

DIVINO JOSÉ PINTO

DA RUPTURA COMO TRADIÇÃO



1910001431



DIVINO JOSÉ PINTO

1002/3

DA RUPTURA COMO TRADIÇÃO

DA RUPTURA COMO TRADIÇÃO

...a orientadora do
...e Ciências Exatas
...João Mesquita Filho" da Universidade Estadual
Paulista, campus de São José do Rio Preto - São
Paulo, para o fim do curso de Doutorado
em Letras, área de concentração Teoria Literária.

Orientador: Prof. Dr. Agostinho José Gonçalves



UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA, 2004

DIVINO JOSÉ PINTO

DA RUPTURA COMO TRADIÇÃO

Tese apresentada à banca examinadora do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas "Júlio Mesquita Filho" da Universidade Estadual Paulista, *campus* de São José do Rio Preto - São Paulo, para defesa final do curso de Doutorado em Letras, área de concentração Teoria Literária.

Ao professor Aginaldo José Gonçalves, pela orientação segura.

Orientador: Prof. Dr. *Aginaldo José Gonçalves*



T. 1431/05

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA, 2004.

DEDICATÓRIA
AGRADECIMENTO

Ao professor *Aguinaldo*
Salma José Gonçalves, pela orientação
segura. *Rafael e Mariana*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

CAPÍTULO I

Três faces da tradição

1.1 – Tradição e negação

DEDICATÓRIA

1.2 – Tradição e voz interior

1.2.1 – A tradição e a voz política

1.2.2 – A tradição e a voz poética

1.3 – Tradição e memória

1.3.1 – A memória sem futuro

1.3.2 – A memória e o sujeito do discurso

1.3.3 – A memória e a tradição

CAPÍTULO II

Da tradição em arte moderna

1.1 – Primeiro movimento

(o busca de invariantes)

1.2 – Segundo movimento

(o diálogo com a tradição)

1.3 – Terceiro movimento

(o diálogo com a tradição)

1.4 – Quarto movimento

(a busca de invariantes)

1.5 – Quinto movimento

(entre a tradição e o futuro)

À esposa,

Salma

Aos filhos,

Alfredo, Rafael e Maiara

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

CAPÍTULO I 7

Três faces da tradição 7

1 . 1 – Tradição e negação 10

1 . 2 – Tradição e voz interior 41

1 . 2 . 1 – *A imersão da voz poética* 45

1 . 2 . 2 – *A retirada da voz poética* 51

1 . 3 – Tradição e memória 58

1 . 3 . 1 – *A memória sem lapsos* 60

1 . 3 . 2 – *A memória e o sujeito do discurso* 75

1 . 3 . 3 – *A memória revisitada* 94

CAPÍTULO II 110

Da tradição em sete movimentos 110

1 . 1 – Primeiro movimento 112 (*a busca de invariantes*)

1 . 2 – Segundo movimento 115 (*a idéia de construto*)

1 . 3 – Terceiro movimento 124 (*o eterno retorno*)

1 . 4 – Quarto movimento 129 (*procura e fuga*)

1 . 5 – Quinto movimento 132 (*entre a cruz e o punhal*)

1 . 6 – Sexto movimento <i>(liberdade e consciência)</i>	139
1 . 7 – Sétimo movimento <i>(retórica dos fragmentos)</i>	143
 CAPÍTULO III	 156
Da consciência estética	156
3 . 1 – O caos cosmológico	159
3 . 1 . 1 – <i>A desordem como princípio</i>	161
3 . 1 . 2 – <i>A consciência de uma forma</i>	174
3 . 1 . 3 – <i>A consciência autofágica</i>	190
3 . 2 – Gênero e poligênese	200
 CONCLUSÃO	 207
 4 - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 212
4 . 1 – <i>Obras analisadas</i>	212
4 . 2 – <i>Obras teóricas</i>	214

INTRODUÇÃO

Este trabalho propõe uma incursão nas veredas da tradição literária ocidental, tendo como preocupação central o seu movimento contínuo, a sua propensão natural para a ruptura como fator primordial na evolução das formas de linguagem. Com isso, propõe-se também observar o fenômeno que preside o surgimento, a consolidação e a destituição das formas que se sucedem na relação interminável entre os textos. Nossa tarefa consiste em captar o processo de reinvenção permanente da mimese literária que marca efetivamente a evolução dessa modalidade artística.

Convém, no entanto, salientar que não pretendemos traçar um perfil diacrônico da questão aqui posta, por motivos vários, principalmente pela impossibilidade de se abarcar *in totu* a tradição literária e suas transformações, considerando sua amplitude e complexidade. Por esse motivo, adotamos como meta a tentativa de

demonstrar o caráter tensivo das relações intertextuais presente em textos narrativos e poéticos escolhidos que nos servirão de guia. Desse modo, nos ocupar-nos-emos preferencialmente, do processo de transformação da linguagem literária, perquirindo suas modelagens ininterruptas, sua revolução de procedimentos e idéias, motivando a superação constante de padrões e o conseqüente surgimento de novos modelos.

Para tanto, é fundamental recorrermos a manuais que abordam essa problemática, concebendo-a na sua mobilidade, enfocando especialmente os seus avanços e retrocessos, no eterno vaivém de suas espécies que caracteriza a dialética da sedimentação e destituição dos cânones na Literatura.

Faz-se necessário, portanto, salientar que os termos *tradição* e *cânone* não se submetem em nossa abordagem, a definições acabadas, sabendo-se que, pautados por rupturas e transformações constantes, esses termos apresentam conceitos sempre renovados. Dentro desta perspectiva, o conceito de tradição como patrimônio a ser preservado não é o bastante. É preciso entendê-la como elemento vivo e mutante, e como tal partilha do movimento geral da cultura. O desassossego dos cânones permite que os conceituemos não como critérios ou regras inalteráveis. Ao contrário, em face da vocação da arte literária para a ruptura e a conseqüente instituição de novos modelos, o valor de um cânone estará vinculado diretamente aos seus postulados enquanto instrumento de mudança, acompanhando sempre o ritmo da evolução das linguagens. É desse desassossego dos cânones que, em última instância, é feita a tradição.

Os textos escolhidos, tanto os teóricos quanto os literários, atestam essa vocação de coisa inacabada da Literatura desde os

tempos mágicos, passando pela era grega, com sua rica mitologia, entrando na Era Cristã, com suas principais variantes, até chegar aos tempos modernos quando a arte literária toma consciência de sua própria função estética.

A análise dos textos narrativos e poéticos, somada à consulta da bibliografia de apoio, formará o arcabouço crítico-teórico que norteará nossas perquirições. Alguns críticos ocuparão lugar de destaque em nossa proposta geral de trabalho. Dentre eles podemos citar Ernest Robert Curtius, com seu livro *Literatura Européia e Idade Média Latina*, uma leitura obrigatória a qualquer um que pretenda se aventurar pelos caminhos da tradição literária ocidental. Anatol Rosenfeld também fará parte desse grupo, com sua coletânea de ensaios, constante dos livros: *Texto/Contexto, volumes I e II*, posto que suas observações, mormente no que tange ao embate dialético entre o passado e o presente em Literatura, podem nos oferecer uma visão geral daquilo que de mais substancial se pensou sobre tal assunto e se produziu sobre ele. T. S. Eliot é mais um dos que merecerão destaque para que esta pesquisa logre alcançar seus objetivos, com seus *Ensaio de Doutrina Crítica*, obra capital para consubstanciar os três pilares maiores deste trabalho: o movimento dialético da Literatura, a pujança do talento individual e a sua relação com a tradição e a consciência do artista e do crítico, cujos pressupostos lançam luzes, com e sobre a obra de arte, refletindo na prática sócio-cultural geral.

Muitos outros teóricos farão parte do *corpus* deste trabalho, porém seria impossível nomeá-los todos nesta introdução, dedicando a cada um deles um comentário, por mais breve que fosse. Seus nomes constarão da bibliografia final e, ao longo do texto, toda vez que suas idéias forem utilizadas como suporte de nossas

investigações, acompanhar-lhes-ão as devidas menções ao final da citação para evitar qualquer negligência.

Quanto aos textos literários, servir-nos-ão de guia alegórico nos três capítulos em *DA RUPTURA COMO TRADIÇÃO*, o conto "O Coração Delator" de Edgar Allan Poe, com o objetivo de fundamentar o princípio teórico que observa o embate fundamental entre velho e novo para que a evolução das formas se efetive.

No subcapítulo "*Tradição e Voz Interior*", dois poemas serão colocados para nossa análise: o primeiro, um breve poema de Carlos Drummond de Andrade com o título "*Poesia*", prestar-se-á à análise da inflexão poética para dentro do universo da linguagem poética. "*Psicologia da Composição – I*", poema de João Cabral de Melo Neto, compõe a segunda parte desta seção, realizando movimento contrário ao de Drummond, uma vez que aqui a voz poética busca a sua isenção, retirando-se do poema, "*como quem lava as mãos*", num gesto de afastamento e isenção da voz poética em relação ao discurso que ela instaurou.

Em outra subdivisão do capítulo I, "Tradição e Memória", três obras servem de base para três formas de consideração sobre a memória dentro do processo inventivo: *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis servirá de base para o subcapítulo de nome "*Memória sem lapsos*", cujo princípio teórico consiste em captar como o processo da escrita que surge concomitantemente com o fluxo da memória, fazendo da voz narrativa a instância criadora que coloca à mostra o processo que ela própria utiliza na montagem de seu discurso. Em "*A memória e o sujeito*" faremos considerações acerca do sujeito do discurso que se aventura no universo da Literatura, impondo a si mesmo o desafio de criar uma obra literária de grande fôlego como forma de inserir-se no mito da linguagem, recuperando o



discurso perdido no tempo, reintegrando-se como sujeito desse discurso. *Em Busca do Tempo Perdido* de Marcel Proust, obra composta de sete romances, será a matéria de nossas perquirições neste subcapítulo. “*Memória Revisitada*” analisa o romance moderno *Memórias Sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade, destacando seus procedimentos inusitados, geradores de uma linguagem híbrida, reunindo prosa e poesia num mesmo patamar, como forma de obedecer com fidelidade à fluência de uma memória que se faz em parábolas e espirais, avançando sempre, tanto no tempo quanto no espaço, revisitando os recônditos mais remotos da memória, como matéria viva de um sentimento autêntico.

No segundo capítulo, tomaremos como texto base o poema “Balada do Amor Através das Idades” de Carlos Drummond de Andrade, que nos dará elementos para teceremos considerações sobre o processo infinito e contínuo de canonização e destituição das formas em uma breve viagem através do tempo e da consciência estética.

O capítulo III tratará a problemática da consciência estética entendida como processo de ruptura acentuada das formas literárias. Para tanto, adotaremos como material de análise, obras que compõem um cenário novo na tradição literária ocidental. Textos modernistas com propostas inovadoras de linguagem são os escolhidos nessa parte. “O caos cosmológico” será o primeiro ponto de discussão desse capítulo, propondo a inserção no conturbado universo da destituição, da busca do caos como forma de restituir a ordem no reino da linguagem literária. Para começar, o texto escolhido foi “AMAR-AMARO” de Carlos Drummond de Andrade que repercute com propriedade essa forma de composição modernista, pautada pela desconstrução, colocando em destaque a criação poética como labor



árduo que demanda esforço e suor. O romance experimental de Julio Cortázar, *O Jogo da Amarelinha*, será analisado também, como forma de se buscar nessa espécie de narrativa, o senso de realização da consciência demonstrado pelo narrador, que vislumbra com o seu modo de composição, uma proposta concreta para os novos rumos e as novas exigências da linguagem literária. Um poema de Fernando Pessoa, "AH! UM SONETO", será estudado também no subcapítulo chamado "*Consciência autofágica*", no qual será observado o gesto da linguagem poética que consiste na destituição de uma forma por ela mesma. Neste caso, o soneto propõe a destituição dele próprio. Fernando Pessoa constrói um soneto introduzindo elementos novos em sua estrutura que interferem na conformação geral do poema, negando no próprio soneto os seus traços mais cristalizados. Finalmente, o romance de Osman Lins, *Avalovara*, servirá de guia para as investigações que visam observar a problemática dos gêneros literários, de como o rigor entre eles é abandonado na Literatura moderna, mormente aquela produzida no século XX, depois do advento dos movimentos da vanguarda, responsáveis pelas mudanças mais radicais, não só em nível de conceitos e aspectos de conteúdo, mas especialmente no complexo significante que, em última análise é, para os escritores modernistas, o grande determinante na fisionomia geral da obra literária.

Em suma, o que norteia este trabalho é a existência de dois grandes pontos da tradição literária ocidental: um, que dá conta do movimento que alimenta o processo de canonização e que, conseqüentemente, instaura a tradição e, outro, que observa as causas principais da destituição desses cânones. Tudo isso se dará na tentativa de compreender como se configura a evolução das formas e como os paradigmas se alternam.

CAPÍTULO I

TRÊS FACES DA TRADIÇÃO

Percorrendo os meandros da tradição literária ocidental, guiados por textos que engendram em suas estruturas essa questão, dirigimos o foco de nossas perquirições neste capítulo, a três modos pelos quais a tradição se realiza. Primeiramente, nossa abordagem incidirá sobre a face da tradição que se manifesta graças ao jogo de repulsa e atração presente no confronto entre o velho e o novo. Para tanto, o texto escolhido é o conto “O Coração Delator” de Edgar Allan Poe, considerando que em sua tessitura podemos vislumbrar os elementos próprios do movimento dialético e contínuo da Literatura enquanto realidade forjada no embate de instituições estáveis com as novidades que lhe questionam as bases. Neste texto de Poe, os



procedimentos de composição e o conteúdo colocam frente a frente dois personagens que encenam a relação tensiva entre o passado e o presente, encontrando-se num ponto de união onde ambos são manipulados feito peças na engrenagem de um processo interminável. Primeiro, a consolidação de uma consciência estética que atinge o seu fastígio e se estabiliza; depois, o surgimento de uma nova forma e a conseqüente tensão advinda do embate inevitável entre as duas. Finalmente, surge um novo estágio da tradição, dando seqüência ao ciclo, cujos movimentos se repetem sempre, com novos personagens e em circunstâncias sempre diferentes.

Dentro dessa perspectiva o que objetivamos, portanto, é o momento no qual uma forma vai se desgastando, se tornando estática e, conseqüentemente, arrefecendo suas forças. Contudo, sabemos, de antemão, que tal forma jamais perderá sua capacidade geradora. E é assim que, no seu combate silencioso, o Velho, no conto de Poe, impregna com seu "olho" uma consciência em formação, dando vida a uma nova forma que, em última análise, nasce das bases daquilo a que se opõe sistematicamente. Esse movimento apresenta uma seqüência, a partir da qual podemos perceber analogicamente, pontos vitais do processo de evolução da Literatura, como a multiplicidade infinita dos cânones e o caráter indefinido do que se diz tradição.

A segunda face da tradição tem a ver com a atitude do criador diante de sua obra. São duas atitudes distintas, flagradas em dois poetas do modernismo literário brasileiro: Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto que, em última análise, fazem valer, o princípio da inquietação do criador ante ao seu objeto. Se, de um lado existe uma voz aflita aderindo-se ao próprio construto, revelando sua agonia pela busca da palavra perfeita, de outro, há uma voz que se retira de seu engenho num gesto de lançá-lo no mundo à



própria sorte. Observaremos portanto, no duplo movimento da voz poética, uma prática que se aplica extensivamente ao sujeito geral do discurso literário, à voz enunciativa em sua relação tensa com o próprio discurso e com o universo que ela enuncia.

Dois poemas, um de Carlos Drummond de Andrade e outro de João Cabral de Melo Neto serão, serão aqui, objetos de nossa observação. Neste, a voz enunciativa, na medida em que realiza a sua função, vai se distanciando até separar-se por completo daquilo que constrói, enquanto que, naquele, o movimento é inverso, ou seja, a voz poética parte de elementos dispersos e, pelo processo de adesão, vai se misturando gradativamente com o que está construindo, revelando poeticamente o seu procedimento.

A terceira face da tradição aqui abordada diz respeito às questões da memória, fundadas num discurso inovador, apresentando rupturas com a prática corrente, lançando o sujeito da enunciação ao futuro, ao mesmo tempo em que este se reveste da mais nítida consciência de seu passado, servindo-se dele para reinventar a memória em instâncias múltiplas. Considerando estas questões, tomaremos por suporte três obras narrativas – *Memórias Póstumas de Braz Cubas*, de Machado de Assis, *Em Busca do Tempo Perdido*, de Marcel Proust e *Memórias Sentimentais de João Miramar* de Oswald de Andrade – cada uma ao seu modo, servirá de guia a nossas investigações, de como se dão certas rupturas com a tradição e de como a indissolubilidade das formas é uma realidade que pode explicar os aspectos e a vocação fundadores da tradição.



1.1 – Tradição e Negação

Considerando o amplo e complexo painel que insere a tensa questão dialética entre tradição e ruptura, um ponto se faz singular dentro de nossas perquirições críticas: o universo da tradição literária, observando o movimento de suas formas, com o objetivo de captar, na retórica do texto, os procedimentos responsáveis pela consolidação e destituição desse discurso.

O duelo psicológico narrado por um dos personagens do conto “O Coração Delator”, de Edgar Allan Poe, revela-nos alegoricamente o embate silencioso, porém tenso, que lateja incessantemente nas diferentes concepções de forma.

Na introdução desse conto o narrador-personagem nos fala de sua indignação mordaz contra o velho, ao mesmo tempo em que se apresenta como vítima de um grande mal-entendido. Os signos: “nervoso”, “doido”, “doença” determinantes de sua conduta, aparecem, todos, relacionados com a agudez de sua audição, posto que ele próprio afirma ouvir, mais e melhor, as coisas do céu e da terra, ou mesmo do inferno depois de acometido por uma doença inexplicável. Diante disso, seu grande esforço se dá no sentido de atestar sua lucidez:

É verdade! Tenho sido e sou muito nervoso, terrivelmente nervoso. Mas porque é que hão de dizer que sou doido? A doença aguçou os meus sentidos – não os destruiu ou embotou. Acima de tudo, a audição tornou-se muito apurada.

Ouvia tudo, no céu e na terra. Ouvia muito no inferno. Como posso, então, ser doido? Prestem atenção e observem como lhes posso contar a história inteira com a mais sã lucidez.

(POE, 1999, p. 16)

Considerando o que nos sugere o trecho acima, faz-se necessário reportar uma vez mais ao objetivo central de nosso trabalho que visa apreender o eterno fazer e refazer das formas, pela mobilidade da linguagem literária enquanto procedimento. Para tanto, nosso ponto de partida será sempre o texto e, mais especificamente, o gesto performático das obras abordadas, na tentativa de captar nelas a gênese simultânea do composto crítico-inventivo.

Pelo que enuncia o narrador deste fragmento, podemos perceber a sua consciência de provocador. Os problemas de aceitabilidade levantados por ele, repetem, implicitamente, velhas máximas presentes não só no universo da arte, como também no cotidiano das pessoas. Isso reforça o princípio de que o inusitado causa sempre espanto e perturba a ordem. A insistência do narrador em contar a própria história de desventuras parece-nos reveladora de uma necessidade instauradora dos conflitos, sem os quais não existiria o processo evolutivo: *"Prestem atenção e observem como lhes posso contar a história inteira com a mais sã lucidez."* (Poe, 1999, p. 16).

Pelo tom incisivo do qual se reveste a voz narrativa na abertura do conto de Poe, percebemos a assumência, de sua parte, de uma postura firme, própria de quem se dispõe a mudar uma prática.

Alegoricamente, sua atitude calha bem com uma forma de pensamento que atribui à imaginação humana algo mais do que lhe é posto pela realidade ordinária. Trata-se de utilizar a imaginação como verdadeiro instrumento de interferência e transformação do cenário cristalizado dessa realidade. É quando as coisas vão se tornando obsoletas aos olhos desse ator das novidades.

Nesse sentido, parece-nos conveniente recorrer ao artigo: "Imaginação e Mobilidade" que introduz o livro *O ar e os Sonhos*, de Gaston Bachelard, onde são tecidas considerações acerca da imaginação humana atribuindo-lhe um caráter diferente do habitual:

Pretende-se sempre que a imaginação seja a faculdade de formar imagens. Ora, ela é antes a faculdade de *deformar* as imagens fornecidas pela percepção, é sobretudo a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens.

(BACHELARD, 2001, p. 1)

De fato, tudo o que se segue ao primeiro parágrafo do conto de Poe confirma a disposição do personagem-narrador em destruir uma imagem, aniquilar uma forma de ver e representar o mundo que muito lhe incomoda: "*Acho que era o seu olho... olho de um abutre-azul-claro... Olho Demoníaco*" (Poe, 1995, pp: 16/17).

Considerando que os semas fundamentais do signo "olho" possam estar, aqui, associados metonimicamente aos semas de visão que, por seguinte, revela todo um modo particular de percepção e concepção do mundo, percebemos os movimentos sutis de uma consciência na busca gradativa de sua afirmação pela "deformação" de imagens cristalizadas.

Os pontos cruciais, tanto do texto de Poe quanto das reflexões de Bachelard, aprofundam esta questão, quando apontam, ambos, num sentido único, propondo uma visão progressiva da arte. Isto, de certo modo, retoma a máxima heracliteana que há mais de dois mil anos já anunciava: *"O essencial no homem é a mudança"*. Ora, sabendo-se que o signo "homem" proferido por Heráclito extrapola certamente todas as nuances deste termo no sentido antropológico, estendendo-se ao conjunto de realizações inerentes a este, e sabendo também que a Literatura é um produto do homem, haveremos de concluir que a essência desta seja, por extensão, a mudança.

A conjunção dos procedimentos crítico e inventivo pode trazer à luz questões fundamentais da evolução da arte literária, quando eles entrecruzam-se, abrindo, cada um a seu modo, um vasto leque de perquirições. Em outras palavras, a observação simultânea de aspectos da crítica e da Literatura parece-nos reveladora de mecanismos operacionais das formas variantes. São elas que, em seu movimento contínuo, propulsionam o *novo* sem, contudo, romper em definitivo com as formas canonizadas que se mantêm feito simulacro, como princípios invariantes em novos paradigmas que se sucedem *ad infinitum*.

Assim, podemos perceber na voz embargada do narrador de Poe a sua inserção no universo tenso de eternas transformações dessas formas cambiantes, portando-se como testemunha não só de um momento histórico, mas principalmente realizando, na prática, um *modus* de linguagem, cujo processo dialético perfaz-se de sua reapresentação constante, como passado em presença atualizada.

"Ação imaginativa" é a expressão utilizada por Bachelard para explicar a atitude de ruptura e mudança, ou seja, aquela atitude

que deforma uma imagem para, a partir daí formar-se uma outra imagem.

As mudanças de direção e o jogo de atualizações envolvendo experiências contrárias – velho e novo – como se pode ver no texto de Edgar Allan Poe, inserem a arte literária no plano atemporal. É pela percepção desse jogo, portanto, que haveremos de entender também a tensão da qual resulta um modo particular de realização da obra de arte em qualquer época. Esse modo particular, pelo que podemos observar, tanto no texto literário quanto no crítico, acontece quando os diferentes estágios dessa linguagem estão munidos de uma energia que as torna explosivas, como forças opostas.

Mergulhando um pouco mais no conto em questão e, considerando as diversas concepções correntes de cânone literário e de tradição, podemos detectar nele duas vertentes que garantem não só a sua tensão interna como também nos remete ao diálogo das formas no âmbito dessa tradição. De um lado, temos um personagem passivo e, de outro, um personagem que se apresenta como a corporificação da própria ação. Enquanto aquele nos remete a um universo composto de organismos e de unidades cristalizadas, sugerindo relações aparentemente estáveis, este incorpora o discurso da transformação.

Desse modo, mesmo diante da inanição de um dos personagens, tem-se incorporada na voz e nas ações do outro toda uma gama de procedimentos que fazem desencadear, num só gesto, o complexo processo da destituição e da instauração. Suas conjecturas mais íntimas vão se revelando e, na medida em que isto vai aflorando, vem também à tona o grande problema que coloca no mesmo patamar a indignação do novo, personificada na voz narrativa

e a pujança do velho, cuja presença se nos faz restauradora do próprio fio mítico.

Essa relação vai se tornando gradativamente mais e mais tensa na mesma proporção em que vão se arrefecendo em importância os elementos internos do texto, dando lugar a outras conjecturas que muito pouco têm a ver com tempo, ação ou espaço. Nesse mesmo compasso, ganha vida na narrativa de Poe uma complicação dramática que, do ponto de vista do conteúdo, nos conduz a labirintos mentais assombrosos, carregados de imagens caóticas evocadas pelos componentes sonoros e rítmicos de uma sinfonia disfórica. O senso de estabilidade e plenitude que, em regra, se atribui a toda experiência consolidada, vai sendo aos pouco desmascarado juntamente com a desmistificação de todo um modo de pensar e fazer sustentado alegoricamente pela figura do “Velho”, personagem sem nome a quem se pretende aniquilar com veemência. Do ponto de vista da realização artística, toda essa efervescência, entretanto, dá sinais de atritos advindos de uma energia criadora envolvendo sensibilidade, experiência individual, além de outros fatores que também entram como determinantes nesse processo. Esses fatores, tomados dessa maneira, ganham aptidão eufórica, posto que eles alimentam e provocam a memória inventiva e a percepção. É desse emaranhado de coisas que Poe faz surgir um profundo senso de dominante, extrapolando os limites do tempo e mergulhando nas profundezas da consciência de uma forma.

Seguindo os passos do personagem-narrador, em suas incursões que evoluem do psicológico para o plano da ação física, podemos perceber na trama as etapas de uma tessitura cuidadosa ao modo de um ritual. Primeiramente, ao falar de si mesmo, ele se define ao mesmo tempo em que busca sua afirmação enquanto ser que

da loucura que, em última instância, é o espaço da ausência absoluta: *"Ouvia tudo, do céu e da terra. Ouvia muito no inferno. Como posso, então, ser doido?"* (Poe, 1999, p. 16).

Depois disso, o narrador dedica-se ao seu audacioso plano de matar o seu oponente silencioso. Há um cuidado exagerado em suas ações diabólicas: *"Movia-me devagar – muito, muito devagar para não perturbar o sono do velho"* (Poe, 1999, p. 17). Há, sem dúvida, nesse cuidado, uma habilidade análoga àquela com a qual se maneja o fino material da arte. Seus atos se assemelham aqui, nos remetem, de algum modo, ao ato da criação: *"Fiz isso durante sete longas noites..."*.

Entretanto, o feito do personagem de Poe difere da criação divina, tanto na intenção, quanto na forma. Enquanto esta se dá a partir do nada, aquela busca primeiro eliminar a figura tétrica do velho que personifica a própria realidade que lhe pré-existe, em lugar do qual um novo personagem alegórico passaria a existir, forjado no processo da autocriação. Em lugar dos sete dias, sete "longas noites", sempre à meia noite. Estes e outros traços presentes no conto em apreço nos permitem a um só tempo, aproximar e diferenciar as formas de criação em questão. Se, por um lado, a criação original parte do nada e faz existir o céu e a terra, por outro, o personagem-demiurgo se nutre da observação concreta: *"Ouvia tudo, do céu e da terra. Ouvia muito do inferno"* (Poe, 1999, p. 16) para chegar a suas conclusões.

Dessa forma, considerando a origem do vocábulo *criação* (do grego; *Ποιησις*) haveremos de perceber a conotação que ele assume no conto de Edgar Allan Poe, revestido da dimensão humana, marcado aqui pela experimentação e pelo labor da



inteligência substituindo o *fiat* milagroso da criação.

Vemos, então, uma consciência que, ao criar a si mesma, promove uma fusão de valores, condicionando o ato criador à destituição de uma outra consciência já existente. O senso de humanidade do fazer artístico é reforçado no conto em pauta pela marcha parcimoniosa com que desenrolam os fatos. A marca da interferência humana aflora sobremaneira no gesto do narrador ao extrapolar o prazo de sete dias gastos na criação divina, apenas calculando a melhor maneira de se livrar do velho:

Durante a oitava noite abri a porta ainda com mais cuidado do que de costume. O ponteiro dos minutos de um relógio move-se mais depressa do que se movia a minha mão. Nunca, antes dessa noite, tinha sentido a dimensão dos meus poderes, da minha sagacidade. Era com dificuldade que continha os meus sentimentos de triunfo. Só de pensar que estava ali, abrindo a porta, pouco a pouco, e que ele nem sequer sonhava com os meus atos ou pensamentos secretos!

(POE, 1999, p. 17)

Observa-se no trecho acima, as marcas características de uma consciência voltada para o fluxo de sua realidade humana, carregada de imperfeições, de desejos e segredos que se vão sussurrando em um tom quase inconfessável. A voz enunciadora faz jorrar em palavras a complicada trama fermentada em sua consciência alimentada por um fluxo imaginativo contínuo.

Ao percebermos esse roteiro implícito das acontecimentos

no conto de Poe, percebemos também a lucidez com que se dá o ato da construção. Personagens e fatos já começam a essa altura do texto a se somarem num movimento alegórico onde os confrontos são apenas a manifestação de princípios e valores subjacentes à consciência narrante que, em suma, nos oferece como resultante um testemunho impessoal de uma sensação original.

Tomamos aqui um trecho dos ensaios do próprio Edgar Allan Poe onde ele manifesta seu apurado espírito crítico, falando principalmente das formas inusitadas da construção:

Em certo sentido, e até certo ponto, ser singular é ser original, e não existe virtude literária superior à originalidade. Essa verdadeira originalidade, que se pode louvar, não implica, contudo, numa singularidade uniforme, mas numa constante singularidade que vem de um infatigável vigor da imaginação, ou, antes, de uma perpétua força de criação cuja natureza se manifesta em cada obra, sempre impelida, como é, a tudo renovar. Essa verdadeira originalidade jamais se esgota. Falar da possibilidade de um homem, verdadeiramente imaginativo, “esvaziar-se” à força de escrever é pura atitude de ignorância. Sua alma nutre das próprias ondas que espalha. Significaria o mesmo falar da aridez do oceano. Enquanto o universo dos pensamentos fornecer os elementos de novas combinações, a alma verdadeiramente genial não cessará de ser original, inesgotável, ela e não outra.

(Poe, 2001, p. 991)

Considerando estas palavras de Poe e observando as atitudes dos personagens de seu texto em pauta, concluímos que certas leis da poética ganham maior visibilidade. Assim, haveremos de entender que, no processo de evolução da tradição literária, haverá

sempre uma rejeição, toda vez que um artista, movido pela genialidade criadora, adotar procedimentos que contrariem uma cultura estabelecida. Por outro lado, haverá também por parte desse artista, uma rejeição às formas do passado manifesta em seu próprio texto de ficção. A consciência e a necessidade de tais atitudes se acentuam mais nos tempos modernos, quando as rupturas são mais comuns e mais aceitáveis, tornando-se uma prática do ideário da grande maioria dos escritores.

Esse processo confere maior visibilidade à evolução das formas, uma vez que, no próprio texto inventivo são apresentados procedimentos que revelam a sua dinâmica interna. O desassossego mental que apresenta o personagem-narrador do conto de Poe realiza, na prática, a dinâmica crítico-inventiva que sempre existiu no universo da poética. A originalidade, considerada por Poe como a maior virtude da obra literária, parece combinar com esse tipo de procedimento que aponta na direção do inesgotável. É pelo amadurecimento de procedimentos dessa natureza que se chegou, na modernidade, a formas tão demolidoras e sugestivas, verdadeiras atitudes de vanguardas: textos narrativos cujos personagens são figuras geométricas, outros, na qual sua estrutura materializa, à maneira de labirinto, o próprio jogo lúdico característico da linguagem literária; ou ainda, poemas que destituem sutilmente formas clássicas como o soneto, mesmo que, paradoxalmente, sejam construídos na forma de um deles.

Pela leitura de textos como o conto em pauta ou mesmo o trecho do ensaio de Edgar Allan Poe, vêm à tona questionamentos eternos, revestidos de preocupação sempre atual. O termo técnica (*techne*), por exemplo, concebido como habilidade humana de dominar os meios e criar instrumentos que possibilitem atingir



determinado fim, entra no reino das artes, *a priori*, como fator regulador da criação. Contudo, diante do vigor imaginativo do artista sugerido por Poe, este conceito de técnica se relativiza, uma vez que a consciência inventiva reconhece na arte a sua eterna vocação para a renovação e o seu eterno senso de incompletude.

O culto eterno ao ideal da perfeição implica as mais profundas questões de singularidade “... *não uma singularidade uniforme, mas numa constante singularidade...*” como diz Poe. Os materiais da arte, lembrando aqui do que nos diz T. S. Eliot, em seu ensaio “A Tradição e o Talento Individual”, nunca são exatamente os mesmos. E é percebendo a dinamicidade da linguagem literária que percebemos também que a divisão da Literatura em períodos ou estilos de época, embora tenha seus méritos enquanto procedimento didático, não abarca a totalidade de suas formas em sua natureza essencialmente movediça, em constante transformação.

Conhecendo-se a dialética essencial do universo multiforme da linguagem literária, sabendo-se da sua retórica oscilante desde os primórdios da consolidação dos gêneros básicos da Literatura ocidental (dramático, épico e lírico), reconheceremos o caráter transitório de um cânone. É comum lidarmos com uma massa absolutamente heterogênea dentro de um mesmo período literário. Sendo assim, torna-se impossível delinear com precisão um perfil evolutivo das espécies literárias, posto que a forma antiga jamais desaparece completamente:

Sim, estava morto como uma pedra [...] A minha cabeça



doía e escutava um tilintar nos ouvidos [...] Era um ruído fraco, abafado, rápido – como o ruído de um relógio embrulhado em algodão [...] – mas o som continuava a subir [...] Mais forte – mais forte – mais forte!

(Poe, 1999, pp. 21/22)

Por mais que se considere morta uma forma, por mais que se acredite ter aniquilado sua função dominante, seus ecos permanecem fortes o suficiente para influenciarem um novo modelo que, aos poucos, vai se formando. A aparição de um novo dominante é inquestionável a essa altura no conto “O Coração Delator”, visto que, os detalhes do processo vão se tornando cada vez mais evidentes. Cada etapa da fabulação inventaria, de certo modo, os procedimentos mais significativos das etapas ou estágios da tradição. Destarte, a própria noção de contemporaneidade se torna passível de questionamento. Isto porque, sendo a obra literária o produto dos infinitos embates entre as partes contrárias do jogo, sua fisionomia irá traduzir os pressupostos gerais da linguagem de seu tempo, sem, contudo, se esquecer das formas antepassadas que ressoam mais e *“mais forte!”* Reeditando-se no seio do cânone em formação.

Sabendo de antemão que, ao final do conto de Poe o personagem que representa o novo irá render-se à “presença” do velho, desde já coloquemos em questão a terminologia que estabelece certos rótulos. Os epítetos de “antigos” e “novos” perdem muito a sua validade quando o amálgama se forma e a presença de um pode ser notada no outro e vice-versa.

Com isso se pode observar as características cambiantes da arte, da mesma forma como oscilam o estado de ânimo dos personagens. Em verdade, a animosidade entre os personagens do



conto em análise, alegoriza a luta no universo da palavra quando se busca o *status* de clássico.

Duas concepções, em forma de dois personagens, se digladiam, sem se dirigirem um ao outro, o tempo todo. De um lado, o Velho, com seu olhar, encarna o universo cristalizado e a sua presença marcante e incômoda dispensa o uso da palavra. De outro, o Novo, com suas infundáveis conjecturas, fazendo daquele a vítima com preconceito, aprendendo a cada passo e moldando a si mesmo no convívio odioso com algo que considera obsoleto. Tudo nessa intriga corrobora para que algo seja destruído, mas, para que se permaneça alguma coisa do que se destrói, dada a força de seu significado. Essa permanência marca, com seus matizes indeléveis, a base de um novo paradigma. Suas marcas vão-se perpetuando numa ascendência vertical. E assim como o velho personagem vai permanecendo e se arraigando no caráter do novo, também no movimento da arte, do qual os dois personagens são aqui tomados como metáforas, se faz de rupturas e permanências: *"O velho na literatura permanece, não como livro na biblioteca, mas na consciência do leitor, como norma."* (TINJANOV, 1968, p. 11). Esse é, de fato, um fenômeno singular na evolução da arte, quando se pode vislumbrar num mesmo painel, a consciência de um passado misturando-se a uma consciência em formação, sem deixar vestígios aparentes nessa nova maneira de se ler e apresentar o mundo, utilizando novos moldes de uma mesma linguagem.

Nessa perspectiva, o termo vanguarda (*avant-garde*), por sua vez, pode ser tomado para muito além de um conjunto de novidades que movimentam o universo artístico. Sabe-se que muitos são os momentos marcados por rupturas e negação de uma forma ao longo da história da Literatura. Porém, o fato de se negar, pura e



simples um modo de realização não é o suficiente para destituí-lo. Os movimentos provocadores que floresceram com as estéticas da era moderna aprofundaram como nunca essa relação conturbada. Textos como este de Edgar Allan Poe, objeto de nossa análise, e as teorias mais conseqüentes sobre o tema, são os principais responsáveis pela mudança radical de uma percepção, aliada á uma nova *práxis*.

Arte e crítica da linguagem, a partir desse momento, aproximam-se e, então, vem à tona a consciência de objeto artístico. Consciência esta que nos leva a perceber que o binômio clássico e vanguarda não são excludentes, pois o sentido de complementaridade entre os termos velho e novo está nessa consciência de que o objeto da arte é atemporal assim como são essencialmente flexíveis os parâmetros da tradição.

