito de nada
e ânimo

Adan-edênico
feito de nada
e pânico

17-18-19

No poema 17-18-19, o *nada* surge como a estrutura genética do homem, porque pensar no *nada* é imprescindível ao existir, no caso do eu-poético. Há um retorno aos primórdios da humanidade, ao Jardim do Éden, lugar onde Adão se encontra feliz, numa situação paradisíaca “*Adan-adâmico/feito de nada/ e ânimo.*” Mas após comer o fruto proibido – a maçã, ele se depara com a fúria divina e entra em desespero “*Adan-edênico/feito de nada/e pânico.*” Esse trecho também supõe a passividade do homem religioso, cuja aceitação das verdades indiscutíveis cristãos faz com que ele tenha medo permanente da opressão divina.

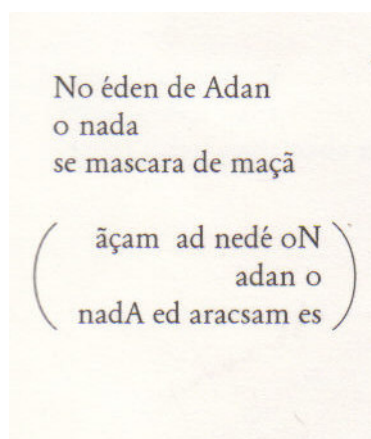
A polissemia do nada:
O pólen e o sêmen
de Adan

20

O sujeito-lírico reafirma que o *nada* está intrínseco ao homem no poema 20. As palavras *pólen* e *sêmen* iconizam o caráter germinativo de *nada*, de produção de novos sentidos devido à semelhança com a palavra polissemia. O aspecto polissêmico do *nada* é

apontado como algo que impulsiona a produção intelectual, a elaboração poética do eu-poético (Adan).

A maçã não é apenas um fruto proibido no poema seguinte. É o *nada* disfarçado no Jardim do Éden, que oferecido a Adão por Eva instaura o pecado na terra. No entanto, esse fruto também possui outras simbologias, além do pecado. A maçã é considerada o fruto do conhecimento, que ao ser dada a Adão lhe proporcionou a sabedoria. Assim, o *nada*, mascarado de maçã nessa poética, é o elemento que resgata o homem de uma vida alienante por causa da crença dogmática.



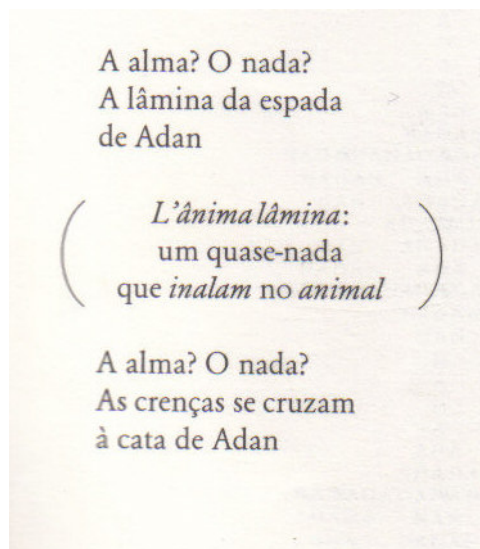
21-22

O TUDO é O DUTO
No qual o nada
É Adan

o tudo é o duto
No quAl o éDen
é Adan

28-29

Nessa revisitação mítica, a linguagem poética de AN é interceptada pela consciência procedimental do sujeito lírico, pois no poema acima a troca das letras de *tudo* para *duto* e *nada* para *Adan* nos atenta para o caráter permutativo dos fonemas. Além disso, a afirmação de que éden é Adan nos últimos versos sugere que o paraíso é o próprio homem, com seus vícios, suas virtudes, seus medos, suas angústias, suas alegrias, etc. Nessa relação entre duas figuras míticas, o *nada* está presente como um desautomatizador de uma leitura linear da linguagem e dos dogmas da existência.



34-35-36

Com o poema acima, novamente percebemos o *nada* como algo inerente ao ser do homem, tal como sua alma. Incorporado a ele, o *nada* permite que as características animais, instintivas do homem reapareçam e são elas que lhe fornecem força para enfrentar os desafios da existência. Por isso busca-se *Adan*, numa tentativa de recuperar aquela situação primordial do mundo.

Isso se dá porque as religiões, principalmente as ocidentais, possuem o intuito de aliviar, tornar mais ameno para o homem o aqui-e-agora, baseando suas concepções sobre vida e morte com a espera de um mundo não terreno e mais feliz do que este. Igualmente, as religiões tendem a subjugar a existência humana, tornando obrigatória a negação dos instintos, dos prazeres terrenos a fim de alcançar esse ideal divino.

Em *AN* existe uma busca por um Deus que não seja previamente conceituado e absoluto. Trata-se de um descentramento divino que se realiza via discurso poético com o desmembramento do signo *nada*. A construção dos símbolos cristão e judaico com uma palavra teologicamente oposta ao conceito de Deus demonstra o descontentamento religioso do sujeito poético.

Ao deparar-se com concepções que não correspondem às suas necessidades existenciais, o eu-lírico procura uma nova forma de aproximação com um Deus, tornando-o pessoal e instaura um novo retorno, uma nova conciliação com a divindade. O poema a seguir reflete esse sentimento:

deus: diviNo-uno
 (mas quAntas uniDades divinas
 na divindAde há?)

é deus krishNa?
 é deus cristo, budA
 ou mohamaD gAndhi?

O nada é unânime:
 O Deus único é
 gentio-judeu-bahai-brâmane

O nada religa
 as crenças
 numa única re-ligião

39-40-41-42

Nesse caso, a *re-ligação* com a divindade ocorre por meio do *nada*, força motriz dessa poética que o leva seu sujeito a criar uma outra linguagem. Isso é expresso com os últimos versos “*O nada religa/as crenças/numa única re-ligião.*”

Ser nada
 me faz crer em todas as crenças
 Ser de todas as raças

Ser nada
 me faz ter todas as cores
 e todas as caras

Ser nada
 me faz de todos os sexos:
 homem-mulher-reflexo

(Ser nada
 me iguala
 de idênticas diferenças)

43-44-45-46

Admitir-se *nada* para o eu-lírico é transgredir o cotidiano automatizador e recusar uma definição encerrada sobre si mesmo. Com essa postura, ele abala as instituições, aquilo que é fornecido precisamente como única possibilidade do existir. Ele reconhece todas as possibilidades e as aceita: “*Ser nada/ me iguala/ de idênticas diferenças*”. Ser nada para o eu-poético é abranger todos os significados da existência.

Para o sujeito poemático, buscar o *nada* é ir além sem renunciar a própria situação terrena, é ultrapassar uma vivência comum, que propende ao asceticismo e abdica os prazeres de ser humano. Desse modo, o *nada* é idolatrado, elevado, divinizado porque é ele, não a concepção de Deus, que vai proporcionar uma satisfação ao sujeito lírico.

Nada a mim
Que não me pertença
a posse do que possuo

Nada a mim
Que as coisas possuam as coisas
Os homens, as almas

Nada
a mim
Amém

61-62-63

Partindo da perspectiva filosófica que considera o *nada* como uma possibilidade do ser, Olson (1970) menciona que

A angústia do ser é o sentimento que nos invade quando cogitamos que o nada foi e é tão possível quanto o ser; quando nos perguntamos por que existe algo, ao invés de não existir nada. É fato curioso nossa incapacidade de sentir todo o prodígio e o mistério do existir, sem pensarmos no nada absoluto. Metaforicamente poder-se-ia dizer que só podemos ter uma visão ampla do ser através da perspectiva do nada. (OLSON, 1970, p.48).

Falar sobre *nada* não é algo recente na literatura. No conto norte-americano *Um lugar limpo, bem iluminado*, de Ernest Hemingway ocorre algo semelhante à poética gondiana. Neste prosa, há dois personagens centrais, ambos garçons do bar. Um deles é mais velho, que diferentemente do mais novo, não tinha pressa em fechar o estabelecimento, pois imaginava que ali era um bom lugar para passar a noite, caso uma pessoa não tivesse outro lugar para ir ou nada melhor para fazer em casa.

Quando o mais jovem vai embora, o garçom mais velho conversa com ele mesmo enquanto termina de fechar o bar onde trabalha. No caminho para casa, pára em um outro boteco. A seguir, o trecho que relata esses comentários:

– Boa noite – disse o outro. Apagou as luzes e continuou a conversa, agora consigo mesmo. – É claro que te de ser iluminado, mas isso não basta. Tem de ser um lugar limpo e agradável. Sem música. Com certeza, sem música. De pé, num boteco, perde-se a dignidade, mas a essa hora da noite é tudo que se tem. De que tinha medo? Não era medo ou pavor. Era um nada que ele conhecia muito bem. Era tudo um nada, e a gente também não é nada. Só precisava de luz, uma certa limpeza e ordem. Alguns conviviam com aquilo e nunca sentiam aquilo, mas ele sabia que era nada y *pues nada y nada y pues nada*. Nosso nada que estais em nada, nada seja vosso nome, vosso reino nada, vossa vontade seja nada em nada como em nada. Nos dai nada nosso nada de cada dia e nos nada nosso nada enquanto nós nada nossos nadas e nado nos em nada mas livrai-nos do nada; *pues nada*. Ave nada, cheia de nada, nada é convosco. Sorriu e parou em frente a um bar com uma brilhante máquina de café a vapor.

– O que quer? – perguntou o balconista.

– Nada. (HEMINGWAY, 1998, p. 93)

O garçom, convencido da onipresença do *nada*, ao invés da de Deus, pronuncia uma oração ao *nada*. A percepção da existência do *nada* causa na personagem uma sensação ambivalente, de medo e de reconhecimento, porque é por meio dele que o *nada* se presentifica. Mas ele aceita que o silêncio e o vazio são tão possíveis quanto o todo ou tudo (atributos de Deus), retoma e desconstrói o discurso cristão. Ambas obras elucidam que crer em Deus ou em *nada* não é relevante, uma vez que a prece, nesse caso cristã, é só um modelo interpretativo e discursivo.

No poema abaixo é a palavra poética que é exaltada, ao invés do *nada*:

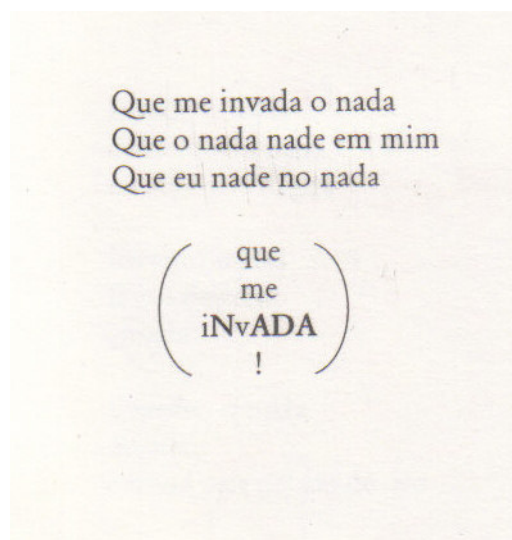
Louvada seja a palavra
que eleva, lavra
e louva o nada

Louvada seja a hora
em que agora alaga o tempo
e o tempo nada

70-71

É a linguagem em potência que oferece a possibilidade de singularizar a experiência terrena. No poema seguinte o *nada* é evocado novamente pelo sujeito poemático. Com um

tom de prece ele pede para que se confluem em um único ser, num único movimento. Esse entremear de ambos os essencializa, já que ao *nada* são fornecidas novas predicções e sobre o eu- lírico coisa alguma é estabelecida.