Voltando ao conto "O Coração Delator" de Edgar Allan Poe, faz-se necessário reiterar a relação tensiva entre os opostos, cujo embate entre velho e novo tomamos como fábula exemplar. Esse narrador que se serve de um vocabulário notadamente hostil para irromper-se em fúria contumaz contra o Velho, carrega sobre si toda a responsabilidade de produtor do discurso. O outro personagem, por sua vez, nada faz, além de sua presença e de seu olhar hipnótico. Ora, diante desse quadro, não se pode deixar de mencionar o silêncio como portador de intenso significado, digno de uma retórica acima das palavras. De algum modo, isso nos remete à "ação imaginativa" de que fala o próprio Poe. Ação esta que tem muito mais a ver com a desestabilização e a quebra das normas que com a obediência a padrões fixados pela convenção. A ausência da ação verbal, neste caso, se transforma em arma poderosa do discurso, suscitando com ela uma espécie de imagem que margeia o caos original e o absurdo.

É a esse discurso marcado pela ausência da palavra que



Tynjanov credita toda a potencialidade poética do discurso quando afirma que *"A lettera é tudo que vem escrito. A poesia é o pensar por imagens."* (Tynjanov, 1968, p.23). A esse respeito também falou Viktor Chklovski em seu ensaio *"A Arte como Procedimento"* contido no livro *Teoria da Literatura – "formalistas russos"* à página 39: *"A arte é pensar por imagens"*. Dessa forma, sabendo-se que Poe seja profundo conhecedor desses ardis tanto na teoria quanto no texto, conclui-se que em seu conto em estudo, os dois personagens sejam o próprio pensamento em suas duas instâncias primordiais: pela *lettera* e pela *imagem*.

A relação conturbada entre esses dois personagens brota justamente do confronto silencioso, estabelecido na esfera do olhar: *"O ouro dele não o desejava. Acho que era o seu olho."* (Poe, 1999, p.16). Parece impossível explicar tal sensação de repulsa ao olho do Velho a não ser pelo procedimento artístico. E assim sendo, haveremos de entender o rancor do Novo que se avoluma cada vez mais, mesmo sem qualquer motivo: *"... o olho de um abutre azul-claro, coberto por uma membrana baça."* (POE, 1999, p. 19).

A metonímia que substitui olhar por olho parece estar a serviço de uma metáfora superior, cujas hipóteses nos remetem, primeiramente com a figura do abutre, ao ato de deglutir. E sendo este um predicativo do Velho, somos levados a perceber em sua figura ameaçadora a capacidade de devorar ou pelo menos provocar no Novo uma forte inquietação. A locução adjetiva *"azul-claro"* de certo modo ameniza provisoriamente a tensão, embora traga em sua noção de profundidade uma nuance de ambigüidade apontando tanto para o suave quanto para o profundo e infinito. De qualquer modo, segue-lhe a expressão: *"... coberto por uma membrana baça"*, (POE, 1999, p.19), revelando certo embargo sugerido pela opacidade que, por



consequente nos conduz a encontrar, nesta visão enigmática, uma qualidade análoga ao fundamento do próprio discurso poético-literário.

Soma-se à emoção psicológica crescente, aliada ao clima de suspense, uma tensão de ordem literária em que o signo *noite* ganha mais força, compondo a expressão *meia-noite*, referindo-se ao horário em que o Novo visitava regularmente o Velho em seus aposentos.

Ora, sabendo-se que o signo *noite* implica, pelo seu simbolismo, escuridão e falta de transparência, percebemos de pronto que os caracteres próprios da língua literária estão se tornando cada vez mais recorrentes no texto de Poe.

Destarte, os personagens vão-se dissolvendo enquanto forma humana e se tornando a própria configuração da mimese literária. Nesse sentido, os signos fundamentais do texto se transformam em índices de linguagem evocadores de mistérios que tanto se prestam ao aspecto humano quanto à realidade da Literatura. Como nenhum dos personagens é descrito fisicamente, ou mesmo se tem deles um perfil psicológico, ambos acabam se revelando verdadeiros espectros vazios em formato, mas carregados de possibilidades. Isso traz à baila problemas antigos envolvendo beleza, consciência estética, verdade, habilidade inventiva, além de outros.

O modo de composição utilizado no conto em estudo nos oferece mecanismos para questionar o próprio conceito de narrativa enquanto gênero. O conceito de extensão – “... *traço fundamental na conservação do gênero*” (Tynjanov, 1969, pp. 24/5) – aparece aqui, em sua aplicação prática quando o narrador desenvolve o tempo todo, um discurso em tom confessional, ao modo de um monólogo, transgredindo as normas tradicionais do gênero, inovando ao aproximar-se de outras formas textuais. Há, com esse gesto, a



negação de certas leis construtivas ao mesmo tempo em que uma nova lei se afirma. Assim, considerando alegoricamente o narrador, podemos perceber nele uma voz que fala primeiramente para si mesma, posto ser notório o seu conflito interno. Esse expediente reitera a premissa de que a linguagem inventiva volta-se, antes de tudo, para o seu próprio reino na busca eterna da combinação perfeita.

A partir do estágio em que a voz narrativa tenta justificar o seu objetivo apresentado no início do conto, e que ela intensifica a sua interação com o seu interlocutor, que é o próprio leitor “plural”:

Eu não lhe disse que o que pode ser erradamente considerado loucura não é mais do que hiperagudeza dos sentidos? – então, digolhes, chegou aos meus ouvidos um som apagado, rápido, como um relógio embrulhado em algodão. Esse som eu conhecia muito bem. Eram as palpitações do coração do velho.

(POE, 1999, p.19)

Essa interação personagem-leitor parece ter um fim bastante específico; qual seja, justificar sua intenção de “matar”. A essa altura, todos os semas do signo “matar” já têm conotação freudiana, considerando os índices fornecidos no desenrolar da trama. Matar, então, é sinônimo de destituir, livrar-se de, como atitude que descortina os caminhos da auto-afirmação.

Ao dirigir-se ao seu interlocutor imaginário ele partilha com este a sua indignação que vai ganhando corpo gradativamente. O narrador já ouve o velho, e não são apenas gemidos, mas também o

pulsar incômodo do seu coração. Então, signos e expressões como olho aberto, lanterna e luz aparecem como indicativos coadjuvantes numa espécie de prolepse implícita, adiantando um desfecho marcado pelo ganho de consciência.

É a passagem do universo dos sentimentos aqui, agrupados na metáfora “loucura” para o âmbito dos sentidos, uma vez que, após a consumação do ato da morte do Velho, o Novo começa imediatamente a sofrer, incomodado por um ruído que vem do cadáver esquartejado daquele, muito bem escondido por este, no porão. Com essa atitude, o protagonista subjuga aquele que lhe incomoda e, conseqüentemente busca livrar-se do ruído que já não é mais uma reminiscência, mas sim, uma presença:

No entanto, o som aumentava – que é que eu podia fazer? Era um ruído fraco, abafado, rápido - como o ruído de um relógio embrulhado em algodão.

(POE, 1999, p.21)

Chama-nos também à atenção o substantivo relógio acompanhado do adjetivo abafado, como símbolo do tempo que, afinal, é a condição para o amadurecimento. Nesse texto, o coração do Velho, transfigurado num relógio imaginário na mente do Novo, incomoda-o profundamente com sua batida que vai ficando cada vez mais forte, insuportável, até que este explode em palavras:

Patifes – gritei - parem de disfarçar! Admito meu ato! Levantem as tábuas! Aqui! Aqui! – estão as palpitações

daquele coração horroroso!

(POE, 1999, p. 22)

Diante da persistência dos “ruídos” do Velho, o narrador, realiza a sua confissão, tomando ainda o cuidado de, ao dirigir-se aos “agentes”, não se esquecer de seu interlocutor imaginário: “*Patifes – gritei* -...”. Falando ao mesmo tempo aos interlocutores e aos agentes, sua voz modula-se em duas tonalidades diferentes. Para aqueles, a confissão se dá em tom ameno, enquanto que, para estes, ela é mais um questionamento de suas presenças. O termo “*patifes*” tem conotação valorativa e, com isso, teremos em “agentes” um vasto repertório de hipóteses. Estes, que no espaço da realidade humana desempenham o papel de guardiões da ordem, no universo virtual do texto, parecem proteger a ordem estabelecida, guardando as normas instituídas e já cristalizadas no senso comum.

Assim sendo, o Novo não só aceita a presença indelével do Velho, como também reconhece, de algum modo, a função dos guardiões de uma ordem que lhe pré-existe e que já se transformou em sistema. Ele não nega a importância dos pressupostos antepassados, materializados no personagem “morto”, até mesmo porque em seus ouvidos, não cessam os ecos advindos daquele. Nesse instante, não há mais que se questionar o significado desses ecos na composição de uma consciência nova.

Tomando alegoricamente os personagens e seus papéis, e tornando isto extensivo à criação literária, pode-se entender melhor a forte resistência ao passado por parte das formas vanguardistas que também causam profundo estranhamento. Conclui-se que seria impossível a formação de um novo cânone, em qualquer sentido, sem

se considerar o legado que se junta a uma energia disforme na confecção de um tecido coeso que, em última instância é a tradição.

Essa transposição dos elementos do enredo desse conto de Allan Poe para o campo da linguagem pode nos conduzir à esfera simbólica, cujos domínios nos transportam de um plano linear para uma dimensão espiral. E é seguindo esse fluxo que percebemos a dinâmica da linguagem literária que tem a sua existência pautada pelo movimento, fazendo da Literatura uma prática interessante, com articulações oriundas de instâncias impessoais que, por vezes tocam o pessoal, pelo seu poder revelador e a sua capacidade de surpreender e fundir as coisas.

Por todos estes motivos, subjaz ao texto de Poe, indícios da alternância entre as formas, numa sensação dupla na qual o previsível o inusitado caminham juntos. Tem-se, então, a alegoria de todo um processo no qual se vê o reaproveitamento de bases clássicas na formação de um novo texto e um novo paradigma, superando a esfera temporal e negando a ordem para se criar uma nova lógica. Com isso, se vê também a fusão de procedimentos diferentes, tendo por resultante um *corpus* com um centro de enfoque inusitado. E se na tradição dos gêneros e das espécies é esse centro que lhes garante a imortalidade, aqui, ter-se-á tão-somente o aparecimento de uma forma incipiente. Dessa forma, o conto de Poe realiza de forma aparentemente despretensiosa o questionamento das noções de dominante, de gênero, numa forma de escrita em que ficção, imaginação e consciência crítica caminham *pari passo*. Suas características lhe inserem nas águas da transitoriedade, onde tudo se afasta dos matizes fixos e confirma o princípio essencial do termo tradição como espaço no qual se pode verificar a confluência dos mais diversos cânones.



apreender. Passemos a seguir à apreciação de alguns teóricos, cujos pressupostos servirão de apoio na sedimentação das idéias lançadas neste capítulo. Para Hans Robert Jauss, uma teoria dos gêneros literários deve levar em conta outros muitos aspectos do processo de evolução da Literatura, além da substituição de uma forma por outra, pura e simplesmente. Os gêneros, ainda segundo as orientações de Jauss, envolvem em seu processo evolutivo, problemas da história social, da realidade cotidiana, além é claro, de envolverem questões inerentes à recepção e à influência, tanto no que diz respeito a seu público contemporâneo quanto o ulterior.

Jauss apresenta argumentações teóricas capazes de nos oferecer uma fisionomia do texto literário localizando momentos especiais de sua movimentação constante responsável pela transformação dos gêneros literários e de suas espécies na configuração de uma tradição.

O Método Estruturalista e a Teoria da Recepção, segundo comenta o crítico em destaque, são instrumentos que propiciam uma observação da obra literária, tanto internamente quanto na sua interação social. Daí que, uma vez apreendida a feição estrutural do texto e levantada a sua situação histórica, deve-se considerar os aspectos de sua absorção e de sua função social. Assim, podemos perceber o movimento sincrônico da obra de arte e, por conseguinte, compreendermos melhor o sistema de relações entre os gêneros pela observação de seus elementos constitutivos como tema, personagem e outros que perfazem a obra de arte como organismo.

Esse procedimento crítico nos possibilita incursões sobre o presente da obra literária que, por seu turno, oferece as bases para se empreender uma outra busca, também de grande importância na investigação das questões inerentes ao cânone como caminho para se



apreender os meandros do processo evolutivo e, por fim, chegar-se à tradição. Trata-se de considerar a produção literária em sua diacronia, onde se investiga o seu passado com seus legados e influências sobre o momento atual, e também, se pode detectar os traços permanentes que remontam a momentos distantes da tradição, habilitando-nos com isso a opinar sobre o futuro da Literatura como organismo vivo das culturas que, embora palmilhe caminhos distintos, cada uma delas, ainda assim, partilha em sua rica diversidade de um patrimônio intelectual universal do qual uma obra literária é manifestação de interesse.

Mas, tudo isso só terá atestado realmente em sua validade quando a investigação deixar o âmbito da história e penetra as estruturas do texto para encontrar aí todas essas nuances articuladas na forma da própria linguagem literária. Sua vocação flutuante sempre teve relação com sua natureza dinâmica e, desde os “tempos imemoriais”, tem sido este o fator que mais desperta interesse sobre essa linguagem.

Reportando-nos ao texto de Poe, não é difícil perceber nele o senso de reflexão profunda num instante em que o mundo da arte ocidental sofre grandes abalos. “O Coração Delator” traz a lume um grande leque de questões que têm a ver, tanto com os problemas humano-sociais, relativos a toda sorte de valores, quanto com os problemas da própria arte. E se Jauss recomenda a abordagem de uma obra literária levando em conta os aspectos externos e internos, podemos afirmar que o texto de Poe tenha sido construído observando essa realidade. Fazendo assim, ele se insere numa prática que realiza a partir do texto profundas reflexões de ordens diversas, sem abrir mão da consciência artística.

A arte que faz desse vigor a sua condição, deixa de ser

apenas objeto de beleza inatingível, tornando-se sujeito de seu próprio fazer dentro de um contexto aberto na história. A relação tensiva que se estabelece entre os personagens do texto de Poe – *Velho e Novo*, materializa, como já vimos, as diferenças que, no balanço dialético da realidade se complementam, gerando novas formas e preservando o fogo da tradição. Isto se dá na medida em que a essência do humano e da arte é atingida e esses personagens se esvaziam de sua humanidade imediata, em benefício de uma grande metáfora. Com esse deslocamento, o universo vislumbrado remete a hipóteses que transcendam à esfera do entendimento linear de uma mensagem, palmilhando campos de uma razão mais profunda, visando à concepção da Literatura que metaforiza tanto a vida em sua totalidade, quanto a si mesma, em sua incompletude.

A incursão no universo da Literatura pela sua dimensão sincrônica nos possibilita vislumbrar essa sua vocação. É pelo interior do texto, portanto, que podemos visualizar o jogo tenso de rejeição inicial de uma forma pela outra que depois evolui para momentos de seleção e assimilação, “... *percebi que o barulho não estava dentro da minha cabeça.*” (Poe, 1999, p. 21). A interposição do advérbio de negação, em destaque, na frase do narrador-personagem do conto de Poe exemplifica essa situação. Graças a sua presença pode-se ler de dois modos uma mesma frase. Essa partícula materializa de modo singular a percepção de um raro momento do jogo na dança das formas: quando os limites de influência, origem e destino se perdem e a hierarquia se desfaz por completo. O “*barulho*” parece, ao mesmo tempo, estar impregnado numa consciência atordoada por ele, e dar mostra pública de sua existência e magnitude, uma vez que o narrador-personagem se sente absolutamente desapontado diante dos “*guardas*”. Ora, concebendo todos estes constituintes da trama como

categorias do processo da tradição, o signo “*barulho*” condensa em sua extensão semântica as heranças e os experimentos que se entrecruzam no ápice do processo evolutivo.

Essa tendência para o cruzamento das formas que, amiúde, se manifesta como pano de fundo nos textos literários, tem motivação em fatores diversos e estão condicionados em cada momento por algum tipo de variante em particular. Vejamos um exemplo; segundo o que nos aponta Ernest Robert Curtius:

Essa inclinação para o cruzamento das formas corresponde, quanto ao conteúdo, à tão apreciada mistura, na Idade Média, de gracejo e seriedade, e mesmo, do sagrado com o burlesco.

(CURTIUS, 1979, p,159).

Ora, o que nos aponta Curtius dá conta de que, já na Idade Média o procedimento de aproximar e misturar formas diferentes podia produzir efeitos inusitados e interessantes. Essa tendência tem se configurado em uma das práticas mais recorrentes em se tratando da evolução da arte. Essa vocação natural não se limita ao campo do conteúdo como afirma o próprio Curtius. Ainda na Idade Média, o mesmo crítico nos dá notícia de cruzamentos de estilos e procedimentos herdados do fim da Idade Antiga, Petrônio, Marciano Capela e Boécio, cujos versos são dotados de diferentes medidas, antecipam em muito os versos polimétricos. Isso chama a atenção para o caráter atemporal do texto literário pelo fato de estar sempre voltado para coisas de interesse permanente.

As intersecções de conteúdo e estrutura conduzem, na



prática, o processo de miscigenação das formas, levando à alteração constante de suas estruturas profundas. No conto de Poe essas intersecções existem, embora não sejam aparentes. Elas habitam as suas estruturas profundas e podem ser sondadas alegoricamente no nível da paráfrase e da paródia que são espécies de recursos recorrentes nesse tipo de modelação.

Um detalhe, porém, merece maior atenção. É sabido que quando um texto, por algum motivo, seja de ordem estrutural ou de conteúdo, apresente em alguns de seus elementos intertextualizados, um retrocesso em relação ao texto canonizado, é colocada em questão a concepção do conceito de evolução. Por isso, o que acontece no conto de Poe, quando seu personagem contestador admite não só a presença daquele que ele próprio elegeu como seu oponente, como também admite a sua força, caracteriza-se como aprendizado pelo aproveitamento de postulados antepassados.

Os postulados presentes nas entrelinhas do texto de Poe problematizam princípios que desde a Idade Antiga são postos como uma questão fundamental no âmbito do texto literário. Existe ainda hoje, como sempre existiu, uma linha de pensamento que considera o fazer literário uma atitude de esforços, uma realização que demanda muito empenho. A expressão grega, "*esforço sudorífico*", aplicada ao fazer poético-literário é um testemunho de que essa concepção de arte literária como labor árduo de tecer estampas novas, acumulando sempre os mais variados matizes e procedimentos é uma preocupação que nasce com ela. Esse modo de percepção de arte se estendeu pela Idade Média e daí, por tempos afora, graças ao espírito eclético resultante da fadiga que a Literatura experimentou nessa época. Essas experiências cunhadas no embate silencioso das forças antagônicas, como acontece no conto de Poe, é que possibilitam a



convivência pacífica de princípios como o do “*esforço sudorífico*” com o da “*loucura poética*”, teoria que remonta a Platão (*Phaidros*), cuja visão fundamental liga a atividade poética à inspiração divina. Esforço e inspiração são, portanto, dois pontos de um mesmo tecido tal qual velho e novo, cujo embate impulsiona e potencializa os mecanismos de evolução das formas.

O complexo movimento de intersecção e cruzamento dos vários pontos-da linguagem literária extrapolam a simples polarização e, por isso mesmo, garante a manutenção de princípios canônicos que se interpenetram nos estilos mais distintos, manifestando num momento único a vitalidade dos elementos que caracterizam as formas e perpassam o tempo. Com essa espécie de modelação positiva forjada na atualização permanente, o campo sêmico das peças alegóricas se amplia e o que, a princípio, era apenas dois personagens – Velho e Novo – torna-se um conjunto de informações, transcendendo o plano material, quando toca o universo dos conceitos da arte, onde a linguagem se desdobra em novas linguagens e o fluxo da tradição alarga cada vez mais o seu curso.

A seguir, citaremos, acompanhados de breve comentário, alguns teóricos, destacando de seus postulados certos pontos que confirmam essa mobilidade resultante do embate entre formas artísticas de fases distintas como condição primária para a manutenção da tradição.

O crítico russo Viktor Chklovski comenta as idéias de Tynjanov quando este fala de tradição literária abordando esse aspecto da matéria em especial. Essas idéias dão sustentação à teoria das modelações pelo processo da modulação contínua, fazendo-nos ver que o novo em arte não nasce de uma só vez, nem rompe totalmente com uma forma que lhe precede; muito menos faz o

simples jogo da substituição. Antes, uma coisa se atrela a outra pelo processo de identificação de alguns de seus elementos. Esse processo, segundo alerta o crítico, não é, em absoluto, uma obra do acaso. Ele é sim uma necessidade, uma exigência da evolução da linguagem literária que tem na palavra atualizada a configuração de sua longevidade.

A tradição, em todos os seus estágios, salienta Tynjanov, esteve sempre ligada à problemática dos gêneros, entendidos como forma consolidada de grande extensão. Este evolui como tal, graças à tensão que experimenta enquanto forma ampla de linguagem, tanto nas suas zonas periféricas quanto no seu centro. O diálogo entre todos eles se daria mais intensamente nos pontos em que aflora a consciência do fazer artístico como processo de construção. Por isso mesmo, unidade de um gênero, o que lhe dá a fisionomia de "grande forma", como afirma Tynjanov, é garantida pelos seus traços secundários ligados à sua urdidura. Essa assertiva se sustenta pelo fato de que, observando o texto por dentro, verificamos que o que prevalece mesmo é o seu espírito literário. Por mais que certos aspectos dos gêneros literários sobrevivam ao tempo, há que se considerarem as possibilidades ilimitadas de procedimentos que orientam a sua evolução.

São esses os largos caminhos da construção, capazes de gerar discursos, a princípio, não muito plausíveis, mormente pela sua condição intermediária, sua qualidade de multiface e entregênero.

No conto de Poe em questão o discurso aflito da voz em primeira pessoa busca, o tempo todo, a interação com seu interlocutor plural e, por conseguinte, revelador dessa multiplicidade da linguagem. Tem-se, portanto, na figura do narrador-personagem um misto de agente, quando este articula o seu discurso dirigindo-se ao interlocutor



e paciente, quando ele se volta para si mesmo em lucubrações intimistas colocando em tensão o próprio discurso literário.

Assim como o foco principal do discurso se desloca constantemente no conto de Poe, oscilando entre dois campos encarnados por dois personagens-símbolo, também parece acontecer com o discurso dos gêneros que no seu sentido estrito participam das bases da tradição e validam o princípio de sua essência mutante.

Sabendo-se que ocorre no seio do texto, enquanto objeto único, o constante deslocamento da semântica essencial que vai do símbolo para a imagem e vice-versa, haveremos de perceber nesse vaivém a projeção de um universo complexo e plural onde tudo se reflete. Tudo, incluindo toda a Literatura, a vida exterior na sua totalidade; expressos nos mais tênues detalhes como os gemidos lassos e as imagens opacas que caracterizam os personagens do conto de Poe em questão. Esses e outros detalhes constituem o âmago dos personagens, Velho e Novo que, no âmbito geral da arte podem ser tomados como alegoria de duas forças contrárias que se multiplicam e adquirem, no embate, a vitalidade geradora do “inusitado”.

Tais personagens parecem nutrir uma fabulação narrativa exemplar que, por sua voz, dá vida à ação na qual se pode notar a sua vocação de prosa literária, porque apresenta uma seqüência de fatos fracionais que sustentam o ato de contar. Mesmo se tratando de um texto de forma breve, o leitor, ao deparar-se com ele, se vê arrebatado pelas hipóteses subjacentes ao seu discurso que, implicitamente se desdobra, oferecendo-lhe um vasto campo de significação.

Os personagens vão se dissolvendo à medida que a grande metáfora se constrói em favor de um significado maior, cuja estatura transcende à esfera temática imediata, remetendo ao



universo cristalino da palavra.

Nesse estágio as nuances de diferentes gêneros e as diferentes modalidades de discurso se manifestam e se entrecruzam, conduzidas pelo fio central da fábula primeira. Com um grupo diminuto de personagens, o conto em estudo nos traz à presença o cenário e a cena, a partir dos quais se organiza todo um conjunto de coisas e idéias. O Velho, com sua passividade aparente, incomoda com seus gemidos, verdadeiros ecos de um mistério insolúvel. Estes são, a um só tempo, sinais aterradores e provocantes, na medida em que acionam todas as energias que os circundam. O personagem Novo, não obstante mover-se por ímpetos revolucionários, e mostrar-se sempre ávido de transformação, cada vez mais se aproxima paradoxalmente do Velho, aliando ao seu desejo de eliminá-lo por completo, uma espécie de atração compulsiva na qual este vai absorvendo muito do legado daquele. Involuntariamente, ambos os personagens vão se arrefecendo nas suas individualidades e se compactando numa argamassa onde a disparidade temporal também é dirimida. É a consumação do Velho que se reapresenta sempre em forma de memória que não cessa e nessa sua inquietação reside o princípio de movimento espiral que alimenta a tradição.

No exercício intenso de aproximação e assimilação intercaladas por instantes de rejeição, as partes se contrapõem, ao mesmo tempo em que se interpenetram. Ao final, percebe-se que o Novo é, na verdade, uma consciência em formação, onde os traços fundamentais do Velho persistem. Seus principais elementos resistem às intempéries do jogo pelo qual este personagem-organismo vai sendo destituído e reconstruído em grande parte, quando o seu material ganha novas conformações e se reatualiza sempre por força do engenho, essa força capaz de processar a alquimia infinita das



formas.

No intuito de captarmos a configuração desses descaminhos da tradição, recorreremos aos princípios teóricos de Harold Bloom quando este nos apresenta tais momentos como pequenos ciclos de um processo no qual se efetiva a dialética da evolução das formas. Em outras palavras, tal efervescência nada mais é que a dinâmica de uma desleitura sempre ativa, responsável pela transmutação silenciosa e lenta, movida pela energia dos contrários: *"A dialética do amor e ódio cósmicos governam a encarnação poética."* (BLOOM, 1995, p.22).

Estendendo a expressão *"encarnação poética"* a todo o campo da arte, podemos perceber que o procedimento é sempre o mesmo. Há sempre os descontentes que se baseiam em fatos concretos da tradição e na tentativa de superá-los, acaba por absorver muito dela e sua criação será um amálgama repleto de traços que, de certo modo, afirmam na mesma medida em que negam.

Amor e ódio, negação e afirmação são os componentes básicos do texto de Poe. Velho e Novo materializam dois princípios que travam uma batalha quase silenciosa e com arenas distintas, ambos realizam seus feitos numa relação tensa, edipiana no sentido cosmológico. Os personagens secundários, principalmente aqueles chamados de *"agentes"*, compõem a trama como elemento químico capaz de provocar uma reação quando entra em contato com os elementos principais, estimulando uma transformação radical, sem deixar o menor vestígio no produto final das matérias transformadas.

Dessa forma, o que é velho, em Literatura, permanece, e os princípios canônicos de uma tradição vão sendo eternamente rompidos, numa certa medida, enquanto outros vão surgindo no eterno jogo das atualizações. O leitor, parte fundamental desse processo, vai

assimilando tais movimentos e transformações como normas que passam a fazer parte da sua cultura. E a abertura a tradição, a sua extensão é que garantem a sua conservação; justamente porque permitem que, num dado momento, uma forma hegemônica lance não de expedientes de outras formas e de outras épocas para se efetivar enquanto consciência, enquanto pensamento estético.

Uma vez consolidada uma nova face da tradição pela ação da consciência estética, a obra atinge a condição de atemporalidade, tornando-se um patrimônio intelectual a refletir um enigma que se encontra para além da oposição simples entre duas forças. Tal enigma é que nos permite uma leitura das possibilidades que, em última análise, tem sua gênese na somatória de experiências forjadas na prática contínua do intertexto.



1.2 – Tradição e voz interior

O que propomos neste capítulo é uma incursão por textos teóricos e poéticos à procura de elementos concretos que passam contribuir na elucidação da questão relativa à identificação da obra de arte com o seu tempo e a sua filiação à tradição em geral e, principalmente, a maneira pela qual a tradição se organiza em face da marca individual do artista que, embora se inscreva em um contexto amplo e beba de fontes variadas, possui a sua linguagem, o seu olhar único sobre a própria matéria da arte e o seu produto terá, portanto, uma identidade, uma fisionomia peculiar.

Buscando apreender essa relação do artista com a própria obra e sua inserção no fluxo da tradição, tomaremos dois poemas que realizam, em duas vias, a façanha do diálogo entre o criador e seu objeto. De um lado, temos um poema de Drummond que ilustra com propriedade a atitude do poeta que, mais e mais, se prende à teia da própria linguagem, confundindo-se com seu esforço criativo, deixando-se absorver totalmente por ele. De outro, se encontra um poema de João Cabral de Melo Neto no qual a voz lírica se desvencilha das malhas de suas palavras, deixando-as à mercê dos ventos que emanam delas mesmas.

Antes de qualquer coisa, recorremos a T. S. Eliot, renomado poeta e crítico americano expatriado para a Inglaterra, que analisa sobejamente em seus ensaios, principalmente em um deles, “A Tradição e o talento individual”, a questão aqui posta. Eliot traz a lume certos problemas envolvendo voz e matéria poética aos quais já fizemos menções rápidas, mas que carecem de atenção mais acurada

neste trabalho. A escolha dos pressupostos teóricos de Eliot como base das discussões em curso tem a ver com o fato de que ele realiza, além de uma crítica inovadora, uma poesia que apresenta traços de um discurso dotado de um senso absolutamente próprio, sem se divorciar dos pressupostos da tradição. Seus poemas e sua visão de mundo se enquadram perfeitamente dentro da *nova ordem* artística que exige do poeta a consciência de uma unidade mesmo vivendo num mundo tão disperso e fragmentário.

A voz de Eliot se eleva quando ele introduz em seus poemas recursos de outros gêneros como, por exemplo, do drama. É notória em sua poesia a busca de uma totalidade que o faz recuperar tempos e formas, pela adoção de múltiplas vozes em que o Eu Lírico se multiplica tornando-se interlocutor de si mesmo, feito consciências que se localizam no exato momento da decadência do “velho mundo” – que não deve ser concebido apenas como o que ocorre com a Europa e sua tradição, mas, extensiva a toda arte que assiste ao surgimento de um “novo mundo” marcado pela discussão da própria impotência.

Nesses momentos o talento individual se apresenta como pedra angular do problema, uma vez que em tempos de tensão e mudanças surge o espírito da “*paixão revolucionária*” como diria Octávio Paz em *Os Filhos do Barro* ao abordar questões da poética moderna, ressaltando os poetas, nestes casos, feitos “*videntes e profetas*”. Sabendo-se que a desleitura eficiente da tradição irá produzir uma Literatura nascida de uma consciência incipiente, fruto de inquietações ante aos padrões estéticos vigentes, concluir-se-á que o produto cultural oriundo dessas bases traz em si um misto de eternidade e caos.



Na verdade, a partir da fase renascentista existe um grupo considerável de escritores que podem ser inventariados na plêiade daqueles que, concomitante à sua inscrição na tradição, desenvolvem paralelamente um texto com elementos e procedimentos característicos de um estilo próprio que, por fim, se revelará no que podemos chamar de toque inusitado que uma vez incorporado pela tradição se converte em instrumento de sua evolução.

Os textos desses escritores que avançam em algum aspecto da tradição são, em princípio, considerados à parte, até mesmo pela crítica. Porém, quando um número maior deles adota critérios lingüísticos que caracterizem convicções inusitadas, se estabelecem novas linguagens e conseqüentemente surge um *corpus* razoavelmente homogêneo, identificando-se por alguma espécie de procedimento. Essa convergência de princípios, concebida tradicionalmente apenas como o surgimento de um novo cânone, um novo conjunto de critérios regendo a criação literária, suscita nas poéticas modernas, problemas que transcendem os limites de uma poética geral, inscrevendo em suas preocupações a relação íntima entre o poeta e seu objeto como forma de captar o movimento que engloba similitudes, diferenças, heranças e variações presentes no construto artístico.

Nesse sentido, o talento individual, ao mesmo tempo em que questiona e nega a tradição, ele a preserva. Tal preservação não se dá no sentido conservador do termo e sim no sentido de manter suas bases, acrescentando-lhe elementos que promovem sua atualização, alterando com isso o seu próprio itinerário e alcance.

O artista moderno, a exemplo do que fizeram T. S. Eliot Rimbaud, Baudelaire e muitos outros, deve estar atento às exigências de um mundo que requer a um só tempo a magia e a utopia da arte e

a ciência aliada à técnica para completar o seu tempero. E tudo isto só é possível pela concordância entre o passado já consolidado e as idéias novas que buscam fazer da obra de arte um centro onde convergem e se fundem o humano e a criação, fazendo dela um objeto paradoxalmente enigmático e elucidativo. Para tanto, a escolha do processo de construção, bem como a perícia empregada nesse processo, são fundamentais, uma vez que, nesse estágio da tradição, importa mais e mais que a arte fale por si mesma.

Assim considerando, pode-se afirmar que a arte pós-renascentista vai ganhando gradativamente uma mão dupla, posto que prevalece em suas bases, por um lado, o princípio universalizante no qual as obras se identificam formando um corpus amplo, enquanto que, por outro, aflora um perfil individual em que o artista acredita que a tradição não lhe vem como herança fortuita, mas ela nasce de um trabalho árduo que funde sua experiência ao novo, somando os aspectos mais significativos que acabaram imortalizando os seus predecessores.

A Literatura, desde então, mesmo nas suas formas mais consolidadas, como o soneto, adota procedimentos que desafiam os padrões, cria tensões e provoca o surgimento acelerado de novas poéticas.



1 . 2 . 1 – A imersão da voz poética

Carlos Drummond de Andrade compôs muitos poemas que se ocupam ao mesmo tempo da matéria poética geral e do ato da composição da poesia em particular. Dentre tais poemas, destacamos aqui um que recebe o sugestivo título de “Poesia”:

Gastei uma hora pensando um verso
Quê a pena não quer escrever.
No entanto ele está cá dentro
inquieto, vivo
Ele está cá dentro
e não quer sair.
Mas a poesia deste momento
inunda minha vida inteira.

(ANDRADE, 1992, p. 20)

O senso crítico do poeta é encarnado pelo Eu lírico onde se associam as ações de pensar e querer, num jogo de afirmativas e negativas que provoca grande inquietação.

A tradição literária, enquanto conjunto de fatos, ações e procedimentos exteriores ao poeta, fazem também parte de suas preocupações, no momento em que ele pactua-se com a matéria que manipula, adicionando certos elementos da escrita, “verso”, “pena” a suas sensações internas, transformando o poema numa fonte de



indagações de ordem estética.

O verso drummondiano que se recusa a estourar, a sua poesia que não se deixa escrever, parecem submeter-se à mesma sorte de censura crítica sofrida pelos versos cabralinos quando este volve sempre ao desafio intrigante de preencher a folha em branco.

Correm paralelamente um esforço por se expressar e um silêncio poético que apenas no final do poema revela a sua dimensão, pela pujança da expressão hiperbólica aqui colocada: "inunda minha vida inteira".

Os universos lingüístico e humano em que mergulha o poeta neste gesto tão intenso não só o arrebatam para o âmago da linguagem poética como também nos concitam, como espectadores do processo de construção, a participar da experiência do fazer poético. Dessa forma, quanto mais a figura do poeta se esforça por se retirar de sua poesia, mais ele se encontrará preso em suas malhas, atraído para o centro do próprio discurso, desdobrando-se alegoricamente em vozes múltiplas, embebidas do mais totalizante instante poético.

A expressão "*vida inteira*" remete a todos os tempos experimentados pelo Eu lírico, cujo intimismo transcendente a qualquer plano pessoal, contendo em si as dores e as alegrias que proclamam um sentimento comum e universal. O Eu que pulsa neste momento extrapola o querer vigilante do poeta, sem se deixar levar pelo automatismo onírico, para estabelecer uma atmosfera intermediária na qual ele se aventura em seus próprios descaminhos, seduzido pelas descobertas na qual a gênese das palavras e do pensamento coincide.

Nos dois últimos versos do poema: "*Mas a poesia deste momento inunda minha vida inteira*", assiste-se à conjunção de uma voz forte que brota do interior do ser poético e se dirige ao interior do



ser da poesia, com a consciência de um passado que é determinante para ambos. A voz que enuncia a inundação poética contida na imagem grandiosa do mar das palavras se pronuncia de dentro para fora e está presa a um presente tão absoluto que, com este gesto, se presentifica toda a energia cosmológica atemporal potencializada nas águas da palavra. Seu poder é capaz de acionar a *intelligenza* forjada na mais perfeita consciência do processo histórico, concebida pela sensibilidade poética, conforme o que nos orienta Eliot:

E o sentido histórico compreende uma percepção não só do passado mas da sua presença; o sentido histórico compele o homem a escrever não apenas com sua geração no sangue, mas também com o sentimento de que toda a literatura européia desde Homero, e nela a totalidade da literatura de sua pátria, possui uma existência simultânea e compõe uma ordem simultânea.

(ELIOT. 1997, pp. 22/3)

A voz poética interior, presente no poema de Drummond, traz em seu imenso fluxo contido, o espírito de totalidade, aglutinando em sua experiência o sentido histórico de que nos fala Eliot. O poema de Drummond reitera a condição desta voz, apontando para onde o poema que não foi escrito se encontra: "*ele está cá dentro*".

Dessa forma, o poeta itabirano nos comunica a existência de dois planos poéticos, a saber: um, que diz respeito à poesia reflexiva e outro que aponta para um lirismo afetado, ambos, exemplos comuns em sua poética. Nos dois casos o sentimento lírico mistura-se com o drama e com a narrativa num plano de superfície, mas na sua estrutura profunda eles revelam um subjetivismo que promove a

síntese entre a razão pura e o impulso automático da emoção, comportando em si os rastros da realidade e o êxtase poético da desrealização.

Essa mistura de gêneros e sensações, aliás, aparece como uma constante em Drummond e vai sempre se apurando de tal modo que chega um ponto em que seus poemas experimentam uma destituição acentuadíssima das formas canonizadas como veremos mais adiante neste trabalho. Esses traços garantem não só a Drummond, mas a qualquer poeta, a plasmação estética do universo pautada pela consciência de sua própria contemporaneidade, resultante da conjunção entre o passado e o presente.

Destarte, quanto ao poema em apreço, é importante salientar o lirismo racional que ele apresenta, ainda que isto pareça paradoxal. A ação de *"inundar a vida inteira"* pode reivindicar um sentido muito disperso, grande em demasia para caber em palavras. Contudo, percebemos que isso só se torna possível pela habilidade e astúcia do poeta ao utilizar a expressão *"vida inteira"*, como forma de negar o lugar-comum, evitando com isso o reducionismo, utilizando termos de menor amplitude que pudessem nos orientar para uma visão particularizada do objeto do poema. Considerando a diversidade semântica do verbo *"inundar"* e as associações naturais que dele decorrem, percebemos em seu significado a ação progressiva de um feito que atinge o todo, passando sistematicamente pelas partes. A expressão *"vida inteira"* completa essa dimensão de totalidade, posto que ela funde em sua imensa gama de possibilidades as experiências exteriores às interiores e com isso aponta para uma grandiosidade poética imensurável contida no que é posto, estendendo-se ao que não está escrito, no verso que não quer sair, na voz interior insinuando-se no que não é dito, no incommunicável.

Há nestes versos de Drummond um procedimento que traz a lume, gradativamente, a concepção da idéia, "*Gastei uma hora pensando um verso*", as dificuldades da construção do poema, "*Que a pena não quer escrever*" e a certeza de que existe um verso latente, "*No entanto ele está cá dentro / inquieto, vivo*" a ser feito. Paradoxalmente, este poema nasce da discussão sobre o seu próprio feitio, questionando as bases herméticas da poesia clássica ao promover a sublimação do processo de construção do verso, apresentando procedimentos de uma poética nova.

A voz tênue do poema em pauta, a muito custo se insinua implicitamente em seu final. Ainda assim, o que se pode perceber, é nada mais do que sua sombra longínqua, posto que ela se mistura e se confunde com a noção da própria forma poética por ela enunciada, tanto como teoria de uma retórica poética, quanto como prática de um discurso latente.

Destarte, é possível constatar no poema dado duas vertentes: uma de ordem externa, que tem a ver com a dificuldade de sua construção: "*a pena que não quer escrever*", "*o verso que não quer sair*"; e outra, de ordem interna presente na utilização reiterada da locução: "*cá dentro*". Este procedimento remete a um só tempo à incompletude da poesia e a sua totalidade que repousa no indizível.

A grandiosidade da imagem interior expressa nos versos, "*Mas a poesia deste momento / inunda minha vida inteira*", surge como coroação de uma luta que o poeta trava com as palavras e as idéias. Arredias, elas recusam-se a manifestar, ao longo de todo o poema. Porém, com estes versos, a unidade poética é recobrada e se apresenta sobre as bases dialéticas de um tempo presente que reúne em si todos os tempos e todas as coisas, na conjunção suprema da



diversidade, gesto pelo qual a poesia busca e alcança enfim o seu próprio centro.

Sabendo-se que um texto literário, assim como qualquer obra de arte é fruto de uma somatória de conhecimentos, pensamento, experiências e procedimentos de todos os tempos, concluiremos então, que o artista, conhecedor de toda a energia e potencialidade que compõem o seu universo, seja o primeiro grande crítico de si mesmo.

O que Drummond realiza no poema em questão é, em suma, a manifestação dessa consciência artística onde o Eu poético, além de mergulhar profundamente em seu objeto, aderindo-se a ele numa relação homóloga, conduz o seu leitor para dentro do universo efervescente da construção artístico-inventiva, desvendando aspectos preciosos do desafio do poeta, num momento em que a tradição exige do artista uma postura crítica e uma tomada de posição onde ele não só expõe o material de sua arte, como também revela o seu labor no processo mesmo da construção e, em última instância, expõe-se a si mesmo como co-participe de sua criação.

Drummond realiza aqui, com a ironia que lhe é peculiar, uma imersão no universo da criação poética, desnudando as camadas do processo inventivo, dialogando com a tradição literária de maneira crítica e sóbria. Ao dedicar o poema em questão ao desafio do fazer poético ele rompe com a tradição, destrona a musa, sem, contudo, se abdicar da busca interminável do etéreo e do permanente, o *tônus* poético capaz de nos revelar o outro lado das coisas: *"Mas a poesia deste momento / inunda minha vida inteira"*.

1 . 2 . 2 – A retirada da voz poética

Se, por um lado, vimos no poema de Drummond a aproximação do poeta de seu objeto, chegando a se confundir com ele, por outro lado, o que veremos a seguir vai na direção inversa. Porém, ambas as formas de relacionamento entre artista e arte guarda um traço comum que tem um significado muito especial para a arte: a consciência do ofício. Na segunda linha de raciocínio, esta, na qual o artista se afasta de seu próprio trabalho, de sua obra, podemos citar à guisa de ilustração, o que acontece com o jovem pintor, Basílio Hallward, personagem do romance de Oscar Wilde em *O Retrato de Dorian Gray*. Este, quando em conversa com Lorde Henry, fala-lhe de sua presença muito forte em sua obra e por este motivo se nega torná-la pública.

A consciência do fazer artístico, aliada à busca de isenção do poeta ante ao que ele constrói, é um traço que leva muitos deles a associarem o ato criador ao da perquirição. Num esforço visando ao equilíbrio ele irá refletir no próprio texto produzido essa preocupação. Há em tudo isso uma espécie de inquietação que norteia o procedimento do artista que assim procede. Tal inquietação refletirá no texto criado a configuração da mais perfeita mistura de talento individual e consciência geral.

A propósito, consta-se que João Cabral de Melo Neto recusou-se a publicar o seu primeiro trabalho, *Sugestões de Pirandello*, por considerá-lo indigno de fazer parte daquilo que ele próprio entendia como tradição literária. Isso revela a preocupação que

lhe acompanhou até seus últimos dias, atestando sua exigência e rigor que foi a tônica de toda a sua obra.

T.S. Eliot chama atenção para a isenção do poeta ao construir sua obra, atentando para o fato de que a consciência histórica, aliada à consciência estética, perfaz a argamassa essencial para a prática dessa isenção. Mesmo que em certos momentos se torne difícil se afastar de sua obra, ou seja, na condição de ser social, manifestando gosto e preferências pessoais, a sobriedade do artista deve prevalecer em benefício da grande arte.

A esse respeito T.S.Eliot adverte:

O que ocorre é uma rendição contínua de si próprio, como ele é no momento, a algo mais precioso. O progresso de um artista reside num contínuo auto-sacrifício, numa extinção contínua de personalidade.

(ELIOT. 1997, p.26)

Muitos são os casos em que a consciência do auto-sacrifício do artista é citada não só nos manuais de crítica como também e, principalmente, no próprio texto poético. A morte do poeta ao terminar os seus versos, o livro que é lançado à própria sorte depois de concluído, são atitudes constantes nas declarações destes que alcançam um nível de consciência artística superior. O algo mais, precioso, em favor do qual o artista se rende conforme Eliot, pode ser entendido como uma consciência estética. E essa forma estética compreende a idéia totalizante que envolve a

tradição com seus diversos cânones e o talento individual, capaz de dar conformações inusitadas a todas as matérias, pelo seu poder consciente de instaurar novas linguagens.

O escritor, ao compor sua obra cria para si dois mundos distintos: o pessoal e o artístico. É bem verdade que um exerce influência sobre o outro, mas o dominante em sua vida pessoal é composto de venturas, mazelas e outras sortes de embates sociais, enquanto que no campo da criação artística sua ocupação maior é a de construir modelos virtuais que sejam capazes de dar forma grandiosa a eventos reais ou verossimilhantes apenas, pelo ardil de que são dotados os procedimentos de sua arte.

A atitude de rendição da personalidade do artista em favor do artístico, em benefício da “*grande arte*”, é apontada por Benedito Nunes (1971), ao falar da postura de João Cabral de Melo Neto, herdada de Fernando Pessoa, concernente à substituição do que ele chama de “*sinceridade biográfica*” pela “*sinceridade artística*”.

De fato, João Cabral, a partir de seu segundo livro de poesia – *O Engenheiro* – parece submeter o seu processo criador a um intelectualismo que reflete seu grande compromisso de superar a tradição lírica calcada no sentimentalismo, pela adoção de uma postura equilibrada, centrada no princípio crítico-reflexivo. Em Cabral ocorre a essencialização da linguagem poética, adicionando ao que fizeram os poetas da tradição homérica, elementos que fazem do ambiente interno do poema um espaço de auto-reflexão, utilizando-se de uma linguagem que se dirige poeticamente a um potencial interlocutor que, inteirando-se desse ambiente, se identifica com a atmosfera que o poema instaura. Essencializar, nesse caso, tem a ver com a realização de um movimento centrípeto no poema, quando ele



se volta para si mesmo e adquire sua auto-suficiência diante do abandono da própria voz poética que lhe criou:

Saio do meu poema
Como quem lava as mãos

Algumas conchas tomaram-se,
que o sol da atenção
cristalizou; algumas palavras
que desabrochei, como a um pássaro.

Talvez alguma concha
Dessas (o pássaro) lembre,
côncava, o corpo do gesto
extinto que o ar já preencheu;

talvez, como a camisa
vazia, que despi.

(MELO NETO, 1994.p.93).

A atitude deliberada de sair do poema, acompanhada do gesto de “*lavar as mãos*”, assim como fez Pilatos ao deixar a cargo do povo, a mais importante decisão do mundo cristão, o poeta afasta-se de sua obra, passando ao leitor e à crítica a responsabilidade de julgarem sua criação única e pessoal. No poema cabralino em pauta, ao transferir essa responsabilidade, o poeta rompe o vínculo humano com a sua criação, despindo-na da couraça pessoal, transpondo os liames de indivíduo criador. Mas ele o faz com a certeza de que seu poema se sustenta, posto que, logo a seguir, evoca a imagem primordial da concha, elemento recorrente na poesia brasileira, desde Gregório de Matos Guerra, como símbolo de forma cristalizada, sinal



de coisas que voltam às origens, ao princípio. Seu próprio formato côncavo e misterioso suscita idéia de esvaziamento e abandono, fazendo dela objeto de ausências, carregado de ecos que transcendem o universo temporal, instaurando o tempo poético.

Outros elementos se juntam à concha como o signo “sol”, aparecendo aqui em circunstância singular, “... o sol da atenção cristalizou...”, pois este signo recebe conotação predicativa e, por seu turno reforça a significação do vocábulo “atenção”, que se enquadra na relação homonímica como equivalente semântico dos vocábulos “zelo” e “equilíbrio”, manifestações da consciência estética. E se o “sol da atenção” é capaz de cristalizar a concha, será ele também o responsável, enquanto esforço extremo do poeta, pela mineralização da forma poética que se abstém de todo o sentimentalismo na busca de sua essência mais pura. Comparada ao molde clássico, portanto, este poema de João Cabral faz um movimento inverso, ou seja, onde aquela se enche de sentido e significado; este nos revela tão-somente o simulacro, suas palavras guardam apenas os rastros do que já é ausência, mas que lateja e incomoda com sua aparência de forma estranha de vida a instigar nossa memória. Uma memória que nasce do acúmulo das mais várias experiências.

O discurso poético de Cabral prossegue apresentando metáforas que desembocam umas nas outras e acabam conduzindo ao nada, à negação total pelo poder da palavra-concha, ou mesmo da palavra-pássaro que, despindo-se mais e mais de seu sentido literal, vai ganhando substância sêmica.

O “*gesto extinto*” remete ao próprio esforço realizado pelo poeta, quando de sua árdua labuta no ato abstrato, na urdidura do fazer poético. Este gesto revela a total ausência de quem o praticou, dando margem à emoção puramente estética, cuja representação



imagética se dará nos dois últimos versos: “talvez, como a camisa vazia que despi.” (MELO NETO, 1994, p.93)

A imagem da camisa vazia reforçada pelo verbo despir na primeira pessoa, entroniza a idéia de afastamento do poeta de sua obra evocando, pela ausência, uma forma de identidade que já não se encontra mais disponível no poema, mas que não deixa de ser fundamental como vocação individual na realização desse discurso. O “Eu” que se retira, deixa sua marca indelével em um poema cuja unidade se faz pela ausência, pelo vazio.

É com procedimentos dessa natureza que João Cabral de Melo Neto se inscreve na plêiade dos poetas, cuja arte apresenta fórmula nova, um cânone até certo ponto restrito onde a magia de criar linguagens vem parilha com o questionamento de própria criação. Há nessa postura um elevado espírito ético somando-se a uma inquestionável disciplina intelectual que possibilitam ao poeta empregar na dose certa o binômio, *inspiração e transpiração*, atribuindo a cada um destes termos a dimensão exata no processo de construção poética. E nesse exercício de construção, Cabral cria imagens visíveis e marcantes como a da concha, a do pássaro e a da camisa vazia, todas elas depuradas ao máximo, atingindo todas o nível da palavra-imagem.

São esses os traços que nos oferecem vestígios de uma poesia moderna, repensando na prática a própria crise, realizando e pensando a arte; poesia pautada por uma formulação racionalista a exemplo do que fizeram Baudelaire, Francis Ponge, Joaquim Cardozo, Paul Valery e outros afiliados de uma tendência que chamaremos aqui de estética da razão. De uma razão que, a exemplo do que fez Drummond no texto “Poesia”, discute o engenho da construção



poética e no seu trabalho com as palavras evoca e recupera também o próprio mito da linguagem artística.

Dentro desse princípio, no qual João Cabral se enquadra, pode-se notar um rigor intelectual jamais visto em toda a história da Literatura brasileira. E graças a tal rigor é que surgirá um novo cânone literário no qual o maior esforço de seus mentores se dará no sentido de criar uma poesia de maioridade incontestável; esvaziada dos arroubos líricos e da semântica da comunicação cotidiana. ela fala por si. É a capacidade individual de construir um texto enxuto, propondo novos rumos para uma tradição tão complexa.

Nesse sentido, o poema em foco revela postulados que deixarão marcas em nossa tradição literária e que certamente influenciarão futuras gerações, considerando o critério empregado em seu feitiço, a consciência artística que dele emana e, principalmente, o sentido de fugacidade que perpassa todo o texto contido nos signos e expressões, "*Sair*", "*lavar as mãos*", "*pássaro*", "*talvez*", "*extinto*", e "*camisa vazia*", evocando a própria dialética da tradição observada sob um prisma moderno, cuja essência consiste na ruptura permanente.



1 . 3 . – Tradição e Memória

Levantaremos a seguir, três aspectos da memória ressaltando sua dimensão criativa, utilizando fragmentos de textos que marcaram positivamente no sentido apresentarem, todos eles, um tratamento diferenciado no que concerne à questão do memorialismo literário..

Memórias Póstumas de Brás Cubas, livro com o qual Machado de Assis inaugura uma nova fase na Literatura brasileira, *Em Busca do Tempo Perdido*, um conjunto de sete romances de Marcel Proust, obra de grande fôlego, apresentando, como atenta o próprio autor, citado por Michel Butor, dois aspectos da memória: as impressões e as reminiscências e *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, obra de importância definitiva para os novos rumos do Modernismo literário no Brasil.

Estas obras fazem valer a premissa que atribui à memória algo mais que as faculdades da lembrança. Há nelas um discurso impregnado de imagens, impressões e sensações que sintetizam tempos e espaços múltiplos nas dimensões amplas de suas linguagens.

O senso de eternidade, histórico e literário, é posto em pauta em todas essas obras. Porém, se em Proust a obsessão se dá no sentido de restituir ao sujeito o seu discurso, em Machado temos um diálogo íntegro desse sujeito com o tempo, e, em Oswald de Andrade, esse diálogo se dará com a consciência histórica, não só reintegrando o passado ao presente pelo discurso, com também, pelas vias da ironia, estabelecendo consonância entre passado e futuro.



Nossas perquirições, ainda que breves, sobre as obras citadas, pretendem, levantar e demonstrar como o processo da tradição literária pode se servir da memória, fugindo ao memorialismo puro, para engendrar, em termos de linguagem e procedimentos, novas perspectivas e propor novas abordagens de temas e formas conhecidos, impingindo-lhes nova roupagem e novos sentidos.

Com ironia e astúcia Machado de Assis nos propõe enveredarmos pelos vastos domínios de uma memória capaz de resgatar, na íntegra, um universo de coisas, tipos e experiências, que só o discurso artístico é capaz de perceber e reinventar, Proust nos convida a experimentar, juntamente com o jovem Marcel, as impressões e sensações de uma memória que se materializa no presente da linguagem, de onde se depreende, pelo seu discurso, o testemunho não só de uma vida, mas de toda uma existência humana que apenas uma consciência caleidoscópica poderia acumular e narrar. Oswald de Andrade, por sua vez, compõe um painel de variedades, em linguagem permeada de poesia, onde ironiza a sociedade de seu tempo, e num gesto antropofágico deglute, pela escrita, as formas canonizadas, sugerindo com seu texto a liberdade primitiva e substanciosa do homem e da linguagem.



1.3.1 – Memória sem lapsos

Dois princípios, ao mesmo tempo antagônicos e complementares – a desestruturação do modelo tradicional de romance memorialista e a conseqüente proposição de um modelo livre de suas afetações mais recorrentes – determinam a tônica de um romance polêmico e original: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis.

É nessa obra que teremos, pela primeira vez na Literatura brasileira a presença de uma voz que se encontra além dos limites do tempo vivido e, por esse motivo, ela traz à tona, graças ao diálogo que mantém com outros textos, autores e pensadores, o mito de linguagens e tempos vários.

Destarte, desfila na memória do personagem-narrador um vasto painel de experiências mundanas do passado, imagens, cenários e ações que vão se articulando na forma de discurso pelo qual esse painel é construído. Tudo isso advém de uma consciência que, ao narrar de maneira inusitada as memórias das quais partilhou, destitui procedimentos cristalizados da tradição, como a linearidade na narrativa, e postula a interação com novos paradigmas que lhe garantam a inserção no mito universal da linguagem.

Nessa busca de ampliação dos horizontes, a voz enunciativa coloca em discussão o senso do etéreo e do eterno, as linhas de pensamentos e o processo de elaboração artística, aventando desde já para a desumanização do autor na medida em que este vai se distanciando de seu objeto criado, ressaltando o mito do autor morto e da obra viva.



Brás Cubas, o narrador-autor de suas memórias, realiza, na condição de “defunto autor”, uma viagem mental por tempos remotos, de onde resgata o espetáculo, às vezes alegre, às vezes grotesco que foi a sua vida, trazendo ao presente de sua narrativa um conjunto maravilhoso de experiências de toda sorte, revelando aspectos vários da tradição inventiva em sua interlocução constante com autores, pensadores e personagens como Hamlet, de Shakespeare, verdadeiros ícones de várias outras épocas.

Consoante ao que nos diz o narrador-autor, o processo narrativo escolhido nessa obra caminha, conscientemente, em direção inversa no modelo linear. Utilizando-se, desde o seu início, de recursos que chamam a atenção para a realidade da própria Literatura como a interlocução com o leitor, o intertexto permanente, além de outros procedimentos que rompem com o *kanon* estabelecido e dão sinais de maturidade literária. Assim, Machado de Assis faz de “*Memórias Póstumas de Brás Cubas*” um espaço no qual o narrador realiza experiências inusitadas e onde tempo e espaço se conjugam no fluxo narrativo conduzidos por essa voz que já no início enuncia sua isenção e onisciência frente ao seu objeto: “Não sou propriamente um autor defunto, mas um defunto autor” (Assis, 1986, p. 513).

O procedimento de escolha do posicionamento do narrador diante de seu objeto revela, além de uma mudança de postura, uma tomada de posição que coloca em questionamento o papel do autor e do narrador, uma vez que se adere cada vez mais ao processo narrativo, na medida em que aquele se afasta dele na mesma proporção. É assim que se processa todo um exercício de memória, de extensão ilimitada de uma consciência isenta de padrões e suficientemente livre para reconstituir, através de um grande mosaico, aspectos dos mais diversos e significativos da tradição

literária, trazendo à baila problemas de toda ordem, sejam eles filosóficos, antropológicos ou sociológicos, sempre pelo discurso independente da criação.

O narrador, dessa forma, se desencarna da sua dimensão pessoal e histórica empreendendo uma viagem pelos subterrâneos da memória, trazendo à luz experiências que colocam sob tensão as coisas da vida e da morte.

Há nesse tipo de memória um comprometimento com o ato do fazer literário. Quer dizer: pela expressão máxima da verossimilhança – utilizando elementos da realidade circundante – o narrador, livre de suas indumentárias humanas, promove o processo de desrealização pelo discurso. Isso naturalmente implica todo o processo de criação presente em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, concernente à convicção de seu narrador quando se autodenomina, como constatamos no texto, um “defunto autor”. A propriedade com que ele conduz o discurso ao longo de toda a obra propõe implicitamente uma ruptura radical com a narração linear, fugindo ao mesmo tempo, tanto do derramamento romântico quanto da aridez do Naturalismo.

A quebra da linearidade na linguagem romanesca fomentada no século XIX, verificada na prática em Machado de Assis, principalmente no romance em questão, é uma experiência que evolui sobremaneira no século XX se estendendo até nossos dias.

Já no primeiro capítulo, ao falar de sua própria morte, o narrador-autor coloca em questão certos aspectos da linearidade narrativa, dando ênfase, pelos contrapontos que promove com outras obras e personagens históricas, ao ato de levantar hipóteses variadas em lugar de contar apenas uma história:



Moisés, que também contou sua morte, não a pôs no intróito, mas no cabo: diferença radical entre este livro e o Pentateuco. [...]... foi assim que me encaminhei para o *undiscovered country* de Hamlet.

(ASSIS, 1986, pp. 513/14)

A citação do personagem bíblico, Moisés, e do personagem shakespeareano, Hamlet, já demonstra uma forma diferente de se manipular a memória. No primeiro caso, Brás Cubas o faz para mostrar exatamente o que ele não pretende fazer, ou seja, dar feição linear e direta a sua narrativa. No segundo caso, temos a retomada, pelo narrador machadiano do universo misterioso de Hamlet tão bem construído por Shakespeare. O "*undiscovered country*", não parece representar aqui, o que se desconhece no campo do humano, mas configura-se no desafio de se enveredar pelos caminhos obscuros e tortuosos da própria experiência narrativa na qual ele se aventura.

Esse é apenas um dos vários momentos em que a escrita recorre à memória da própria escrita na busca de parâmetros que lhe propiciem a consciência necessária para se estabelecer como tal, realizando a façanha de se manifestar com seu discurso original.

A narrativa corre assim, reinventando o seu próprio ato, recorrendo sempre à interlocução com o leitor e com outros textos e personagens, ao mesmo tempo. As reflexões inerentes ao humano e à arte são apenas sugeridas, porém, o narrador as coloca em pauta com tal propriedade e vigor que o senso de verossimilhança expressa nos dados ficcionalizados a partir do cotidiano como pretexto, um conjunto



de coisas que nos instigam a perceber o movimento da histórica e da memória artística . E assim, os fragmentos de memória vindos de todos os lados e de todos os tempos vão se juntando e perfazendo uma experiência que, enquanto nega o memorialismo, promove o advento de uma memória ampla, pelo milagre da escritura.

Esse expediente nos leva a refletir, numa mesma medida, sobre transitoriedade e imortalidade. De um lado, a memória histórica superficial aparece sugerida nas lucubrações de Brás Cubas qualificada como uma *"eterna loureira"* (cap. IV, 516), legando-nos um sem número de figuras humanas que se sucedem arrebatados, na sua grande maioria, pelo conforto fugaz de sua glória terrena, *"Viva pois a história, a volúvel história..."* (ASSIS, 1986, p. 516). De outro lado, a escrita que Brás Cubas nos lega se nos apresenta verdadeiramente insólita, abrangente e cônica de seu próprio lugar no mundo:

Todavia, importa dizer que este livro é escrito com pachorra, com a pachorra de um homem já desafrontado da brevidade do século, obra supinamente filosófica, de uma filosofia desigual, agora austera, logo brincalhona, cousa que não edifica nem destrói, não inflama nem regala, e é todavia mais do que passatempo e menos do que apostolado.

(ASSIS, 1986, p. 516)

Ao jogar com as oposições que podem ser verificadas no trecho acima, negando ambas as possibilidades, Machado vai construindo o texto, na medida em que constrói também todo um vocabulário crítico que tem a ver com o ato mesmo da criação. Assim,

sua escrita nasce concomitante ao nascimento de convicções que ela traz consigo, confirmando a sua condição especial de quem reivindica identidade própria. Ela não aceita ser apenas um passatempo, mas também não quer se igualar ao apostolado. Ela pensa de maneira realista, o seu lugar no mundo, ela reintegra os fragmentos da história em sua memória, fazendo daquela a sua base e desta, o seu objetivo.

Cada um dos capítulos de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* reuniria, com certeza, um vasto material que se prestaria a uma análise considerando a nossa proposta nessa parte de nosso trabalho. Entretanto, por motivos vários e, principalmente dada a impossibilidade de percorrê-los um a um, haveremos de nos ater agora, apenas em alguns pontos que consideramos cruciais para a nossa análise, uma vez que nos interessa principalmente demonstrar como Machado de Assis trata a problemática da memória nessa obra, averiguando a forma pela qual o discurso se articula e, mais ainda, como ele usa todo um conjunto acumulado da memória humana acumulado em favor da memória artística.

É importante salientar que, desde o capítulo III, é traçada a genealogia do “defunto autor” desta obra. A partir de então, suas ligações e sua memória remontam a tempos inimagináveis, sempre evocando personagens literárias e personalidades históricas, num ritmo marcado pela ironia refinada, indo além de qualquer rótulo e possíveis enquadramentos em escolas literárias. Machado logrou, com sua agudez de imaginação, soerguer e imprimir credibilidade ao discurso literário. Nesta sua genealogia pautada por datas e lugares que tornam o texto plausível, permeiam nomes como os do general francês Napoleão Bonaparte, paralelamente aos nomes de seus tios e a figura do pai, conjecturando estes, sobre o seu futuro que, segundo a vontade de seu Tio João, haveria de ser tal qual o do general em

questão. Entretanto, servindo-se da memória que o narrador-autor vai levantando de sua evolução enquanto ser do passado, ele vai delineando no presente da escrita todo o perfil de um ser que se sente à vontade para reeditar toda a sua existência pelas águas da palavra, tomando posição sempre, criticando as diversas formas de escrita, condenando principalmente as do tipo “*enfático*” (cap. XXV, p.546), por achá-la artificial e distante da simplicidade da vida.

E assim, sem avisos, o narrador vai construindo sua própria história que, progressivamente, vai se tornando diminuta, diante da relevância que vão angariando, fortuitamente, os detalhes mais incrustados na parede da memória. E com a sutileza machadiana, esses detalhes vão se revelando sem titubear a memória de Brás Cubas, os lapsos da “*volúvel história*”. O pai de Brás Cubas que, no capítulo X, deseja ao filho, em seu nascimento, o futuro “...*que Deus quisesse*”, no capítulo XXVI, projeta para o filho um cargo de deputado e um casamento, revelando a efemeridade das pretensões mundanas.

Contradições históricas vão povoando a história do narrador, misturando-se a pensamentos diversos, incluindo Pascal, citado por ele mesmo no capítulo XXVII, “... *o homem é um caniço pensante*”, discordando prontamente dele, acrescentando que este “... *é uma errata pensante*”. De qualquer modo, ambas as assertivas são impiedosas com o homem, considerando que tanto o caniço quanto a errata evocam semas que exprimem transitoriedade.

No mesmo ritmo em que as relações humanas descritas por Brás Cubas vão revelando sua inconsistência de coisa passageira, suas teorias vão ganhando espaço, como acontece com o “*emplasto Brás Cubas*”, criado por ele, metaforizando a dialética da vida e da morte e de “*humanitas*”, criação de Quincas Borba, personagem de



outro romance machadiano com quem Brás Cubas trava profícuo diálogo.

Nessa perspectiva de destruir as formas tradicionais do tempo, desarticulando a lógica da cronologia, Quincas Borba aparece na história de Brás Cubas como entidade que se antecipa no tempo. Sua identidade está vinculada tão-somente à filosofia que dele emana, acentuando ainda mais a perda da consciência prática e da linearidade. Nesse sentido, Quincas Borba se revela um elemento perturbador que introduz o próprio Brás Cubas no pensamento “*humanitista*” de Quincas Borba. A partir de então, Brás Cubas passa a apresentar, em suas ações corriqueiras, a intenção de destruir a linearidade temporal, ao receber daquele personagem todo um escopo filosófico de dimensões tais, que este se sente tentado à dispersão, a um mergulho no obscuro do tempo. O elemento fundamental dessa relação parece ser um relógio, símbolo maior da cronologia, que Quincas Borba subtrai de Brás Cubas, levando com ele os últimos vestígios de consciência e da memória progressiva. O significado fundamental do “*humanitismo*” de Quincas Borba, começa, na verdade, a se processar nessa instância da consciência de Brás Cubas. Tudo o que é efêmero e ordinário, passa a ser disperso “*sacudido janela fora...*”, como faz o narrador-autor no capítulo XXXIII:

O melhor que há, quando se não resolve um enigma, é sacudi-lo pela janela fora; foi o que eu fiz; lancei mão de uma toalha e enxotei essa outra borboleta preta, que me adejava no cérebro.

(ASSIS, 1986, p. 554)

Com esse gesto, o narrador parece devolver à condição primitiva, anterior à criação, aquilo que lhe ocorre no presente, para depois de purificado, volver-lhe filtrado pela memória inventiva, livre dos riscos do imediatismo mundano. Com isso, ele perceberá também o significado da atemporalidade, da superação da cronologia, trazendo à tona o confronto entre eternidade e brevidade, fazendo florescer, por extensão, uma concepção de verdade que, em última instância, é a descoberta da relatividade que este termo encerra em sua semântica essencial; aquilo que o próprio narrador-autor chama, no capítulo CXII, de “*mar da verdade*”.

No capítulo XXXVI, Machado toca uma questão que nos orienta substancialmente no que se refere ao movimento dialético da memória, encarregado de reagrupar os fragmentos dispersos da história, espalhados no tempo. Ao considerar a vida “...o *mais engenhoso dos fenômenos*”, explicando, a um só tempo, a fugacidade das coisas terrenas e a catarse do homem pela desgraça, ele estabelece diálogo com Epicuro, recusando a metafísica fortuita ao retomar implicitamente o princípio de sua *canônica*, que vê na relação natural e contínua entre as coisas que se sucedem, a forma mais plausível de se atingir o conhecimento.

Com isso, vai se confirmando a aptidão dos postulados de Brás Cubas para construir um tecido, cujo material ele extrai dos detalhes minúsculos da experiência humana, estabelecendo uma relação entre eles para, finalmente, se conhecer um amálgama totalizante, composto de todos esses detalhes na grandiosidade de uma consciência que reinventa a memória ao criar um universo particular e único:

Outra coisa que também me parece metafísica é isto – Dá-se movimento a uma bola, por exemplo; rola esta, encontra outra bola, transmite-lhe o impulso, e eis a segunda bola a rolar como a primeira rolou. Suponhamos que a primeira bola se chama... Marcela, - é uma simples suposição; a segunda, Brás Cubas; a terceira, Virgília. Temos que Marcela, recebendo um piparote do passado rolou até tocar em Brás Cubas, - o qual, cedendo à força impulsiva, entrou a rolar também até esbarrar em Virgília, que não tinha nada com a primeira bola; e eis aí como, pela simples transmissão de uma força, se tocam os extremos sociais, e se estabelece uma coisa que poderemos chamar – solidariedade do aborrecimento humano. Como é que este capítulo escapou a Aristóteles?

(ASSIS, 1986, p. 560)

Essa consciência de construção de uma memória austera e íntegra perpassará todo o texto, sempre com pitadas de uma ironia picante, desde a escolha dos elementos da fabulação, até as comparações efetuadas pelo narrador-autor. O trecho citado acima, por exemplo, toca questões importantíssimas e profundas da estética da arte, partindo de um enredo simples envolvendo Brás Cubas, Marcela e Virgília, num triângulo que transpassa as fronteiras do sentimentalismo terreno para alcançar o sentido profundo de consciência da forma artística, propondo a discussão de questões de ordem estética que remontam a grandes pensadores da Antiguidade como Aristóteles, por exemplo, que se dedicaram a essa matéria. Os princípios do efêmero e do permanente confrontam-se em todos os capítulos, alegorizados nos personagens e nas pequenas fábulas até que, no capítulo XCI, numa dessas fábulas exemplares, Quincas Borba se redime diante do amigo Brás Cubas, devolvendo-lhe o

relógio juntamente a introdução definitiva do *"Humanitismo"* ou simplesmente *"Borbismo"*, definido por seu próprio criador em carta ao amigo como *"princípio das cousas"*. Brás Cubas confessa não haver entendido a carta do velho amigo, voltando à sua leitura, guardando-a depois juntamente com o relógio. O gesto de Quincas Borba diz Brás Cubas: *"... devolvera-lhe a dignidade. Não digo tanto, há cousas que se não podem reaver integralmente;..."* (ASSIS, 1986, p. 600).

A idéia de recuperação do passado, percebendo a ligação sutil e inevitável entre as coisas que se sucedem, o narrador-autor vai tecendo a sua grande memória, partindo dos fragmentos e, quanto mais ele avança em sua tarefa, mais e mais ele mesmo confirma a sua convicção de que a sabedoria está na capacidade de compor, pela astúcia e lucidez da memória, o construto totalizante da verdade:

GRANDE COUSA é haver recebido do Céu uma partícula da sabedoria, o dom de achar as relações das cousas, a faculdade de as comparar e o talento de concluir! Eu tive essa distinção psíquica; eu a agradeço ainda agora do fundo do meu sepulcro.

(ASSIS, 1986, p. 622)

A seqüência de ações e competências mentais de *"achar as relações"*, a *"faculdade de comparar"* e *"o talento de concluir"*, atesta plenamente a *"distinção psíquica"* que o narrador diz possuir. Tudo isso dá substância a uma *"sabedoria"* pautada pelo discernimento, próprio de uma consciência que já superou todas as vaidades e se encontra além das dicotomias reducionistas. A expressão final, *"...do fundo do*

meu sepulcro” surpreende ao substituir o signo “*coração*”, comum nesta seqüência, pelo signo “*sepulcro*”, desfazendo, com isso, um clichê sentimentalista ao substituir toda uma cadeia semântica que põe em relevo a emoção, por outra que suscita o senso crítico. Feito isso, a voz enunciativa dá mostras claras de que suas memórias vão muito além do que lhe dispõe o passado em forma de conhecimentos ou lembranças puras. Elas realizam o processo pelo qual evocam as imagens que lhes servem de base para uma atualização de uma realidade que já se abriga na esfera da consciência.

O capítulo CXXXIX de *Memórias Póstumas de Brás Cubas* se faz tão-somente por reticências. Com o título, “*De como não fui ministro D’Estado*”, este capítulo nos mostra uma etapa da memória do narrador-autor que se nos reapresenta, valendo-se do silêncio; evocando a um só tempo uma ação provável mas não realizada e uma percepção de ações que, retomada no presente, propicia ao sujeito da memória a possibilidade de uma avaliação conseqüente daquilo que poderia ter acontecido, com suas implicações diversas, sugerindo, agora, no discurso silencioso e irônico, o caráter misterioso e fértil do terreno da ausência. A esse respeito nos adverte a própria voz narrativa, quando afirma no capítulo subsequente, “*HÁ COUSAS que melhor se dizem calando; tal é a matéria do capítulo anterior.*” (ASSIS, 1986, p. 627). Feito isto, o narrador dá seqüência a suas observações, fazendo neste capítulo aquilo que ele mesmo recusara fazer no anterior. O narrador assume com esse gesto, a dimensão humana que ele próprio chama a atenção no capítulo XXVII quando afirma que o homem “*é uma errata pensante*”.

E persistindo nessa corrente da memória, percorrendo todos os níveis, passando pelos sentidos para se chegar a um profundo estágio de filtragem do mundo das coisas e da pulsação



interior do ser, do homem e da linguagem, Brás Cubas, depois de dialogar com Bonaparte, Crownwel, Aristóteles, Shakespeare e muitos outros, retoma o pensamento de Pascal pela interface com o pensamento de Quincas Borba, quando ouve deste a seguinte assertiva:

- Vais compreender que eu só te disse a verdade. Pascal é um dos meus avós espirituais; e, conquanto a minha filosofia valha mais que a dele, não posso negar que ele era um grande homem.

(ASSIS, 1986, p. 630)

Esse diálogo que Quincas Borba estabelece de suas teorias com as de Pascal, dizendo ser este apenas um de seus antepassados, corrobora a teoria de que a relação entre as várias formas de pensamento e procedimentos canônicos de linguagem pode se dar em direções múltiplas. De um lado, Quincas Borba aparece como uma espécie de interlocução do futuro com Brás Cubas e, de outro, Pascal se identifica com Quincas Borba, depois de já ter sido citado outras vezes por Brás Cubas; num gesto que extrapola o diálogo propriamente, estabelecendo o princípio da polifonia que, aliás, perpassa toda a obra machadiana em questão, e que, em última instância, lhe dá a tônica central. De certo modo, esse gesto confirma também o caráter móvel da memória, fazendo do presente um momento no qual se encontram o passado e o futuro.

Tem-se aí uma conjunção de tempos, espaços, pensamentos e matérias, que se agrupam em uma presença,



remetendo a hipóteses que vão desde a impressão do nada, à sensação da totalidade. Tudo isso aponta, por consequência, à fadiga do discurso que traz a lume a memória ou à fadiga da memória que se compõe em forma de discurso, no jogo tenso da linguagem. É dessa fadiga que nos fala metaforicamente Brás Cubas ilustrando-a, apropriadamente, ao utilizar-se de uma fábula exemplar que envolve ele próprio e seu cunhado Cotrim, cuja amizade encontrava-se estremecida desde o evento da partilha dos bens de herança do pai de Brás Cubas:

Foi por esse tempo que eu me reconciliei outra vez com o Cotrim, sem chegar a saber a causa do dissentimento. Reconciliação oportuna, porque a solidão pesava-me, e a vida era para mim a pior das fadigas, que é a fadiga sem trabalho. Pouco depois, fui convidado por ele a filiar-me a uma Ordem Terceira; o que eu não fiz sem consultar o Quincas Borba.