76-77

Existe uma intertextualidade estrutural e semântica com o discurso religioso que reflete o posicionamento crítico frente às religiões do nosso tempo. Nesses termos, ao se apropriar do tom orativo das preces religiosas, o sujeito poético transpõe uma preocupação religiosa para uma preocupação estética.

Nesse sentido, percebemos que a dicção gondiana recusa os significados considerados fixos e encerrados, contestando a idéia de *Deus* e de *nada*. Em *AD NADA* encontramos um niilismo reativo, à medida que seu eu-poético não quer ser enclausurado numa existência hipócrita, uniformizadora, que abarca os discursos cristalizados, estereotipados da sociedade. Essa postura não está somente relacionada com a negação de uma concepção absoluta sobre Deus, mas com a negação de qualquer coisa que seja estabelecida como definitiva.

Compreendemos, então, que o eu-poemático de Gonda instaura em sua poética essa noção sobre o *nada*, uma idéia, um sentido que permite a ele rever a vida, de não mecanizá-la e de sempre modificar o estar no mundo.

O sujeito poético questiona a principal definição cristã e revê alguns de seus mitos. Ele não recusa totalmente a idéia de Deus, mas não aceita como um conceito dado de antemão ao homem pela teologia e metafísica clássica. Ao desconsiderar um Deus já definido, ele nos mostra a ilusória identidade sobre o real colocado pelo pensamento ocidental que mantém o homem numa situação extremista de valores que tende a subjugar-lo ao poder divino, negando-lhe tudo que é essencialmente humano.

Abandonar os sentidos pré-estabelecidos da existência é criar uma forma de transcender o existir terreno sem estar preso a ideais inatingíveis. No entanto, a negação radical e total da religião atualmente não se sustenta mais, devendo ser repensada. Assim, surge a necessidade de procurar por um Deus pessoal e uma nova relação com ele. A arte pode ser considerada essa nova relação, porque é por meio dela que o eu-lírico transforma o mundo à sua maneira e satisfaz sua necessidade criadora.

Desse modo, o niilismo não é um fenômeno que se manifesta apenas no âmbito religioso e na expressão do conteúdo de uma obra, tendo seus reflexos nas outras relações do homem com a realidade na qual se encontra.

4.4 O niilismo na arte e na literatura

Considerado por muitos como um aspecto constituinte da cultura ocidental, o niilismo exerce influências em diversas manifestações humanas, tal como na arte. O niilismo não é algo novo nas letras, afirma Kohnen (1964, p.63) “existiu e existirá em todas as ramificações literárias.” Podemos admitir que essa influência se dá de duas formas - no conteúdo expresso da obra e na maneira de concebê-la.

O homem é um ser que tende à perfeição e não perfeição, ao infinito e ao finito. Essa condição humana reflete anseios realizados ou frustrados dos seres em busca de sua realização, refletindo seus períodos de estabilidade e instabilidade. O trinômio Deus/Natureza/Homem, conforme Arns (1970), e a sua colocação em uma hierarquia de valores é responsável pela atitude de espírito e pelas normas diretivas para as ações dos indivíduos, determinando as estruturas psico-sociais sobre as quais o homem tenta estabelecer suas temporárias conquistas e das quais deslança para novos cometimentos de seu espírito.

A Literatura Existencialista reabre o diálogo sobre o metafísico; sobre o problema de Deus ou problema do Homem e suas situações existenciais. Ela representa o movimento geral de todas as correntes de natureza espiritual que se caracterizam pela expressão do impacto que causa o estremecimento dos condicionamentos tradicionais no terreno da metafísica, religião e moral no processo da conscientização da existência. Trata-se de uma literatura que apresenta um conteúdo niilista.

Desse modo, o niilismo manifesta-se na descrença nos valores religiosos, bem como em uma tendência hostil a vida e a experiência terrena plena, esta última manifestação niilista

é resultado do enclausuramento do homem, cuja existência é moldada pelas convenções religiosas e padrões da sociedade.

Uma postura niilista quer evidenciar a insustentabilidade da absolutização de qualquer coisa. Não assumir nada como algo totalmente acabado presume a impossibilidade de fechar os significados da linguagem e de considerar o homem como um projeto finalizado.

Ainda em termos de linguagem, o niilismo pode se expressar como uma radicalização de um ideal que procura desvincular a linguagem de toda a causalidade empírica. É o niilismo idealista, introduzido na literatura pelo poeta francês S. Mallarmé.

Friedrich (1991) ressalta que esse niilismo pode ser entendido como consequência de um espírito que esgota todo o real para que sua liberdade criativa seja satisfeita:

Nasce de uma abstração sobre-humana de pensar o absoluto como essência pura (livre de todo conteúdo) de Ser e de aproximar-se, experimentalmente de uma poesia em que a própria linguagem torne presente o Nada, na medida em que este pode realizar-se mediante o aniquilamento do real. (FRIEDRICH, 1991, p.125).

Mas a influência do niilismo não se encontra somente na temática de uma obra ou na sua relação com a linguagem. Encontra-se doravante na maneira de concebê-la. Pode-se afirmar que a arte é um antídoto do niilismo, ou uma outra maneira de reforçá-lo.

A teoria estética nietszchiana é embasada por idéias triunfalistas e vitalistas que visavam reivindicar a finitude humana, incorporando todo o caráter mundano da existência. Para isso é necessário que se desvalorize o platonismo, pensamento que fundamenta a teologia e metafísica e que impulsionam o homem a querer um além-mundo, o supra-sensível. A frase *Deus morreu*, pronunciada por Nietzsche, revela que este mundo idealizado perdeu seu papel de dar sentido e iluminar a vida do homem. Ao admitir que este outro mundo não existe, o homem anseia o *nada*. O niilismo é consequência de uma absoluta falta de valor.

De acordo com Drucker (2004), Nietzsche acreditava que o Todo¹⁵ é uma unidade que o homem não pode controlar e é o único sujeito realmente existente e perene. Frente à crueldade da natureza, o homem é efêmero e frágil e por isso deve aceitar a sua própria morte.

Ao reconciliar-se com a vida, o homem se sacrifica e reforça o triunfo da mesma. O antiplatonismo de Nietzsche se afirma no momento que se admite a vontade como lei

¹⁵ O Todo é um conceito chave do pensamento de Nietzsche. Drucker (2004) em um trabalho sobre o niilismo e a arte usa-o como um conceito intercambiável com os de vida, vontade, devir e vontade de poder, pois não se fez necessária a distinção entre esses conceitos em seu estudo. Seguiremos a idéia de Drucker em nosso presente estudo.

universal do mundo. O filósofo concebe a vida como busca de intensidade e superação, assim nada pode ser dito como efetivo, estável e contínuo.

Contudo, a cultura, mesmo sendo criação do Todo, pode trabalhar a favor ou contra seus propósitos. Os ideais ascéticos, que negam a vida, surgem como uma vontade para ela, uma tentativa de preservá-la.

O niilismo completo, almejado por Nietzsche, se efetiva com a revalorização do mundo com base num novo princípio. Uma destruição com poder criador, pois o processo de destruição é sempre o começo de algo novo. “O niilismo ativo nega tudo – ou seja, nega toda interpretação do ente tal como conduzida até aqui, para abrir caminho para uma nova afirmação.” (DRUCKER, 2004, p.13).

Se para Nietzsche, não há um mundo transcendente, a inversão do platonismo sugere a afirmação do devir como única lei. A vida é o eterno retorno do mesmo, já transformado sem ser totalmente outro. O homem se prepara para um novo princípio civilizatório, negando a racionalidade porque ela recusa a aceitação do corpo e das paixões.

Como a vida era sempre justificada racionalmente, ela parecia infortúnio ao homem. “A marca dessa nova espécie é afirmar a vida incondicionalmente, não recuando diante de nenhum dos seus aspectos absurdos e asquerosos.” (DRUCKER, op.cit., p.15). Nesse sentido, o super-homem (*super* significa “ir adiante”) é negar o que sempre foi caracterizador fundamental da humanidade (a racionalidade), para tornar-se uma declaração cabal para a vida.

Entretanto, o devir não é insensível à sorte dos indivíduos, embora os destrua sem piedade. Ele cria uma pluralidade parcialmente falsa para que algo se destaque e se diferencie. A natureza e as realizações humanas tornam isso possível, segundo Drucker (2004, p.16) “A arte surge, em parte, de um impulso ‘apolíneo’ de criar modelos e configurações – um impulso do homem que satisfaz um impulso do próprio devir.” Através do ser humano, o devir (verdadeiro criador) realiza seu desejo de preservar alguma coisa do seu próprio movimento devorador.

Ao se destacar, se diferenciar, mesmo que por um instante, a vida cria o belo e dá aos indivíduos (humanos e não humanos) o dom de ser. Para Nietzsche, todas as criações humanas podem ser consideradas resultado da necessidade que a vida tem de metas e ideais. Os indivíduos humanos são os únicos que podem ativar o processo de intensificação da vontade, que possui formas e leis constantemente ultrapassadas:

Através de nós, ou seja, de figuras que os criadores criam, a vida obtém os ideais em direção aos quais ela pode estender, e se intensificar. Quando os homens

criam arte, religião, direito e Estados nacionais, o que ele fazem é dar à vida uma oportunidade de intensificação. Assim, a criação não está mais a serviço da *reconciliação do Todo consigo mesmo* mas da sua *auto-superação* constante. (DRUCKER, 2004, p.17).

Assim, para Nietzsche, a arte é o antídoto do niilismo, uma vez que ela provoca um estado de intoxicação para que haja a experiência estética. Os efeitos que a arte provoca no criador e no público é a finalidade e a mais pura afirmação da vontade. A criação é uma entrega ao movimento da vida: “A arte como redenção do que age – daquele que não somente vê o caráter terrível e problemático da existência, mas o vive, quer vivê-lo, do guerreiro trágico, do herói.” (NIETZSCHE, 1999, p. 50).

Heidegger não apóia as idéias de Nietzsche, pois para o primeiro o niilismo não possui potencial de recomeço e redenção. Não há nada além do que já foi dado, nenhuma possibilidade diferente além do que já está vigorando. Assim, o niilismo é consumido por ele mesmo e impede a sua superação. Ele surge da necessidade do Todo de se perpetuar, já que os valores ascéticos, embora sufocadores do homem, visam preservar a vida.

Em relação à obra de arte, Heidegger também discorda de Nietzsche. Alega que a filosofia nietzschiana reforça o processo de consumo universal, porque a descreve de modo que possa nomear e compreender o envelhecimento das coisas. Nietzsche afirma que a entrega da arte é o auge da mais pura vontade do Todo, mas envolve um abandono de si mesmo.

A criação não pode ser compreendida tecnicamente, segundo Heidegger. Se isso ocorre, ela perde seu caráter libertador e fantasioso, se tornando um instrumento para formação e manipulação. A técnica que fala este filósofo corresponde à “forma de desabrigar o ente em que determinamos de antemão o que e como vai se desabrigar. Tal técnica realiza uma espécie de prefixação dos fenômenos de acordo com objetivos estipulados por nós.” (DRUCKER, op.cit., p.19). Enfim, ela não se restringe à tecnologia. Ao determinarmos um fim para o ente, nós o condicionamos e excluímos as outras formas que ele pode mostrar, não havendo um oferecimento espontâneo e gratuito.

A possibilidade de algo não-programado surgir é excluída e instaura-se uma interpretação prévia do homem e das coisas, uniformizando os eventos, obras e ações. A técnica e o consumo universal (que Heidegger chama de *vontade de vontade*) tem em comum a não consideração pelos entes em suas auto-afirmações. Ao saciar o consumo do devir do Todo na busca pelo belo, há a intensificação da vontade de poder, e não sua dignificação. O

abandono de si mesmo, necessário para a criação, visa um objetivo – alcançar o belo e resulta na criação de outro valor.

Heidegger considera que em alguns casos a criação e a fruição da obras de arte são uma espécie de refúgio, contudo não deixa de desconfiar entre uma diferença absoluta entre técnica e arte. Para ele, a técnica pode operar dentro da obra de arte e de suas concepções.

Qualquer criação que vise o enquadramento é niilista, tal como a indústria cultural e arte que almeja “canalizar as emoções do público em uma dada direção” (DRUCKER, 2004, p. 22). Também o *triunfalismo* (afirmação categórica que se está ausente do niilismo) é uma forma de enquadramento.

O niilismo é enredado por ele mesmo à medida que sua lógica é aceita continuamente e passivamente. Não se pode afirmar que se está isento do niilismo, pois corre-se o risco de divulgá-lo. Desse modo, uma forma de arte adequada é aquela que se admite niilista e admite-se incapaz de apontar uma solução para este “mal”.

Compreendemos que o niilismo de *AN* se configura na temática da obra, uma vez que seu sujeito lírico não aceita o Deus cristão, preferindo idolatrar o *nada*. Palavra que neste discurso lírico abarca todas suas acepções, tanto literárias, filosóficas e corriqueiras. A não aceitação dos pré-conceitos a respeito de Deus incide sobre o discurso religioso, que é questionado em decorrência disso. É pela linguagem em potência, recriada que essas manifestações niilistas se estabelecem e ao mesmo tempo se dissolvem.

O niilismo é considerado, então, como uma atitude libertadora do homem, quando assumido e enfrentado. Por outro lado, quando a sua não aceitação impera o homem permanece alienado em suas crenças dogmáticas, estereotipadas. Nesses termos, afirma-se o niilismo passivo e uma de suas conseqüências – a massificação do homem, mencionada por Coelho (1995) anteriormente neste presente estudo. Inversamente, o homem massificado aceita com resignação aquilo que lhe é imposto pela mídia, pelos padrões da sociedade, pela religião, pela política manipuladora.

Portanto, concordaremos com a noção de Nietzsche que considera a arte como um remédio para esse niilismo propagador de uma postura ascética frente à existência, sendo que a criação é uma manifestação plena da vida.

Isso justifica-se também pelo próprio corpo da obra de arte, nesse caso da poesia, pois seu rigor composicional e fruição desestabilizam a linguagem comum. Ela é retirada de seu estado anteriormente amorfo e tem como reflexos a ruptura da previsibilidade dos sentidos, promovendo, assim, uma outra interpretação da realidade. Nesse caso, convém averiguarmos se esse niilismo (reativo) influencia a relação do eu-lírico com a sua palavra poética e com seu trabalho poético.

5 A ação poética: uma experiência radical

5.1 A experiência poética brasileira

Com o propósito de assinalarmos as características e influências da produção poética contemporânea, em particular a de Renato Gonda, abordaremos de maneira concisa alguns registros poéticos que marcaram a história literária brasileira.

Foi com modernismo que nossa arte literária se libertou dos parâmetros estéticos europeus e é por esta razão que nosso estudo se iniciará a partir deste período. Esta nova fase literária refletia as mudanças econômicas e sociais ocorridas no sul do país. A libertação temática, formal e estética criou uma poesia *essencialmente* nacional e mais mundana, desprovida de seu caráter áureo.

Regido por uma aliança entre dois intelectuais brasileiros, Mário de Andrade e Oswald, o modernismo estremeceu o país em 1922 e instaurou novos procedimentos poéticos, tais como:

a alternância sistólico-diastólica, fotográfico-reflexiva, no corpo do poema; a preferência por metáforas de velocidade; a ruptura total com as formas tradicionais e o conseqüente domínio do verso livre; o rompimento seqüencial e a montagem cubista; a inclinação neologistica; a livre associação, [...] (COSTA, 2000, p. 22)

Mello (2002, p.23) também aponta algumas inovações postas em atividade pelo grupo de 22, sendo elas a limitação ou ausência dos sinais diacríticos, a supressão das iniciais maiúsculas, e a presença de palavras divididas em dois versos. As rimas se tornaram acidentais e não programadas.

Contraditoriamente, o modernismo representou uma ruptura que reafirmou a tradição. Conforme Costa (2000, p.22), “do parnasianismo, o modernismo herdou um otimismo e confiança nos meios expressivos; do simbolismo recebe a continuidade na manifestação todo-poderosa do eu-lírico e o gosto pelo momentâneo.” A apreciação pelo presente no modernismo não abandona uma preocupação com o futuro, daí sua visão progressista.

A geração posterior (década de 30), com Murilo Mendes e Carlos Drummond, apresentou-se mais reflexiva, resultado do descontentamento político e do retorno da

preocupação formal em relação ao texto poético. Na década de 40, especificamente 45, surgiu uma outra geração muito expressiva no cenário poético brasileiro. Seus poetas procuraram reviver os procedimentos anteriores ao modernismo, pois acreditavam que o rigor formal havia sido abandonado na poesia brasileira.

A maioria de seus poetas executaram esquemas versificatórios que já existiam, sem muitas inovações. Porém, um deles se destacou por instituir o rigor como princípio fundamental de composição poética – João Cabral de Melo Neto. Sua poesia é objetiva, valendo-se de um tom coloquial que, ao mesmo tempo, preserva a fala antiga. Surge um novo tipo de verso: o mineral, “estranha transformação do verso elétrico dos modernistas e do verso animal dos modernos”, segundo Costa (2000, p.32).

Este poeta também reafirmou o uso da razão em detrimento da inspiração no momento da construção poética, procurando a exatidão formal. No corpo de sua poesia, ela mesma e o processo de criação são tematizados.

A década seguinte mostrou uma nova situação econômica, social e cultural brasileira. A industrialização nacional tomou impulso, as importações foram reduzidas, Brasília foi construída, a Bossa Nova já se consagrava como um estilo musical e o Brasil é considerado o país do futuro. Nesse contexto surge o movimento concreto em São Paulo que tem como nomes centrais os irmãos Haroldo e Augusto de Campos e Décio Pignatari.

O grupo concreto desejava superar a linearidade e a sequencialidade do verso moderno, uma vez que a imagem poética deve ser verbo-gráfica-visual, ao invés da sintaxe sujeito-verbo-predicado. Houve uma tentativa de incorporar o sistema lingüístico oriental (baseado no raciocínio analógico e justapositivo) no processo de elaboração poética.

Na poesia concreta, o signo lingüístico é combinado de forma exaustiva e seu aspecto físico é, então, ressaltado. Os poetas concretos priorizavam a objetividade na produção poética, fato que praticamente anulava o sujeito lírico. Do mesmo modo, o poema concreto propendia ao abandono de qualquer relação mimética da poesia com a realidade. Para esses idealizadores, o poema presentifica, não representa algo exterior a ele. Por esse motivo, a poesia concreta foi considerada hermética.

De acordo com Nunes (1991)

Foi essa curiosidade sobre as origens e as formas do dar-se da poesia que selou a afinidade da ‘família espiritual’ cabralina com o experimentalismo concretista, cujos frutos subsistiram ao desaparecimento da posição grupal vanguardista. (NUNES, 1991, p.176).

ou seja, podemos sentir os reflexos dessa confluência sobre o operar poético nas dicções poéticas atuais, apesar da inexistência da(s) vanguarda(s).

A crescente consciência política brasileira na década de 60 afetou toda sociedade e também os poetas. Houve um estreitamento dos poetas concretos com música popular de vanguarda, chamada de Tropicalismo e tem como representantes Caetano Veloso e Gilberto Gil. “O Tropicalismo é, dessa forma, uma espécie de conciliação da ‘ruptura’ concreta: nova liberação do eu, do poeta como bardo arlequinal, e reverso da modernização que imperou nos anos 50 no Brasil e que dá lastro profundo ao movimento concreto.” (COSTA, 2000, p. 36).

Nos anos 70, os poetas concretos diminuem a preocupação com a geometrização e com a visualidade em geral de suas poesias, havendo um retorno ao verso e à linearidade. Simultaneamente, a contracultura ganha espaço na produção poética brasileira. Seus poetas criam um movimento – “poesia marginal”, pois “pretendiam com rebeldia e irreverência reagir ao autoritarismo da ditadura militar criando alternativas às formas de produção e consumo da poesia.” (SIMON, 1999, p.31). Esses jovens poetas imprimiam e vendiam seus próprios livros, de mão em mão.

Eles recuperaram o verso livre, se desligaram da preocupação formal, resgataram a tradição modernista com a poesia-minuto, o humor, a espontaneidade e o coloquialismo. Era uma maneira de re-subjetivizar a linguagem, uma vez que, segundo pensavam, o intelectualismo, o formalismo e a despersonalização poética haviam imperado até aquele momento. Essa experiência subjetiva que desejavam era resultado da liberdade e vitalidade ameaçadas pelo autoritarismo político e militar.

5.2 A poesia dos anos 80/90

Os anos 80 são caracterizados como uma época de regressão econômica e social. A cena literária deste período, conforme Nunes (1991, p.175) “é pouco ruidosa e nada polêmica, sem embates teóricos.” Ainda segundo o crítico, a morte de Carlos Drummond (em 1987) projetou-se como um signo, pois era o último modernista ainda vivo:

Drummond deixou inúmeros descendentes de sua linhagem reflexiva, geralmente irônica, capaz de combinar o cômico e o trágico sob os matizes vulgares do cotidiano, e os conflitos da experiência social e da história com o aprofundamento interrogativo dos temas existenciais. (NUNES, 1991, p. 175).

Para Nunes (op.cit.) o espírito de vanguarda deixou de existir, fazendo com que o futuro poético perca sua “força mítica” e vire apenas expectativa. Os poetas dos anos 80 estão fora do ciclo histórico de vanguardas e já não se acham mais sob a urgente pressão da busca do novo. O que se inscreve é o *esfolhamento das tradições*, o que ele define por “conversão de cânones esvaziados de sua função normativa, em fontes livremente disponíveis com as quais incessantemente dialogam os poetas.” (NUNES, 1991, p. 179). Na maioria são poetas contraditórios, que fogem do estilo e o procuram ao mesmo tempo.