(ASSIS, 1986, p. 637)

Depois disso, Brás Cubas já está velho, Quincas Borba louco, os amigos e suas ex-amadas, mortos e tudo se encaminha para a consumação, chegando-se onde toda essa travessia começara.

As duas pontas dessa história se tocam, não como dois extremos, mas como pontos complementares reunindo num só momento as aventuras do mundo de uma escritura que torna viva uma memória pautada pela diversidade de épocas, experiências e pensamentos, através de um procedimento que, acima de tudo, conhece a si próprio.



Com *Memórias Póstumas de Brás Cubas* Machado de Assis sacode as bases da tradição literária brasileira, transpondo os limites de nossas fronteiras, inscrevendo-se no *hall* dos grandes clássicos mundiais. Com essa obra, ele promove rupturas em vários aspectos da tradição ao questionar e alterar critérios e estabelecer relações com valores distantes no tempo, mas atualizados e dialetizados pelo presente do discurso.



1.3.2 – A memória e o sujeito do discurso

A narrativa diz sempre menos
do que aquilo que sabe, mas faz
muitas vezes saber mais do que
aquilo que diz.

(GENETTE, 1972 p.196)

Considerando o que mencionamos anteriormente sobre o valor da memória no ato da criação literária, tomamos neste subcapítulo trechos da obra *Em busca do tempo perdido* de Marcel Proust, dos quais nos serviremos como suporte que fundamentam nossas indagações sobre o fluxo da memória e a sua capacidade de oferecer ao sujeito do discurso a metalinguagem de que ele necessita para se reintegrar em seu mito, redescobrimo-se pelas águas da linguagem.

O que faz Marcel Proust nos sete volumes de sua obra, *Em Busca do Tempo Perdido*, tem a ver com essa reintegração do sujeito em um tempo que nossa memória acusa, mas que não se pode explicar a não ser pelas impressões e sensações que somente o discurso da arte pode lhe dar. É por esse procedimento que o narrador proustiano reedita experiências que retornam à luz por uma consciência, cuja tarefa é a de embrenhar nas dobras do tempo, para conferir a sua memória, aspectos detalhados que transcendem os objetivos da mera conservação ou lembrança das coisas e sentimentos, mas visa principalmente restituir ao sujeito o máximo de sentido de humanidade pela linguagem.

Com personagens alegóricos, Proust vai tecendo seus romances críticos, utilizando-se de metáforas cuidadosamente construídas, apontando lacunas que vão sendo preenchidas com o discurso de cada um, como acontece com a tia do protagonista Marcel ao falar para si mesma, num “*monólogo perpétuo*” como alento para suas sufocações:

No quarto vizinho, eu ouvia a minha tia que conversava consigo mesma a meia voz. Ela só me falava bem baixinho porque julgava ter dentro da cabeça algo quebrado e flutuante que poderia se deslocar se falasse muito alto, mas nunca ficava muito tempo, mesmo sozinha, sem dizer alguma coisa, pois achava que isso era saudável para a garganta e que, impedindo o sangue de estancar, aquilo faria menos freqüentes as sufocações e as angustias de que sofria; além disso, na inércia absoluta em que vivia, atribuía às suas menores sensações uma importância enorme; dotava-as de uma tal mobilidade que lhe era difícil guardá-las para si mesma, e, à falta de confidente a quem pudesse comunicá-las, anunciava-as a ela própria, num monólogo perpétuo que era sua única forma de atividade. [...] “Preciso me lembrar que não dormi” (pois nunca dormir era sua grande pretensão, pretensão de que toda a nossa linguagem conservava as marcas e o respeito...

(PROUST, 1994, p. 55)

O que se pode notar no trecho acima, além de muitas outras sugestões, é a proposta concreta de se promover avaliações de questões que urgiam ao tempo de Proust, no cenário da Literatura ocidental. No debate da consciência da tia de Marcel consigo mesma, acompanhado de perto por ele, assiste-se ao sussurro de uma consciência que, pela linguagem, reivindica um significado.

O conteúdo desse monólogo transcende aos limites das relações familiares e o imediatismo histórico, estendendo-se aos salões parisienses, refletindo na voz solitária de um ser quase inexpressivo a conturbada relação entre arte e poder, para, a partir daí, estender-se nas reminiscências, onde se busca o elo perdido do sujeito da palavra.

Destarte, o narrador proustiano parte dessas vibrações captadas no monólogo de sua tia para daí embrenhar-se no passado que ele descreve a partir das impressões sensoriais, quando seu olhar se espalha por camadas dos telhados de Paris, de onde ele consegue chegar a Roma ou mesmo à Combray de seu passado. Assim suas impressões, a princípio visuais, vão se transformando em uma espécie de sentimento nostálgico em que a saudade se reveste de esperança. Esperança de recompor todo o cenário de beleza que o narrador consegue visualizar e que, pela linguagem, vai se fazendo imagens que propõem o universo interior de *“um ser sem equivalente”*.

Até em Paris, num dos bairros mais feios da cidade, conheço uma janela de onde se vê, depois de um primeiro, um segundo e até um terceiro plano composto de telhados amontoados de ruas diversas, um campanário cor-de-violeta, às vezes avermelhado, às vezes ainda, nas melhores “provas” que lhe tira a atmosfera, de um negro decantado de cinzas, e que não é outro senão o zimbório de Saint-Augustin e que dá a essa rua de Paris a característica de certas vistas de Roma, feitas por Piranesi. Mas como a memória, por mais gosto que tivesse em reproduzi-las, não conseguisse pôr em nenhuma dessas pequenas gravuras aquilo que eu há muito havia perdido, o sentimento que nos faz não considerar uma coisa como um espetáculo, mas a julgá-la um ser sem equivalente, nenhuma delas impõe-se a mim, sobre uma parte profunda da minha vida, como ocorre



com a lembrança desses aspectos do campanário de Combray nas ruas que ficam por trás da igreja.

(PROUST, 1994, pp. 66/7)

Emerge de suas formulações um sujeito aflito mirando um vasto universo, em busca do ser da linguagem, na sua dimensão plural. Lembrança e sensação de presença concreta coexistem aqui na reedição de belas imagens e situações de grande significado, que lhes entram pela visão para atingir a vastidão da memória de Marcel, tornando-se fonte de reminiscência com significação maior que a dos episódios vividos na realidade cotidiana que aqui se reapresentam filtrados pela memória, causando um misto de melancolia e regozijo.

Reportando-nos aos pressupostos socráticos nos quais se acredita que o mesmo discurso que modela a prática pessoal e social, é por ela modelado, podemos observar, no trecho citado a busca de conciliação, pelo individuo, das matérias externas com as sensações interiores, como forma de conduzir conjuntamente as duas coisas, tornando sua existência estreitamente vinculada ao seu próprio discurso.

A memória do mundo vivido é metamorfoseada pelo labor milagroso da linguagem em sensações profundas reunindo na memória inventiva impressões e reminiscências, tanto da matéria, quanto do espírito:

Os momentos mágicos que resplandecem em *À Procura do Tempo Perdido* podem ser classificados, segundo uma distinção proposta pelo próprio Proust, em dois grupos: as "impressões" e as



“reminiscências”. Nas últimas, a repetição perfeita de um pormenor aparentemente insignificante restitui todo o acontecimento passado do qual fazia parte esse pormenor, com uma perfeição, uma presença ainda maior do que no momento em que o fato se deu.

(BUTOR, 1974, p. 103)

Essa presença de que fala Butor dará a tônica da Literatura moderna que consiste em materializar, na aventura da linguagem, um largo conjunto de experiências humanas condensadas, a se manifestar nas generalidades, em sua mais ampla extensão, partindo de uma experiência particular vivenciada intensamente, no caso da obra de Proust, pelo jovem Marcel.

Estabelecer uma síntese entre lembrança e recordação, para se criar um estado de presença, pode ser um grande desafio, mas, sem dúvida, esse expediente promove sobejamente a revitalização de aspectos da realidade humana e também do realismo artístico. Em *À Sombra das Moças em Flor*, um conjunto de coisas de toda ordem vai se formando gradativamente, como convém a uma consciência adolescente. Os fatos ficcionais mantêm a unidade e a coerência com o romance anterior, *No Caminho de Swann*, mas apresentam uma evolução, tanto nas convicções de Marcel com relação ao tempo, quanto na sua liberdade de enunciator, recheando de elementos líricos o seu romance. Seu interesse pela arte, destacando o grande sonho de ver em cena a atriz Berma vai revelando um contraponto entre ficção e crítica preconizando algo que ocorreria com maior vigor nos romances seguintes. O prazer frenético de Marcel, enquanto mero admirador ou espectador, dá lugar a um prazer estético quando o pano se abre e Berma entra em cena:



Mas, ao mesmo tempo, todo meu prazer cessara; por mais que estendesse para Berma os meus olhos, meus ouvidos, meu espírito, para não deixar escapar uma só migalha dos motivos que ela me daria para admirá-la, não logrei recolher uma única sequer. Nem podia, como no caso de suas companheiras, distinguir em sua dicção e no jogo das inflexões inteligentes, os belos gestos. Escutava-a como se estivesse lendo a *Fedra*, ou como se a própria Fedra dissesse naquele momento as coisas que eu ouvia, sem que o talento da Berma parecesse lhe ter acrescentado coisa nenhuma. Gostaria – para poder aprofundá-la, para tentar descobrir o que nela havia de belo – de parar, imobilizar cada inflexão da artista, cada expressão de sua fisionomia; pelo menos, à força de agilidade mental, tendo, antes de um verso, toda a minha atenção instalada e alerta, tentava não distrair em preparativos uma parte da duração de cada palavra, de cada gesto, e, graças à intensidade da minha atenção, chegar a descer tão profundamente nelas como o teria feito se tivesse longas horas à minha disposição.

(PROUST, 1994, pp. 349/50)

A reação do protagonista ao deixar-se arrebatado pela arte de Berma em detrimento de sua expectativa de leigo, conduz-lhe ao epicentro de um vulcão interior que vai crescendo juntamente com ele. A cronologia se dissolve e Marcel experimenta a sensação de encontrar, por obra de enredos infinitos que lhe ocorrem, o tempo do discurso, do indizível, o tempo literário. A silhueta de Berma transfigura-se em Fedra e nesse milagre consiste a habilidade de transfigurar as lembranças imediatas, de duração efêmera, em recordações consistentes. Marcel mergulha no tempo da arte, desvencilhando-se da linearidade e da cronologia, evocando com suas elucubrações eventos anacrônicos de toda natureza que se manifestam como impressão, transformando-se em reminiscências concretas, no gesto do narrador de acompanhar cada inflexão da atriz,



repetindo esse exercício na articulação interna de seu monólogo. Assim, ele experimenta uma sensação que se desabrocha em linguagem, cujo tom margeia o confessional e nesse momento suas inflexões mentais o conduzem a um turbilhão infinito da memória no qual ele pode sentir a essência mesma do belo.

Todo o esforço de Marcel no sentido de mergulhar na performance da atriz em cena, parece ter o intuito deliberado de se atingir a plasmação estética: “...- para poder aprofundá-la, para tentar descobrir o que nela havia de belo -...” e nessa busca o protagonista vai também ao encontro de seu próprio mito, posto que, mergulhando nos mistérios da linguagem artística, ele encontrará nesse discurso a própria essência. Acompanhar os movimentos de Berma com a máxima atenção, exige de Marcel ousadas inflexões mentais em todas as direções; e sua fala se desenvolve em *zig-zagues* onde se pode notar analepses, “...como se estivesse lendo a *Fedra*”, prolepses, “...para não deixar escapar os motivos que ela me daria para admirá-la”, além de pausas que congelam a imagem da atriz, utilizando técnicas cinematográficas avançadas numa época em que tais recursos não eram comuns. Tudo isso traz à presença conteúdos dispersos na memória, no tempo e no espaço, revelando aptidões que se diferem na essência do memorialismo tradicional.

Assiste-se aí a substituição da narrativa *em perspectiva* pela narrativa *em presença de*, quando o narrador, ao invés de contar suas experiências, ele as vivencia e testemunha em seu discurso essa vivência. Graças a tantas inflexões que a voz enunciativa realiza, ela acaba se desdobrando de tal forma que se multiplica em lavas, jorrando em todas as direções, estendendo-se por todas as épocas possíveis, mediatizada sempre pela memória que preside todo o processo mimético nessa obra.



No terceiro romance da série, *O Caminho de Guermantes*, Marcel intercala no longo episódio da doença e morte de sua avó, momentos de devaneios que dão mostras de como sua consciência vai amadurecendo gradativamente e, por conseguinte, a sua condição de sujeito vai também se tornando uma realidade. Destacamos três momentos de rara beleza que, paradoxalmente, retratam, o delírio de sua avó, causado pela febre, a reflexão sobre a morte e, por fim, a própria morte da avó.

No primeiro trecho, serpentes e feras pré-históricas povoam a mente agônica da avó moribunda, “...*presença de uma contemporânea das raças desaparecidas*”, intervindo todas essas forças em seu favor. E assim se forma um conjunto de imagens e situações estranhas, de onde se origina uma atmosfera de pura opacidade remetendo ao vazio da linguagem, onde o sujeito fica suspenso no nada, “...*bem anterior à criação do homem que pensa;...*”, seguindo as inflexões da consciência da avó, que “... *sentiu-se em si mesma...*” as experiências mais inusitadas possíveis.

Já no segundo fragmento, ao refletir sobre a morte, Marcel aborda, por extensão, a transitoriedade das coisas terrenas, bem como a pressa do ser humano, na obsessão por criar momentos intensos e eternos: “...*essa tarde em que o emprego de todas as horas está previamente agendado.*” [...] “*A gente se empenha em passear para obter, em um mês, o total de ar puro necessário.*” (Proust, 1994, p. 264).

No terceiro fragmento, chama a atenção, a plasticidade da imagem da avó morta, caracterizando o fluxo contínuo de uma consciência desassossegada, centrada na eterna busca de seu discurso:

A vida, ao se retirar, acabava de carregar as
desilusões da existência. Um sorriso parecia pousado
nos lábios de minha avó. Sobre aquele leito fúnebre, a
morte, como o escultor da Idade Média, deitara-a sob a
aparência de uma mocinha.

(PROUST, 1994, p. 289)

Ao focalizar a cena da morte de sua avó, o narrador conduz consigo o leitor que também participa, transportando-se não só para a cena que o narrador descreve, mas para o sentido universal da vida e da morte. O conjunto de ações mentais, motivado pela imagem criada no trecho acima, corrobora enquanto pretexto ideal para a grandeza do discurso que repousa na flexibilidade da consciência que, em seu ardil de tecer fábulas, coloca no mesmo plano a avó e a *mocinha*, o *presente* da narrativa e a *Idade Média*, configurando-se num intrincado e complexo mosaico de tempos, imagens e sensações.

Em *Sodoma e Gomorra* a presença da avó morta é constantemente evocada, dando sustentação à memória que mais e mais vai ampliando seus liames, na medida em que o jovem Marcel também vai aprofundar-se em suas experiências, misturando sensações intimistas a descrições exaustivas de extensas paisagens. Contudo, prevalece aqui o sentimento profundo de perda, aliado à memória que se reconstitui a todo o momento.

A essa altura, Marcel já se apresenta como detentor de um discurso que lhe permite expandir, como sujeito, na multissemia das palavras, extraíndo delas o conteúdo de que precisa para tecer, com palavras, aquilo que somente uma consciência astuta podia captar, ainda mais porque as sensações que citaremos a seguir, não



são de Marcel, mas de sua mãe e, no entanto, ele as descreve como a máxima propriedade :

Aquilo só conseguia deixar mamãe feliz [...], como tudo o que assegurasse à minha avó uma sobrevivência nos corações. Nos dias seguintes, minha mãe descia para sentar-se na praia, para fazer exatamente o que sua mãe fizera, e de quem lia os dois livros preferidos: as *Memórias da Sr^a Beausegent* e as *Cartas*, da Sr^a de Servigné. Ela, e nenhum de nós, não teria suportado que chamassem a esta última de “espirituosa marquesa” e nem a La Fontaine de “lê Bonhomme”. Mas, quando lia nas cartas as palavras “minha filha”, julgava ouvir sua mãe lhe falando.

(PROUST, 2002, p. 636)

Mais uma vez o narrador utiliza-se do expediente de contar a sensação vivida por outrem e vivenciada por ele, inventando disfarces que, em verdade lhe possibilitam observar com uma certa distância, o transcorrer dos fatos. Ele, na verdade, não só se compadece com o sofrimento de sua mãe, como partilha integralmente de sua dor. A sensação da mãe Marcel de estar ouvindo a voz de sua mãe morta pode ser comparada à experiência de Marcel quando se encontrava no teatro e, ante ao espetáculo arrebatador, sentiu-se que a atriz, Berma, transfigurara-se na própria Fedra que ela representava.

Um detalhe significativo na linguagem de Proust consiste em adotar em lugar do “Ele” romanesco tradicional, o “Eu” que, na verdade, fala de si mesmo quando fala de outros, gerando impressões subjetivas e experiências de tom quase confessional, típicas de quem busca a própria identidade.



Esse misto de pessoas do discurso traz à tona questões intrigantes que mexem profundamente com as bases da tradição, uma vez que, em lugar do narrador tradicional, Proust coloca uma voz que permeia todas as consciências e capitaliza a cada experiência nova maior agudez de espírito e senso crítico. Essa agudez é que lhe permite, em devaneios e miragens instantâneas como veremos no trecho que citaremos a seguir, utilizar-se de detalhes aparentemente sem importância na fala cotidiana como o *"cheiro do lavabo"*, *"o cheiro do armário"*, *"o cheiro do canapé"*, fazendo desses detalhes matéria da ação inventiva, num discurso que vai cada vez mais se avolumando, à medida que a consciência de Marcel vai evoluindo.

O excerto de *A Prisioneira*, que citaremos abaixo explora esses elementos sensitivos, jogando principalmente com odores e cores aonde uma coisa vai se tornando outra e as sensações vão se sobrepondo, transcendendo ao *"...simples capricho de minha imaginação"*, transformando-se em sensações que pulsam fortemente no Eu do narrador e que ele divide com o leitor, pois já não se trata mais de um monólogo para si mesmo, mas de uma recitação que visa à alteridade.

Com esse expediente, típico da modernidade, Proust joga com valores, ao mesmo tempo, absolutos e relativos, *"... camadas justapostas e distintas"*, valores contrários *"...claro-escuro"*, de odores e cores. E assim ele chega a uma espécie de síntese na qual todos os cheiros de todas as coisas, tempos e lugares se juntam no presente e todas as cores gerando efeito *"prismático"*, matizando o *"arco-íris"*, apontando a um só tempo para a comunhão dos vários e para a feição indissolúvel de cada um deles, a exemplo do que ocorre com o Eu do narrador que, ao viver sua experiência aparentemente individual, o faz em nome de todos os Eus e, no entanto, qualquer um que mergulhe



na experiência vivida pelo jovem Marcel, haverá de ter uma sensação única:

Quando acordei, de minha cama, nessas manhãs de primavera cedo nascidas, ouvia os bondes andando, através dos odores, no ar em que o calor se misturava cada vez mais até atingir a solidificação e a densidade do meio-dia. Mais fresco, ao contrário, no meu quarto, quando o ar untuoso acabara de nele envernizar e isolar o cheiro do lavabo, o cheiro do armário, o cheiro do canapé, à simples nitidez com que, verticais e aprumados, todos esses cheiros se mantinham em camadas justapostas e distintas, num claro-escuro nacarado que acrescentava um polimento mais suave ao reflexo das cortinas e das poltronas de cetim azul, eu me via, não por um simples capricho de minha imaginação, mas porque era de fato possível, seguindo em algum bairro novo do arrabalde, igual àquele onde em Balbec morava Bloch, as ruas ofuscadas pelo sol, e vendo não os açougues sem graça e a branca pedra de cantaria, mas a sala de jantar do campo onde poderia chegar em breve, e os odores que iria encontrar ali, o odor da compoteira de cerejas e damascos, da sidra, do queijo *gruyère*, mantidos em suspensão na luminosa congelação da sombra que eles delicadamente cobriam de veios, como o interior de uma ágata, ao passo que os descansa-talheres de vidro prismático matizam nela arco-íris ou põem aqui e ali, no oleado da toalha de mesa, ocelos de pavão.

(PROUST, 2002, pp. 307/8)

Com efeito, a voz que aqui narra a sua experiência subjetiva, faz vir a lume, a sensação experimentada no exato momento do acontecimento. Sua descrição da experiência vivida preserva o frescor da acontecência psicológica sentida por ele graças à sua entrega dando mostra de que a consciência de Marcel já dirige seus passos na direção do *tempo recuperado*.



Suas palavras transpiram a totalidade de uma existência que se integraliza na conjunção das mais diversas sensações sugeridas em seu discurso. É a partir dos vários fragmentos e matizes díspares que, por fim, compõem um mosaico multicolor à semelhança da própria vida.

Parece-nos pertinente, a essa altura, afirmar que Proust realiza na obra em apreço uma experiência provocadora na qual ele demonstra, aliada à nítida compreensão da tradição, a necessidade de se perceber e criar linguagens que atendam às exigências da modernidade. Esse pensamento está sistematizado nos pressupostos críticos de Aguinaldo José Gonçalves:

Parece ter herdado com a devida sagacidade dos gênios, ou melhor, parece ter sabido conduzir, de maneira muito especial, a tocha olímpica da linguagem, incendiando bosques da tradição e ampliando as veredas da modernidade.

(GONÇALVES, 1994. p.11)

As considerações de Aguinaldo José Gonçalves nos conduzem inequivocamente ao universo proustiano. Conhecendo a habilidade de Proust em “conduzir” a “*tocha olímpica da linguagem*” em dois momentos distintos, conheceremos também um discurso pautado por contrapontos sutis correndo pelos intermédios da crítica e da invenção, iluminando assim as profundezas da linguagem, levando-nos a perceber concretamente o momento de efervescência e o movimento de transição por que passava arte ocidental de seu tempo.



Efervescência e transição são termos que se aplicam consecutivamente a dois fatos que estão sempre presentes na história da Literatura, às vezes com maior, outras vezes com menor intensidade. O mundo da arte é marcado por querelas e superações, nem sempre pacíficas. Se há efervescência, há necessidade de mudança e a forma mais plausível e verdadeira de não só o desejo de mudança, mas de processá-la na prática, parece ser pelo discurso artístico como fez Proust, carregando as entrelinhas de sua narrativa de nuances várias, elevando sobremaneira o nível da percepção para captar no discurso das mais diversas vozes o que lhes vão ao âmago.

Parece haver em tudo isso uma preocupação de ordem estética que está presente em todos os romances da série *Em Busca do Tempo Perdido*, porém essa preocupação parece acentuar-se mais nos dois últimos deles. Em *A Fugitiva*, por exemplo, a tensão romanesca é criada pela ausência. O sofrimento do protagonista decorrente do abandono de Albertine só será curado pelo tempo que, em avançar-se recupera traços significativos do passado. As visitas a Combray e Tansonville constituem-se num ponto definitivo de conexão entre o passado e o futuro que se encontram e se tocam, formando uma espécie de tecido tão fino e bem tramado em que se pode perceber o movimento da consciência na qual a subjetividade e a análise do universo empírico caminham parelhas, reunindo no cruzamento dos discursos díspares a sensação totalizadora do anterior e o ulterior:

Mas é claro que a diferença entre o que nós dois víamos acerca de uma mesma pessoa era bem grande. Ia longe o tempo em que eu, bem parcamente,



começara em Balbec a acrescentar às sensações visuais, quando contemplava Albertine, sensações de gosto, de cheiro e de tato. Desde então se haviam acrescentado sensações mais profundas, mais doces, mais indefiníveis, e, depois sensações dolorosas. Numa palavra, Albertine era apenas, como uma pedra a cujo redor nevou, o centro gerador de uma construção enorme que passava pelo plano do meu coração. Robert, para quem toda essa estratificação de sensações era invisível, só apanhava um resíduo que ela, ao contrário, impedia-me de perceber. O que havia perturbado Robert, ao ver a fotografia de Albertine, não fora a comoção dos velhos troianos vendo passar Helena e dizendo:

"Nosso mal não vale um só de seus olhares"

(PROUST, 2002, P331)

A exemplo do que ocorre na Literatura religiosa, o narrador proustiano é também detentor de grau de verdade, ele conhece como ninguém os meandros de todo o discurso que profere. Albertine e Robert, afinal, parecem não ser mais que instâncias de uma mesma consciência: a do próprio narrador. Contudo, ao contrário do que ocorre naquele tipo de narrativa, a voz apresenta em Proust faz desaguar as suas impressões e sensações contidas, acumuladas dos mais vários eventos.

O fragmento citado demonstra, com propriedade, a evolução de que Proust vem dotando a figura de Marcel, posto que ele próprio admite e comenta a mudança que lhe ocorre na observação das mesmas sensações, "*visão*", "*cheiro*", "*tato*", "*gosto*", atribuindo ao seu agora, a capacidade de lhes impingir um olhar bem mais profundo. Ao dividir com Robert um momento contemplativo diante da fotografia de Albertine Marcel apresentará dois modos distintos de sentir e perceber as coisas: um, que penetra as camadas profundas da imagem, chegando aos pontos mais longínquos no tempo e no

espaço, "... comoção dos velhos troianos..." e outro – o de Robert – que mira com estupefação pura a fotografia, sem lhes transpor as camadas mais imediatas. Desse modo, Marcel parte das impressões sensitivas para chegar a um grau de consciência crítico, que tem cada vez mais ampliada a sua potência, transitando com liberdade, do universo diegético ou da fabulação narrativa para o extradiegético onde se encontra a matéria de seu discurso, incluindo a linguagem e as implicações humanas.

Essa forma de narrar, experimental e complexa, faz de Marcel Proust um dos inauguradores da Literatura da modernidade porque ousa principalmente adotar certos procedimentos decisivos na evolução do gênero romanesco, como a utilização da memória involuntária, pelo grau elevado de subjetivismo e pela quantidade de imagens e sensações agudas que perpassam toda a sua narrativa. As indagações do herói de *Em Busca do Tempo Perdido* são sempre de ordem subjetiva e profunda, criando uma atmosfera intermediária, do ponto de vista do gênero, recheada de impressões e imagens precárias, prenunciando de certo modo o surgimento de formas literárias híbridas que viriam a se firmar logo depois, recebendo denominações como, prosa poética ou poesia narrativa que, no entanto, são insuficientes para conceituar tais procedimentos.

O último romance da série *Em Busca do Tempo Perdido* promove uma síntese de tudo o que perpassa os seis livros anteriores. Todas as figuras humanas, todos os lugares e impressões e sensações se reapresentam aqui, com uma nova conotação. Uma cena desconcertante e bela ao mesmo tempo, o tropeção de Marcel em casa da princesa de Guermites, o faz sentir o sabor exato de *Madeleine*, iguaria de sua predileção quando criança, promovendo com isso, a inserção de Marcel enquanto consciência, no universo da



memória, de onde extrairia o seu livro, seu grande sonho. É nesse sentido que o sujeito toma consciência não só de seu passado, mas de todo um passado mítico que lhe proporciona a alegria do prazer estético, recuperado pelo discurso.

As duas pontas do discurso do sujeito se encontram no romance *O Tempo Recuperado*. Contudo, desde o primeiro livro da série, *No Caminho de Swann* o grande objetivo dessa consciência já é anunciado. A Sua vocação para percorrer espaços e tempos, buscando a integralização do Eu já se manifesta aí com convicção e vigor:

... – me chegava como um socorro do alto para me livrar do nada de onde não poderia sair sozinho; num segundo eu passava por sobre séculos de civilização e a imagem confusamente entrevista de lampiões de querosene, e depois, de camisas de gola virada, recompunham aos poucos os traços originais do meu próprio eu.

(PROUST, 2002, p. 23)

A consolidação dessa busca infinita como obsessão de um sujeito sedento da própria identidade mítica, se dará definitivamente no último romance em episódios reais do presente da narrativa e episódios virtuais da memória que se reeditam com a clara sensação de presença.

Com um ritmo narrativo mais abreviado, sem divisão de capítulos, Marcel narra suas experiências e sensações como quem sente a asfixia crescente de um mundo que começa a dar sinais de transformações rápidas e necessárias.



O grande prêmio do narrador é o seu livro que ele se diz preparado para escrever e que o leitor acaba de ler. Esse livro que será, em última instância, o instrumento fundamental do sujeito na recuperação de seu discurso, num gesto em que recupera a si mesmo pelo milagre da memória inventiva:

Às vezes, não era sob uma só imagem que me surgia tal pessoa, tão diferente da que havia conhecido. Durante anos Bergotte me parecera um meigo velho divino, e eu me sentira paralisado, como diante de um espectro, ao ver o chapéu cinzento de Swann, o mantô violáceo de sua mulher, diante do mistério em que, mesmo num salão, o nome de sua raça envolvia a duquesa de Guermites: origens quase fabulosas, atraente mitologia de relações tornadas tão banais depois, mas que, graças a seus começos, prolongavam-se no passado, como em céu aberto, com um brilho parecido ao que projeta a cauda deslumbrante de um cometa. E até as que não haviam principiado no mistério, como as minhas relações com a Sra. de Souvré, tão secas e tão puramente mundanas atualmente, conservavam nos seus inícios o seu primeiro sorriso, mais tranqüilo, mais suave e tão suntuosamente traçado na plenitude de uma tarde à beiramar, de um crepúsculo de primavera em Paris, barulhento de equipagens, de poeira levantada e de sol agitado como água. E talvez a Sra. de Souvré pouco valesse se a destacasse desse quadro, como os monumentos – a Santa Maria del Salute, por exemplo – que, sem grande beleza própria, causam um belo efeito onde são colocadas; mas ela fazia parte de um lote de recordações que, sem estimar umas pelas outras, eu avaliava bem alto, não indagando qual o valor da Sra. de Souvré naquilo tudo.

(PROUST, 2002, p. 741)



O retorno do narrador ao *tempo perdido* lhe auxilia na recuperação da própria memória. E no seu *tempo recuperado*, a consciência refeita manifesta a sua alegria de uma realização ímpar – a de construir um discurso, escrever um livro – façanha que o leitor acaba assistindo integralmente, senão participando no ato de sua leitura.



2.3.3 – Memória revisitada

A exemplo do que se observa em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* de Machado Assis ou nos romances de Proust *Em Busca do Tempo Perdido*, em *Memórias Sentimentais de João Miramar*, de Oswald de Andrade, a consciência-mor se vale de dissimulações diversas para se infiltrar, como consciência criadora, no universo das inúmeras vozes que se entrecruzam na narrativa que ela preside. Esse é, ao seu modo, ao lado dos romances citados, mais um texto que destitui o memorialismo tradicional e propõe, nas malhas de seu discurso, novas atribuições à memória inventiva.

O fato de *Memórias Sentimentais de João Miramar* ser uma obra composta de fragmentos e cada um desses fragmentos apresentar vida própria e, paradoxalmente, todos eles se agruparem em torno de um eixo comum, já nos leva de pronto a perceber uma nova dinâmica em sua composição. Nesse romance de linguagem livre e híbrida, as instâncias mais íntimas e os momentos que se eternizam são afluídos ao sabor um canto acre-doce no labor de uma voz que reúne, no plano da memória, a fina ironia presente nas breves fábulas e a agudez do espírito poético perpassando todo o texto, feito “*música ao longe*”, no subsolo da linguagem, onde se dá efetivamente o discurso literário de Miramar.

O sentido substancial da saudade, da lembrança e de outros sentimentos, vai sendo reconstituído aos poucos, na mesma medida em que aflora a consciência do desmoronamento de uma ordem sócio-intelectual. Essa narrativa, feita de breves recortes, reflete



a princípio, em sua forma externa, o mesmo caos da realidade circunstancial. Em sua estrutura profunda, porém, podemos notar um jogo de intencionalidades que perpassa todo o discurso num gesto performativo onde a linguagem não só enuncia, mas coincide com a ação que ela realiza. O discurso de João Miramar que repousa além das palavras é que restituiu a ordem de todas essas coisas em um plano especial e intangível que apenas ele, o discurso literário, em sua fruição mais líquida pode alcançar.

Oswald de Andrade dá ao discurso um significado especial ao construir seu personagem-narrador que, sem avisos, é lançado no mar da linguagem, vendo-se de repente suspenso no tempo e no espaço, contracenando com vozes inesperadas do passado e do futuro, carregadas de toda a sorte experiências.

Passado e futuro parecem se encontrar nas memórias de João Miramar. De um lado, vão surgindo recortes de uma existência jocosa, formada por imagens cinematográficas como veremos no trecho em que mãe e filho se encontram no oratório rezando e as frases terão a brevidade das tomadas de uma câmera, produzindo o mesmo efeito de passagem de um personagem para outro como acontece na sucessão das imagens na tela. Essas imagens se sucedem em ritmo esfuziante e vão perfazendo um texto que reúne técnicas variadas, revelando-se em proposta vanguardista concreta. O gesto performativo de que falamos, adiciona à semântica da forma escrita um conjunto de procedimentos que instauram, na prática, a fragmentação de uma memória, cujo ritmo de fruição evolui, de movimentos intermitentes para movimentos vibracionais, como veremos em citações futuras onde as regras básicas de escrita como a pontuação, por exemplo, são simplesmente ignoradas em benefício da velocidade com a qual o raciocínio se estabelece.



Ao longo de 163 pequenas histórias, todas articuladas com independência relativa, mas prendendo-se, todas elas, de certo modo a um eixo central, Oswald de Andrade nos provoca o mais fundo da alma, acionando com a centelha do humor, essa alma que irá sentir a agudeza do espírito criador ao penetrar as zonas mais profundas de uma consciência à solta.

A interpenetração de vozes colhidas *in natura*, no fluxo de uma memória oscilando entre a lógica do contar e a vadiagem da consciência narrante, fazem de *Memórias Sentimentais de João Miramar* uma obra *sui generis*.

Logo no primeiro capítulo, é patente essa prática de bricolagem no sentido de colocar num mesmo ambiente, falas diferentes que, conjugadas pelo narrador, servem de base para o seu discurso, corroborando a sedimentação de uma linguagem, cuja unidade se dá na pluralidade dessas falas:

Mamãe chamava-me e conduzia para dentro do oratório de mãos grudadas.

- O anjo do senhor anunciou à Maria que estava para ser a mãe de Deus.

Vacila o morrão de azeite bojudo em cima do copo. Um manequim esquecido vermelhava.

- Senhor convosco, bendita sois entre as mulheres, as mulheres não têm pernas, são como o manequim de mamãe até embaixo. Para que pernas nas mulheres, amém.

(ANDRADE, 1993, p.23)

Dentre as várias sugestões que o trecho citado suscita, destaquemos algumas delas, a partir das quais pretendemos demonstrar como essa obra, desde o seu início, faz aflorar um completo desassossego na essência de sua linguagem. O cruzamento de vozes, chegando em muitos momentos à multiplicidade, dentro de um mesmo episódio, será uma constante, como se pode notar, já no primeiro fragmento que iremos analisar. O senso de humor refinado e a valorização dos detalhes da memória, parecem ser a base da qual João Miramar parte para nos apresentar suas sugestivas memórias.

O fluxo da linguagem conduzido por João Miramar se desenvolve à mercê de movimentos multilaterais de uma recordação líquida, guiada por uma saudade que se materializa em cada palavra penetrante, que luta para vislumbrar os intermédios quase imperceptíveis das coisas, armazenados na memória.. A tudo isso, acrescenta-se uma riqueza de detalhes em linguagem paradoxalmente enxuta, mas que seu significado se multiplica *ad infinitum* pela riqueza dos semas que fervilham no nível do discurso.

O sujeito da memória assume nesse texto uma relação contígua com o seu objeto que é o próprio conjunto das recordações que lhes vêm com o frescor de coisa presente. Este objeto, por sua vez, se desdobra em outras recordações que vão deslizando pela memória, provocando sensações fugazes ao evocar imagens tão variadas que Miramar não se detém mais longamente em nenhuma delas.

Mesmo as relações cotidianas que se reeditam aqui já não são mais percepção pura das coisas e fatos, mas são já, percepções que transmutam em matéria ampla, contida no inconsciente, entrando também no movimento da consciência narrante, a partir do momento



em que são recordadas, transformando-se em motivações que dão substância ao discurso de Miramar.

Henri Bergson trata esse assunto, dizendo:

O papel teórico da consciência na percepção exterior, dizíamos nós, seria o de ligar entre si, pelo fio contínuo da memória, visões instantâneas do real. Mas, na verdade, não há jamais instantâneas para nós. Naquilo que chamamos por esse nome existe já um trabalho de nossa memória, e conseqüentemente de nossa consciência, que prolonga uns nos outros, numa intuição relativamente simples, momentos tão numerosos quanto um tempo indefinidamente divisível.

(BERGSON, 1999, p. 73)

Considerando as palavras e reportando-nos ao trecho citado anteriormente de *Memórias Sentimentais de João Miramar*, podemos perceber como, na Literatura, se dá esse movimento em ondas eternas da consciência. O personagem do romance em pauta, ao narrar as suas memórias, lança mão de um procedimento que faz surgir um mosaico de idéias distintas que vão se acomodando numa seqüência de cenas onde ele conta a própria experiência; conduzindo consigo, nessa regressão, o leitor que assiste à cena como se ela acontecesse novamente, sem retoques.

Dessa forma, a imagem mnemônica criada pela consciência narrante no trecho em análise, é, a um só tempo, a representação e o próprio objeto da memória, considerando que o expediente lingüístico utilizado pelo autor, privilegiando a ação



performativa em detrimento da comunicação, é capaz de gerar uma intensa sensação de presença e, sendo assim, essa imagem não só representa a cena, mas arrebatava o sujeito para dentro dela, levando-o a repetir com autenticidade a experiência vivida.