Com o ponto de vista semelhante ao de Nunes, Simon (1999, p.34) comenta que a corrida vanguardista já foi cessada e dela restou o “fetiche da linguagem”, isto é, a poesia contemporânea é composta de recursos estéticos que se tornaram anacronismos, pois “prescindem da experiência e da própria poesia, reduzidos a culto de gêneros, referências e alusões a si mesmos.” (SIMON, 1999, p.34).

Apesar da hibridez, essas dicções apresentam algumas constantes, tais como: “a tematização reflexiva da poesia ou poesia sobre poesia, a técnica do fragmento, o estilo neo-retórico e a configuração epigramática” (NUNES, 1991, p. 179), algumas visíveis ou não já na fase modernista.

O poeta e crítico literário Secchin (1999) também possui opinião semelhante a respeito da pluralidade estética da poesia contemporânea:

Com efeito, transformou-se em lugar-comum afirmar que o texto contemporâneo efetua o encontro de todos os desencontros: linguagens desconstruídas e descentradas, convívio de dicções em contradição, desierarquização de registros lingüísticos, incorporação de falas historicamente marginalizadas... a listagem, aqui, seria imensa. (SECCHIN, 1999, p.35).

O autor afirma em seu estudo que a questão de ruptura dos gêneros literários é um procedimento estilístico que já não possui um caráter transgressor e que, tal como um outro recurso qualquer, pode ser considerado como valor. Nesse caso, os poetas iniciantes são compelidos a usar uma espécie de “cartilha”, que dita quais procedimentos devem ou não ser usados.

Conforme Secchin (op.cit.), existem atualmente duas vertentes literárias que exercem a liberdade criativa de maneira contrastante. Essa colocação é baseada em alguns nomes que marcaram o cenário poético dos anos 90 e que compartilharam um traço em comum: o resgate da noção de literário.

Contudo, a conservação desta noção implica a retomada do que admitimos como literatura. Trata-se:

Daquela que dialoga com a tradição da ‘alta literatura’ ocidental e reconhece no século XX raízes que ainda podem ser reprocessadas? Ou daquela que é permeável a outras manifestações da arte contemporânea, numa assimilação e intercâmbio de processos? (SECCHIN, 1999, p. 38).

O estudioso aponta alguns resultados dessa celebração do literário, como aquela que acredita no poder mítico da palavra poética, cuja obra se apresenta como uma defensora da “linhagem romântico-simbolista” e seus desdobramentos no século XX. É uma poética que tende a ser pedagógica, com o intuito de denunciar a apropriação indevida do modernismo.

A “boa versão” do moderno, da qual fala Sechin (op.cit., p.38), “se funda na paródia, no ludismo, no humor, na coloquialização do discurso, na valorização do efêmero e do precário em oposição ao eterno e ao monumental.” Tais características já eram perceptíveis na década anterior, segundo Nunes (1991). Essa vertente, quando seguida sem talento produz um texto formado por uma “verborragia tardo-parnasiana.”

Em oposição a essa veneração do literário, tem-se a poesia que almeja a “rarefação do verbo.” É uma poesia que, insatisfeita em sua própria dimensão verbal, realiza diálogos com outras realizações artísticas. Na tessitura desta poesia transparece a vertente construtivista-racionalista de João Cabral. Mas a procura por um verso apolíneo, quando realizada sem talento cria formas excessivamente facilitadas.

Com uma visão menos pessimista, Costa (2000) afirma, após realizar um panorama a respeito da poesia brasileira no século XX, que atualmente não há um programa estético ou político e que isso não é mais considerado uma imperfeição, sendo “uma necessidade que não se concretiza para a preocupação do poeta.” (COSTA, 2000, p. 38).

Esse fato, ilustra o crítico, é consequência da emergência total da tradição, de todas as vozes, “de uma consciência abarcadora que se vê diante de opções múltiplas, contraditórias e, do ponto de vista da poesia, todas igualmente válidas” (COSTA, 2000, p.39).

Ao realizar esse movimento de recuperação da tradição, ocorre uma ruptura com a noção de sua seqüencialidade. Para Costa (op. cit), todos os programas são o programa e o presente é denominado como a pós-modernidade, período no qual “o poeta retoma a reflexividade e abre-se para todas as influências como no tempo moderno, sem que por isso siga acreditando que está vivendo a ‘modernidade’.” (COSTA, op.cit., p.39). Esta foi superada por sua própria obstinação crítica, tornando-se uma categoria histórico-referencial.

A pós-modernidade vive “um presente contraditoriamente antigo – porque nele está presente todo o passado – e futuro – porque sem um projeto que impor e/ou defender estética e historicamente, a própria noção de *futuro* balança na mente ocidental.” (COSTA, op.cit., p. 39).

Assim, a poesia contemporânea nacional apresenta o peso da ruptura e da continuidade, principalmente, quando a observamos sob a ótica de sua informação estética. A revisitação e o resgate do acervo procedimental disponível para o poeta dos anos 90 parece já trazer subjacente a impossibilidade de suscitar o novo, como alegam alguns críticos literários.

Sobre a atual expressão poética, Simon (1999) assevera que para poesia brasileira restou pouca negatividade e baixa invenção:

Muita produção, ecletismo de timbres e dicções, em que o caráter diferenciador da obra individual se perde, substituídos pela perícia verbal, habilidade técnica, “revisitação” de estilos consagrados, a ponto de autores de diversa inspiração e técnica submergirem numa mesma corrente de requalificação forçada da linguagem poética. (SIMON, 1999, p. 34).

O novo, para Holanda (1998, p. 18) “é a originalidade na articulação, a afirmação de um desempenho competente, a reinvenção experimental e criativa da tradição literária.” Simon (op.cit.), depois de afirmar que há pouca criatividade na produção poética da década de 90, acrescenta que o novo é a identificação com os rótulos modernos, sem inquietações e os sentidos críticos de origem e a integração tranqüila no horizonte do mercado, rendição que passa por uma consciência crítica.

Em contrapartida, a influência dos estilos anteriores a ele também pode ser aceita, o que leva o sujeito lírico a utilizá-los sem sombra de culpa e de maneira descomprometida com a inovação. Esse descomprometimento pode levar o eu-lírico a não estabelecer um projeto estético em sua manifestação poética, provocando uma espécie de apatia literária.

A respeito dessa indiferença literária, Nunes (1991) considera a recapitulação do modernismo e de sua tradição um duplo crivo axiológico, valorativo, pois enquadra o poeta como um crítico, intérprete, arqueólogo de formas e matrizes e, ao mesmo tempo, um histórico-crítico “enquanto experiência deceptiva do progresso, do poder regenerador da cultura intelectual, prolongada numa atitude céptica, por vezes pirrônica, relativamente à verdade da poesia, ao alcance iluminador de sua palavra para o indivíduo e a sociedade.” (NUNES, 1991, p. 179).

É a desmistificação completa do que foi o radicalismo poético nas suas variadas versões, da qual fala Simon (1999, p.34) “desmistificação que vem acompanhada de uma desconfiança, esta sim radical, na possibilidade de realização do sujeito, ou melhor, na potência dos sujeitos como agentes transformadores da linguagem e da própria sociedade.”

Em decorrência disso, segundo Simon (op.cit., p.34), são os jogos de linguagem que permanecem. As brincadeiras sonoras e visuais, a dessensibilização metafórica e a reciclagem de dicções modernas consagradas substituíram as ilusões modernas que se referiam à realização plena de expressão do sujeito e ao empenho artístico de intervir na construção do país.

Compreendemos, nesse sentido, que a poesia dos anos 90 é resultado da confluência de diversos estilos. Esse emaranhado de registros poéticos tem suas raízes, principalmente, no modernismo, na geração de 45, no movimento concretista e na poesia marginal, períodos inquestionavelmente significativos para o cenário literário brasileiro.

A busca por um lugar ao sol, por uma dicção que torne presente o inusitado pode ser realizada de maneira distensa ou angustiante pelo sujeito poemático. Mas, para alguns críticos, a habilidade com que se articula a diversidade desses procedimentos é o que valoriza determinada manifestação poética e pode ser considerada o *novo* dentro desta proposição.

Simon (1999) e Nunes (1991) concordam que a poesia contemporânea, reflexo de uma sociedade desigual e ao mesmo tempo integrada na ordem mundial, moderna e globalizada, abandonou o ideário inconformista que desejava transformar a sociedade, a cultura do país, via linguagem literária.

A poesia não se aproxima mais das experiências e linguagens cotidianas e nem aspira a idealizações formais, alegam Simon e Dantas (1987):

À crise de representação sobreveio agora uma radicação natural e pouco exigente no solo do cotidiano da sociedade de consumo, o que, de certo modo, explica o fato de a poesia ter emigrado para as formas antiliterárias e para atitudes anticonvencionais, adequando-se ao ritmo antitradicionalista do mercado. (SIMON e DANTAS, 1987, p. 95).

Entretanto, esse aspecto mítico da palavra poética, parece resistir na expressão gondiana.

5.3 O tom subjetivo de AD NADA

Na poesia moderna, a constituição de uma linguagem dotada de rigor formal supõe um distanciamento entre o eu-pessoal e a sua obra. O retrato do sujeito lírico moderno é de um

“operador da linguagem”, que tende a estabelecer uma impessoalidade em relação a sua criação artística.

Embora fosse claro que a produção de um poema não está completamente desvinculada de conteúdos apreendidos do mundo, a poesia contemporânea brasileira foi por um longo período confeccionada sob as influências do rigor formal cabralino e do experimentalismo concretista. Essa visão “tecnicista” obteve grandes repercussões na literatura nacional. Inaugurou a racionalidade no momento da construção poética, mas distanciou e abafou muitas vezes a subjetividade lírica.

Os poetas à margem tentaram resgatar essa sondagem introspectiva, abordagem poética que, para Simon e Dantas (1987) acabaram impondo um padrão informal e antiliterário em termos de conteúdo e estilização poética. Grosso modo, nessa poesia notamos

a existência de algo vago e genérico, despossuído de singularidades; uma espécie de figuração poética de um fenômeno objetivo (histórico ?), estilizado com descompromisso e futilidade, um certo gosto hedonista de brincar com a desqualificação da própria subjetividade. (SIMON e DANTAS, 1987, p. 101).

Nos anos 90, são visíveis as marcas que a modernidade trouxe para a concepção de sujeito. De acordo com Hall (1999), a noção de sujeito centrado, racional e consciente construída pelos discursos Iluminista e Humanista fundamentou nossa existência como sujeitos humanos. Tais discursos libertaram o homem do jugo religioso, ao mesmo tempo em que o moldou.

No entanto, a partir da segunda metade do século XX ocorreram alguns avanços na teoria social e nas ciências humanas, causando uma série de rupturas nos discursos do pensamento moderno que colaboraram para o descentramento do sujeito-da-razão. Esses avanços, em suma, aconteceram devido às teorias de Marx, cujas idéias centralizaram as relações sociais e não uma noção abstrata de homem; Freud teorizou o inconsciente e revelou que o homem não é mais “Senhor de sua própria casa”.

Em seus estudos sobre linguagem, Derrida deu ao significado uma instabilidade inerente, alegando que este não possui fechamento e é sempre perturbado pela diferença do outro, idéia que está relacionada com formação da identidade do homem. Além desses pensamentos, temos os de Foucault, para quem há um poder disciplinar, ou seja, uma coletivização que individualiza; e o movimento Feminista, que lutou pela igualdade das diversas identidades.

Assim, o que encontramos atualmente é desestabilização do sujeito cartesiano, visto que a identidade do homem contemporâneo não é mais um único centro, mas vários. Nesse sentido, podemos considerar a mescla de registros, segundo os críticos, como reflexo de uma voz lírica multifacetada que deseja afirmar-se individualmente de algum modo. Costa (2000, p.38) certifica tal aspecto, pois o crítico considera que “Na criação poética moderna a poesia se apresenta como uma necessidade expressiva do indivíduo.”

Em *AN* encontramos um eu-poético inquieto diante de sua condição humana e preocupado com a linguagem que precisa elaborar. Mesmo com a percepção de uma voz coletiva em termos formais, o sujeito poético de *AD NADA* projeta-se em sua manifestação poética, dando-lhe um tom reflexivo, quase introspectivo acerca de sua condição terrena.

O eu-lírico vale-se de um registro conciso, coloquial e confessional em alguns momentos, que gera uma proximidade com o leitor. Nessa linguagem que tende à distensão, o eu-poético indaga-se a respeito de Deus, do *nada*, de si mesmo, da linguagem e de seu trabalho poético.

Entre mim e o nada
a distância intransponível
da transparência
1

Neste primeiro poema, o eu-lírico se lança em seu discurso poético com a partícula *mim* no primeiro verso, refletindo desde o início a identificação do sujeito criador com o objeto criado. É esta página *intransponível*, mas transparente que separa o poema (e nesse caso o eu-poético também) do *nada*. Como já foi exposto anteriormente, consideramos esse *nada* o último poema do livro (101), formado apenas por parênteses vazios e que nos revela o caráter cíclico dessa manifestação poética.

No poema abaixo, o eu-lírico afirma desconhecer a si mesmo, como desconhece o *nada*. Na segunda estrofe, ele assume-se *reflexo* de uma realidade circundante e *miragem*, pois o sujeito poemático é também instável e fugidio a uma única *imagem*. A ele a *nada*, não cabe nenhum conceito terminativo.

Numa perspectiva existencialista, o *nada* permite ao homem, nesse caso o eu-poético, abrir-se à experiência terrena. Se o homem é o único ser que existe antes de poder ser definido por qualquer conceito, ele é *nada*. “O homem primeiramente existe, se descobre, surge no mundo e só depois se define. Se não é definível, é porque não é nada.” (HEIDEGGER, 1969, p. 216).

(Sei do nada
o mesmo
que sei de mim: Nada)

Saber nada
é saber-se
reflexo e miragem

Saber nada
é aceitar-se
à sua própria imagem

14-15-16

Somente com a retomada da subjetividade é que o homem reafirma-se diante de sua vivência. Se ele admite que a existência precede a essência, nega-lhe sua subjetividade inerente e fundamenta o papel de Deus como criador do homem, postura esta negada pelo eu-poético em questão.

(ser nada : *adan res*
imagem : *mega-mi*
eu : *ué?*)

Ser nada
é reificar-se coisa e rei
Adan res, rex

A imagem é um mega-mi
Um mega-ego que duplica
e multiplica nadas

Eu, no espelho
Ué? Où est?
(e o reflexo nada nágua virtual)

30-31-32-33

A tentativa de resgatar a subjetividade do sujeito lírico é marcada por uma tensão narcisista (iconizada no poema pelo espelhamento da primeira estrofe), cujo efeito principal é a dubiedade do eu-lírico sobre si mesmo, expressa pelos versos *eu:ué* e *Ué? Ou est?*. De forma

despojada, coloquial ele denuncia a imagem como algo construído a partir de um ego múltiplo. Do mesmo modo, nos mostra que a reprodução da imagem é virtualidade em relação ao referente.

Venço o tempo
e vejo que o tempo
vale nada

O tempo tem pó, penso
Um pó denso que o confunde
e funde tudo em nada

Tampo o tempo
com as mãos
e vejo nada

48-49-50

No poema 48-49-50 o presente é priorizado, pois é o momento da elaboração poética. Isso se dá pela estrutura verbal dos versos, nos quais a maioria dos verbos estão conjugados na primeira pessoa do singular no presente do indicativo, que se referem ao eu-poético: *venço*, *vejo*, *penso*, *tampo*. Já outros se encontram na terceira pessoa do singular no mesmo tempo verbal: *tem*, *confunde* e *funde*, verbos que nos remetem à noção de temporalidade, nesse caso do poema. Trata-se um tempo que nos retêm na matéria poética, visto que não há variações de sua massa sonora.

A preocupação em imprimir o inusitado, algum significado que não esteja preso a nenhuma referencialidade anteriormente existente é disfarçada pelo eu-lírico no poema seguinte pelo verso exclamativo *Que nada!*:

Às vezes penso
que já disseram o que penso
Que nada!

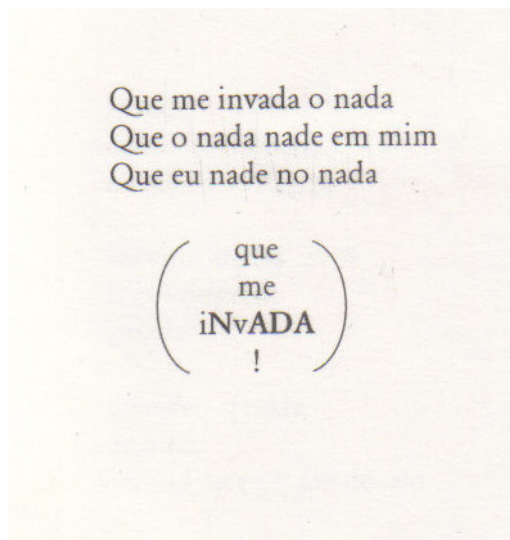
Penso que o que penso
valeria mais
valesse nada

Penso Penso
Mas penso
como quem não pensa em nada

51-52-53

Na segunda estrofe, o tom despojado transfigura-se para um tom quase pessimista a respeito do próprio discurso poético com os versos *Valeria mais/Valesse nada*. Entretanto, pensar *no nada* ou *em nada* para o sujeito-lírico é o que motiva sua intenção criadora e sua experiência poética.

A subjetividade do eu-poemático está frequentemente vinculada ao processo de composição de seus poemas. Em alguns deles, ele não só admite-se nada, como o evoca de modo que ele (o *nada*) preencha seu ser. Consideremos o poema 76-77:



76-77

O verbo *nadar* nos versos *Que o nada nade em mim* e *Que eu nade no nada* reflete o enredamento de ambos, sujeito-lírico e palavra poética/poema. Sobre essa imersão do eu-lírico no seu fazer poético e a identificação do mesmo com sua linguagem em fluxo, Arrigucci (1970) afirma que:

Ao lançar mão da poesia, o eu-poético participa da mesma. [...] A essência da participação consistiria em apagar toda dualidade; apesar do princípio da contradição, o sujeito é ele próprio e o ser da qual participa. Trata-se não só de uma analogia ou associação, mas de identidade. De um ponto de vista analógico, essas identidades são inteligíveis. Do ponto de vista da mentalidade pré-lógica, são identidades de participação. A participação seria, pois, uma identidade momentânea da essência. (ARRIGUCCI, 1970, p. 47).

O aspecto subjetivo da criação poética é marcado por uma participação necessária do eu-poemático em seu discurso lírico. Como se a partir dessa experiência poética do mundo ele pudesse se essencializar, pelo menos por um instante.

Invento o nada
como quem nada
na ausência d'água

Invento nada
feitos de vento
e nada

Envolvo o nada
de novo
na sua pele pelada de ovo

78-79-80

Retomando o poema 30-31-32-33, no qual o sujeito poético comenta que *duplica e multiplica nada*, este *quase-haikai* reitera esse processo interminável de atribuir e destituir sentidos ao nada. A primeira estrofe pode ser entendida como uma analogia ao caráter lúdico do processo de construção poética, já que *nadar na ausência d'água* nos remete a capacidade infantil de imaginar situações e coisas para complementar uma realidade que é insuficiente para satisfazer suas necessidades lúdicas.

As rimas lexemáticas como em *invento e vento*; entre *envolvo/ de novo e de ovo*; também nos remetem ao aspecto lúdico da poesia, ao jogo com as palavras e seus efeitos sonoros. Os signos *ausência, nada e pelada* carregam o traço semântico de não-presença que nesta linguagem é suprimida pela ação inventiva de outros *nadas*.

Em termos lingüísticos e poéticos, inventar o *nada* a partir ausências revela o esforço de reduzir uma falta essencial da linguagem, uma vez que “todo processo lingüístico (sobretudo metalingüístico) tende a deixar de fora algo que os instrumentos gerais da língua não dão conta de formular.” (OKASABE, 2002, p.100). Idéia essa que permeia muitas discussões a respeito da poesia e sua relação com a linguagem cotidiana e “objetiva”.

5.4 A palavra poética

A poesia contemporânea, dizem alguns críticos, já não possui mais nenhum ideário que lhe seja exterior. No conteúdo expresso de AN não há evidências explícitas de um eu-poético que se resigne com a situação política, com a miséria social de nosso país e com a nossa carência cultural.

A escrita poética revela, então, uma retração para si e em si própria. Desvinculada da realidade, o referente da poesia é a pura relação do sujeito lírico com a linguagem que potencializa. O pluralismo estético existente na poesia dos anos 90 passa a servir à meditação existencial, à reflexão sobre a linguagem, à depuração formal, à elevação da língua, como menciona Simon (1999).

Nesses termos, o registro poético gondiano não configura uma preocupação quanto ao estabelecimento de um estilo próprio, ao mesmo tempo ele não é pessimista em relação à linguagem poética. O que transparece é a repercussão dessa nova linguagem, na dupla face do eu-lírico, como criador e como homem comum, inseridos num meio orientado por uma comunicação de massa que destina-se a formatar e estereotipar suas reações e suas condutas. Em *AN* a subjetividade do eu-poético é retomada no momento em que ele indaga-se acerca de seu trabalho poético.

Em decorrência disso, a linguagem parece recuperar sua potencialidade edificadora e possibilita ao sujeito lírico renunciar a uma percepção do mundo corrompida por um cotidiano desumanizante. É a palavra *nada* que representa e carrega consigo essa renúncia:

O todo é o absoluto
O nada
A absoluta inexistência

O todo é a onipresença
O nada (oniausente)
É transcendência

8-9

O vocábulo *nada* imprime logo no início da obra a crença do eu-poético em sua potencialidade regeneradora do homem, de sua condição existencial. Além de seus significados teológicos e metafísicos que nos guiam de qualquer forma para esta compreensão, nesta poética o *nada* assume um aspecto essencialmente lírico e mítico.