O princípio de dispersão da enunciação contracenada, nas memórias de João Miramar, com o da aglutinação das idéias em torno de um núcleo. Se, por um lado, as interferências de vozes múltiplas, intercalando-se à fala do narrador, arrefecem a densidade do discurso, por outro, elas se fazem necessárias, uma vez que corroboram a idéia de se inventariar a memória de Miramar em seus menores detalhes. Como exemplos de interferências na fala de Miramar podemos citar as constantes intervenções de Pantico, da prima Nair, Célia e as cartas da maioria desses personagens, além das observações como as de Machado Penumbra que Miramar transcreve, somados às citações constantes pelo discurso direto, indireto e indireto livre: "*Gustavo Dalbert numa noite de cabelo e cigarro disse-me que a arte é tudo e a vida nada.*" (ANDRADE, 1973, p. 30),

O narrador, um ritmo alucinante, fazendo de *Memórias Sentimentais de João Miramar* uma sucessão de diversidades, rompendo com a linearidade da narrativa, esvaziando ao extremo a idéia temática, dando a sua obra o dinamismo de um discurso cuidadosamente depurado, parco em verbos e acessórios fraseológicos que, por mais que pareça estranho, combina plenamente com uma sensação de nostalgia na qual se reúne um mosaico de coisas, onde a ausência se faz presença pela força da memória.

Se tornarmos cada trecho deste romance isoladamente, veremos que a idéia de coerência interna se torna impraticável, pelo menos no campo diegético. Contudo, não há como negar que exista um fio condutor que perpassa toda a narrativa, considerando João

Miramar, esse personagem lato que é a fonte central de todo o discurso. É inegável, por exemplo, que o menino da primeira cena, que depois vira aluno da "Escola Modelo", que dialoga com Rimbaud, que fala com saudades da casa da "Tia Gabriela", que se torna poeta, que casa, tem filho e separa, que inventa palavras e reinventa a própria vida, não seja o sujeito e também o eixo central desse livro de memórias. O que não se nega também, é que, todas as experiências vividas e sentidas por João Miramar não sejam fruto da abertura que ele proporciona enquanto consciência narrante, às mais inusitadas intromissões de vozes e pensamentos. Essa prática, entretanto, pode dar a impressão, num primeiro momento, de enfraquecimento de sua voz. Porém, tudo não passa de um jogo intencional que no final lhe confere um discurso denso, permeado por todos esses procedimentos adotados por uma consciência que se farta da riqueza de imagens relações que lhes são disponibilizadas pela memória.

A desenvoltura com que João Miramar se pronuncia está configurada no processo narrativo utilizado por ele, como voz que se esforça para não deixar escapar um só detalhe que lhe surge pelo fluxo da memória. Para isso, a forma escrita se abstém de regras básicas como a pontuação rigorosa, escrevendo trechos completos quase sem utilizar vírgulas. Esse procedimento despertará muitos escritores modernistas que também revolucionarão a sintaxe de suas frases e versos. Nos dias atuais, José Saramago retoma, em seu romance *A Jangada de Pedra*, esse espírito, abstendo-se até mesmo da pontuação que demarca as mudanças de discurso, criando uma fala sem pausas que reflete bem a "babel" contemporânea.

Mas as façanhas de João Miramar são muitas. Incontáveis até: o ritmo poético, por exemplo, está sempre presente garantido por uma sonoridade expressiva, fazendo reverberar as metáforas:



22 – MAÇONARIA

Avessos aos favores da cidade íamos perna aqui
perna ali eu e Dalbert de sorte excepcional.

Ruas quartos a chave bar desertos vibrações
revoltas adultérios ênfases.

A estacada foi num casarão azul em vol-plané sobre
o val-de-lírios inculto do Anhangabaú.

A coroa do Teatro Municipal punha patetismos pretos
no vermelho das auroras noturnas.

O João Jordão que não era artista nem nada
aparecia magro e uma tarde arranhou o subsídio
governamental para estudar pintura em Paris.

(ANDRADE, 1973, p. 32)

No fragmento em pauta, os recursos mais recorrentes da poesia como a sinalefa, a aliteração que alterna em sons surdos e sonoros, bilabiais, sibilantes, nasais, linguodentais e muitos outros; além das assonâncias constantes e rimas esporádicas que demonstram agudeza de percepção.

Esse trecho narrativo apresenta duas figuras – João Miramar e Dalbert – dois artistas e João Jordão, que “*não era nada*”. Entretanto, quem é contemplado com subsídios públicos é este último. De certo modo, essa situação se repete sempre na história da arte brasileira, relegando artistas de grande valor, a um plano inferior.

Como o termo “maçonaria” sugere ações ligadas ao ato de construir, Oswald de Andrade toca aqui no desafio maior de seu romance: a construção do discurso pela linguagem. Desafio que parece ditar o *tônus* de todo o livro. A seleção meticulosa do material significativo do trecho em questão ilustra esse desafio, alternando



breves momentos de fluência com obstáculos intermitentes que alegorizam as dificuldades da construção e a difícil vida do construtor.

Com essa retórica bem medida e livre das afetações sentimentalistas, João Miramar vai revisitando nos escombros do passado - como ocorre desde o primeiro fragmento citado em que aflora a sua experiência de criança - uma memória que habita os intervalos mais sutis da inteligência. Uma vez resgatadas, todas as imagens e sensações que perfazem o complexo material dessa memória viva, se convertem em novas matérias que, em forma de metáforas infinitas, se multiplicam progressivamente numa narrativa permeada de insólita poeticidade.

Considerando o termo “ação” em dois níveis, como nos orienta Henri Bérghson – o da ação *real* e o da ação *virtual* – podemos perceber no texto em pauta, a fragilidade da ação virtual. No breve episódio chamado “VATICANO”, por exemplo, faz-se notória a transposição daquela para essa ação:

VATICANO

Raffaello Sarizio d’Urbino
Ventania
Muitos lençóis
E rabanadas esportivas de profetas
Bento que Bento
 Frades no Pincio
Na boca do forno
 Fornarina
 - Faremos todos com muito desgosto o que o seu mestre
mandar.
 - Cada qual pinte assim que nem Raffaello.
E a ventania pegou nos Berninis empetecados para o
assombro educado das manadas Cook.
 - It is very beautiful!



Mas São Francisco não acreditaria nas transfigurações bem desenhadas.

(ANDRADE, 1973, p. 41)

Dentre inúmeras sugestões que se depreendem do trecho citado, queremos destacar a questão do processo de desrealização que ocorre aí de maneira progressiva.

Com essas frases quase independentes, apontando para todos os lados possíveis, temos a fusão de dois discursos, utilizando-se de recortes de material folclórico, "*Na boca do forno*", e na seqüência, desconstruindo com humor parodístico a lógica dessa quadra popular: "*- Faremos todos com muito desgosto o que o seu mestre mandar.*", para, mais adiante, ironizar e complementar o gosto carnavalesco em inglês, "*It is very beautiful!*" e, finalmente, aludir à figura equilibrada de João Francisco para justificar a transfiguração das ações reais em virtuais.

As duas formas de ação aludidas acima são analisadas por Henri Bergson, considerando aspectos de transitoriedade e permanência que cabem aqui citar e discutir:

Nossas "zonas de indeterminação" desempenham de certo modo o papel de tela. Elas não acrescentam nada aquilo que é; fazem apenas que a ação real passe e que a ação virtual permaneça."

(BERGSON, 1999, pp. 36/7)

Para se entender a “zona de indeterminação” ou simplesmente “tela” aludida por Bergson, devemos observar dois níveis do texto: o da fala, representado pelo tecido verbal e o do discurso, que caminha do verbal para o não verbal.

Para construir com eficiência essa *tela* de que fala o filósofo, Oswald de Andrade lança mão de vários recursos, tanto do ponto de vista fonético, como vimos em “Maçonaria”, como do ponto de vista sintático, apresentando ao longo de todas as *Memórias Sentimentais de João Miramar*, uma fraseologia precária, segundo o jugo gramatical, e, principalmente, em sua morfologia, em que o uso abundante de neologismos perpassa toda a obra. Esses expedientes nos dão a tela na qual se apresentam os fatos ficcionais que, por seu turno, nos conduzem à substância da memória, onde se pode perceber a construção de um pensamento.

No campo virtual, toda essa tela que nos é apresentada por Oswald de Andrade servirá de veículo ou significante lingüístico capaz de atizar com ironia perspicaz a atenção de quem transita pelos caminhos exíguos da linguagem de João Miramar, fazendo-lhe sentir o efeito estético. No vasto universo da linguagem, repleto de surpresas e imagens inusitadas, Miramar nos convida a mergulhar com ele nas experiências sedimentadas em sua memória, cristalizadas pelo tempo, vivenciando *in presentia* as sensações vivas de acontecimentos passados.

Mas, nas memórias desse narrador enigmático, não é só o passado repetido que se reintegra ao discurso, fazendo-se presença. No fragmento de número 69, por exemplo, a dimensão virtual de seu discurso aponta para uma intermitência das coisas e dos feitos, como



- Mil outros trechos de mil outros escritores convencervos-ão, senhores, que o mundo de hoje anda não só pior que o mundo debochado de Péricles e Aspásia, mas pior que o mundo ignaro do Medievo trevoso e pior até que o mundo das utopias científicas e revolucionárias da Revolução Francesa! Nessas intermitências de progresso e regresso, círculos de princípios que formam a base de novas babéis, novas confusões de línguas e novos rebanhos voltando a velhos apriscos, só uma lição nos assoberba, a lição severa da História!

(ANDRADE, 1973, p. 54)

Pelas comparações feitas no trecho acima, partindo sempre do presente, esvaziando-o, “... o mundo hoje anda pior que...”, o personagem que assume a fala chama a atenção para a necessidade de se conduzir os *novos rebanhos* a “*velhos apriscos*”. Desse modo, o movimento se dá ao contrário, ou seja, o futuro, representado pelos “*novos rebanhos*” é que irão se nutrir de convicções do passado, “*velhos apriscos*”.

Com isso, o conceito de memória biparte-se em memória criativa e memória histórica, sendo esta “...a lição severa” e aquela, a lição da eterna busca, que tem por base a palavra multissêmica, para se atingir as direções e o tempo inusitados.

Muitos outros episódios que nos concitam a refletir sobre uma variedade de coisas, nos são apresentados por João Miramar, sempre dentro da dinâmica contida nos pequenos trechos que já apresentamos aqui. O significado da memória, bem como a apologia do discurso literário, perfazem o eixo sobre o qual gravitam todas as



Muitos outros episódios que nos concitam a refletir sobre uma variedade de coisas, nos são apresentados por João Miramar, sempre dentro da dinâmica contida nos pequenos trechos que já apresentamos aqui. O significado da memória, bem como a apologia do discurso literário, perfazem o eixo sobre o qual gravitam todas as outras questões suscitadas em *Memórias Sentimentais de João Miramar*.

Considerando a sugestibilidade contida no próprio nome *Miramar*, podemos intuir melhor sobre o mosaico temático estampado em toda a narrativa, abrindo um vasto leque, *mirando* sempre o *mar* do discurso, construindo seu livro diferenciado de memórias, pela bricolagem de materiais diversos, compondo um painel de dimensões incalculáveis.

O mosaico de idéias e imagens sugerindo instalações dadaístas reúne objetos de naturezas várias num mesmo plano, a seqüência de narrativas, breves e inconclusas, faz de *Memórias Sentimentais de João Miramar* uma obra que não só provoca, mas realiza mudanças radicais no panorama das letras brasileiras. Além disso, soma-se também a diversidade temática e a variação das técnicas que aproximam as memórias de Miramar e atestam sua relação intensa com outras formas de arte como o Cinema, que aparece reiteradas vezes como citação na fala dos personagens e, ao longo de todo o texto como técnica de composição. À página 60, por exemplo, o cinema é citado numa carta da Tia Nair a Miramar como influenciador de comportamento: “... Tudo isso é por causa do cinema. Ela usa boca de Mãe Murray e o cabelinho de Bebê Daniels.” (ANDRADE, 1973, p.60). Como técnica cinematográfica podemos destacar um momento de descrição de uma cena em que Miramar



recorre a esse recurso, servindo-se de neologismos e jogos de imagens:

... corria a cabeleira curta para trás pela avenida longa de grama selvática e palmas, do centro acachapado às areias inspiradoras de cenas fílmicas.

[...] éramos a paisagem dentro da paisagem.

(ANDRADE, 1973, p.77)

A noção de movimento, própria do cinema, e a velocidade da cena descrita pelo narrador, provocam estímulos visuais e cria a sensação real de um acontecimento originado na virtualidade da linguagem. Temos aí pequenas e breves imagens, “cabeleira”, “avenida”, “grama”, “palmas” e “paisagem” que perfazem um conjunto denso, disponível aos olhos.

A própria Literatura também é questionada a todo o momento: “E mostrava-nos versos dizendo-se partidário da poesia vagabunda mas cheia de alma.” (ANDRADE, 1973, p.33), “Sonhávamos um livro de viagens” (p. 39). No trecho chamado Literatura, Miramar alude a Machado Penumbra e descreve uma cena rica em detalhes, evocando uma viagem no tempo em que aparecem novos bandeirantes, cow-boy, e principalmente, neologismos de grande peso como “grandeloquou”, encerrando com a seguinte sentença: “E o trem tarratinchou saudades”, sugerindo nos signos “trem” e “saudades” o sentido de transitoriedade e permanência das formas literárias que se sucedem e se entrelaçam, em movimentos de idas e vindas no tempo e no espaço. Corroborado essa idéia o trecho



de número 93: *"Ele era o íntimo e falava-me da imortalidade da poesia e da mortalidade dos poetas inclusive ele mesmo."* (ANDRADE, 1973, p. 68), deixando patente o exercício de auto-suficiência desta narrativa ao colocar em pauta suas próprias inquietudes com rigor e propriedade.

Outras formas de arte como a dança:

- O Sr. Possui filhas?
- Sim. Tenho uma de seis anos.
- Ponha-a lá, ponha-a lá, se quiser salvá-la dos perigos contemporâneos. Ah! Lá não se dança o passo doble, meu caro senhor! O passo doble! Devia chamar-se a cópula de salão! Olhe, nós vivemos numa civilização de dancings...

(ANDRADE, 1973, p.101)

aparecem são discutidas nas memórias de João Miramar atestando seu vasto horizonte, lembrando-se que o recorte citado, faz parte de um dos breves enredos, "ORDEM E PROGRESSO", em que, num jantar de ano novo onde se encontravam presentes, grande número de pessoas de profissões variadas, falando de assuntos vários como é comum ao longo de toda esta obra.

A música também é mencionada aqui freqüentemente. Desatacaremos um fragmento no qual Miramar promove um neologismo de rara beleza, realizando ao mesmo tempo, a ação performativa, o sentimento antropofágico e a alusão à música:



Passara leito para casa diversa e fugas de
expansões *pianais* e cachimbos sozinhos.
Carlosgomava cinco atos sucos d'O Rapto das
Sabinas.

(ANDRADE, 1973, p. 39)

CAPÍTULO II

São cenas e coisas que vão se fundindo em um mosaico oscilante até formar uma imagem totalizante do ambiente urbano e moderno que serve de pano-de-fundo para as memórias de Miramar: "*Sírios itálicos japonizados no Far-west urbano*" (ANDRADE, 1973, p. 93). A mistura de raças no trecho em tela sugere também a mistura de linguagens e procedimentos, a mistura das formas literárias para se criar formas novas, no ambiente espesso, urbanizado e efervescente da palavra-cidade, do discurso-cidade e da cidade-letras das *Memórias Sentimentais de João Miramar*.

BALADA DO AMOR ATRAVÉS DAS IDADES

EU TE GOSTO, VOCÊ ME GOSTA
NADA TEMPA SEMPRE
EU A GOSTO, VOCÊ ME GOSTA
NADA TEMPA SEMPRE
Sai do covão do pau
para ralar seu irmão.
Vem, budismo, moramos

CAPÍTULO II

DA TRADIÇÃO

(em sete movimentos)

Propomos nesse capítulo uma abordagem do termo tradição na Literatura, em sete estágios, partindo do poema "Balada do Amor Através das Idades" de Carlos Drummond de Andrade transcrito a seguir:

BALADA DO AMOR ATRAVÉS DAS IDADES

EU TE GOSTO, você me gosta
desde tempos imemoriais.
Eu era grego, você troiana,
troiana mas não Helena.
Saí do cavalo de pau
para matar seu irmão.
Matei, brigamos, morremos.

Virei soldado romano,
perseguidor de cristãos.
Na porta da catacumba
encontrei-te novamente.
Mas quando vi você nua
caída na areia do circo
e o leão que vinha vindo,
dei um pulo desesperado
e o leão comeu nós dois.

Depois fui pirata mouro,
flagelo da Tripolitânia.
Toquei fogo na fragata
onde você se escondia
da fúria de meu bergantim.

Mas quando ia te pegar
e te fazer minha escrava,
você fez o sinal da cruz
e rasgou o peito a punhal...
Me suicidei também.

Depois (tempos mais amenos)
fui cortesão de Versailles,
espirituoso e devasso.
Você cismou de ser freira...
Pulei muro de convento
mas complicações políticas
nos levaram à guilhotina.

Hoje sou moço moderno,
remo, pulo, danço, boxo,
tenho dinheiro no banco.
Você é uma loira notável,
boxa, dança, pula, rema.
Seu pai é que não faz gosto.
Mas depois de mil peripécias,
eu, herói da Paramount,
te abraço, beijo e casamos.

(ANDRADE, 1992, pp. 27/8)



1 . 1 - Primeiro Movimento

(A busca de Invariantes)

EU TE GOSTO, você me gosta
desde tempos imemoriais.

(ANDRADE, 1992, pp.27/8)

A leitura dos dois primeiros versos da estrofe inicial do poema, em epígrafe, remete às formas da arte em seu estágio primitivo. A expressão "*tempos imemoriais*" sugere, em seus meandros sêmicos, a incursão num universo que se encontra fora da memória. São os tempos da gênese da Literatura ocidental, no mundo pré-helênico. Tempos mágicos, momentos em que o homem ocidental ainda não havia se inserido no contexto temporal que hoje conhecemos.

Entretanto, já se pode perceber, pela voz lírica, a afeição recíproca entre o *cantor* e a *musa*, personificando, respectivamente, a voz poética e a *linguagem inventiva*: "*EU TE GOSTO, você me gosta*".

Desde o início, portanto, mesmo quando as manifestações artístico-literárias se davam nos moldes mais simples, a afinidade entre os dois elementos fundamentais da poética, a voz enunciativa e a linguagem, é latente. Enunciação e linguagem comporão pouco mais tarde com os três grandes gêneros, um conjunto de invariantes que consolidarão as bases da tradição literária ocidental.

Em apenas dois versos vem à tona toda uma gama de idéias e procedimentos que, de certo modo, ficaram esquecidos no

tempo e que só se reapresentam através da memória criadora da arte. Nos “*tempos imemoriais*” – fase de consolidação da polis grega –, são plantadas as bases do que mais tarde sofreria atualizações e ressurgiria em novos modelos, mas que, em última análise é a semente de uma consciência de forma artística que se faz e refaz continuamente.

A propósito, o verbo *gostar* que aparece repetido no primeiro verso do poema, merece atenção pelo seu tom indicativo de uma ação integradora entre o sujeito e a linguagem. É o homem que busca a ordenação de seu próprio universo, identificando-se com a palavra feito instrumento capaz de instaurar o cosmo. Isso nos remete a um estágio em que o artista trava diálogo com seu material de trabalho e conseqüentemente se instala um círculo interminável de relações intensas que vencem o próprio tempo.

Ao avançarmos na leitura do poema de Drummond, percebemos o fortalecimento progressivo dessa relação, que por força de atualizações sucessivas, mantém acesa a pira da tradição. Todos os movimentos que sucedem a essa fase de descoberta participam dessa consolidação instituindo e destituindo cânones, com o surgimento de novos sujeitos e novas linguagens.

A título de ilustração, recorremos a breves exemplos constantes das reflexões de André Jolles, no livro *Formas Simples*. A *legenda*, uma das formas de produção mais completas nos tempos “imemoriais”, sofre atualizações e chega à Idade Média como uma hagiografia elaborada, apresentando elevado valor estético pelo que lhe foi acrescido de componentes artísticos. O mesmo fenômeno se daria com a *saga* que, ao sofrer intervenções de ordem estética, resultaria num dos troncos mais frutíferos do gênero prosaico de onde decorreriam as ramificações mais significativas da narrativa de que se

tem conhecimento. Assim aconteceria com o idílio que tem raízes profundas nas várias espécies poéticas, com o *conto* que, de mera “disposição mental espontânea”, evoluiu-se para uma das formas mais complexas do gênero narrativo pela sua densidade. Outro exemplo é o caso, dotado de características singulares no engendramento de sua forma e, por isso mesmo, daria origem a uma nova forma também singular: a *novela*.

Há muitos outros modelos que sofreram atualizações contínuas e continuam presos às malhas dessa espiral que transforma todas as coisas. Tudo isso corrobora com o princípio da dinamicidade das formas. Partindo desse pressuposto, retomamos o verbo *gostar* do primeiro verso do poema em questão, que parece cumprir uma função dupla. Por um lado, ele realiza uma afirmação genérica, colocando em pauta a afinidade secular que se traduz na busca infinita da forma ideal pelo poeta. Por outro, ele profere uma afirmação atualizada dessa busca, confirmando que a tradição literária ocidental, apesar das peripécias incontáveis, sobrevive sempre e se reapresenta, sempre reelaborada segundo as leis de seu tempo.



1.2 - Segundo Movimento

(A idéia de construto)

Eu era grego, você troiana,
troiana mas não Helena.
Saí do cavalo de pau
para matar seu irmão.
Matei, brigamos, morremos.

(ANDRADE, 1992, pp.27/8)

A presentificação do mundo grego na figura do herói épico, a menção à célebre Guerra de Tróia e as implicações de consangüinidade, motivadoras da vida tumultuada e da morte trágica, tudo isso se acumula neste segmento embalado pela doce melodia da lira que só o amor é capaz de fazer soar.

Sentimentalismo, nobreza e dor são postos num mesmo plano na trajetória dos dois personagens pelas veredas da tradição grega. Nesse momento, o espírito inerente aos três gêneros fundamentais (épico, lírico e dramático) se manifesta e se faz representar, tanto pelos personagens quanto pelos atos a eles atribuídos. A bravura do guerreiro ante ao inimigo, "*Saí do cavalo de pau / para matar seu irmão*", traz à mostra feitos e procedimentos tanto humanos quanto verbais que criam uma atmosfera própria à epicidade, pela tonalidade eloqüente e pelo gesto de coragem que engendram simultaneamente. Porém, o signo "*irmão*", atribuído àquela que o herói persegue por afinidade, traz à tona questões de consangüinidade e honra, evocando as formas trágicas, nas quais a sublimação pode estar na consumação do ato extremo que, via de

regra decorre da bravura: *"Matei, brigamos, morremos"*.

Reportando-nos ao verso que diz: *"troiana, mas não Helena"*, que toma metonimicamente pela palavra *"Helena"*, toda uma raça, todo um conjunto de valores relativos ao pensamento helenístico, podemos perceber uma forte intencionalidade nessa expressão. Sendo esse personagem-símbolo a negação do princípio helenístico, avesso à primazia da razão e da moral, sua vocação haveria de coincidir com os princípios do lirismo, afeita a sentimentos que transpõem as barreiras da lógica formal.

O termo *"guerra"*, sugerido nos três versos finais da primeira estrofe do poema, a exemplo do que ocorreu com o verbo *"gostar"* dos dois primeiros versos, também nos parece estar a serviço de uma idéia dupla. Primeiro, tomado no sentido clássico (*pólemos*), a guerra deve ser concebida paradoxalmente como instauradora da ordem (*cosmos*). Segundo, tomado na concepção hegeliana, o termo se apresenta com o significado de *"episódio"* na *"alternância"* do poder, exercido continuamente pelo vencedor dos embates que se repetem sempre, onde prevalece o mais elevado espiritualmente.¹

Chamou-nos à atenção, de modo especial, a expressão *cavalo de pau*, que suscita, *a priori*, toda uma atmosfera de batalhas e estratégias bélicas, remontando, de imediato, à célebre *Guerra de Tróia*. Contudo, se observarmos mais detidamente, veremos que, como imagem de um construto, o *cavalo de pau* do poema nos oferece nuances que têm a ver com o próprio princípio da construção poética na sua concepção de montagem, conciliando matérias diversas em sua conformação.

A propósito, a imagem-monumento em questão, nos

¹ Ver ABBAGNANO, Nicolas. *Dicionário de Filosofia*, São Paulo, Martins Fontes, 2000.



O elefante poético vai se tornando o próprio símbolo da indiferença à medida que se lança no espaço social. Por outro lado, cada vez mais ele se afirma enquanto produto de uma prática especial que, em última análise, será a própria articulação interna da linguagem poética. Mas a imagem estranha e precária do “elefante” faz com que a indiferença cresça mais e mais, pois ao homem moderno, absorvido na sua lida interminável de Sísifo contrariado, é vedado o direito de contemplação das “inutilidades”. E são exatamente elas que lhe poderiam devolver o senso de humanidade pelo mito restaurador da ordem perdida.

Na quarta estrofe do poema, somos conduzidos pelas veredas sêmicas do vocábulo “faminto”, aos caminhos sutis do desejo. O “elefante”, agora, confundindo-se com o próprio Eu poético, evoca em seus devaneios espaços, seres e coisas que povoam os meandros misteriosos da alma humana. Quanto mais ele se envereda pelas trilhas do humano-social tentando satisfazer suas necessidades, mais distante ele se encontrará, paradoxalmente, dos homens. Este fenômeno se explica à luz da dialética da composição que, ao criar um objeto estranho e sedento de humanidade, acaba construindo uma imagem recortada, justapondo objetos díspares para dar vida a um objeto maior. Esse objeto de conformação estranha reúne em si a diferença, realizando a síntese de uma diversidade, sublimando-se enquanto arte, ao mesmo tempo em que decai socialmente, vitimado pela indiferença do espaço cotidiano:

no campo de batalha,



parece recorrente na obra poética de Drummond. Ela nos parece também reveladora do ato mesmo do artifício, iluminadora do labor espirituoso de bricolagem, gesto pelo qual o poeta alegoriza a vida fragmentada e garante a unidade poética, justapondo a peças multiformes da diversidade.

Em seu livro *A Rosa do Povo*, o poeta itabirano compõe um poema chamado “O Elefante”, de cinco longas estrofes e cem versos hexassilábicos no qual a idéia de construção é aprofundada substancialmente.

Na primeira estrofe, a voz poética apresenta o material do qual o “elefante” é fabricado e detalha o próprio processo de sua fabricação. Nesse estágio figuram os mais diversos componentes que vão se juntando uns aos outros pelo poder mágico da cola, até que o todo seja formado. Nesta estrofe, o trabalho de arquitetura, juntamente com as partes que compõem o “elefante” recebe atenção especial, uma vez que, detalhe por detalhe é enumerado e sobre cada um deles se pode notar o desvelo e a consciência do significado da obra que está sendo realizada.

Na segunda estrofe, o “elefante” já é uma realidade: “Eis meu elefante/pronto para sair”. E ele empreende, metaforicamente, uma incursão no mundo dos homens, onde nem mesmo é notado.

Prossegue a sua peregrinação na terceira estrofe:

Vai meu elefante
pela rua povoada,
mas não o querem ver
nem mesmo para rir

(DRUMMOND, 1992, pp. 129/30)



à procura de sítios,
segredos, episódios
não contados em livro,
de que apenas o vento,
as folhas, a formiga
reconhecem o talhe,
mas que os homens ignoram,
pois só ousam mostrar-se
sob a paz das cortinas
à pálpebra cerrada.

(DRUMMOND, 1992, pp. 129/30)

O “*campo de batalha*” dotado de instâncias profundas que os próprios “homens ignoram”, é o espaço da contradição onde o “elefante” se consolida e, ao mesmo tempo, onde começa a sua dissolução. Resta-lhe, portanto, recolher-se em seu mundo, cômico da batalha que haverá de recomeçar sempre.

Na quinta e última estrofe do poema em apreço o movimento de recolhimento do elefante-poema se dá como acontece a todo objeto vitimado pela indiferença humana. Fadiga, melancolia e a certeza de retorno ao “pó” ou ao “simples papel”, a exemplo do mito bíblico. Eis a única certeza do “elefante” e de seu criador, fundidos no processo de construção e desmontagem:

E já tarde da noite
volta meu elefante,
mas volta fatigado,
as patas vacilantes
se desmancham em pó.
Ele não encontrou
o de que carecia,

o de que carecemos,
eu e meu elefante,
em que amo disfarçar-me.
Exausto de pesquisa,
caiu-lhe o vasto engenho
como simples papel.
A cola se dissolve
e todo seu conteúdo
de perdão, de carícia,
de pluma, de algodão,
jorra sobre o tapete,
qual mito desmontado.
Amanhã recomeço.

(DRUMMOND, 1992, pp. 129/30)

Na estrofe transcrita, a unidade poética é assegurada principalmente pelas nuances sêmicas contidas nos signos *patas*, que remetem à dimensão sócio-histórica, e *engenho*, que alegorizam o próprio processo de construção artístico.

Enquanto *patas*, aqui retiradas a *móveis antigos*, alude ao procedimento de reaproveitamento de material na arte, *engenho* remete ao ato mesmo de fazer, da realização artística. E se aquelas apresentam implicações sêmicas concernentes ao universo social e material, este, por sua vez, remeterá às habilidades necessárias ao artista para a articulação de sua trama. Conseqüentemente, tudo o que se liga à dimensão material se desmancha em pó e o que tem a ver com a dimensão artística se desmorona como "*simples papel*".

É desse modo que "elefante" e "cavalo de pau" se revelam verdadeiras imagens afins nos dois poemas de Drummond, trazendo à tona, ambas, uma questão universal nos domínios da arte: o processo



de construção com sua vocação eterna de realizar a conjunção, pela bricolagem, de componentes diferentes para se formar um corpo que se homogeneíza, paradoxalmente, na somatória dessas diferenças.

Ao final do poema "O Elefante", vemos desenvolvido um processo apenas sugerido no poema "Balada do Amor Através das Idades". Trata-se do processo de construção, experiências e desmontagem do poema-objeto. Entretanto, um traço comum aos dois objetos permanece. Tanto o *cavalo de pau* quanto o *elefante* são objetos mutantes e essa propriedade fica expressa no último verso de "O Elefante" quando, depois de todas as peripécias, a voz poética enuncia: "*Amanhã recomeço*".

Drummond realiza nestas cinco estrofes de "O Elefante" aquilo que é apenas sugerido na imagem do *cavalo de pau* de seu poema "Balada do Amor Através das Idades", objeto central deste capítulo. Enquanto naquele poema, a imagem do *elefante* se expõe na seqüência de episódios, ao sabor dos ventos da modernidade; neste, o *cavalo de pau* aparece feito engenho estranho que se mantém à distância, resguardando-se dos embates como se dava com a arte dos tempos helênicos. Um traço, porém, é comum aos dois construtos: ambos são construídos a partir da conjunção dos diversos retalhos geradores do produto estético.

Consideradas as implicações de vida e morte, confrontos, amor e ódio, suscitadas por *elefante* e *cavalo de pau*, depreende daí a idéia de que ambos alegorizam a construção poética em dois de seus grandes momentos: o clássico e o moderno.

É sabido que a diversidade de credos, divindades e pensamentos do mundo grego que sustentam uma vasta gama de manifestações artísticas é a base de onde se originou a enorme variedade de cânones que iniciam e mantêm viva a tradição. A



imagem-monumental do *cavalo de pau* que, em regra, se presta às alusões inerentes à guerra, evocando grandiosidade e eficácia de estratégias, evoca poeticamente toda uma exuberância do engenho que se pode realizar com as palavras.

Da mesma forma, o *elefante* não só realiza as mesmas façanhas do *cavalo de pau*, como também desnuda todo o procedimento de construção e desconstrução pelo qual passa, compreendendo inclusive suas experiências, dadas nos planos humano-mitológico e artístico.

Correm, portanto, nos dois poemas de Drummond, implicações dos *modi*, tanto de feitura quanto de interação da Literatura no universo social. Entre as imagens engenhosas dos dois construtos existem similitudes e diferenças. Começando pela natureza de ambos, aflora um traço comum que tem a ver com a qualidade de coisa construída, forjada a partir de árduo labor. Esse traço coincidente de *elefante* e *cavalo de pau*, não obstante nos remeta a tempos distintos, evoca os aspectos invariantes da arte, aproximando essas duas imagens.

Por outro lado, a posição do Eu poético nos dois casos parece-nos reveladora do envolvimento deste com a sua criação. Enquanto em uma das situações a voz enunciativa abandona o seu engenho para lidar no mundo exterior, "*Sai do cavalo de pau para matar seu irmão*", (DRUMMOND, 1992, p. 20), na outra circunstância, essa voz se funde ao seu objeto: "*Construo um elefante / de meus poucos recursos*" (DRUMMOND, 1992, p. 129/30). Em ambos os casos pode-se notar, portanto, as relações tensivas que transpõem as esferas da arte enquanto construto acabado e se estendem por toda a sua trajetória de experiências intermináveis nas quais se configura o eterno refazer na dança do tempo, expressão máxima da dialética.

É já na Antiguidade Clássica que o discurso artístico



começa a apresentar as suas faces múltiplas e mutantes. Os verbos “matar” e “morrer”, concebidos do ponto de vista da destituição, confirma esse primeiro grande movimento de transição em que, um conjunto de formas e procedimentos, juntamente com seus artífices sofre as degenerações do tempo: “Matei, brigamos, morremos”. Confirmada a ruína do modelo grego, abrem-se as possibilidades para um novo corpus e surge, de fato, um novo movimento dessa sinfonia inacabada.

(ANDRADE, 1992, p.27/9)



1 . 3 - Terceiro Movimento

(O eterno retorno)

Virei soldado romano,
perseguidor de cristãos.
Na porta da catacumba
encontrei-te novamente.
Mas quando vi você nua
caída na areia do circo
e o leão que vinha vindo,
dei um pulo desesperado
e o leão comeu nós dois.

(ANDRADE, 1992, pp.27/8)

Na segunda estrofe do poema "Balada do Amor através das Idades", a mudança de personagem não interfere naquilo que já se configura um ciclo evolutivo. O guerreiro grego é substituído pela figura do soldado romano e assim o movimento progressivo do processo civilizatório segue seu curso. Então, já nos encontrarmos na Era Latina e os "*tempos imemoriais*", somados à Era helenística servem de base e dão lugar ao mundo cristão, onde a voz da arte e seu objeto se reencontram numa outra situação.

Assistimos, com estas idas e vindas dos pseudos personagens, ao espetáculo da formação de cânones que se faz nesse jogo constante, configurando uma tradição, na qual a noção de gêneros e formas é feita e refeita continuamente, graças à riqueza de procedimentos e à consciência de arte como realização, como trabalho



que vai se amadurecendo na moagem das eras.

Metamorfoseado e ressurreito, o herói assume um novo caráter e substitui a um só tempo as práticas mágicas e mitológicas pela prática místico-cristã. Ao seu perfil, embora prevaleça o heroísmo, é adicionado um forte componente que tem a ver com a sua individualidade.

Como o poema pode ser dividido em pequenos blocos, que podem ser associados cada um a uma fase histórica e a uma forma de arte, nesse bloco, depreendem-se os modos característicos da Literatura medieval. Contrariando o que muito se diz sobre ela, a Literatura da Idade Média não é uma produção homogênea. Ela é sim, corroborando os postulados de Ernest Robert Curtius, a fusão de uma grande massa de idéias que vão de São Tomás de Aquino a São Benevenuto. A arte medieva compreende também uma imensa gama de procedimentos, uma vez que todos os expedientes estão presentes em sua conformação que esse novo estágio da tradição requer, somados àqueles considerados os mais significativos da Era Clássica.

Pode se observar nesta metamorfose do herói e da musa, que o mito da linguagem retoma antigas formas e as insere em seu fluxo. E estas que, até certo ponto, sofrem inicialmente uma transgressão, levando-lhes a uma "morte" enquanto metáforas de uma consciência, reaparecem purificadas, cumprindo sua sina de fênix, ressurgindo sempre com esplendor de suas cinzas, confirmando sua vocação para a ressurreição e a imortalidade: *"...Na porta da catacumba encontrei-te novamente."*

Destarte, seguem sua trajetória o herói e sua amada, palmilhando caminhos de descompassos característicos da descontinuidade de um sistema complexo. Ambos cumprem um destino cíclico, associando-se por natureza e vocação ao eterno



começar de novo. Feito Sísifo, condenados a repetir eternamente o mesmo ato, porém, agraciados com a possibilidade de vislumbrar sempre algo novo a cada vez que tal cena se faz.

A figura do leão, que devora os dois, remete a uma simbologia múltipla e rica em significados estendendo-se dos mais nobres e elevados à nulidade, decadência e cegueira.

A maneira como foram tratados o artista e a arte na Idade Média - "*Virei soldado romano, / perseguidor de cristãos*", "*Mas quando te vi nua / caída na areia do circo*" -, suscita questionamentos de ordem diversa. A submissão da atitude criadora ao poder avassalador da Igreja e da Corte gerou efeitos de natureza estética com raízes profundas na evolução da arte no Ocidente. O encontro clandestino, "*Na porta da catacumba / encontrei-te novamente.*", seria um dos muitos artifícios utilizados visando à aproximação do artista com o seu objeto, num mundo em que o direito a vôos mais altos havia sido ceifado.

Os signos *soldado*, *catacumba* e *circo* alegorizam com propriedade esse universo misto de desejos e sanções. De um lado, o *Eu* da arte na condição de soldado e, de outro, ela na catacumba da existência e nua no circo se vêem divorciados pela sorte num momento histórico em que são meros coadjuvantes. Eis o grande espetáculo cujas bases tensas e contraditórias incitam, por si mesmas, transgressões silenciosas.