No poema abaixo, o *nada* é considerado como a força motriz, o impulso de criação poética. Revela a eterna insatisfação do sujeito poemático diante do que a linguagem do dia-a-dia lhe oferece.

Cada nada
é o começo do começo
do recomeço da jornada

Cada nada
é relutar a mesma luta
Mesmos lutos Granadas

Cada nada
é desnudar-se mais e mais e mais
Mais nada

10-11-12

Todavia, recriar essa linguagem sedimentada não é sinônimo de tranqüilidade para os poetas, uma vez que “Parece haver nestes sempre uma inquietação, algo que os convoca não só ao travo de uma constante insatisfação, mas também a uma contínua luta pela superação daquilo que lhes parece ser limite de seu próprio instrumento de invenção.” (OKASABE, 2002, p. 97)

Os versos “*Cada nada/ é o começo do começo/ do recomeço da jornada*” exprimem que a cada novo poema, o eu-poético necessita destituir a linguagem de sua função nomeadora e faz isso destruindo e reconstruindo novos significados a partir do *nada*. Esta é uma batalha que o criador trava consigo mesmo e que deseja um superar-se constante “*Cada nada/ é relutar a mesma luta/ Mesmos lutos Granadas.*” A angústia do eu-lírico é caracterizada em relação à sua própria obra, não em relação à novidade estética.

A polissemia do nada:
o pólen e o sêmen
de Adan

20

No poema acima, o traço polissêmico do *nada* é enfocado como gerador e perpetuador do Adan (Adão), figura mítica e primordial que neste poema personifica o homem comum e também o eu-lírico. É por meio desse *nada* que ambos, homem e criador, podem fraudar o previsível. Nesse sentido o sujeito poemático assevera:

Ser nada
é vencer a sina de uma história
que diz tudo

47

A história oficial sobre a humanidade e, principalmente, os valores que nortearam e norteiam as atitudes humanas, tais como aquelas que Nietzsche (1999) considera geradoras do niilismo ocidental, são recusadas pelo sujeito poético neste breve poema quando ele se assume *nada*.

Esses ideais sufocam o que há de essencialmente humano no homem, seus aspectos corpóreos e sensíveis, tornando a experiência deste no mundo terreno um martírio. Além disso, esses ideais condicionam o homem, tornando-o previsível, estável, sem projetar-se para o aqui-e-agora. A história pode ser encarada neste poema como um significado dado de antemão ao homem que o eu-poético deseja superar com sua obra artística.

O nada
congela os olhos do tempo:
in-ver-nada

54

Juntamente com a tematização de seu fazer poético, o eu-lírico dá a sua linguagem um caráter performático. As frequentes aliterações e assonâncias, os refrãos, as rimas presentes em sua poética aguçam o aspecto sensorial das palavras e lhe dão mais vigor. Essas sensações são mencionadas pelo sujeito poético e percebidas no momento em que fruímos seus poemas.

Um bom exemplo é o poema 55-56-57 cujas reverberações do som /s/ surdo em *silêncio*, *solene*, *silencioso* e em *sinestesias*; do sonoro /z/ em *deserto*, *silencioso*, *anestesia* e *sinestesias*; do bilabial /m/ em *mar*, *marulho* e *me*; e do nasal /n/ em *silêncio*, *silencioso* e *anestesia* provocam no leitor uma percepção auditiva e isso é comentado pelo próprio elaborador do poema com a estrofe “*O nada/me anestesia/de sinestesias*.”

O nada
é o silêncio solene
do deserto

O nada
é o marulho silencioso
do mar

(O nada
me anestesia
de sinestesias)

55-56-57

No *quase-haikai* 60, o sujeito poético se apropria do *nada* e com isso supomos que ter nada, ser nada, invadir e ser invadido pelo nada é para ele um constante reformular-se, negar o estabelecido e aquilo dado como finalizado. É o homem criador projetando-se para a vida e para criação. É nesta última que ele pode transcender-se a todo o momento.

Ter nada
é ter o que quiser
mas não ser o que tiver

60

É no poema 61-62-63 que a idolatria ao *nada* se consolida. O eu-poemático parece retomar o poema anterior, explicando-o. Ele almeja o nada, como se por meio dele as coisas do mundo tivessem sua essência. A intertextualidade com o discurso religioso é notada, principalmente com o verso final “*Amém*”.

Nada a mim
Que não me pertença
a posse do que possuo

Nada a mim
Que as coisas possuam as coisas
Os homens, as almas

Nada
a mim
Amém

61-62-63

O poema seguinte é semelhante ao anterior, pois também possui uma intertextualidade com o discurso religioso. Nele não é somente a palavra *nada* que é reverenciada, mas todas palavras, como expressa o verso “*Louvada seja a palavra*”:

Louvada seja a palavra
que eleva, lavra
e louva o nada

Louvada seja a hora
em que agora alaga o tempo
e o tempo nada

70-71

Com os versos “*que eleva, lavra/ e louva o nada*” podemos sugerir que há uma referência à maneira cabralista de fabricar poemas. Estes são produtos de uma linguagem trabalhada e lapidada, um trabalho executado por um artesão que manuseia palavras. São com elas que o sujeito poemático pode reconceituar o *nada*, reformular o código lingüístico e gerar novas percepções.

A tentativa de criar ritmos atemporais é percebida com a ambivalência de sentidos da palavra *nada* em “*e o tempo nada.*” Uma fuga do tempo contemporâneo, funcional em que somos obrigados a viver e trabalhar. É o tempo poético que pode reverter isso, uma vez que ele é cíclico e eterno. O tempo flui ininterruptamente, emerge no presente e faz com que o eu-poemático mergulhe na linguagem.

O redimensionamento da estrutura textual, neste caso, religiosa, contribui para o caráter niilista da obra. O conteúdo expresso nestes poemas nos revela, por sua vez, a descrença religiosa do sujeito lírico e a sua convicção no poder transformador da linguagem poética.

E embora seja possível identificarmos uma precisão formal na poesia gondiana, esta não possui uma frieza de ofício que nega ao sujeito criador manifestar-se em sua obra. Friedrich (1991) menciona que a preocupação estética é uma característica comum na lírica contemporânea:

Apropriar-se da língua como material para executar uma obra de arte exige do criador poético um trabalho árduo que consiste em desreferencializá-la de toda sua natureza prosaica. Essa postura apresenta um aspecto utópico e mais expressivo na lírica contemporânea, caracterizada, da mesma forma, como poesia intelectual, preocupada com a linguagem e coincidindo com a alógica no tocante à fuga da mediocridade humana, ao afastamento do concreto normal e dos sentimentos usuais. Nesse sentido, a lírica moderna é considerada como uma produção que dá mais atenção à técnica de expressão do que aos conteúdos, algo que é decorrência da distância entre o sujeito e a técnica artística. (FRIEDRICH, 1991, p. 144-150).

Nesses termos, ir ao encontro do *nada* promove um rigor procedimental para o eu-poemático permitindo também que ele se exprima enquanto criador poético e ser humano imerso numa experiência existencial.

Sobre essa vivência criadora e poética, Staiger (1972, p.60) explica que não podemos descer ao nosso íntimo; temos que **ser buscados fora de nós** (grifo nosso). Como um arco-íris fantástico nossa alma ameaça-se sobre a precipitação irresistível da existência. Não possuímos nossa pessoa; ela nos sopra de fora, foge-nos por muito tempo e volta-nos como um sopro. “O autor lírico não se descreve porque não se compreende.” (STAIGER, op.cit.,

p.54). A linguagem poética figura-se como meio propiciador para que o sujeito lírico mergulhe em sua situação interior e revele suas possibilidades de ser.

Bosi (2000), por sua vez, nos mostra que a confecção e o desfrutar poético provocam uma modificação na maneira de perceber o mundo:

Nessa cultura, o homem é átomo voltado para si, cortado da comunidade; e, átomo, concebe os outros homens e as coisas como outras tantas mônadas. Há pouco lugar para formas de socialidade primária quando tudo é medido pelo status, pelo dinheiro, pelo caráter abstrato das instituições; e quase nenhum lugar para a relação direta com a Natureza e o semelhante. Egoísmo e abstração geram modos de sentir, agir e falar muito distantes das condições em que se produz a poesia que é exercício próprio da empatia, das semelhanças, da proximidade. (BOSI, 2000, p. 131).

É esse potencial edificador da poesia que encontramos subjacente no texto poético de Gonda. Sua atitude criadora refaz uma relação com o mundo e o resgata de uma existência comum, tornando-a mais autêntica.

6 Considerações Finais

A dicção poética de Renato Gonda em *AD NADA* pode ser caracterizada por uma escrita multiforme, uma vez que nela circulam diversos procedimentos estéticos, datados ou não. Seu sujeito lírico revela-se seguro diante da possibilidade de não produzir o novo poético e utiliza, sem culpa, o acervo disponível. É uma escrita que inclina-se para a concisão e apresenta um certo tom coloquial, o que torna a fruição dessa poesia mais espontânea para o leitor.

Nessa linguagem, notamos, primeiramente, que as rimas e os refrãos são freqüentemente programados, ao passo que as aliterações e as assonâncias são decorrentes da retomada constante de um mesmo repertório vocabular. Estes elementos fornecem uma sonoridade expressiva ao texto gondiano, o que, por outro lado, nos mostra um discurso que gira em torno de si mesmo, beirando o hermetismo. Outra consequência da combinação e da permutação excessivas dos signos lingüísticos é a reafirmação do aspecto lúdico da poética contemporânea.

Alguns poemas rompem com a linearidade e seqüencialidade dos versos, sendo concebidos apenas com o desmembramento do significante nada. São poemas que fazem alusão direta às poesias concreta e visual e que corroboram para o deslocamento dos significados religiosos de *AN*. Além do aparato verbal, a redação de *AN* abarca certos recursos plásticos que participam no processo de significação da obra.

O haikai tanto é referência da obra em termos de arranjo formal, como em termos de experiência poética. A transparência que a poesia nipônica exige no momento do sentir poético, da criação, estabelece relação com a tentativa do sujeito lírico de deixar-se transparecer num mundo mantido por hipocrisias, superficialidades, valores morais que não mais se justificam. Os *quase-haikais* de *AN* são também uma extensão da vontade de seu eu-poético de saber-de-si. Sendo assim, ao produzir uma linguagem que vai de encontro ao *nada*, ele não se omite, exteriorizando algumas de suas indagações acerca de suas experiências existencial e poética.

É uma postura meditativa e reflexiva transposta para a linguagem com a intenção de captar o presente que é esquivo a uma percepção mais intensa da realidade circundante. O “presente simples”, expressão verbal predominante nessa poética e que comumente indica repetitividade, é captado como um tempo que desloca os sentidos, prevalecendo a transformação, a elaboração e a liberdade. Diante disso, o “verbo ser” passa a não possuir mais seu aspecto limitador de sentidos, com definições reducionistas e extremas.

Assim, apesar do tom informal, a linguagem poética de *AN* possui um estilo “intelectual”, com temas existenciais que impulsionam o sujeito lírico a reconsiderar alguns modelos interpretativos presentes em nossa existência, impostos ao homem e à linguagem pela metafísica tradicional. A obra dialoga com as religiões do nosso tempo, entre estas a cristã e subverte a noção de Deus.

Ao questionar seu conceito principal (Deus) e divinizar o *nada*, o sujeito-poético reage a uma concepção transcendente e ascética do mundo, que valoriza a dor e a morte. Visão pessimista que decorre da idéia do homem infeliz por causa do pecado original, que só será superado com uma vida-além-mundo. A religião que se posiciona como meio reparador da situação terrena do homem traz contraditoriamente em seu discurso uma privação daquilo que é humano,

[...] é na verdade o ódio ao humano, à animalidade que existe no homem e que rege sua vida; o que manifestam é o horror diante dos sentidos, o medo à felicidade e à beleza, o desejo de escapar da morte, o desejo de evitar todo projeto, o desejo de sufocar o próprio desejo. (COELHO, 1995, p. 108).

Vemos que a crença religiosa tende a causar no homem a dor da existência, a náusea e a angústia. No entanto, o homem moderno não está mais preocupado com a vida eterna e com o transcendente, mas, sim, com o próprio homem, com a natureza e com o mundo. Deste modo, o eu-poético de *AD NADA* reproduz uma outra linguagem que elucida essa nova visão religiosa da existência e torna sua situação mundana menos inautêntica e dolorosa, como observa Proença Filho (1995):

As manifestações que marcam os ciclos estéticos da modernidade, especialmente na área da literatura, são exaustivamente caracterizadoras da crise que, nesses termos ganha caráter permanente, e são também o espaço de uma ansiada compensação. (PROENÇA FILHO, 1995, p. 21).

Decorrencia dessa ansiada compensação, o niilismo desse sujeito lírico não se opõe diante da vida. Ele aspira a uma transcendência do mundo ordinário e preestabelecido que possa ser realizada no aqui-e-agora por meio de sua manifestação lírica. Desse modo, a ação humana, nesse caso poética, é priorizada como resultado de uma atitude essencialmente

humanista e vitalista. Ao exercer sua liberdade criativa, o artista se iguala a figura divina como criador do mundo.

Savary (1994), em seu estudo posfácio de *AN* pontua que a obra é supostamente niilista por causa das predicções negativas ligadas à palavra *nada*. “Não se engane o leitor com o aparente niilismo da palavra que rege o livro todo” (SAVARY, 1994, p. VI). Discordaremos da crítica, uma vez que na obra gondiana em questão o niilismo não é aparente, mas evidente. Contudo, trata-se de um niilismo necessário e benéfico a atual conjuntura do homem moderno.

A apropriação de um signo repleto de ausências pelo sujeito poemático de Gonda é uma forma de reiterar e que sempre há fendas na linguagem e na experiência terrena. “Usamos todos os dias as palavras como instrumentos dóceis e disponíveis, como se sempre estivessem estado prontas para nós, com seu sentido claro e útil”, (CHAUÍ, 2001, p.96) é essa noção de linguagem que o sujeito-lírico gondiano empreende desequilibrar.

A partir desta perspectiva, a postura niilista pode ser compreendida como um passo inicial para a aniquilação de toda e qualquer atitude dogmática frente à vida. Chauí (op.cit., p.96) salienta que ser dogmático é tomar o mundo como acabado, já dado, já feito, já pensado e já transformado. A realidade natural, social, política e cultural forma uma espécie de moldura de um quadro em cujo interior nos instalamos e é de onde a assistimos. Essa passividade e o habitual massificante são rompidos com o estranhamento diante de algumas circunstâncias.

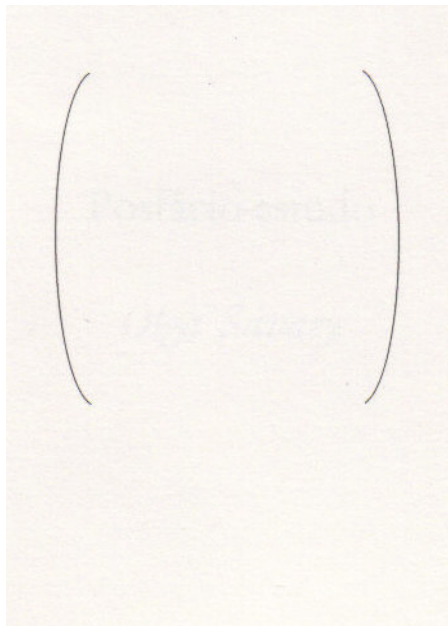
É no universo artístico onde ocorre esse arrebatamento de espírito, a suspensão de qualquer estado exacerbadamente confortável da experiência mundana. Na literatura, a linguagem instituída cede lugar à linguagem sensível e reelaborada que revela e manifesta a essência da realidade amortecida e esquecida no contexto costumeiro, reduzido a conceitos pré-estabelecidos pela sociedade e suas instituições.

A literatura, sob essa ótica traz em seu substrato a noção da palavra poética como edificadora e um modo de emancipação do homem, aspectos estes vigentes no registro poético de *AN*. Nele não há a aspiração em desempenhar um papel civilizador, nem em denunciar as mazelas sociais. Porém, sua linguagem pode ser compreendida como transformadora em relação aos discursos vigentes na sociedade, porque não visa reproduzi-los.

Em *AN* a subjetividade de seu eu-lírico torna-se evidente à medida que ele tematiza o fazer poético e venera o *nada*. Ele considera a criação como um ato humanizador, um instrumento de esforço e libertação, capaz de superar uma vida comum. É a experiência

poética, desde o momento em que se confecciona os poemas até sua fruição, que intensifica a percepção sensorial da realidade, dos seres e das coisas.

Nesse sentido, o que a poesia gondiana projeta é a rejeição de algo contingente e o remanejamento do significado ali contido. Portanto, ao ir de encontro ao *nada* (*ad nada*), seu eu-lírico suscita um modo particular de perceber e estar no mundo que prioriza a ampliação das possibilidades de sentidos e dos significados da existência.



Percurso interminável, como mostra o último poema de *AD NADA*.

Referências

ABBAGNAMO, N. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

ACCORSI, D. O sentido da liberdade no sistema capitalista. *Estudos - Revista da Universidade Católica de Goiás*, 1, v.9, 1982, p. 97 – 100.

AGUIAR E SILVA, V. M. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1968.

AKASHI, L. N. H. *A poética do haikai na literatura brasileira*. São José do Rio Preto, 1999, 184f. Dissertação de Mestrado. UNESP – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto.

ARNS, H. O trinômio: homem - natureza - Deus - na fenomenologia literária. *Revista Letras*. Universidade Federal do Paraná. *Setor de C. Humanas, Letras e Artes*. Curitiba, 18, 1970, p.127 – 140.

ARRIGUCCI, JR. , D. *O escorpião encalacrado – a poética da destruição de Julio Cortázar*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BABICH, B. Heidegger's Relation to Nietzsche Thinking. On Connivance, Nihilism and Value. *New Nietzsche Studies (The Journal of Nietzsche Society)*. Chicago, I.L, v.3, 1-2, 1999, p. 32 – 52.

BAKHTIN, M. *Marxismo e filosofia da linguagem*. São Paulo: Hucitec, 1979.

BARBOSA, J. *A metáfora crítica*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARTHES, R. *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

BEAVOUIR, S. *Todos os homens são mortais*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.

_____. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

CAMPOS, H. de. *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. Poesia e Modernidade: o poema pós-utópico. Em *Folhetim*, 404. 14 de outubro de 1984.

_____. (org.). *Ideograma: Lógica, Poesia e Linguagem*. São Paulo: Editora da USP, 2000.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Nacional, 1975.

CHANG, Tung-Sun. A teoria do conhecimento de um filósofo chinês. Em: CAMPOS, H. (org.). *Ideograma: Lógica, Poesia e Linguagem*. São Paulo: Editora da USP, 2000. p. 167 – 227.

CHAVES, E. Raízes do Brasil e Nietzsche. *Cult. Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo: Lemos Editorial, 37, 2000, p. 52 – 55.

CHAUÍ, M. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Àtica, 2001.

CHKLOVSKI, V. A Arte como Procedimento. Em *Teoria da literatura, os formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1972.

CHISHOLM, R. M. *Teoria do conhecimento*. Rio de Janeiro: Zahaar, 1974.

CHOCIAIY, R. E. *Teoria do verso*. São Paulo: Editora McGraw-Hill, 1974.

_____. O haicai e sua adaptação à métrica portuguesa. *Revista de Letras*. São Paulo. v. 24, 1984, p. 93 - 103.

COELHO, T. *Moderno Pós Moderno*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

COHEN, J. *Estrutura da linguagem poética*. São Paulo: Cultrix, 1983.

CONNOR, S. *Cultura pós-moderna – introdução às teorias do contemporâneo*. São Paulo: Loyola, 1992.

COSTA, H. Panorama da Poesia Brasileira no século XX. *Revista de Letras*, São Paulo, 40, 2000, p.13 – 39.

CULLER, J. *Sobre a desconstrução: teoria e crítica do pós-estruturalismo*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

DANELON, M. O método nietzschiano de crítica ao cristianismo: filologia e genealogia. *Impulso - Revista de Ciências Sociais e Humanas*. n. 28, v.12. Piracicaba, 2001. p. 41 – 55.

DE MAN, P. *Alegorias de leitura: linguagem figurada de Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

DERRIDA, J. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

DUARTE, R. e FIGUEREDO, V. (orgs.) *Mímesis e expressão*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

DUARTE, A. Heidegger em seu tempo. *Cult - Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo: Lemos Editorial, 44, 2001, p. 46 – 49.

DRUCKER, C. O refúgio esquivo: Nietzsche e Heidegger sobre arte e niilismo. *Veritas*. Porto Alegre, v. 49, n. 1, 2004, p. 5 – 22.

ECO, U. *Obra aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

ELIADE, M. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FAUSTINO, S. *Wittgenstein – O eu e sua gramática*. São Paulo: Ática, 1995.

FERNANDES, J. Modernismo e contemporaneidade na poesia brasileira. *Letras & Letras*. Uberlândia, 2 (1), mar. 1986. p. 25 – 46.

FERREIRA, A. B. H., *Novo dicionário Aurélio, séc. XXI*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. (Versão eletrônica 3.0, produzido pela Lexikon Informática Ltda. nov. 1999).

FERREIRA, V. Ansiedade/angústia e a cultura moderna. *Colóquio/Letras*. Lisboa, 63, 1981, p.5 – 10.

_____. *Cântico final*. Lisboa: Bertrand, 1993.

FORNARI, C. L. e SILVA, M. A. ...E Deus vira ciência. *Estudos - Revista da Universidade Católica de Goiás*. Goiânia, v.17, 1/4, 1990, p. 177 – 184.

FILHO, D. P. *Pós-modernismo e literatura*. São Paulo: Ática, 1995.

FOULCALT, M. *As palavras e as coisas: uma arqueologia das ciências humanas*. São Paulo: Martins Fontes, 1926.

FRANCHETTI, P. Notas sobre a história do haikai. *Revista de Letras*. São José do Rio Preto, 34, 1994, p.197 – 214.