O signo "*leão*", vocábulo de simbologia ampla, surge por duas vezes na estrofe em questão do poema de Drummond. Da primeira vez, apresenta-se com sua imagem imponente, da segunda, devora o par que se aventura em sua peregrinação.

As sanções sofridas pela arte na Idade Média propiciaram o aprofundamento das relações entre o artista e o seu objeto. E tudo



isso promove a intensificação das instâncias subjetivas, gerando procedimentos que conferem mais e mais poder ao discurso artístico-literário.

É esse poder clandestino do discurso que garante a sobrevivência de uma tradição, mesmo diante dos tronos ornados dos bispos, com a parte anterior do leão, representando pela sua simbologia, força, sabedoria e divindade, a palavra poética não arrefece seu ímpeto. Mesmo nas arenas onde eram atirados às feras ou nas fogueiras onde eram queimados como “hereges” os poetas não silenciaram. Ao contrário, todas as tentativas de aniquilação dessa plêiade provocaram reflexões internas no ambiente da arte que só estimularam o amadurecimento da consciência estética.

O desespero do herói ao ver sua musa “nua”, “caída na areia do circo”, evoca momentos em que a palavra poética se encontrava desfalecida, esvaziada e reduzida à sua singularidade potencial, apesar de sua aptidão diferenciada e única. Tal situação o impulsiona à ação imediata, assim como impulsionou poetas e artistas em dias tenebrosos da Idade Média, vendo a arte ser subjugada pela Igreja e pela Corte. O desfecho em ambos os casos será a “morte” não como termo absoluto, mas como possibilidade de transformação das matérias, como fim de um ciclo e início de outro. Nesse sentido é que aparecerá no poema dado, a morte como evento intermitente que servirá como preparação de uma vida diferente, concebida na visão shakespeareana do termo de se voltar ao pó e do pó se construir um novo objeto com novo formato e nova finalidade:

Mas quando vi você nua



caída na areia do circo
e o leão que vinha vindo,
dei um pulo desesperado
e o leão comeu nós dois.

(ANDRADE, 1992, pp.27/8)

Nesse fragmento do poema de Drummond o sema do signo “leão” ligado à negatividade é elevado ao máximo de sua potencialidade. Como o ato de deglutir é uma constante no campo da arte e está ligado muito mais à idéia de destituição do que a de eliminação, abre-se, intrinsecamente, uma outra possibilidade sêmica. Trata-se de considerar o vocábulo “leão” como símbolo do sol, do fogo e da luz, circunstância em que ele aparece como restaurador da ordem incendiando e renovando o universo com sua energia cósmica.

Com essa dupla significação contida no signo “leão”, a arte e sua história dão seqüência ao processo de assimilar procedimentos, formas e pensamentos do passado, adicionando-lhes elementos e promovendo sua atualização para, enfim, conferir a essa nova forma o status de discurso novo, construído a partir de uma base pré-existente.

Desse movimento conturbado em que a arte sofre grandes abalos e o artista se desdobra como demiurgo de novas linguagens, surgem espécies que já apontam para uma revolução, cujas formas dispersas se articulariam em um novo movimento artístico.

1. 4 - Quarto Movimento

(Procura e fuga)

Depois fui pirata mouro,
flagelo da Tripolitânia.
Toquei fogo na fragata
onde você se escondia
da fúria de meu bergantim.

(ANDRADE, 1992, pp.27/8)

Entre peripécias e sublimações o herói do poema e sua musa vão sobrevivendo, acumulando em seu processo histórico as experiências que os orientam rumo à sua trajetória interminável.

De soldado romano e herói que se atira para ser devorado por um leão raivoso, o Eu poético, que nunca é apresentado em detalhes, mas se mostra sempre nos meandros do discurso, ressurgue outra vez. Como portador da voz enunciativa ele reaparece em nova forma: "*Depois fui pirata mouro*", pronto para transgredir e perturbar a ordem. Suas ações nesse movimento se desencadeiam todas a partir dessa sua posição marginal: "... *toquei fogo na fragata onde você se escondia da fúria de meu bergantim*".

Ela, que também fora vítima da mesma sorte, ressurgue escondida numa belonave, perseguida pelo herói-pirata empunhando o seu bergantim, tencionando conquistá-la. Mas, ambos parecem

cumprir o destino dos desencontros e, por isso mesmo essa busca prossegue em nível e circunstâncias diferentes. Se no movimento anterior os dois foram igualmente perseguidos, agora, a procura se restringe a ela, com quem ele tenta estabelecer uma união.

Sob o signo do fogo, com sua simbologia ambivalente, se desenrola a cena apoteótica da redescoberta da musa escondida em sua nau: *"Toquei fogo na fragata onde você se escondia"*. Daí depreendem-se dois significados primordiais do signo fogo: um deles se liga a semas positivos, evocando sentimentos profundos de paixão e de amor. Outro, cujo significado principal está no campo negativo, suscita a dor, o ódio, a cólera e a fúria. Tudo isso remete a um movimento estético – o Renascimento – ambivalente e totalizante que, de certo modo, realiza a primeira grande síntese da tradição literária ocidental.

O fogo que tanto se prestou à simbologia cristã na Idade Média feito chama da purificação, aparece no Renascimento como fonte iluminadora capaz de promover a ressurreição a partir das cinzas. Aqui, ele se funde à água, e da junção desses opostos, surge algo novo. O ambiente onde desencadeia a cena é a vastidão do mar que, por seu lado, alegoriza a possibilidade infinita da criação. O fogo purificador é também aquele que produz a imortalidade.²

Fogo e água fazem aflorar no poema de Drummond toda uma gama de significados que se relacionam, em última análise, aos semas da vida e da morte. Esta porém, entendida, como já mencionamos, como evento que se concretiza a partir das contingências daquela. O Eu poético, encarnado na figura do pirata, apresenta-se disposto a grandes feitos para trazer à luz a face oculta

² Consultar: CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de Símbolos*, tradução de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro, José Olympio, 2002.

de sua musa. E de sua ação, "*toquei fogo na fragata...*", resulta, mais uma vez, na interrupção de uma vida que pulsa em estado passivo para ressurgir e sublimar latejante em outro cenário.

De um lado, pirata e fogo provocam e incomodam; de outro, a água com sua magnitude evoca o infinito e apascenta o fogo. O encontro dessas duas forças opostas pode gerar fenômenos inusitados, semelhante ao que se dá quando poetas-piratas, munidos de suas palavras-fogo incendeiam o mar da linguagem e fazem surgir de suas profundezas as mais belas formas, mantendo acesa a pira da tradição.

A figura do "*pirata mouro*" se mistura aqui a outros ícones lendários do cristianismo romano e sugere instantes de expansão cultural e artística como a chegada dos árabes ao ocidente trazendo elementos da cultura muçulmana que marcariam para sempre a arte cristã.

1.5 - Quinto Movimento

(Entre a cruz e o punhal)

Mas quando ia te pegar
e te fazer minha escrava,
você fez o sinal da cruz
e rasgou o peito a punhal...
Me suicidei também.

(ANDRADE, 1992, pp.27/8)

Na quarta estrofe do poema em análise persiste a busca e a fuga em um movimento que decorre diretamente do movimento anterior. Os sobreviventes de tantas intempéries protagonizam mais um episódio de sua longa travessia. O uso de uma adversativa iniciando o primeiro verso, "... *Mas quando ia te pegar e te fazer minha escrava...*", já figura como antecipação de mais um desfecho trágico. Eis que mais uma vez, o destino conturbado dos dois os conduz a uma nova aventura. E neste compasso de vida e morte, "*Você fez o sinal-da-cruz / e rasgou o peito a punhal me suicidou também*", a ressurreição de ambos, no próximo movimento, já é, de algum modo, preparada pela ação voluntária dos dois ao se matarem.

Rasgar o próprio peito e matar-se, eis o gesto extremo dessa criatura buscando uma nova sorte, em um novo estágio. O perseguidor, *pirata mouro*, também se atira, por vontade própria, nos

braços da morte. Tais atitudes nos remetem a dias tempestuosos, dignos de tragédias shakespearianas.

Essa complexa realidade pode ser tomada sob múltiplos vieses, indo desde o ponto de vista histórico-social, aos mais íntimos descaminhos e configuração da própria linguagem artístico-literária. Considerada a relação tensa do artista com a arte, assim como as intensas relações humanas comuns a todas as épocas, depreende-se dos vocábulos antagônicos *pirata*, *escrava*, *cruz* e *punhal* uma unidade sêmica que nasce da forma inusitada de seu emprego no poema de Drummond.

O signo *escrava*, com conotações de submissão e entrega, é prontamente substituído pelo gesto cristão do *sinal da cruz* que promove uma espécie de reintegração da arte-criatura com sua energia cósmica herdada em outros tempos. Com isso, o discurso literário retoma valores essencialmente cristãos ao invocar a *cruz*, seu símbolo máximo, numa espécie de conjunção entre o sagrado e o sacrifício em nome da sublimação.

Considerando a seqüência: *pirata*, *escrava*, *cruz* e *punhal*, podem perceber na intencionalidade do poema fatores vários tanto de ordem humana quanto de ordem artística. As invasões bárbaras, provocadoras de tanta movimentação e desordem no século XVII, vêm à memória, trazendo em seu bojo as grandes influências que sofreram as línguas neolatinas e saxônicas. Dessas influências restaram traços e elementos que, assimilados por essas culturas se convertam em procedimentos da Literatura ocidental.

A movimentação intensa, envolvendo figuras e elementos de culturas diferentes, parece acentuar-se na quarta estrofe do poema em tela quando o Eu poético incorpora o "*pirata mouro*", símbolo de uma cultura bárbara, que se aproxima da arte e dos símbolos cristãos



ocidentais caracterizando um momento em que os vestígios dessas duas culturas – árabe e cristã – se entrelaçam tornam-se presentes nos *modi* umas das outras causando especulações acerca dos conceitos de mimese correntes em nossa tradição.

A Literatura ocidental viveria essas tensões profundas e suas estruturas sofrem abalos significativos. Por outro lado, é desta tensão e destes percalços vividos pela cultura ocidental que resulta a consolidação de uma tradição que extrapola os limites da Europa e avança para os mais longínquos espaços do Ocidente atingindo inclusive alguns pontos do Oriente, incorporando aos conceitos de conquista ultramarina o patrimônio intelectual.

É neste ponto que a Literatura ocidental vive uma experiência nova de alargar suas margens, tanto pela influência sofrida, quanto pela exercida. A metafísica helênica pautada por uma visão mítica, acostumada a oferecer sempre uma solução, ainda é a tônica maior embora já estejamos assistindo ao início das grandes revoluções que provocarão mudanças substanciais em toda a estrutura do pensamento e da conduta de arte no Ocidente, mudanças estas, motivadas pela abertura do diálogo entre os povos e por descobertas como a da imprensa, que propiciam o acesso aos produtos intelectuais que são, por tradição, os maiores agentes de expansão das culturas.

Por tudo isto, o movimento contínuo de busca e fuga do “pirata” e da “escrava” que se tornou a grande invariante nesse poema transcende ao que sugere o próprio título do poema quando coloca os signos “balada” e “amor”, habitualmente tornados numa concepção lírica. Aqui, os dois vocábulos sofrem um esvaziamento semântico, na medida em que percebemos que o “leitmotiv” do poema transpõe o problema do amor em tempos e espaços diferentes. O amor aqui



extrapola os limites de sentimento humano em favor de um sentimento presente na busca da identidade do poeta e da arte no processo tumultuado de identificação entre ambos.

Tomando analogicamente a relação dos sujeitos do poema de Drummond, nas figuras do poeta e da arte, e atribuindo ao primeiro desse par o status de demiurgo, e ao segundo, a qualidade de coisa criada, concluiremos que toda a tensão experimentada por ambos ao longo da tradição objetiva será, em última análise, o combustível que sustenta o aprimoramento da criação. Isso justifica a utilização de certos símbolos no poema em questão. A cruz, por exemplo, como sinal de sacrifício remete a um período em que a Literatura era por força de questões políticas e morais, medida a partir de uma forma que lhe impõe limites e sanções. O punhal como instrumento ativo suscita a palavra pontiaguda que fere e provoca, causa a morte como momento de transposição.

Retornando a figura ameaçadora do pirata que se mata ao ver a musa que se vai, e considerando que ele não porta nenhum predicativo inerente ao herói, reportaremos também a uma época em que bem e mal eram postos em uma grande arena do Ocidente, representados, de um lado, pela brigada cristã e, por outro, por um esquadrão de piratas bárbaros, alegorizando o mundo profano. E a Literatura processa um amálgama dessas tendências díspares do qual resulta uma massa, em princípio disforme, mas que aos poucos vai ganhando corpo e se revelando em um objeto novo, produto de convicções que somam desde o mundo grego, passando pelas plagas medievais, conhecendo já a Reforma e a Contra-reforma. E quando a Era Moderna já dá os seus primeiros sinais, por intermédio de formas híbridas que se desenham no cenário cultural, aproveitando o dinamismo que já se manifesta na Idade Média, com forte tendência



em misturar poesia e prosa, coroando-se com virtuosos das letras como Camões, que faz de *Os Lusíadas* um canto de exaltação e repúdio ao mesmo tempo, como convinha respectivamente ao Medievalismo e ao Classicismo. Dante é mais um desses exemplos que, com a sua *Divina Comédia*, cria um universo no qual habitam o sagrado e o profano, com imagens grandiosas de ambos os lados, perfazendo uma totalidade contrastante internamente, mas que alegoriza os *modi* manifestos tanto na vida quanto na arte.

É com Dante e outros coetâneos seus que vimos esmaecer a epopéia heróica grega com espírito nacionalista. Entretanto, as marcas destas epopéias permanecem na tendência para o cruzamento dos gêneros, ocorrido na épica latina onde o cânone pagão se soma ao cânone cristão, gerando uma nova forma carregada de heroísmo ao modo latino.

Os pressupostos do período Clássico, entendidos até certo ponto como uma dispersão da tradição e a conseqüente origem de vários cânones dentro de uma mesma fase, abrem os canais para novas e inusitadas formas de vida e de arte. A Renascença não se constitui num sistema fechado e, de certo modo, a relação do poeta e o ideal artístico que ele persegue, assemelha-se à prática da pirataria como é sugerido no poema de Drummond, considerando que cada poeta se aventurava, a seu modo, no mar da tradição na tentativa de encontrar a forma perfeita, de modo a transformar sua obra no grande tesouro retirado das profundezas das Eras.

Desde o século XII já se pode constatar na Literatura ocidental uma forte tendência para a discordância no interior da tradição. Por volta dos anos 1140, Gratian publica a obra *Concordia Discordantium Canonum* que, segundo nos alerta Ernest Robert Curtius já atenta para o que ele chama de “caos dos conceitos canônicos”.



O que faz Cervantes ao criar o seu Dom Quixote, uma novela de cavalaria que questiona sua própria estrutura e função, chama a atenção para certos fatos que se localizam no portal da Era Moderna. Dentre tais fatos podemos citar o de que a arte já não quer mais se portar dentro dos moldes do contínuo clássico, pautado pela linearidade, mas ela quer sim mergulhar verticalmente no universo da linguagem, substituindo a noção de arte como expressão da verdade absoluta pela de busca de uma densidade intelectual essencialmente dialética.

São estes movimentos que, conforme sugerem os versos drummondianos em análise, nos revelam uma enorme massa de diferentes, tendo como ponto comum a consciência das formas antepassadas, sem se prender à sua imitação como regra inflexível. Tudo isso, de certo modo, constitui-se a partir desse momento numa invariante da arte que sobreviveria aos tempos. A atitude inesperada de um modelo artístico desconstruindo a si mesmo como aconteceu com o clássico destronando o próprio clássico, perpetua-se no campo da arte na figura do pirata da vida moderna.

Há, sem dúvida, nessa atitude, a busca por procedimentos originais que nem sempre são prontamente aceitos. Na França, por exemplo, o Classicismo imita apenas superficialmente os antigos gregos, posto que a sua produção literária desta época tenha se voltado para a exploração, não só de temas, mas também de procedimentos de linguagem de ordem nacionalista. Isso custaria aos franceses o rótulo de detentores de um espírito demasiado estreito no conjunto da cultura européia.

O inconfidente brasileiro Santa Rita Durão é citado por Curtius como poeta clássico, contrariando a assertiva de nossos manuais que atestam não existir na tradição literária brasileira obras



que mereçam a alcunha de tal padrão. *Caramuru* é uma obra construída sobre as bases estruturais da tradição grega que, a exemplo do que realizaram os franceses, chama a atenção pela sua vocação para a ruptura ao mesmo tempo em que aponta para a formação de novos cânones e com isso prenuncia o amadurecimento de um ideal de liberdade artística que terá seu coroamento nos movimentos românticos, cujo principal distintivo é o *Sturm und Drang* alemão, alicerce de todo um ideário devotado à emancipação da Literatura ocidental.

Depois tempos mais amenos
Na corte de Versalhes,
Capitulos e devaneios,
Vós já deves de ser fã...
Pulsi muro de convento
mas complicações políticas
nos levaram à guilhotina.

(ANDRADE, 1992, p. 27/8)

1 . 6 – Sexto Movimento
(Liberdade e consciência)

Depois (tempos mais amenos)
fui cortesão de Versailles,
espituoso e devasso.
Você cismou de ser freira...
Pulei muro de convento
mas complicações políticas
nos levaram à guilhotina.

(ANDRADE, 1992, pp.27/8)

Considerando o estágio em que se encontram as figuras centrais do poema de Drummond neste movimento, perceberemos a encruzilhada na qual dois caminhos nos parecem os mais significativos. Um deles aponta para dias de paz e sossego: "*Depois (tempos mais amenos) / fui cortesão em Versailles*" (DRUMMOND, 1992, pp. 27/8). Outro alerta para o movimento das coisas que não param e convidam à ação: "*mas complicações políticas / nos levaram à guilhotina*" (DRUMMOND, 1992, pp. 27/8).

Os "*tempos mais amenos*" de vida cortesã nos remetem, histórica e artisticamente, a um momento em que o centro da

produção literária do velho mundo se desloca da Itália para a França, marcando assim o aparente crepúsculo de um ciclo. Porém, lembrando-nos de que o presente não se faz sem utilizar ingredientes do passado, o olho astuto do poeta notará que o seu objeto, mais uma vez, se distanciava dele por causa de implicações diversas. Aqui, o enunciador lírico aponta o envolvimento de seu par com questões religiosas, - *"Você cismou de ser freira"*, - e isto cria barreiras, - *"pulei muro de convento"* - que exigem do protagonista desta fábula poética, tal atitude, preservando o ideal perseguido desde os *"tempos imemoriais"*.

Pelo que se pode observar nos trechos acima, o ritmo evolutivo das formas literárias cada vez mais se acelera tal qual acontece com o compasso da própria vida. Graças a esse dinamismo os paradigmas também se alteram em espaços curtos de tempo, e o desdobramento que se vê nesta mesma estrofe nos dá mostra da coexistência de princípios contrários em um mesmo momento histórico. A voz lírica experimenta aqui, um misto de sensações que atinge os extremos, mas que, em última análise, não são mais do que segmentos de um mesmo contexto. Estes segmentos, embora distintos, apresentam pontos de contato que apontam para o movimento de transformação contínuo no qual se pode perceber que o futuro recomeça sempre a cada instante.

A par de cada forma cristalizada há, de fato, uma nova ordem emergente. A seqüência que se apresenta na rotina do enunciador do poema em questão que começa por um momento de tranqüilidade, *"tempos mais amenos"*, passando por um momento de perda, *"Você cismou de ser freira"* e tomada de atitude, *"Pulei muro de convento"*, culminará num gesto que, a um só tempo, restitui a paz e a união a esse par que, depois de uma nova tomada de consciência de



seus papéis, “*mas complicações políticas*”, conhecem mais um episódio fatal em suas vidas: “*nos levaram à guilhotina*”.

Mas uma vez, os protagonistas dessa fábula são condenados à morte. Porém, o ato de decaptação de ambos, sugerido alegoricamente pelo signo-instrumento *guilhotina* evoca, por extensão, todo um momento de perseguição e caça, cujas implicações remetem a princípios libertários. As “*complicações políticas*”, tomadas como um grito de liberdade, atestam essa busca. A história da Literatura ocidental registra, em momentos tão tensos, o surgimento de precursores de grandes idéias, dos quais citamos alguns nomes à guisa de exemplo, como Victor Hugo, Edgar Allan Poe e o brasileiro Sousândrade, são apenas alguns dos portadores de uma nova retórica. Todos eles comungam a idéia de retomada do mito da linguagem. E, se, por um lado, essa iniciativa reaproxima o artista de seu objeto e altera a rotina dos “*tempos mais amenos*”, por outro, ela o distancia da corte, retirando-lhe as benesses e o conduz, juntamente com sua arte, a um instante de rupturas e tensões.

No Brasil, Joaquim de Sousa Andrade, ou simplesmente Sousândrade, consciente de seu papel de vanguarda chega admitir que sua obra só seria aceita e assimilada, cinqüenta anos após a sua época, a segunda metade do século XIX. Mas, na verdade, *O Guesa*, ainda hoje é fruto de muita especulação e muitos poucos se aventuram a aprofundar mais no universo deste poema épico construído sobre os pilares da cultura latino-brasileira, apresentando uma temática de espírito nacionalista através de uma linguagem portadora da eloquência clássica em suas bases, porém, nitidamente afetada em sua forma global, dando claros sinais de uma intencionalidade primada pela consciência do próprio fazer poético.

Esta e muitas outras obras literárias que ocupam uma



espécie de faixa marginal dentro do cânone são o testemunho sintomático de uma época em que a arte entra num processo de desumanização, colocando o homem em posição inversa na de ordem hierárquica, sublimando o papel da própria arte.

A subversão da ordem dos valores, tanto humanos quanto artísticos, eleva a arte a uma categoria jamais conhecida. É neste momento que se assiste a um dos mais significativos fenômenos de esvaziamento de nossa tradição. Alguns poetas se ligam à corte, outros, à Igreja, enquanto outros mais procedem ao modo do que fez Sousândrade, cuja produção apresenta características dissonantes em relação ao *tônus* de sua época. Tal atitude impossibilitou que muitos poetas desfrutassem, tanto do reconhecimento público, quanto dos favores da corte. Contudo, estes mesmos poetas entram para a história literária como legítimos precursores de uma nova tradição: a que se inicia, conforme nos orienta Ernest Robert Curtius, com Goethe.

E assim, podemos ver na lírica moderna sinais do ditirambo clássico, na narrativa encontraremos os rastros da épica greco-latina e no drama moderno será inegável a presença de elementos da tragédia grega.

Dessa forma, o poeta se sentirá mais confortável. Por um lado, considerando que novas possibilidades ocorrem em termos de linguagem, alimentando a ampliação do universo canônico e a conseqüente mudança no conceito de tradição que culminará no século XX, principalmente a partir dos anos 60, no que Henri Meschonnic (1985) chamara de "*época de bricolagem*", quando a crítica, refletindo sobre a crise da arte e sobre sua própria crise, vê-se obrigada a recorrer às ciências humanas para tentar elucidar tamanha dinamicidade do fenômeno artístico. Por outro lado, este mesmo poeta



será obrigatoriamente engajado num processo de responsabilidade, uma vez que, cada vez mais, o fazer artístico se recobre de consciência sobre o mundo e principalmente sobre si mesmo.

1 . 7 – Sétimo Movimento (A retórica dos fragmentos)

Hoje sou moço moderno,
remo, pulo, danço, boxo,
tenho dinheiro no banco.
Você é uma loira notável,
boxa, dança, pula, rema.
Seu pai é que não faz gosto.
Mas depois de mil peripécias,
eu, herói da Paramount,
te abraço, beijo e casamos.

(ANDRADE, 1992, pp.27/8)

Na última estrofe do poema de Drummond, pode-se enfim assistir ao casamento desse par que já experimentou de tudo. Os dois estão inseridos em um tempo no qual suas energias são devotadas à liberdade e à revolução permanente. Os vocábulos *hoje*, *moderno* e *casamento* materializam a atualização e a consolidação de experiências e desejos que ambos professam desde o início. O signo “peripécias” ilustra bem a experiência humano-poética vivida por este par de aventureiros, mergulhados no tempo, fazendo emergir de suas

entranhas a essência do atemporal e do eterno de onde aflora o sentido profundo das palavras e das coisas.

Mas, mesmo quando há o encontro e a consumação inevitável de tal desejo, permanecem os descompassos menores que, em última instância, são vitais para o processo dialético. Nos Versos,

Hoje sou moço moderno,
remo, pulo, danço, boxo,
tenho dinheiro no banco
Você é uma loura notável,
boxa, dança, pula, rema.

(ANDRADE, 1992, pp.27/8)

temos rigorosamente as mesmas ações experimentadas em ordem inversa. O ritmo é o mesmo, porém, sua melodia aponta para seqüências díspares. Enquanto ele **rema**, ela **boxa**, ele **pula**, ela **dança**, ele **dança**, ela **pula**, ele **boxa**, ela **rema**. Há, portanto, uma sincronia de tempo e uma dissonância de acontecimentos e de ações. Outra vez, somos alertados para a impossibilidade da unidade absoluta. As seqüências sonoras se alteram criando duas alternâncias produzidas a partir de um mesmo grupo de palavras. No verso referente a Ele, tem-se a tônica, alterando em fechado/aberto e quando ao verso referente a ela, a ordem se inverte. Entretanto, a utilização de vocábulos curtos que se sucedem com a pausa mínima da vírgula impõe, por esse expediente, um ritmo afeito ao movimento, onde se torna latente a vocação desses versos para a continuidade de

uma existência pautada pelo dinamismo. Os versos subseqüentes, “tenho dinheiro no banco” e “Seu pai é que não faz gosto”, quebram totalmente aquele ritmo esfuziante e recobram a reflexão mnemônica presentificada na alusão histórica, quando o passado, em sua totalidade, vem à tona, materializando-se no verso “Mas depois de mil peripécias”, numa forma de dar ciência a si mesmo do processo que se deu no ato de construir-se e reconstruir-se. A figura do pai que aparece neste verso metaforizando a própria cadeia genealógica remete ao cânone imediatamente anterior com o qual se rompe.

A expressão drummondiana “... não faz gosto”, bem ao sabor da tradição interiorana brasileira, especialmente a de Minas Gerais, corporifica pelo procedimento discursivo moderno, voltado para a exaltação dos valores regionais, transformados em matéria poético-literária; um gesto próprio da nova tradição. Trata-se do destronamento da retórica clássica na qual a escolha da palavra obedecia a padrões de *bom senso*. Aqui, o mais importante é dotá-la de singularidade, esvaziando-na de seu significado imediato, para torná-la *palavra aberta*, capaz de incorporar tantos quantos forem os significados suscitados no universo isotópico ao qual ela serve.

Convém salientar o fato de que esse expediente implica novas formas de escrita com posturas que acenam para a total emancipação da Literatura, cuja produção só se intensificou na fase chamada por Curtius de pós-goetheana. Entre outros atributos, credita-se a esse estilo literário a façanha de aglutinar formas das mais diversas para se criar uma nova forma, com dimensões amplas, com feição própria, nascida da modelação contínua e de características extraídas de todas as poéticas possíveis.

Por esses motivos é que se pode afirmar que a Era Moderna propicia ao artista uma enorme liberdade ao mesmo tempo



em que lhe exige o conhecimento diferenciado de sua retórica definitivamente descontínua, um novo caos, cuja essência do verbo se encontra na somatória de todos os cânones e de todos os gêneros.

Dos versos, "*eu, herói da Paramount, / te abraço, beijo e casamos.*", depreendem-se três hipóteses básicas, quais sejam: a primeira, menciona a figura lendária do herói, impingindo ao poema um tempero épico; a segunda resgata a atitude do herói quando este se despe de sua armadura mítica para expressar seus sentimentos amorosos pelo galanteio poético, traço comum na Literatura clássica; e a terceira diz respeito à problemática dos gêneros artístico-literários que se tornou ainda mais complexa na modernidade. Com o signo "*Paramount*", tomado metonimicamente, coloca-se em discussão o mais moderno de todos os gêneros: o cinema, a sétima arte, um gênero à parte.

E, assim, tem-se a configuração de um roteiro poético do mundo ocidental, partindo das bases pré-helênicas, passando pela Grécia, pela era medieval, pelo Renascimento e chegando à efervescência romântica onde a figura controvertida de Goethe entra em cena, com sua cosmovisão dialética capaz de unir os opostos e criar uma visão de unidade na multiplicidade; concebendo a arte e os gêneros em sua função sintetizante e seu dinamismo fragmentário.

É aí que se encontram plantadas as bases do Modernismo artístico-literário onde, de certo modo, se desfazem os limites rígidos de cânones e se estabelece uma tradição aberta, abarcando em si todos os cânones, acessível à multiplicidade, concebendo a Literatura em seu espírito dinâmico.

O "*cantor*" alcança enfim um estágio em que seu ideal já não é se apaziguar à tempestade e resgatar sua amada como fez Orfeu com sua Eurídice. Esta ressurgue nas notas de uma canção



astuta e poderosa, uma música dissonante e arrebatadora, que a ressuscita dos escombros do tempo e a coloca outra vez de pé, mesmo que fragmentada e dispersa nesse tempo e nesse espaço caóticos, como fugitiva eterna de seus olhos, recusando sempre a claridade. E, num beijo, vemos selar um amor que não se sustentaria sem passar pelas lutas e adversidades que enfrentou. Uma verdadeira história na qual o amor sobrevive às mais avassaladoras intempéries e se fortalece com elas.

Essa aproximação tão grande entre artista e arte que ocorre no Modernismo, em que numa relação homóloga, um habita o outro, é metaforizada no último verso do poema de Drummond que diz: *"te abraço, beijo e casamos"*, culmina no evento da conjunção máxima pelo casamento. É nesse evento que, segundo a cultura ocidental, não só aproximam duas pessoas, senão as coloca no mesmo patamar e, assim, dois se tornam apenas um. Nesse verso o ser da arte e o ser dos homens se misturam na alegoria dos preceitos cristãos, metaforizando a relação estreita ou mesmo o cruzamento entre cânones pagãos e cristãos.

O cantor já não evoca sua musa à distância, uma vez que ela está presente em tudo o que lhe cerca. E assim, sua bem-amada se oferece a suas carícias com a condição de que ele se submeta à eterna tarefa de reconquistá-la, continuamente. É esse o jogo que fez da arte moderna um espaço lato, universalizando a sua linguagem e, por conseguinte, tornando menos rígidas as suas formas. Os gêneros mantêm-se como princípio norteador, mas estão agora a serviço de um pensamento e de uma consciência estéticos, apontando para além das formas fixas. Essa arte tem consciência de si mesma, posto que conhece a própria trajetória, com suas peripécias, avanços e retrocessos. Seu discurso recorre ao fio mítico para, a partir daí,

processar o amálgama do qual nasce o *novo*.

Os postulados da estética modernista aguçaram sobremaneira a consciência de transitoriedade das formas e flexibilidade da linguagem que delineiam os ciclos da tradição. Com isso, torna-se mais e mais latente a impossibilidade de se defini-la em qualquer um de seus estágios. Os últimos versos do poema drummondiano sugerem essa nova essência de uma tradição que vem sendo tecida por quem reconhece na arte um dos mais nobres produtos da inteligência humana, e por isso mesmo sabe que ela está sempre sujeita a um destino pautado por descaminhos, encontros e desencontros.

O crítico alemão Ernest Robert Curtius afirma que a tradição literária ocidental tem seu arcabouço formado nos vinte e cinco séculos que vão de Homero a Goethe. Depois disso, segundo o próprio Curtius, não se pode mais determinar o que é e o que não é canônico.

Contudo, mesmo nesse período que se estende de Homero a Goethe, a tradição literária jamais alcançou uma linguagem unívoca. Ela sempre apontou para além das dicotomias do discurso e as formas literárias são construídas na modelação contínua da qual resultam os movimentos de uma sinfonia sempre aberta. Ela é feita e refeita continuamente, e cada texto encerra, de certo modo, uma tradição na medida em que se opõe ao modelo que lhe precede e se consolida como parte de um "*mosaico de citações*", nas palavras de Julia Kristeva, citadas por Roberto Reis, quando este assim define o texto:

...lugar de uma intersecção de uma complexa

teia de códigos culturais, de convenções e outros textos.

(REIS, 1992, p. 65)

De fato, cada texto parece encontrar o seu espaço na cadeia evolutiva, numa relação simultânea com as leis de seu tempo e com outros textos, abrindo-se para experiências das quais ele acaba realizando uma síntese.

A tradição literária ocidental, com bases fundadas nos valores mágico-mitológicos, assiste ao alargamento dessas bases pelo dinamismo das formas que faz surgir linguagens múltiplas, dando origem a um sem número de variantes formais.

Os três grandes gêneros, cada um com a sua face, segundo Kant, citado e comentado por Karl Viëtor (1984 p.11), qual seja, o drama, ligado à faculdade de dizer, a epopéia, à de conhecer e a lírica, vinculada à sensação, também sofrem com a evolução alterações profundas em suas estruturas.

Esses três gêneros constituem, desde o principio, no dizer de Dilthey, também citado por Karl Viëtor (1984, p 30), um problema "insolúvel". Isso se deve ao fato de qualquer um dos gêneros, desde os primórdios, não comportar uma análise enquanto forma pura, uma vez que, sempre se pôde observar, na prática, a sua contaminação quando partilham de elementos entre si, afetando a tradição na sua essência, levando-nos a percebê-la como um processo contínuo de criação e destituição de cânones.

Destarte, guiados pela memória da própria Literatura, vamos perceber que, já na gênese de nossa tradição literária se



encontra expressa a natureza dialética dessa arte, cuja evolução se confirma materialmente ao nos legar obras das mais significativas, nas quais se podem notar claros vestígios de afiliações intratextuais, indo além da simples apropriação de elementos de um gênero pelo outro, ou entre os vários estilos.

O termo tradição (do latim - *traditio*) pode ser associado ao termo hebraico *Mishnah*, ambos se referindo a legado, dádiva; porém, para os latinos, *traditio* implicava transmissão do seu ensino com uma certa relação, ao que nos parece, com a idéia de sucessão e decadência. Os termos: entrega, desistência e até mesmo rendição e traição são válidos como correlatos de *traditio*. Já no hebraico, *Mishnah* parece cumprir uma finalidade mais específica porque se liga à transmissão das tradições orais, fazendo valer o hábito de legar às gerações ulteriores a boa instrução, os costumes produtivos e fecundos da geração que as precediam.

Assim entendia a tradição, cabe levantar alguns questionamentos que consideramos fundamentais para se estabelecer com mais clareza paradigmas que nos orientem na apreensão da essência da tradição literária, na escrita, mais propriamente. Para tanto, faz-se necessário associar a noção de tradição com a de vanguarda que, em última análise é a transgressão da tradição, sem a qual, paradoxalmente, esta não sobreviveria.

É preciso anotar que a transgressão se dá quase sempre num duplo sentido, posto que aquele que transgride o faz consciente de que existe um precursor que, por mais que seja negado, não desaparecerá jamais e a nova obra, erigida desse esforço, passará um dia a ocupar a posição outrora ocupada pelo modelo negado, uma vez consolidada a sua condição de cânone na tradição.

Quando Curtius associa o problema da tradição literária



aos problemas da tradição humano-filosófica, dizendo que *“como toda vida, a tradição é um vasto perecimento e renovação.”*, ele nos aponta um caminho que conduz à constatação de duas situações, ao mesmo tempo antagônicas e complementares. De um lado, a tradição seria tomada numa visão clássica e o movimento de *“perecimento e renovação”* entendido como eterno jogo de substituições. De outro, Curtius nos alerta para a impossibilidade de se estabelecer um denominador comum, uma vez que, mesmo entre os clássicos, se pode notar formas diferentes de se relacionar com os pressupostos antigos, fato que tem por consequência a relativização dessas relações, ampliando a noção de influências e heranças. Sendo assim, se Homero entra para a cultura literária ocidental como o sol de nossa linguagem e expressão máxima de clarividência e sintonia com o cosmos de nossa raça, outros “deuses” da nossa Literatura surgirão, não menos originais, traduzindo, como fez Homero, o complexo universo onde caos e cosmos se fundem, dando origem a uma nova ordem.

Tudo isto gerou um espírito de unidade tão grande em nossa cultura que, mesmo a passagem de uma mitologia pagã para uma mitologia místico-cristã ocorrida na Idade Média e entendida até hoje como um dos maiores fenômenos jamais vistos no mundo ocidental, não conseguiu aplacar e substituir os valores desta época. Antes, o medievalismo acrescenta a tal estrutura procedimentos de ordem subjetiva que, em suma, não se configuram como ruptura propriamente dita.

O fato de Curtius dividir a tradição literária em dois grandes momentos não é apenas uma atitude didático-operacional. Quando o poeta e crítico alemão Goethe aparece como o instaurador de uma nova forma de arte, pautada pelo princípio dialético na sua



efervescência máxima Curtius constata e nos conduz ao entendimento de que até Goethe a nossa tradição se faz dentro de uma linha e após ele isso muda radicalmente.

Em outras palavras, podemos dizer que a tradição pré-goetheana comporta em seus domínios uma infinidade de cânones que se firmam e se destituem, operando entre si um diálogo cuja tônica prevê rupturas de ordem interna constatável nas relações inter e intratextuais sem alterar significativamente as suas bases estruturais.

Uma plêiade considerável de escritores e teóricos da arte, dentre os quais Goethe, figura como uma das peças centrais, e aparece, segundo esta visão, como divisor de águas, uma vez que seus postulados, provocadores e polêmicos, animam de tal forma o ambiente da Literatura ocidental que, nos dois séculos que se seguem, o que se assiste é à consolidação de uma nova tradição que, direta ou indiretamente, tem ligações com esse momento de pura efervescência. Na verdade, os tempos modernos, considerando os dias do pós-Goethe, substituem o princípio da loucura do poeta ligada ao mito da divindade cristã e à crença na inspiração e no entusiasmo, por uma aproximação dialética, quase paradoxal da arte com a vida. Graças a essa revolução, a noção de realismo literário vem à tona e o “casamento” entre o par que personifica respectivamente artista e arte no poema de Drummond é possível.

Muitos críticos partilham da idéia de que Goethe é o último poeta a explorar o mito Mefistófeles. A tal assertiva, entretanto, acrescemos aqui algumas considerações. Primeiramente é preciso anotar a forma com que Mefistófeles aparece na tradição clássica e na moderna. Se, naquela, ele era um elemento extraliterário, de natureza humano-psicológica, nesta, ele aparece como elemento conturbador, intrínseco à própria arte, posto que a poesia já não é mais uma dádiva



dos céus e sim o resultado de um labor no qual o poeta já não mais assiste ao espetáculo da vida; ele testemunha e participa da comédia humana e, sendo assim, torna-se necessário mais que invocar deuses e ninfas, convocar também legiões de espíritos subterrâneos em nome de um canto apoteótico, prene de energia artística e de vida.

Há nessa nova arte, por assim dizer, uma energia capaz de unir em sua dialética dois pólos absolutamente díspares e dessa união feita de embates, progressos e retrocessos, gerar uma coincidência estranha, de movimentos inversos: “remo, pulo, danço, boxo [...] boxa, dança, pula, rema.” (DRUMMOND, 1992, pp.27/8). E nessa energia vital dos contrários que, ao invés de conceber, como fizeram os clássicos, a multiplicidade das coisas serem carreadas para o centro da unidade de Deus, que os modernos concebem a unidade de Deus em meio à multiplicidade das coisas individuais. Esse expediente, na verdade, realiza na prática da linguagem algo para o qual já havia apontado um número significativo de poetas barrocos ao interpretarem a lógica da vida e da linguagem sob a ótica da carnavalização, sem observar, contudo, a relação tensiva dos contrários que, em última análise, supera a simples carnavalização, chegando à conjunção, pelo princípio da complementaridade. Isso equivale dizer que a poética do modernismo não une os contrários como entidades inconciliáveis, uma vez que essas entidades possuem, na sua dialética, o combustível que lhes aciona a forma interna e propiciam um eterno estado de mutação onde nada é excludente e tudo partilha de um processo no qual os contrários e diferentes são conspurcados pelo fogo da transformação.

A Era mágica, a Antiguidade grega, o Medievalismo, o Romantismo e outros períodos se vêem unidos na criação de uma nova estética, cuja unidade só é possível com a presença da



multiplicidade. É a capacidade de colocar ordem, sem afetar a autonomia e a sublimação do processo criativo que se amplia para além do seu engajamento histórico, chegando à instauração da cena primária em cuja raiz se pode visualizar a contribuição vital das mais variadas formas.

Dessa forma, a poética do modernismo rechaça o dualismo da mesma maneira que se afasta do caos, promovendo o diálogo profundo das formas que se encontram, todas, contempladas no amálgama resultante desta experiência de fusão dos contrários da qual ela surge, plenamente eficiente pelo seu poder de síntese. Há nela a conciliação da tradição antiga com a vontade de construção própria do mundo moderno.

Em seu livro *Um Mapa da Desleitura*, Harold Bloom, logo na introdução, toca no assunto da influência e deixa clara a sua visão quando afirma que “*não existem textos, apenas relações entre os textos.*” (BLOOM, 1995, p.15). Partindo desse princípio e entendendo a desleitura como uma atitude de negação e destituição de um cânone seguida da imediata instauração de um novo modelo, haveremos de concluir que a tradição literária ocidental está completamente pontuada de intersecções desde a Antigüidade clássica, se estendendo à era que se inicia com Goethe. Porém, essas relações, inter e intratextuais, constatáveis na estrutura e no procedimento interno respectivamente, se dariam de maneira absolutamente distintas. Tal diferença pode ser notada no modo em que se dá a modelagem. São, portanto, duas formas de se perceber a tradição. Uma delas, a tradição clássica, iniciada por Homero, é construída e destituída, continuamente, sobre as bases de uma unidade íntegra de natureza que se aproxima do sagrado, considerando os fenômenos periféricos, tanto os que se referem ao conteúdo quanto os de



procedimento, meros coadjuvantes efêmeros no conjunto da totalidade. Já a tradição moderna faz o movimento inverso. Sua dialética tem como essência a diversidade. Os fenômenos tomados em sua dimensão mais singular são os elementos de uma unidade compostas de uma grande massa da contradição.

Carlos Drummond de Andrade, em seu poema, "Balada do Amor através das Idades", ilumina com humor sutil uma espécie de roteiro que nos orienta no sentido de apreender o percurso da tradição literária ocidental, jogando ironicamente com a simbologia do numeral sete, habitualmente tomado como expressão da perfeição e do equilíbrio, explorando, portanto, o máximo de sua carga simbólica.

Nos sete movimentos aqui apresentados, pudemos perceber, a todo tempo, uma relação tensa entre eles, numa seqüência que vai da leitura, passando pela releitura, até chegar à desleitura que, em outros termos, se confunde com a consciência estética quando promove a superação constante de modelos.

O poema em apreço nos conduz a uma aventura alegórica na qual podemos vislumbrar todo um conjunto de procedimentos e personagens que vêm a lume na dança das formas onde o mito da linguagem opera o milagre da aproximação dos tempos e pensamentos mais longínquos, fundindo tudo isto no atemporal da Literatura.



CAPÍTULO III

DA CONSCIÊNCIA ESTÉTICA

Consoante ao exposto nos capítulos anteriores e ao propósito central deste trabalho, abordaremos, aqui, obras especiais que fazem da ruptura com os parâmetros clássicos a sua vocação primordial. Estas obras são o testemunho material da mobilidade das formas e atestam, por conseguinte, a dinâmica transformadora do discurso artístico como exercício da consciência estética,

Os postulados da arte moderna, no que concerne à Literatura, tomaram feições essencialmente contestadoras e provocantes, uma vez que, o artista dos novos tempos – final do século XIX até nossos dias - há muito, já se apercebeu do caráter provisório de uma forma e da dinâmica que presidem as leis estéticas.

A fragilidade das formas, a inconsistência e a fugacidade



dos objetos são os predicativos capitais de uma arte que não possui paradigmas duradouros. Tanto no texto literário - seja ele poético ou narrativo - quanto no texto crítico, as marcas profundas de atitudes subversivas, no sentido de destituir um discurso para propor outro em seu lugar, estão presentes.

Este capítulo propõe a observação, ainda que breve, de procedimentos palpáveis em obras literárias que agregam em sua linguagem as várias preocupações que a arte pós-goetheana adotou, por vocação e por necessidade.

Ao contrário do que apregoa e realiza a tradição ocidental de tempos passados, com ênfase na filosofia, na religião e mais recentemente nas ciências sociais emergentes, a ênfase das formas de criação no Modernismo se dará no discurso. E discurso aqui aparece com significado plural, posto que o sujeito moderno se põe de pé e se sustenta em sua epopéia mítico-lingüística notadamente porque dispõe da diversidade que a linguagem lhe oferece, mesmo que marcada por fissuras profundas e fragmentada tal qual o homem se tornou, vitimado pela fadiga da evolução.

A falta de paradigma e de padrões duráveis, apontando para os postulados de Mallarmé, citado por Octavio Paz (1994) faz da modernidade um tempo no qual a consciência humana encontra sintonia num saber "*abismal*" e "*irônico*", em que tudo caminha para nada, de onde tudo recomeça num movimento acelerado e interminável. Certas obras refletem essa descentralização do homem e das coisas. A destituição de movimentos canônicos sedimentados, seguida da instituição de novos engenhos lingüísticos, a exigirem novas abordagens críticas, partilha de toda essa agitação da arte que reflete a instabilidade da própria sociedade moderna que recebeu por legado um mundo marcado pelo movimento ininterrupto de avanços e



retrocessos da evolução, chegando ao seu estágio atual cuja lógica da linguagem da arte se encontra na ruptura, em colocar os modelos clássicos de ponta-cabeça.

Há, nessa tradição moderna, procedimentos que transcendem e desafiam qualquer medida, contrariando, por extensão, as normas ditas elementares da tradição literária. Esse novo momento da tradição literária consegue resgatar o próprio passado, fazendo dele a sua grande matéria que, reelaborada, pode restituir ao sujeito a totalidade de seus mitos, perdidos nas dobras do passado e, que, pelo milagre da linguagem se reintegra no presente. Os limites entre arte e história, arte e sociologia e outras ciências humanas, ou mesmo entre poesia e pintura, poesia e música, perdem a rigidez, na medida em que seus demarcadores se multiplicam, tornando-se cada vez mais difíceis de ser detectados. Em suma, arte moderna se relaciona muito mais entre as suas várias categorias e gêneros que com a arte do passado.



3.1 – O Caos cosmológico

Apresentaremos a seguir, três textos, sendo um poético, de Carlos Drummond de Andrade, “Amar-Amaro”, outro, um romance composto de breves narrativas, *O Jogo da Amarelinha*, de Júlio Cortazar e, por último, um soneto, “Ah! Um soneto”, de Fernando Pessoa.

A escolha dos textos acima como suporte de nossas discussões se deve ao fato de que o título deste subcapítulo sugere, de pronto, um grande paradoxo. Contudo, nossa intenção aqui visa mostrar um estágio da consciência estética em que se percebe e, conseqüentemente isso se repercute no âmbito da própria arte literária, a necessidade urgente de registrar, pelo processo da desconstrução de um modelo, como uma “nova ordem” pode ser instituída.

Assim sendo, cada um dos textos em apreço realiza, através de sua linguagem, uma forma de ruptura, apresentando-se inicialmente como um objeto estranho, cujo valor só será concebido após averiguação de sua proposta central visando, em última análise, estabelecer-se como exemplar resultante de novas concepções estéticas.

A palavra caos, enquanto desordem apenas, não seria suficiente para justificar o que pretendemos com os textos mencionados. É preciso entendê-la conjuntamente com o seu contrário para se perceber o movimento dialético contido na prática desses textos.

Em suma, caos e cosmos, colocados num plano único, podem nos remeter à idéia de que é preciso percorrer os descaminhos da desordem para se alcançar à ordem que neste caso, configura-se na superação resultante do choque provocado pelo objeto estranho que se converterá em proposição deliberada de novos caminhos para a arte, atestando a sua vocação primordial de testemunhar nas entrelinhas, pari passo, a evolução estética.



3 . 1. 1 – A busca de uma nova ordem

A modernidade, herdeira que é de todas as épocas, processa no campo da arte, mormente no da Literatura, uma síntese na qual se pode vislumbrar a estreita relação entre dois segmentos a princípio inconciliáveis: o da *ordem*, concebido nos moldes da arte clássica e o da *desordem*, este tem suas raízes fundadas nos vários movimentos vanguarda com suas mais inusitadas formas, de natureza sempre devoradora.

A obra de arte passa a ter então várias camadas, todas elas cumprindo uma função de caráter performativo, cuja somatória nos revela um conjunto no qual a identidade é cunhada, principalmente, na diferença.

O poema “AMAR-AMARO” de Carlos Drummond de Andrade bem pode ilustrar esta destituição da ordem acompanhada da estruturação de uma nova ordem, buscando seu sentido na negação do sentido linear, realizando antes de qualquer coisa movimentos insólitos da voz poética, dignos de uma sinfonia atonal, centrada num eixo movediço, cuja unidade está na variação e no senso de ruptura:



AMAR-AMARO.

POR QUE amou porque almou
se sabia
proibido pssear sentimentos
temos ou ~~soparedsesep~~
nesse museu do pardo indiferente
me diga: mas porque

amar sofre talvez como se morre
de varíola voluntária vígula ev
idente?

ah PORQUEAMOU
e se queimou
todo por dentro por fora nos cantos nos ecos
lúgubres de você mesm(o, a)
im(ã,o) retrato espéculo por que amou?

se era para
ou era por
como se enfrentando todavia
toda vida mas toda lvida
é indagação do achado e aguda espostejação
da carne do conhecimento, ora veja
permita cavalheir(a,o)
amig(o,a) me revele
este malestar
cantarino escaminho piedoso
este querer consolar sem muita convicção
o que é inconsolável consolatrix consoadíssima
a vida também
tudo também
mas o amor car(o,a) colega este não consola nunca de nuncaras

(ANDRADE, 1992, p. 319)



O emaranhado de formas decorrente da insurreita atitude experimental que utiliza expedientes insólitos, fazem deste poema um texto ímpar no sentido de pleitear para a própria arte poética o engajamento nas malhas da evolução, apresentando-se como instrumento legítimo de provocação.

O procedimento usado no que concerne a unidade do poema nos propicia detectá-la em dois estágios: o da estrutura total, no qual se concebe o poema como um todo orgânico e o dos fragmentos, onde ele pode ser focado a partir de suas estrofes, de seus versos, até chegar ao nível da palavra, momento em que se pode perceber uma vigorosa verticalização na criação de vocábulos geradores de construções aparentemente desconexas: “por que a!mou”, “PORQUEAMOU”, “como se entretanto todavia”, “toda vida mas toda vida”, etc.

Estas formações, a princípio quase ininteligíveis, são mecanismos sofisticados que nos conduzem à percepção do segundo estágio deste poema. Ao invés de se manifestar no conjunto construído, esta se dá em cada parte, cada elemento constante do material que o poeta utilizará. Ela é, portanto, uma unidade múltipla ou um conjunto de pequenas unidades, cada uma com sua feição, corroborando todas para a formatação de um corpo, uma estrutura total e coesa.

É importante anotar que por detrás de toda essa aparente desordem constatável ao longo do poema, existe um intenso labor e isso vem à luz quando percebemos o quanto cada palavra é peça fundamental para o todo. Não há nenhuma gratuidade nestas palavras, não há nenhum excesso de imaginação fortuito e muito menos qualquer artifício ornamental. Há, sim, certas frases que chegam a chocar, principalmente pela ausência de pontuação ou



como acontece de um verso formar-se de elementos que na gramática exercem funções de ligação: “como se entretanto todavia”.

Tudo isto nos conduz a experiências inusitadas com as palavras e, como decorrência de tais contatos, teremos ampliado a nossa visão em relação ao objeto central do poema: o amor na sua configuração máxima.

Amar - Amaro foge à regra do tradicional poema de amor pela manipulação da linguagem como forma de poder, capaz de nos guiar pelos intrincados labirintos deste sentimento. Os traços de modernidade neste texto são contundentes, posto que são indisfarçáveis os esforços visando à construção de uma atmosfera que faça florescer certas nuances que só vêm à tona pela articulação cuidadosa da linguagem. Amar – Amaro é construído nos mínimos detalhes, por isso faz aflorar sensações de natureza tão profunda, envolvendo dialeticamente o amor e a dor de amar.

Nos trinta versos absolutamente irregulares deste poema, Drummond parece querer dar sentido especialmente ao fato revelador da própria evolução interna da linguagem poética. Este é um gesto característico do “non-sens”, uma vez que acaba por revelar o processo de construção da própria poesia. Correm paralelamente a exploração de um tema e os questionamentos inerentes à tessitura do poema. Mas, aqui, Drummond não utiliza o modo direto de expressão, muito comum inclusive no Modernismo. Não há alusões diretas à arte à poesia ou ao processo criativo em geral. A destituição das formas, o questionamento das leis rígidas dos gêneros são apresentados com a rotineira sutileza drummondiana, num misto perfeito de uma ironia picante à seriedade que o tema exige.

Logo no primeiro verso, a seqüência de duas frases sem utilizar a vírgula já nos dá mostra do procedimento questionador

adotado pelo poeta: "POR QUE amou por que al'mou". O sintoma de tal atitude aflora ainda mais quando nos deparamos com o verbo amar no pretérito perfeito, grafado com um sinal de exclamação interposto à vogal "a" e o restante da palavra. Tal neologismo pode provocar, além da estupefação imediata, um prolongamento da ação expressa pelo verbo amar. Ação que, aliás, perpassará todo o poema, sempre presente no eco da interrogação: "POR QUE amou?".

Cada um dos trinta versos apresenta, ao mesmo tempo, uma estrutura interior autônoma e uma relação de dependência entre si. O eco que se materializa pela repetição da grande interrogação, "POR QUE amou?", citada no parágrafo anterior sustenta toda a atmosfera do poema na medida em que se revela seu sujeito arquetípico. As inovações, portanto, constantes do modo surpreendente de grafar certas palavras, passando por combinações incomuns e a abdicação à pontuação, não é somente um ato de questionar a gramática, mas, sim, tem a ver com a deliberada propositura de se criar novas formas de expressão. E esta nova forma de expressão, vale dizer, não se limita a inovar, ela realiza uma performance na qual as palavras e os modos de construção suscitam as coisas.

Em "*proibido passear sentimentos*", grafado assim com todas as letras afastadas umas das outras, a comunicação se reduz ao seu estágio elementar, criando um ritmo andante onde cada fonema guarda uma expectativa. Isto é, sem dúvida, um desvio de natureza muito profunda que, a princípio se nos apresenta como algo muito estranho. Porém, à medida que nossa leitura vai se tornando mais atenta e uma imagem desse universo sonoro vai se cristalizando como sensação, passamos a percebê-lo não só como um exercício de ruptura e negação de formas do



sensação viva do próprio desespero. Com este gesto, Drummond, apesar de economizar palavras, não economiza pormenores relativos ao fato que propõe representar. O verbo “passar” do verso anterior, com valor de transitar ou mesmo trocar os sentimentos, acompanhando o particípio passado de “proibir”, já aponta para a transitoriedade e a desobrigação concernentes ao sentimento amoroso, independente de sua intensidade.

Este poema, por estes e por muitos outros motivos que haveremos de enumerar ao longo destas considerações, vai além de um simples questionamento das formas constituídas na Literatura como também na maneira tradicional de se ver a realidade. Ele instaura, através da desobediência ao cânone vigente uma nova forma do gênero poético deliberadamente marcada pela dissonância.

Prosseguindo na leitura de AMAR – AMARO, podemos notar em todo o texto tantas frases aparentemente soltas, com sentido independente ou quase sem sentido e seus constantes sinais de irreverência no uso da linguagem, tanto do ponto de vista estrutural quanto do ponto de vista semântico, perfazendo um texto de estilo provocador. Sem qualquer aviso ou observação aos interditos, podemos ver frase iniciada por um pronome átono: “*me diga: mas por que*”, violando propositadamente as regras gramaticais, como fizeram outros poetas da primeira fase modernista, assim como é possível observar uma série encadeada de ações em: “*amar sofrer talvez como se morre*”, “*de varíola involuntária vírgula ev / idente*” em que a inobservância dos preceitos mínimos do uso corrente das palavras e da pontuação para se formar sentenças é também, revelando mais uma atitude desafiadora. O verbo “*sofrer*”, e o advérbio “*talvez*” se intercalando ao verbo “*amar*” e à expressão “*como se morre*”, lançados feito palavras avulsas, mantêm a unidade semântica, apesar de



fugirem às normas da fraseologia da língua portuguesa. Em lugar das vírgulas obrigatórias no uso normativo, temos um espaço branco. Esta escolha abre, no mínimo, uma dupla possibilidade: o espaço branco sugere uma pausa silenciosa com acontece com o uso da vírgula ou introduz uma lacuna no seio de um poema que parece abdicar-se de toda a argamassa que promove a conexão nas formas de linguagem tradicional? Em verdade, sabemos que seria inútil tentar responder a esta e muitas outras indagações suscitadas neste poema como, por exemplo, a separação da palavra “ev / idente” também desrespeitando duas regras, não usando o hífen nem observando a separação correta das sílabas, criando uma espécie de interrupção no fluxo sonoro que compromete seriamente, por conseguinte, a noção de sentido.

A próxima estrofe nos reserva principalmente dois pontos que chamam muito a atenção. Trata-se do primeiro verso: “ah! PORQUEAMOU” em que a grafia das duas palavras junta faz, na prática, uma sinalefa que, por sua vez, materializa a tendência natural de fusão dos sons vocálicos em português, juntamente com a representação de uma dicção aflita a repetir uma pergunta que já sabemos ser o mote a partir do qual gravita toda a tensão do poema.

Temos nos versos quatro e cinco desta mesma estrofe, respectivamente, o advérbio “mesmo” e o substantivo “irmão”, ambos grafados com o recurso corrente da gramática que nos possibilita dirigirmos ao mesmo tempo ao masculino e ao feminino: “mesm (o,a)”, “irm (ã,o)”. A essa altura, a voz poética constitui-se no problema central, uma vez que já sabemos desde o início que o poema não está centrado no “eu”.

T.S Eliot em seu ensaio “As três vozes da Poesia” nos alerta para o fato de que, embora uma voz sobressaia em cada poema, elas estão sempre juntas e não existiria, portanto, nenhum

impedimento de ordem formal ou estilística para que um poeta as adotasse, todas, simultaneamente.

No caso do poema em foco, a voz poética principal se dirige a uma outra pessoa sem jamais obter uma resposta. A pessoa à qual esta voz se dirige é a segunda pessoa verbal com valor de terceira, utilizando o pronome *você* ao invés de *tu*, como se tornou pelo uso no português brasileiro. Drummond parece atingir, com esse expediente, a alteridade, uma vez que o pronome *você* estabelece interlocução com uma imensa platéia à qual a voz poética profere seu discurso, e a intimidade, posto que a voz poética, ao manifestar-se enquanto Eu universal, dirige-se também para suas próprias entranhas em monólogo com a própria subjetividade.

Na primeira parte do poema, até a altura do verso 14 mais precisamente a voz principal interroga com veemência o público imaginário na segunda parte, cessam os questionamentos e então assiste-se a uma exposição de ordem profundamente reflexiva, onde com a costumeira ironia drummondiana, o poema trata de questões humanas como a vida e a morte sem se afastar do tema principal que é o amor e suas implicações. Entretanto, este não é um poema de amor no sentido tradicional do termo. Ele é, sim, um poema que apresenta conjecturas sobre o amor e, por este motivo, ele difere totalmente daqueles poemas em que a voz lírica conta seus sentimentos dirigindo-se à pessoa amada. A instância poética que aqui se põe a falar, não fala nem só consigo mesma, nem com ninguém, ela não confia. Antes, ela é uma voz que procura ouvidos, haja vista a utilização de recursos retóricos tão insólitos. Este poema também não se limita ao modo epistolar porque, em nenhum momento, a voz que se dirige ao *você* procura restringir seu discurso ao nível pessoal, ela não baixa o tom, não sussurra; ao contrário, à



medida que o poema evolui, o estilo cada vez mais se aproxima daquele que convém à oratória, inclusive com a utilização de expedientes conativos característicos desta modalidade: “*permita-me cavalheir (o,a)*”.

A partir deste ponto o discurso ganha definitivamente um caráter público e o “eu” poético dá mostras contundentes de que detém a voz, mas não fala de um sentimento próprio. Ele partilha com seu auditório uma experiência que é de todos. O seu pedido de permissão para revelar o que lhe causa tamanho “mal-estar”, classificado paradoxalmente de zombeteiro e piedoso parece ser também a busca da liberação do próprio discurso, malgrado grafar o substantivo mal-estar sem o hífen, ele não banaliza a gramática nem banaliza o incômodo causado por tão nobre sentimento. O que temos aí, mais uma vez, é a presença de uma voz que experimenta enquanto fala e, por isso mesmo a escrita ironicamente se esforça como fez com o termo “desesperado” de ponta-cabeça, acompanhar e ser fiel ao máximo aos gestos e à mímica de um orador.

A partir desta constatação, podemos observar que com o fato de Drummond criar uma voz tão potente, detentora do juízo crítico e que se põe a representar tudo isto dentro de uma certa desordem, com palavras inventadas, infringindo as regras gramaticais, ele, de certo modo, ironiza as instituições comprovadamente sólidas. Mas tal ironia não é apenas uma atitude de se contrapor à seriedade. Ao contrário, com este gesto, ele consegue unir as duas coisas: “*toda vida mas toda vida é indagação do achado e aguda espostejção da carne do conhecimento...*” (ANDRADE, 1992, p. 319). Atribuir à existência humana e a sua condição à tarefa de indagar sobre cada uma de suas partes pela “*espostejção*”, alerta para a grande problemática da vida moderna que perdeu sua lógica linear e se estilhaçou. Há uma ponta

de ironia refinada nestas palavras, misturada com uma certa melancolia, uma vez que se sugere com isso a assunção da própria impotência do homem que consegue tornar a vida mais tolerável pelo conhecimento de suas verdades.

AMAR – AMARO é um poema que se caracteriza pela surpresa e sua pujança reside exatamente nesta aparência inusitada advinda do total descompromisso com a ordem estabelecida. Seu sentido está na falta de sentido lógico, na sua vocação obsessiva de contrariar qualquer expectativa. Do ponto de vista do significado, a sua semântica é a da ausência e quanto à temática, o lado obscuro e doloroso do amor ou do ato de amar, é posto para a reflexão. “AMARO” como amargor da alma perpassa todo o poema e é o centro da discussão, a proposta e o problema, juntamente com “AMOR”, dois signos que se unem para compor um sentido: “amar o”, “o amar”, como ação disfórica desse verbo de interpretações controvertidas. E Drummond realiza tudo isto, fugindo ao ritmo recitativo, criando uma melodia que também não se assenta ao estilo visual de efeito intuitivo em que uma sílaba puxa a outra; tudo acontece de modo surpreendente de maneira que a leitura do poema nos causa a sensação de amargor contida tanto na ação de amar quanto na arte de fazer poesia.

O desvio em AMAR – AMARO, no nível morfológico, nos conduz ao ato da composição das palavras, desrespeitando normas de grafia tradicional como procedimento, no nível sintático podemos ver uma pontuação sendo suprimida, também como expediente que interfere tanto na estrutura quanto no sentido do poema. No plano semântico, o significado das palavras se expande em metáforas contínuas graças ao que é sugerido na morfologia surpreendente e na sintaxe precária do ponto de vista do encadeamento. O nível dialético



da estrutura profunda deste poema reflete uma profusão de idéias e imagens interiores que fazem de AMAR – AMARO um poema definitivamente experimental nos sentidos humano e poético consecutivamente.

A subversão consciente do ponto de vista estrutural é digno de infinitas retomadas e indagações. Além do signo “desesperados” que coloca o leitor literalmente de cabeça para baixo, o verbo amar, grafado “a.mou”, a expressão “proibido passear sentimento” grafada com letras separadas, a palavra “evidente” com as sílabas sendo separadas sem observar a regra, o uso de parênteses para se dirigir ao auditório tanto no masculino quanto no feminino; temos um desafio não menos intrigante para nos debruçarmos sobre. Trata-se do título do poema. Formado de dois vocábulos de natureza nominal: um substantivo mais um adjetivo respectivamente, a interposição de um hífen só é concebível em uma circunstância tão especial como esta em que um poema já não é mais um poema e, sim, a configuração máxima de uma experiência de linguagem.

Desde os antigos gregos, passando por Camões até chegar à modernidade, a antítese inerente às idéias têm sido um expediente vastamente utilizado e, na maioria dos casos, com grande maestria, produzindo efeito de rara beleza. Mas, a expressão criada por Drummond: “AMAR – AMARO” vai além de um recurso que vise colocar idéias em oposição, ele se configura numa antítese tanto da ordem das idéias quanto de ordem estrutural, pela conjunção dos signos em que uma palavra está presente na outra. Dessa forma, o olhar disfórico do poeta, mesmo diante do signo amor e do verbo amar se justifica porque ele dialoga com a tradição lírica clássico-romântica desfazendo o mito do amor eterno, da doçura e da euforia que dele

advêm, ao mesmo tempo em que constrói um novo mito utilizando procedimentos que margeiam o oxímoro, fazendo vir à luz o lado amargo do amor.



3 . 1 . 2 – A consciência de uma forma

Se no poema de Drummond que nos serviu de guia no subcapítulo anterior, pudemos observar um diálogo com a tradição lírica clássica como esforço para se restituir a ordem à linguagem no caos da modernidade, em Julio Cortazar, *O Jogo da Amarelinha*, a própria linguagem nos conduzirá aos seus labirintos aonde se pode notar, pelo exercício obsessivo da memória, a unidade que se compõe de material disperso no tempo e no espaço.

A fragmentação, tanto do ser humano moderno, quanto de sua linguagem, provocou nos últimos tempos o surgimento inevitável de novos símbolos, metáforas e procedimentos que apontam conseqüentemente para novos valores de toda ordem. O universo humano-social se vê, de repente, mergulhado em profunda crise e, por conseguinte, a Literatura e a arte em geral também participam e expressam em sua linguagem toda esta turbulência.

Conforme temos afirmado ao longo deste trabalho, todo processo de ruptura com as formas do passado ocorre de maneira lenta e gradual. Contudo, com os movimentos artísticos de vanguarda e com o Modernismo, pudemos assistir a um dos espetáculos mais arrojados que a história da humanidade já nos proporcionou. Este é, de fato, um dos momentos mais radicais no sentido de expressar uma rejeição conseqüente e, paralelamente, uma tomada de posição.

A visão estética modernista, vale lembrar, rompe com o passado, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, incorpora de forma pulverizada os elementos mais significativos deste passado, restaurando mormente o ideário do período romântico, repensando-o



enquanto síntese dos ideais que o precederam e, notadamente, enquanto movimento cuja vocação primeira é a liberdade e, por este motivo, empreende, sem dúvida, os passos mais concretos em direção à emancipação da arte.

A consciência e a concepção dos pressupostos modernistas e pós-modernistas chegam em momentos distintos nos países da América Latina. Enquanto nos países hispano-americanos essa prática ganha força no final do século XIX, no Brasil, tais pressupostos só terão vigor a partir dos idos de 1920, principalmente com o advento de grupos vanguardistas que surgem e se revelam publicamente na decantada "Semana de Artes Modernas de 1922", fazendo do Teatro Municipal de São Paulo o grande palco de uma provocação radical, a partir da qual a arte em nosso país jamais seria a mesma.

Neste ambiente de efervescência e transformações em que as influências européias incidem de forma direta na produção artístico-literária nos países latinos é que vamos assistir, no Brasil, a um movimento que se orienta por um reprocessamento das tendências regionalistas do século XIX, em nível de linguagem como também no que respeita aos hábitos culturais, traduzindo-os, agora, em uma Literatura, cujas atenções se voltam para a busca de uma sintonia mais estreita entre as formas regionais com temáticas e procedimentos de caráter universal, recobrando de certo modo uma interação mítica que passa a ser a grande preocupação modernista no sentido de garantir um nacionalismo que extrapole os limites territoriais, saindo do isolamento xenófobo e criando o que os poetas concretistas mais tarde chamariam de "nacionalismo internacional". A essa altura, os motivos rurais do século XIX dão lugar a outros, que versarão principalmente sobre o desajuste social que se dá na



formação das grandes metrópoles que traz consigo muitos outros problemas, configurando por fim um instante de crise absoluta.

A Literatura latino-americana que sempre sofreu influências dos modelos europeus e com eles mantém, pela mesma forma, um diálogo contínuo e frutífero, passa a refletir, a exemplo da Literatura européia, as inquietações sociais, existenciais e, como não poderia deixar de ser, reflete também a inquietação artística que tem em seu centro a busca de consciência de sua própria forma, que passa necessariamente pelo amadurecimento das idéias herdadas do período romântico em que a arte começa a caminhar decisivamente para a sua emancipação. E neste processo vemos aflorar discussões de ordem estética, quando a Literatura promove uma interação com outras categorias de arte, refutando a arte hedonista, adotando como paradigma uma visão caleidoscópica, cujos raios se estendam suficientemente para todas as direções.

A propósito, o romance *O Jogo da Amarelinha*, do escritor e crítico belga-argentino Julio Cortázar, é um destes exemplos notáveis que soube captar sobejamente a crise cósmica, no sentido de perda de valores humanos e paradigmas da arte, que se instalou no Ocidente moderno, traduzindo esse caos, num romance de grande fôlego, saltitante no formato, nas idéias e no seu feitio; possibilitando um dinamismo inusitado na leitura que se faz em zig-zag, orientada por uma tabela, levando o leitor a participar do próprio jogo de sua construção.

Destarte, Cortazar parece nos propor como hipótese central de seu romance, toda a problemática da narrativa moderna, priorizando a extensão máxima do que pode comportar o termo *romanesco* pela valorização da figura do escritor e da obra em si, considerada que deixa de ser um organismo coeso para tornar-se um



corpus cuja feição estética se assemelha a uma instalação, onde a instabilidade, a surpresa e a fragmentação de suas peças dão o tom. Para tanto, os componentes básicos da narrativa como enredo, personagens, tempo, espaço e narrador, são até certo ponto relegados a um plano inferior, uma vez que, com este procedimento radical, o romance de Cortazar realiza invenções que postulam em suas bases uma revisão geral dos conceitos de todos estes elementos:

Basta de romances hedonistas, pré-mastigados, com psicologias. É preciso estender-se ao máximo, ser voyant como desejava Rimbaud. O romancista hedonista não passa de um voyeur. Por outro lado, já chega de técnicas meramente descritivas, de romance do comportamento, meros roteiros de filme sem o resgate das imagens.

(CORTÁZAR, 1987, P. 439)

Estas reflexões estão contidas no capítulo 116, o quarto da seqüência, seguindo a tabela proposta na primeira forma de leitura que, reiteramos, imita o próprio ato de saltar amarelinha, confirmando desde já a sua vocação para o *ludus*, o jogo que promove uma estreita relação entre escritura e leitura.

Assim, deparamos em *O Jogo da Amarelinha*, com um romance radical no sentido de experimentar novas formas de composição, na medida em que também levanta e critica uma certa saturação da linguagem romanesca, aliada a uma saturação também do próprio modo de vida das sociedades, apontando inclusive alguns

escritores e reconceituando o termo "clássico", atribuindo a Rilke tal alcunha ao afirmar que esta condição fora atingida pelo mesmo pela presença de um "*vento cósmico sobre sua cabeça*".

De certo modo, é este "*vento cósmico*", este sopro divinal da linguagem, o combustível para o escritor moderno, a lanterna poderosa com a qual ele se instala nos labirintos escuros de nossos tempos. A aparência caótica de uma obra de arte moderna, mormente de um romance, como este que estamos discutindo, nos alerta para a necessidade de muito mais que uma narração, muito mais que um narrador que observa, de fora, e organiza episódios lineares; é preciso alcançar a velocidade das consciências agônicas, saturadas de informações e vivências, sem poder escolher. Os termos "*voyant*" e "*voyeur*" utilizados por Cortázar, no discurso do narrador, apresentam respectivamente duas maneiras de definir o sujeito da linguagem, como aquele que viaja *com* e o que viaja *na* linguagem. São duas dimensões da tradição estética: uma que considera o criador da obra um demiurgo que dialoga com a própria forma que executa e outra se deixa absorver por ela. No primeiro caso, estaria, por exemplo, Rimbaud, Baudelaire e toda uma plêiade de escritores modernistas com suas práticas transformadoras e no segundo, se encontrariam os escritores clássicos no sentido tradicional, cujo produto de sua linguagem seriam fruto e se prestariam ao exercício de contemplação.

Goethe é citado no capítulo 84 do livro de Julio Cortázar, corroborando de certo modo, o que já pensaram sobre Ele, Ernest Robert Curtius e Anatol Rosenfeld, citados por nós em outro momento desta pesquisa. Cortázar realiza romanescamente uma analogia na qual fica expressa a visão plural deste gênio alemão do século XIX:

Imagino o homem como uma simples ameba que estende pseudópodes para alcançar e envolver seu alimento [...] Indivíduos como Goethe não devem ser abundados em experiências desse tipo. Por aptidão ou decisão (o gênio é eleger-se genial e acertar), estão com os pseudópodes estendidos ao máximo em todas as direções, abrangem com um diâmetro uniforme, o seu limite é a sua pele projetada espiritualmente para uma imensa distancia.

(CORTÁZAR, 1987, p. 362)

É por essa visão singular de mundo, por essa abrangência insondável, pela extensão e capacidade de penetração em todas as fibras de nosso espírito que Goethe tem sido considerado unanimemente o grande divisor de águas da arte ocidental, repetindo em outros tempos, em outras situações, o que fizera Aristóteles na Antiguidade. Ele vê o movimento dialético da obra de arte, sente suas tendências mais distintas e apreende como poucos o seu espírito.

Mas, o que certamente é digno de nota e observações, é a consciência com que o romance em foco toca essas controvertidas questões da tradição literária ocidental, centrando sua atenção no ápice de sua crise, apontando para o grande caos que se instala no Ocidente e, apontando ainda, para a Literatura nova que nasce justamente das dimensões caóticas de toda ordem, alterando substancialmente o conceito de mimeses, uma vez que a contemplação à distancia do romance tradicional temperado ao sabor da lógica aparentemente realista, é substituída pela participação e a sensação de aderência que esta nova linguagem adquire passando a fazer parte de um universo absolutamente dinâmico, pautado pela velocidade e pelo descompasso dos acontecimentos. Dessa forma,



este romance se esforça e consegue acompanhar e testemunhar a ansiedade metafísica de que são acometidas as sociedades modernas que herdaram um mundo caótico e efervescente, um ambiente de agruras, de carências enormes que exigem providência imediata e tomada de consciência na qual o homem moderno acaba criando novas formas de vida e de linguagens cômico de sua própria incompletude.

Cortázar toca profundamente em assuntos tão delicados e necessários na mesma medida. A Literatura com seu caráter essencialmente voltado à indeterminação, o romance que procura o reino do historial e nega a rotina histórica, ao mesmo tempo em que se apóia em uma nostalgia que aflora nos menores detalhes de nossa experiência enquanto humanos, tudo isso compõe a complexa receita de sua linguagem. O signo artístico, a palavra literária se abre para um tempo da arte, com incontáveis idas e vindas, apresentando um ser que, a exemplo do que fez Marcel Proust - *Em Busca do Tempo Perdido* - é a somatória de todos os tempos que a consciência consegue alcançar.