_____, P. ; DOI, E. T.; DANTAS, L. *Haikai*. Campinas: UNICAMP, 1996.

FREADMAN R. ; MILLER, S. *Re-pensando a teoria: uma crítica da teoria literária contemporânea*. São Paulo: Editora UNESP, 1994.

FRIEDRICH, H. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GIACOIA JR, O. Nietzsche: Perspectivismo, Genealogia e Transvaloração. *Cult - Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo: Lemos Editorial, 37, 2000, p. 46-51.

GILES, T. R. *História do existencialismo e da fenomenologia*. São Paulo: E. P. U – Edusp, 1975.

GONDA, R. *AD NADA*. São Paulo: Escrituras, 1994.

GONDA, R. *Das traduções – Reflexões sobre o processo de criação e tradução na realização da obra Oroboro*. São Paulo, 1998, 95f. Tese de Doutorado. FFLCH – USP.

GONÇALVES, A.J; ROCA, J.M. (orgs.). *Antologia poética Brasil-Colômbia: para conocermos mejor*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Santa Fé de Bogotá, Colômbia: Asociación de Editoriales Universitarias de Colombia, 1996.

FRYE, N. *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HARVEY, D. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Loyola, 1992.

HAYMAN, R. *Nietzsche e suas vozes*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

HEIDEGGER, M. *Arte e poesia*. México, D. F: Fondo de Cultura Econômica, 1958.

_____. *Sendas Perdidas*. Buenos Aires: Losada, 1960.

_____. *Introdução à metafísica*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

HEMINGWAY, E. Em MUTRAN, M. (org). *Os herdeiros de Poe. Uma antologia do conto norte-americano no séc. XX*. Olabrás, 1998.

HOLANDA, H. B. de. *Esses poetas: uma antologia dos anos 90*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

HUSSERL, B. *Ensaio cético*. São Paulo: Companhia Editorial Nacional, 1957.

HUTCHEON, L. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JAKOBSON, R. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1985.

JOBIN, J. L. *Palavras da crítica*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

JOLIVET, R. *As principais doutrinas existencialistas*. Porto: Livraria Tavares Martins, 1961.

JOHNSON, C. *Derrida: a cena da escritura*. São Paulo: Editora UNESP, 2001.

KAPLAN, E. A. (org.) *O mal - estar no pós - modernismo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1993.

KOHNEN, M. O novo niilismo na atual literatura Germânica. *Revista Letras. Universidade Federal do Paraná. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes*. Curitiba, 13, 1964, p. 62 – 70.

KRAUSE, G. B. (org.) *Literatura e Ceticismo*. São Paulo: Annablume, 2005.

KURY, M.G. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

LACKEY, M. Killing God, Liberating the Subject: Nietzsche and Post-God Freedom. *Journal of the History of Ideas*. v. 60, 4, p.737 – 754.

LALANDE, A. *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*. Paris: Quadrige/ PUF, 1993. v.2, p. 674 – 676.

LEÃO, E. C. Em HEIDEGGER, M. *Introdução à metafísica*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969. p. 9 – 21.

LIVRO DO ECLESIASTES. Em BÍBLIA SAGRADA. São Paulo: Ave Maria, 1964. p. 53 – 57; p. 830 – 839.

LOPARI, Z. Sobre a aniquilação da coisa. *Cult - Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo: Editorial Lemos, 44, 2001, p. 50 – 54.

MATOS, J. C. Críticas nietzschianas à modernidade. *Impulso - Revista de Ciências Sociais e Humanas*. n. 28, v.12. Piracicaba, 2001. p. 129 – 145.

MÉLICH, J. C. El ocaso del sujeto (la crisis de la identidad Moderna Kleust, Nietzsche, Musel). *Educación e Sociedad*. Campinas, 76, 2001, p. 47 – 72.

MELLO, J. G. As relações entre Língua e Religião. *Glota – Revista de Estudos Lingüísticos*. São José de Rio Preto, 15, 1993, p. 1 – 19.

_____. Contemporaneidade e poesia. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*. n.19, Brasília. maio/junho de 2002. p. 21 – 41.

MENEZES, F. *Poética e visualidade: uma trajetória da poesia brasileira contemporânea*. Campinas, Editora da UNICAMP, 1991.

_____. *Roteiro de leitura – poesia visual e concreta*. São Paulo: Ática, 1998.

MEZZARI, L. *O ser e as palavras em Heidegger e Drumond*. Porto Alegre, 1979. 115f. Dissertação de Mestrado. Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

MICHAELIS, P. A. G. *Dicionário prático português-japonês*. São Paulo: Companhia Melhoramentos: Aliança Cultural Brasil-Jápo, 2000. p. 519.

MOISÉS, M. *A criação literária*. São Paulo: Cultrix, 1978.

NASCIMENTO, E; GLENADEL, P. (org.) *Em torno de Jacques Derrida*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000.

NIETZSCHE, F. *O Anticristo*. Rio de Janeiro: Simões, 1953.

_____. *Ecce – homo*. São Paulo: Publicações, 1961.

_____. *Assim falava Zaratustra*. Rio de Janeiro: Brasil, 1969.

_____. *A genealogia da moral*. Lisboa: Guimarães, 1983.

_____. *Obras incompletas*, VI. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

NEOTTI, A. O homem - um rosto de areia à beira mar ou um grande Ulisses? *Uniletras - Revista do departamento de Letras da UEPG*. Ponta Grossa, 5, dez. 1983, p. 99 – 103.

NÖTH, W. *Panorama da semiótica: de Platão a Pierce*. São Paulo: Annablume, 1995.

NUNES, B. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. A recente poesia brasileira. Expressão e forma. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 31, 1991, p.20-28.

_____. *Passagem para o poético*. São Paulo: Ática, 1992.

_____. *No tempo do niilismo e outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1993.

_____. Crítica literária no Brasil, ontem e hoje. *Rumos da crítica*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo: Itáu Cultural, 2000. p. 51-75.

OKASABE, H. O corpo da poesia. Notas para uma fenomenologia da poesia, segundo Orides Fontela. *Remate dos Males*. n. 22. Campinas, 2002. p. 97 – 109.

OLSON, R. G. *Introdução ao existencialismo*. São Paulo: Brasiliense, 1970.

PADOVANI, U. *Filosofia da religião*. São Paulo: Melhoramentos e Editora da Universidade de São Paulo, 1968.

PAZ, O. *Signos em rotação*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

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

PENHA, J. da. Heidegger e Wittgenstein: uma im(possível) convergência. *Cult - Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo: Lemos Editorial, 44, 2001, p. 58 – 63.

PESSANHA, J. G. Ser e tempo: Uma “pedagogia” da perfuração. *Cult - Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo: Lemos Editorial, 44, 2001, p. 55 – 57.

PIGNATARI, D. *Semiótica e literatura*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

PINHEIRO, C. E. B. *Manoel de Barros e a poética do nada*. São José do Rio Preto, 2002. 76f. Dissertação de Mestrado. UNESP – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas de São José do Rio Preto.

PINTO, M. C. O mestre da suspeita. *Cult - Revista Brasileira de Literatura*. São Paulo: Lemos Editorial, 37, 2000, p. 60 – 63.

PIRES, M.J. Literatura e teologia bíblica: experiências de confronto na poesia inglesa oitocentista. *Línguas e Literaturas - Revista de Letras do Porto*. Porto, v.11, p.291 – 304, 1994.

_____. Literatura e teologia: a melhor forma de recontar Babel. *Línguas e Literaturas - Revista de Letras do Porto*. Porto, v.12, 1995, p. 359 – 370.

_____. Teologia e o poder da Palavra: o desafio do renascentista. *Línguas e Literaturas - Revista de Letras do Porto*. Porto, v.13, 1996, p. 23 – 40.

_____. Palavra - sentido e realidade na textualidade bíblica. *Línguas e Literaturas - Revista de Letras do Porto*. Porto, v.15, 1998, p. 221 – 132.

POUND, E. *A B C da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1970.

RÉE, J. *Heidegger: história e verdade em Ser e Tempo*. São Paulo: Editora UNESP, 2000.

RICOEUR, P. *A metáfora viva*. Porto: Rés, 1983.

ROSA, A. R. O conceito de criação na poesia moderna. *Colóquio/Letras*. Lisboa, 56, 1980, p.5 – 11.

ROSENFELD, K.H. O eterno retorno do mito. *Letras de Hoje - Pontifícia Universidade Católica do R.G. - Curso de P.G. em Letras*. Porto Alegre, v.31, 1996, p. 109 – 116.

SAMPAIO, M.L.P. Poesia e imagem. *Revista de Letras*. São José do Rio Preto, v.16, 1974, p. 187 – 202.

SANTOS, P.B. Poesia Brasileira e modernidade. *Letras - Universidade Federal de Santa Maria - Centro de Artes e Letras*. Santa Maria, 1, 1991, p.56 – 64.

SARTRE, J.P. *Os caminhos da liberdade*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1968.

_____. *O Existencialismo é um Humanismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1970.

_____. *O que é literatura?* São Paulo: Ática, 1989.

_____. *O ser e o nada – Ensaio de ontologia fenomenológica*. Rio de Janeiro: Vozes, 1997.

SAVARY, O. Em GONDA, R. *AD NADA*. São Paulo: Escrituras, 1994.

SCHWARZ, R. *Que horas são? – ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SIMON, I. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, v.55, 1999, p. 27 – 36. (Disponível em “Cyberkiosk” < <http://www.ciberkiosk.pt/ensaios/simon.html> >. Acesso em 23 nov. 2004).

SIMON, I. e DANTAS, V. Sociedade ruim, poesia pior. *Remate dos Males*, Campinas, n. 7, 1987, p. 95 – 108.

SECHIN, A. C. Poesia Brasileira, impasses e caminhos. *Fragmenta*, Curitiba, n. 16, 1999. p. 35 – 40.

SOUZA, P. C. *Freud, Nietzsche e outros alemães: artigos, ensaios, entrevistas*. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

STAIGER, E. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

STACCONI, G. *Filosofia da religião – o pensamento do homem ocidental e Deus*. Petrópolis: Vozes, 1989.

STERZI, E. O mito dissoluto. *Revista Jandira*, n. 1, 2004, Funalfa edições, p. 60 – 72.

TANNER, M. *Schopenhauer: metafísica e arte*. São Paulo: Editora Unesp, 2001.

TELES, G. M. Literatura e Religião. *Letras de Hoje - Pontifícia Universidade Católica do R.G. - Curso de P.G. em Letras*. Porto Alegre, v.32, 2, 1997, p. 39 – 56.

TRINTA, A. R. Nietzsche, filólogo - Pensamento e expressão em A genealogia da moral. *Uniletras - Revista do departamento de Letras da UEPG*. Ponta Grossa, 13, 1991, p.101 – 112.

_____. Nietzsche und die Metapher - Filosofia e Expressão poética. *Uniletras - Revista do departamento de Letras da UEPG*. Ponta Grossa, 14, 1992, p.26 – 36.

VALERY, P. Poesia e Pensamento Abstrato. Em BARBOSA, J. A. (org.) *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 201 – 218.

ZILLES, U. *Filosofia da Religião*. São Paulo: Paulus, 1991.