A narrativa nesta perspectiva deixa de ser um objeto para se observar a distancia. Ela não é mais um cristal sagrado colocado em uma redoma. Ao contrário, a obra de arte passa a ocupar um plano em que ela se presta como canal de comunicação com o próprio leitor. Mas, de uma comunicação que estabelece hipóteses, efetivando um ideal de carnavalização barroca aliado a um aprofundamento no detalhe artístico no qual o texto se equilibra entre Literatura e crítica.

O quarto capítulo de *O jogo da Amarelinha* suscita, com propriedade, hipóteses relativas à crise da cultura ocidental e de sua Literatura, paralela ao surgimento de uma linguagem de resgate, amadurecida na experiência e dotada de uma nova roupagem,



abrindo-se como fonte de pesquisa, propondo-se como objeto de indagação de questões existenciais, sociológicas e teóricas dentre outras. É neste capítulo que se encontram lado a lado uma fábula que apresenta a personagem Maga e sua ansiedade por penetrar o universo intelectual do amante Oliveira e do amigo Etienne. E aí também, semelhante ao que fizera Machado de Assis com a figura da bela Rita do conto "A Cartomante", Cortázar fará com a Maga, ou seja, apresentará todo um discurso de teoria da narrativa, adotando como suporte o expediente de uma ironia melancólica, colocando frente a frente o pequeno mundo de Maga e o vasto universo de Oliveira e Etienne:

A Maga desconfiava um pouco. Admirava imensamente Oliveira e Etienne, capazes de discutir Oliveira, havia algo como um círculo de giz e ela queria entrar nesse círculo, compreender por que razão o princípio da indeterminação era tão importante na literatura, por que motivo Morelli, sobre quem eles tanto falavam, a quem tanto admiravam, pretendia fazer de seu livro uma bola de cristal, no qual o micro e o macrocosmo se uniam numa visão aniquilante.

É impossível explicar isso a você – dizia sempre Etienne, - Esse é o quebra-cabeças número 7 e você ainda está no 2.

A Maga ficava triste, apanhava uma folha seca na calçada e conversava com ela, colocando-a sobre a palma da mão e acariciando-a suavemente. Depois, arrancava-lhe a polpa com todo cuidado e deixava a descoberta as nervuras, *Etienne fazendo com que um delicado fantasma verde se fosse desenhado na pele de sua mão. Etienne, por sua vez, com um movimento brusco, pegava na folha e olhava-a contra a luz. Era por causa desse tipo de coisas que todos admiravam, um pouco envergonhados por terem sido tão ríspidos com ela; a Maga, então, aproveitava para pedir outro meio litro e, se fosse possível, algumas batatas fritas.

(CORTÁZAR, 1987, p.22).



No trecho citado, Cortázar parece querer captar e, de certo modo nos comunicar, o próprio espírito da Literatura. A esfera oposta na qual vibram as mentes, de um lado, a de Maga e, de outro, as de Oliveira e Etienne, já é de pronto, um indicativo da dialética que produz as tensões de onde decorrem as grandes discussões que servirão de base na formulação de um romance notadamente moderno. O narrador, embora tenha perdido significativamente a sua força – dando lugar às sensações e impressões – acaba sendo o elo que comunica ao leitor, com tonalidade lúdica o que se passa no ambiente interno do romance, partindo da consciência ativa das personagens que é o lugar em que tudo se processa.

No plano humano, Oliveira e Maga se atraem compulsiva e mutuamente. Porém, sempre que tocam no assunto Literatura, surge uma repulsa que os distancia enormemente. É interessante notar que em se tratando de um romance que contém toda uma gama de teoria do próprio romance e da Literatura em geral, tal oposição registrada entre as duas personagens centrais não é, em nenhuma hipótese, uma dicotomia pura e simples, e, sim, um procedimento que fará desencadear na estrutura profunda da obra, uma série de hipóteses que apontam para a unidade, paradoxalmente, dispersa do romance.

As duas formas de pensar e ver as coisas aqui expostas nos conduzem também a uma comunhão entre os sentidos e o espírito, suscitando sempre um dualismo que, diferentemente do que ocorre no romance tradicional, a intenção aqui é a de não resolver, negando deliberadamente o *senso comum*. Emoção e razão, sentimento e conhecimento e muitas outras formas de oposição são colocadas, mas nunca objetivando mimetizar a realidade empírica onde estas oposições são colocadas a todo o momento. A finalidade de tal expediente neste romance é principalmente a de participar do



próprio curso interno da narrativa, olhando-se ao mesmo tempo em que se realiza, interpretando-se ao mesmo tempo em que se realiza, interpretando-se a si mesma, negando a forma em perspectiva da linguagem enquanto discute problemas de ordem estética e principalmente colocando em xeque as leis pré-estabelecidas que impõem limites estreitos à linguagem romanesca.

Destarte, Cortázar parece querer alcançar em *O jogo da Amarelinha* o espírito profundo do jogo, não do jogo fortuito que aliena e destrói as nervuras do tempo e do espaço do ser, mas do jogo enquanto *ludus* que pode colocar à mostra os grandes problemas da tessitura do texto e da urdidura da existência humana e assim contribuir para uma possível reconstituição do ambiente literário e do habitat do homem moderno que se apresentam relativizados e pontuados de imprecisões, com tempos e espaços movediços, inconsistentes, caóticos e desconexos. Tudo isto não é mais que a configuração mesma do próprio romance moderno que substitui consciente e deliberadamente a linearidade e as respostas bem dosadas, pela problematização tanto do universo humano destituído de ordem, quanto de uma linguagem caótica e carente de revisão.

Todos estes problemas e sua abordagem crítica passam a incorporar ao todo da obra, fazendo com que a Literatura coloque em discussão a sua própria literaridade, com o romance e outras narrativas discutindo as novas feições do “*narrare*”, a poesia discutindo a noção de “*poiésis*” e o teatro também revendo a sua linguagem e seu espaço cênico. São mudanças profundas que se processam nas regras do jogo, empregando fartamente o expediente da ironia como procedimento que se caracteriza pela sutileza e que visa, pelo seu principio, à construção; rechaçando a sátira, cujo principio dilui sobremaneira a tensão e, por conseguinte, não promove o

desmascaramento das formas aparentes que se tornou o grande objetivo da arte moderna como meio de se atingir o centro das coisas e revelar-lhes suas potencialidades e implicações.

Essas experiências colocam a obra de arte em contato com o seu próprio centro, o seu cosmos, criando uma atmosfera que relativiza as noções básicas dos componentes mais corriqueiros da Literatura como personagens, tempo, espaço e formas do discurso, reunindo tudo isso num discurso novo, denso, dotado de uma intensidade envolvente em que a experiência vivida pela personagem torna-se também a experiência do narrador e até mesmo do leitor que se vê atraído pelo fluxo da linguagem, que faz vir à tona um ambiente mental que transcende à esfera do meramente empírico sem se abster dele, transcendendo também ao ato da linguagem enquanto forma de recorrência, sem prescindir das formas mais simples que nos são oferecidas pela língua enquanto ferramenta primordial da comunicação.

O jogo constante e progressivo com símbolos numéricos e outros elementos às vezes até de cunho esotérico, faz parte do trabalho árduo de construção de um mosaico que, a princípio parece absolutamente desconexo, mas que, à medida que o processo construtivo avança, percebe-se um fio condutor de uma unidade fragilíssima aos olhos da tradição, porém absolutamente consciente e necessária à proposta central do romance em questão, cuja tese parece ser mesmo a de levantar a grande crise de que foi acometida toda a arte e a sociedade da modernidade, colocando-se integralmente como aventureiro de um percurso no escuro com o intuito de abrir novos caminhos e dialetizar o próprio ato da construção artística.



É neste sentido que o romance de Cortázar consegue realizar uma façanha de caráter absolutamente moderno quando transpõe as barreiras da lógica formal e passa a operar numa esfera em que as leis do romance são profundamente questionadas, inclusive a lei da causalidade que se vai esmaecendo até se anular. O narrador perde a sua força, uma vez que a condução do enredo fica a cargo da própria consciência que narra de dentro de cada episódio, manifestando-se, quase sempre, de maneira precária, envolta em um emaranhado de acontecimentos. Esses acontecimentos são fragmentados, singulares e independentes, tendo como traço comum apenas a feição dos personagens que não passam de figurantes num processo em que o interesse fundamental está centrado na personificação de um EU. Tal unidade nasce da consciência do personagem que substitui, em cada episódio, o narrador e o desautoriza na sua concepção clássica alegorizando a consciência que se expressa, perdida no vaivém do tempo e dos fatos que perdem, neste tipo de obra, toda a sua organicidade histórica. Desse modo, as palavras de Anatol Rosenfeld concernentes ao romance moderno são corroboradas na prática por Julio Cortázar:

A consciência da personagem passa a manifestar-se na sua atualidade imediata, em pleno ato presente, como um EU que ocupa totalmente a tela imaginária do romance. Ao desaparecer o intermediário, substituído pela presença direta do fluxo psíquico, desaparece também a ordem lógica da oração e a coerência da estrutura que o narrador clássico imprimira à sequência dos acontecimentos. Com isso, esgarça-se, além das formas de tempo e espaço, mais uma categoria fundamental da realidade empírica e do senso comum: a da causalidade (lei de causa e efeito), base do enredo

tradicional, com seu encadeamento lógico de motivos e situações, com seu início, meio e fim.

(ROSENFELD, 1996, p.84).

Uma vez rompida a organicidade linear da obra, rompe-se também a linearidade em outras categorias, sendo a mais notável delas o tempo. O tempo que na narrativa clássica rege o discurso, é agora reagido por uma retórica que flui das profundezas de uma consciência que se encontra solta, á mercê dos ventos de sua memória involuntária, que se transporta para os espaços mais inusitados, trazendo para o *agora* os tempos mais distantes ao sabor do que lhe dita a recordação, manifesta no desejo ardente de experimentar as mais diversas situações suscitadas por qualquer detalhe advindo de qualquer um de seus sentidos. Prejudicando as noções do espaço e temporal que compõem o núcleo básico da narrativa, o ato de contar também sofrerá prejuízo. Ele pode perder o encadeamento e em lugar da seqüência clássica surgirão fragmentos isolados que se comunicam entre si, não pelo processo de interdependência, mas pelo teor e pelo tom de crítica dos quais cada um destes breves fragmentos está carregado.

Cada fragmento é aqui dotado de uma retórica que aponta para as possibilidades infinitas de modos de se apresentar a mesma e, com este gesto desmistifica a crença no princípio da decifração no campo narrativo, uma vez que pela voz que emana da consciência narrante, pode-se perceber a experiência sentida e vivida por ela. Cada parte deste romance pode ser tomada em particular e

considerada na sua condição de microcosmo, posto que, em cada uma delas se verifica uma situação que possui vida própria, embora se identifique, pelo seu *tônus*, com o restante do conjunto.

A somatória de todos estes fragmentos obviamente não nos oferecerá, em hipótese alguma, um todo coerente, porém as riquezas de detalhe e de experiências de toda sorte contidas em cada um deles, chamam a atenção para o que é dito e vivido e também para o que se encontra subjacente a tudo isto. Assim como as vivências dos personagens não devem ser concebidas como experiências suas, em particular, e sim como configuração da vida em toda a sua extensão. O Eu que "*ocupa totalmente a tela imaginária do romance*", conforme nos alerta Rosenfeld (1996) se identifica profundamente com o leitor e por esse motivo a narrativa corre num tom de quase intimidade, transpondo os liames do mero *contar* e do *mostrar*, aproximando-se do ato de iniciar o leitor na mesma medida em que constrói o personagem. Assim, o leitor se vê concitado a participar de algum modo, e, então, ele não só sabe e conhece coisas e idéias, mas as concebe como partícipe de todo o fluxo narrativo, cujos limites se estendem para além do que é dito. E se no universo interno da narrativa as coisas acontecem sem uma causa aparente e não visam deliberadamente a um resultado, o arrebatamento do leitor não seria diferente, a sua participação, embora em episódios de conteúdos diversos, terá sempre um caráter lúdico em que a sua individualidade vai-se dissolvendo em benefício de uma sensação de totalidade na qual se pode sentir, pela magia da arte, a vida palpitando na sua configuração máxima.

A esse respeito Rosenfeld apresenta uma argumentação que muito tem a ver com a perda da identidade individual e a conseqüente inserção do indivíduo, inicialmente no universo do



personagem que enuncia sua peregrinação e, por fim, tal experiência haveria de contaminar o próprio leitor quando tudo já se encontraria numa dimensão mítica em que se postula resgatar com as escavações das zonas mais profundas do Ser, o sentido maior de humanidade perdido em suas pelejas com as forças do mundo; ao que se acrescenta aqui o significado grandioso dos embates do escritor com as palavras à procura de uma nova forma, de uma identidade esfacelada num momento em que quase tudo se perdeu no dilúvio em cujos resquícios repousam um universo de possibilidades de onde tudo haverá de recomençar:

... as configurações arquetípicas do ser humano; estas são intemporais como é intemporal o "tempo mítico" que, longe de ser linear e progressivo (como é o tempo judaico-cristão), é circular, voltando para si mesmo. [...] Na dimensão mítica, passado, presente e futuro se identificam...

(ROSENFELD, 1996, pp. 89/90)

A identificação entre os tempos, envolvendo passado, presente e futuro, é gerada pelo milagre da presentificação ocorrido no processo da escritura. Essa mesma presentificação se repete no ato da leitura quando o leitor é absorvido pelo fluxo no qual a ilusão de realidade é substituída pela sensação de experimentar.

É nesta experiência que vamos encontrar personagens absolutamente abertos para o tempo, incorporando, pela paródia ou mesmo por outro processo qualquer de intertextualidade, vivências

passadas, revivendo em outras circunstâncias a trajetória de heróis eternos, muitas vezes utilizando-se da ironia, com o objetivo de apresentar criticamente a angústia existencial da vida moderna.

Eis porque o exercício da escrita se torna mais árduo. O romancista circunspeto do romance clássico cede espaço para um novo romancista que deverá se esforçar para conseguir acompanhar a transformação radical sofrida pelo gênero romanesco. Assim como o novo ser humano do século XX se encontra em um mundo onde todos os valores são dignos de questionamentos e os personagens que alegorizam este novo *modus vivendi* devem ser absolutamente abertos, sob pena de falharem como motivadores de uma nova maneira de se entender a verossimilhança. O romancista, também deve se adequar a esta estrutura caótica do universo e assim, perceber e comunicar as experiências radicais com a linguagem como acontece com muitos escritores ao redor do mundo. É o que fazem Joyce, Virginia Woolf, Oswald de Andrade, principalmente em seu romance fragmentário, *Memórias Sentimentais de João Miramar*, é o que aconteceu com Julio Cortázar ao promover em *O Jogo da Amarelinha* uma experiência ainda mais radical ao escrever o próprio romance numa espécie de gesto performativo que não mais imita, mas sim, realiza o jogo em si, saltitando literalmente pelas 521 páginas de seu livro tentando alcançar o céu que, metaforicamente parece se encontrar na paz mesma de uma linguagem intelectualmente suficiente.

3 . 1 . 3 – Consciência autofágica

Fernando Pessoa, servindo-se de seu heterônimo Álvaro de Campos, constrói um soneto digno de observação mais acurada. Nele, podemos ver a dialetização de duas forças que se manifestam simultaneamente, metaforizando num só gesto, o próprio soneto como forma cristalizada pela tradição e apontando para outros caminhos da sensibilidade criadora que reinventa esta forma de escrita utilizando, paradoxalmente, os moldes da forma que ele destitui, em tom de ironia que lhe possibilita metaforizar também as instâncias engenhosas e contraditórias do espírito humano que se põe a indagar sobre si mesmo.

Partindo da metáfora que envolve dois pólos: o coração, como vertente subjetiva e o almirante como figura objetiva do processo, Pessoa (Álvaro de Campos) persegue um filão que promove a conjunção de duas instâncias hipotéticas do fazer poético:

AH, UM SONETO...

MEU CORAÇÃO é um almirante louco
que abandonou a profissão do mar
e que a vai lembrando pouco a pouco
em casa a passear, a passear...

No movimento (eu mesmo me desloco
nesta cadeira, só de o imaginar)
O mar, abandonado fica em foco
nos músculos cansados de parar.

Há saudades na pernas e nos braços.
Há saudades no cérebro por fora.
Há grandes raivas feitas de cansaços.
Mas – esta é boa! – era do coração
que eu falava... e onde diabo estou eu agora
com almirante em vez de sensação?

(PESSOA, 1990, p.385)

Começando pelo título do poema, interjetivo e reticente, já se pode notar a propensão destes versos de nos conduzir por caminhos intermináveis de mistério e suspense.

Há uma duplicidade constante, cujos elementos principais, coração e almirante, se entrecruzam e com este jogo apontam para um terceiro elemento que, por seu turno, se multiplica gerando uma metáfora infinita onde reside o poético. Há também, paradoxalmente, um espaço de mistério e luz. Mistério, porque aponta para um terceiro elemento de um aparente silogismo que não se resolve, e luz porque menciona poeticamente a própria instância do mais profundo poético indicando na própria obra o veio poético pessoano. O eu lírico realiza aí uma experiência de colocar-se frente a frente consigo mesmo, estabelecendo um diálogo caótico, com uma interlocução propositalmente desatenta que acaba se revelando numa marca significativa de um poeta moderno que percebeu a necessidade de não apenas escrever a poesia, mas vivê-la. E neste viver poético se torna inevitável ou até mesmo necessária a presença de uma energia individual que faz de cada poema um espaço amplo a se configurar num universo de possibilidades, garantindo a cada um desses textos uma fisionomia única.



No caso específico do poema em questão, tal unicidade reveladora pode ser verificada em muitos aspectos. O primeiro desses aspectos, a dualidade de elementos que conduz a uma gama de elementos e possibilidades, é em geral o mais notado, mas isso é uma resultante do discurso poético e como tal não é bem um procedimento, mas o que se atingiu com ele. O procedimento ou atitude que produz tal resultado é verificável na grande metáfora que se perfaz em todo o texto, criando uma homologia entre os elementos coração e ambiente num exercício quase imperceptível da dialética que parte dessa base. O traço individual de Pessoa nesse sentido estaria na sutileza de seu discurso poético que, contrariando um gesto corrente na tradição, faz de seu poema um texto com seqüência aparentemente linear, a negação veemente e quase irônica da própria linearidade. Isto só é percebido no final quando o eu lírico se da conta de que se perdeu no próprio discurso, ou foi absorvido completamente por ele, constatando o nada que norteará o seu *tônus* poético:

Mas – esta é boa! – era do coração
que eu falava... e onde diabo estou agora
com o almirante em vez de sensação?

(PESSOA, 1990, p. 385)

Tal constatação eleva o tom do discurso poético, uma vez que ela revela o sentido das oposições apresentadas principalmente entre “coração” e “almirante” como metáforas de subjetividade e objetividade respectivamente. São duas forças que travam um embate

ao longo de todo o poema, manifesto na oscilação da voz poética entre a tendência quase incontrolável à sublimação, identificando-se com um conteúdo do inconsciente que busca o infinito e o desejo consciente de organizar o fluxo das idéias.

Dessa forma, o Eu poético se manifesta dividido entre dois princípios e só consegue recompor a sua unidade no momento em que ele tenta reconduzir o discurso para o campo da sensação do qual decorrem todas as variações que compõem o poema.

Ao questionar sobre seus devaneios, no final do poema, a voz lírica se dá conta de que experimentou sensações inconfessáveis, aguçando assim sua sensibilidade e nos conduzindo à percepção de que no princípio da insaciabilidade poética e da metáfora do abismo se encontra a destas inquietações metafísicas que provocam e desestabilizam o Eu lírico.

Com esse expediente, Pessoa acaba fazendo, de modo diferenciado, o percurso da criação poética, desmoronando os castelos do significado linear e instituindo novos padrões da construção poética calcada na experimentação e no labor que desnuda cada detalhe dessa construção.

Seu poema se abre em cada palavra na medida em que vai revelando cada vez mais precário o seu senso de encadeamento e organicidade. E, com este procedimento, a isotopia central do poema parece voltar-se cada vez mais para o questionamento de seu próprio processo de construção, uma vez que a voz lírica pode sentir a inquietação que lhe advem do árduo ofício que empreende: "*No movimento (eu mesmo me desloco / nesta cadeira só de o imaginar)*" (PESSOA, 1990, p.385)



O soneto como uma das formas fixas mais tradicionais recebe aqui um tratamento que sugere uma nova leitura.

Da primeira à terceira estrofe os versos decassílabos compõem uma melodia corrente, com ritmo desenvolvido, gerando uma fluidez como acontece no modo padrão. Na quarta estrofe, mormente em seus dois primeiros versos, o leitor é surpreendido com uma tensão rítmica que quebra toda a fluência melódica e a harmonia de um conjunto que se rompe. A fluência é aí comprometida por um contratempo, uma sincopa registrada no andamento do poema:

Mas esta é boa! – era do coração
Que eu falava... e onde diabo estou eu agora
Com almirante em vez de sensação?...

(PESSOA, 1990, p.385)

O jogo de pausas criado por travessões e reticências provoca uma leitura com uma nova marcação rítmica, pautada pela surpresa que, de certo modo, desafia o leitor. O andamento melódico da três primeiras estrofes também perde esta vocação cantante quando nos é apresentada uma seqüência de compassos compostos em sincopa, dificultando a própria dicção que é afetada por uma prosódia radicalmente dissonante do ponto de vista da versificação e da métrica tradicionais.

Na primeira estrofe, temos dois decassílabos sáficos seguidos de dois heróicos, porém, paradoxalmente, os dois primeiros

versos condizem mais com o *tônus* heróico, pois possui ritmo mais pujante e incisivo, ao contrário dos dois últimos versos que têm ritmo lasso; contrariando a regra segundo a qual os versos heróicos são mais apropriados ao canto da bravura do herói e os sáficos se calham a uma melodia de maior sensibilidade lírica.

Na segunda estrofe, a atividade experimental de Pessoa consiste em colocar juntos dois versos sáficos e dois heróicos:

*"No movimento (eu mesmo me desloco
nesta cadeira, só de o imaginar)
"O mar, abandonado fica em foco
nos músculos cansados de parar"*

(PESSOA, 1990, p. 385)

Com este procedimento o poema ganha ritmo misto podendo ser lido com duas marcações que sugerem uma melodia atípica que caminha da euforia para a disforia, do *"movimento"* para os *"músculos cansados"*.

No primeiro terceto desse poema, a acentuação provoca uma mistura ainda maior no ritmo, alternando e combinando compassos ternários e quaternários nos dois primeiros versos e três compassos binários seguidos e um quaternário no terceiro verso:

Há saudades nas pernas e nos braços
Há saudades no cérebro por fora
Há grandes raivas feitas de cansaços

(PESSOA, 1990, p. 385)

Estas alterações na tonicidade e no ritmo das três primeiras estrofes já são suficientes para se afirmar que estamos diante de um soneto que põe em questão toda a formulação de uma espécie que sempre se valeu de sua organicidade de forma fixa. O soneto sempre foi e ainda é reconhecido pela sua forma soberba e harmoniosa. Porém, diante do texto em estudo, podemos afirmar que Fernando Pessoa, num gesto de consciência e ironia, utiliza-se de uma forma canonizada e cristalizada pela tradição para questioná-la. Seus experimentos nos apresentam um soneto que requer uma outra leitura, tanto do ponto de vista de sua prosódia, quanto no que concerne ao seu conteúdo, que, somados, colocam em discussão a própria estrutura das chamadas formas fixas.

O segundo terceto nos reserva o que há de mais experimental e ousado no soneto de Pessoa. Seu ritmo explode num andamento prosaico misto, onde a escansão se torna quase inviável dada tamanha irregularidade rítmica. É aqui que o Eu lírico parece recobrar a própria consciência, mas não o suficiente para concluir qualquer coisa. Ao invés disso, ele lança uma questão e polemiza para além do que foi escrito. Com esta atitude, Pessoa abre de vez o seu poema e nos apresenta um soneto que se desamarra por completo e confirma toda sua natureza reticente, apontando sempre para o infinito.

Neste terceto, o desafio lançado no título do poema "AH, UM SONETO..." é retomado de forma contundente alertando para dois pontos: um, diz respeito aos desafios registrados na memória involuntária, responsável pela criação na poesia, e outro aponta para a sua leitura, cabendo ao leitor a tarefa não menos árdua de palmilhar

as trilhas tênues de uma passagem que conduz ao centro do universo poético.

Conclui-se, portanto, que, ao construir um soneto alterando para a própria compleição deste modelo enquanto forma fixa, Pessoa imprime a um paradigma consolidado, aberturas concretas para novas possibilidades, provocando outras leituras que, por extensão, suscitam novos olhares na Literatura como um todo.

A imortalidade de todos os grandes sonetistas do passado é aqui assegurada. Porém, a unidade do soneto, tradicionalmente concebido como poema que reúne, num espírito de convergência, a expressão, a consciência e o sentimento ao mesmo tempo sofrem profundos abalos, começando pela sua função expressiva, quando é criado um ritmo flutuante capaz de provocar uma consciência inusitada desta forma, e ainda afeta substancialmente a parte das sensações e sentimentos, considerando que sua proposta aponta para a divergência e a abertura. Este soneto encontrará sua unidade na diversidade, conjugando aspectos antitéticos em um novo corpo que, não obstante a sua vocação eminentemente inovadora, preserva os traços fundamentais de uma espécie.

Isso comprova que, de fato, cada gênero literário, cada uma de suas espécies, é um amplo círculo de possibilidades que, pela intervenção de escritores vanguardistas, revelam sempre novas faces.

Desse modo, o que fica de tradicional neste soneto é apenas um espectro, uma vez que ele realiza uma nova formatação da qual resulta uma nova proposta de leitura para este modelo. Contudo, o pouco que se mantém é suficiente para enquadrá-lo na família dos sonetos. Lembrando-nos do que nos diz T. S. Eliot que o crítico não deve tomar em separado nenhum poeta ou texto porque:



... o que acontece quando da criação de uma obra de arte é algo que acontece simultaneamente a todas as obras de arte que a precederam.

(ELIOT, 1997, p.23)

No texto em tela, a conformação cristalizada do soneto enquanto forma fixa, os decassílabos, a quantidade e a disposição de versos e a rima, estão presentes enquanto vestígios. Porém, a relação som/sentido é profundamente afetada pela flutuação rítmica, oscilando entre o modelo italiano e o inglês que se conjugam nesse texto, dando origem a um outro modelo principalmente na quarta estrofe, quando foge totalmente destes dois padrões, como objeto que se nega a ser tomado e lido nos termos da tradição.

O jogo que se processa entre os dois vocábulos centrais do poema de Pessoa: - *coração* e *almirante* - aponta para dois procedimentos básicos do gênero poético que dizem respeito à sua palpação interna e à conformação externa respectivamente. Mas neste caso, particularmente, esta distinção vai desaparecendo na medida em que, pela força da metáfora, eles se fundem um no outro e se encontram, tendo por resultado um amálgama que comporta em si todas as formas.

O soneto clássico que tradicionalmente se oferece à leitura caracterizado pela rigidez de sua formatação externa, notável por seu ritmo e sua métrica, pautado pela regularidade, recebe aqui um novo tratamento que, por sua vez, acionará por estes mecanismos, todo o nosso organismo psicológico interior, pela dinamicidade imprimida no processo de construção destes versos.

O final do poema, com uma interrogação seguida de reticências, contraria propositadamente a tradição que entende o soneto como um poema acabando. Essas marcas e traços do estilo fazem a diferença na evolução da Literatura em geral, porque se caracterizam como atitudes que, em principio chocam o “senso comum”, mas, depois de incorporadas pela tradição, passam a fazer parte da cultura geral e, assim, o espírito de mudança vai aos poucos contaminando outros escritores que, ao adotar novos procedimentos vão dando seqüência ao processo interminável de renovação da tradição.

Prova de que nenhum artista criativo está isolado e de que toda obra de arte carrega em seus “ossos” um código genético é a assertiva de Goethe, citado por Karl Viëtor quando faz uma analogia da obra de arte com o animal: “*Um animal não pode ser modelo para todos os demais, mas uma de suas partes coincide no geral.*” (GOETHE, in: Viëtor, 1984, p.25).

Se esse animal de que fala Goethe pode ser comparado à obra de arte e as suas diferenças podem ser atribuídas à ação da natureza, na arte, ocorre que, estas diferenças são processadas pelo gênio transformador e inventivo do artista que é guiado pela intencionalidade, pela consciência e a espiritualidade; enquanto que, o traço coincidente é o fundamento, o *gene* que garante a tradição. E é isto que se dá no soneto de Pessoa, a permanência da tradição, mesmo em se tratando de um poema absolutamente pautado pela experimentação e marcas irreverentes da invenção como fator decisivo para evolução.



3 . 2 – Gênero e poligênese

Escolhemos aqui, como guia alegórico de nossas perquirições, a obra de Osman Lins, *Avalovara*, por se tratar de um texto que, para fins didáticos, se convencionou chamar de romance, mas que em sua estrutura consegue justapor em suas secções, elementos e procedimentos que sumarizam o mais essencial da arte moderna, cujos tentáculos se abrem abarcando todas as direções e apresentando, como resultado final, um produto de características híbridas, cujo caráter perfaz-se da somatória deliberada de *genes*.

Ele contém, em suas linhas e entrelinhas, o que certamente tem merecido os maiores louvores por parte da crítica em se tratando de arte moderna: a iniciativa de colocar-se a si mesmo como grande problema. *Avalovara* faz parte de um conjunto restrito de obras que questionam, na pratica, os limites entre os gêneros



literários, principalmente entre o gênero narrativo e o poético, sem se esquecer, porém, do drama, uma vez que sua estrutura se assemelha a breves atos com títulos que se repetem em situações diferentes, assemelhando-se à rubrica que anuncia as reflexões a serem proferidas pelo narrador. Este, muitas vezes, fala em nome dos personagens, numa espécie de discurso indireto livre que se aproxima do monólogo, como quem experimenta as sensações que enuncia, deslocando-se com o personagem no tempo e no espaço, “À altura do ano 200 a.C. reside em Pompéia...” (LINS, 1986, p.23), distanciando-se do *agora*, preservando intacta a ação verbal, como se pode observar no uso do presente do indicativo do verbo *residir* no fragmento citado.

Este gesto deliberado de narrar histórias apontando para as zonas profundas e secretas do ser que se procura a todo instante, tem relação estreita com a espiritualidade poética na concepção hegeliana do termo que, por seu termo consiste no ato de sondar, os movimentos e as sensações da *vida interior*.

Antonio Cândido ao tecer seus comentários introdutórios para a 4ª edição de *Avalovara* chama a atenção para a convivência dos gêneros diferentes nesta obra, ao mesmo tempo em que também atenta para a perda dos limites rígidos entre eles na Literatura moderna:

O que desde logo prende em *Avalovara* é a poderosa coexistência da deliberação e da fantasia, do cálculo e do imprevisto, tanto no plano quanto na execução de cada parte. [...] Romance? Poesia? Tratado da narrativa? Visão do mundo? No universo sem gênero literário da Literatura contemporânea, o

livro de Osman Lins se situa numa ambigüidade ilimitada.

(CÂNDIDO, in: *Avalovara*, 1986, pp. 9/10).

Em verdade *Avalovara* é tudo isto e muito mais. A coexistência das ambigüidades apontadas por Antônio Cândido como princípios e formas complementares, promovem a conjunção dessas formas diferentes, fazendo do romance de Osman Lins um texto de compleição densa, composto de camadas multiformes, num verdadeiro mosaico de variedades. Dessa forma, *Avalovara*, seguindo molde raro, uma vez que não são muitos outros exemplares desta mesma natureza, vai sendo tecendo de uma mistura composta rigorosamente com fios espessos, permeados por outros, de superfície suave e misteriosa, abarcando a um só tempo a aspereza dos atos contados pela prosa, de onde brotam as contradições da dura realidade circundante, coexistindo pacificamente com a leveza de uma poesia que pode acionar as zonas mais profundas do espírito humano, onde se revela o sujeito na sua mais autêntica magnitude.

As figuras geométricas assumem grande importância nesta obra. As mais recorrentes são a *espiral*, que representa a energia vital, com sua forma aberta, infinita e intangível, e o *quadrado* que representa o controle;

Sendo a espiral infinita, e limitada as criações humanas, o romance inspirado nessa figura geométrica aberta há que socorrer-se de outra, fechada evocadora, se



possível, das janelas das salas e das folhas de papel, espaços com limites precisos, nos quais transita o mundo exterior ou dos quais o espreitamos. A escolha recai sobre o quadrado; ele cera o recinto, o *âmbito* do romance de que a espiral e a força matriz.

(LINS, 1986, pp. 18/19)

A coexistência do simétrico e do assimétrico neste trecho indica o que perpassará todo o romance de Osman Lins que, jogando com estas figuras vai também criando novas medidas, extrapolando limites e compondo enredos tendo sempre a espiral como *“força motriz”*.

A espiral, enquanto símbolo de infinitude carece do quadrado que lhe servirá de base a partir da qual ela projeta suas viagens intermináveis, ora de fora para dentro, ora de dentro:

Vindo a nossa espiral do exterior, são cada vez menores os seus giros. Inversamente, por uma necessidade de simetria e de equilíbrio na concepção, ampliará sempre o construtor da obra, em progressão aritmética, o espaço concedido, cada vez, aos vários temas do livro, controlados no ritmo de seus reaparecimentos e na extensão dos textos a eles referentes.

(LINS, 1986, P. 19)

O duplo movimento da espiral evoca respectivamente os movimentos centrípeto e centrífugo da linguagem artística, evocando também, as duas formas de discurso que abarca de certo modo o conjunto dos gêneros literários que se manifesta em *Avalovara*, fazendo deste romance um espaço amplo no qual confluem os diferentes metros.

O vocábulo, “*âmbito*”, do primeiro trecho citado, parece apontar para o romance como ambiente de uma linguagem que cabe o mundo e, sendo assim, a linguagem romanesca caberá, por conseguinte, todas as outras formas de linguagem. Quando Osman Lins nos apresenta um texto que nega o *lugar comum* da tradição, ele também oferece na prática uma obra cujo fundamento será a negativa de qualquer receita. Ele reúne nesse texto *genes* de todas as espécies, mantendo como dominante o ato narrativo que lhe permite ser classificado como romance. De fato, a linguagem romanesca da modernidade reivindica para si esse movimento contínuo e infinito da espiral. E se o quadrado é o terreno sobre o qual ela gravita, esta terá a fúria dos ventos e aquele, a firmeza da terá, gerando o equilíbrio.

De certo modo, o movimento da espiral e a sua forma aberta apontam para um tipo de linguagem que ocupa no romance uma posição diferente daquela que se habituou a chamar de romanesca. Uma linguagem com essas características perde sua referencialidade dando origem a uma nova modalidade de discurso, cuja análise requer instrumentos novos, lembrando sempre que correm em seu fluxo, conjuntamente, os discursos de todos os gêneros.

Dessa forma, o romance em foco, inspirado principalmente na figura da espiral, é aberto para todas as direções e consegue abarcar duas grandes verdades como convém à narrativa



decididamente moderna: uma, é a verdade humana colocada cuidadosamente em cada episódio do livro, e outra, é a sua própria verdade, presente em seu apuro formal que faz convergir para um centro onde gravita um sem número de temas sem deixá-los dispersar, atestando, com isso, um domínio soberbo da técnica que propõe, aliado a uma rigorosa consciência da forma que sua linguagem instaura.

Quando Antônio Cândido interroga sobre a origem genética da linguagem de *Avalovara* ele já propõe uma discussão sobre este nada dos gêneros que, ao mesmo tempo, é tudo. *Avalovara* intercala, em sua temática densa, recortes de todas as formas de linguagem artística, revelando-se num verdadeiro espaço *entregêneros*. Há uma constante neste texto que é o princípio da problematização, o princípio que dialetiza tudo, desde os temas amorosos, até os mais intelectualizados possíveis. Tudo em *Avalovara* é posto em debate. Entretanto, sua leitura não apresenta a austeridade dos textos clássicos, graças à dinâmica que lhe é imposta pelo seu formato em quadros ou episódios. Estes se intercalam, repetindo os mesmos personagens em situações sempre diferentes, deslizando no tempo e no espaço, por entre encontros e desencontros, como ocorre sempre com o personagem Abel e o personagem representado por um símbolo que, mesmo sem nome nem forma humana aparente, se impõe pelo seu significado capaz de nos acionar a imaginação a ponto de humanizá-la dada a riqueza de sua experiência:

Presidem este encontro o signo da escuridão – símile de inconsciência e do caos – e o signo da confluência: germe dos cosmos e evocador da ordenação mental.



Terra, espaço, Lua, movimento, Sol e tempo preparam a
conjunção da simetria e das trevas.

(LINS, 1986, p.36)

O próprio texto apresenta a sua ambigüidade e revela o seu processo de construção, revelando também uma visão de mundo que parte das coisas concretas para se chegar à essência de seus movimentos. E são estes movimentos incontroláveis do cosmos que garantem dialeticamente a verdade que subjaz a todas as coisas aqui apresentadas.

Sem dúvida, Osman Lins parte em *Avalovara* de um espaço razoavelmente organizado para atingir as verdades mais essenciais do humano e do artístico. O quadrado, sobre o qual a espiral se expande representa o ambiente do romance a partir do qual proliferam outras linguagens de cunho mais lúdico e poético que viria a ser a grande inclinação do *modus dicendi* desta nova forma de linguagem romanesca.

O duplo movimento da espiral evoca respectivamente os movimentos centrípeto e centrífugo da linguagem artística, evocando também, as duas formas de discurso que abarca de certo modo o conjunto dos gêneros literários que se manifesta em *Avalovara*, fazendo deste romance um espaço amplo no qual confluem os diferentes metros.

O vocábulo, “*âmbito*”, do primeiro trecho citado, parece apontar para o romance como ambiente de uma linguagem que cabe o mundo e, sendo assim, a linguagem romanesca caberá, por conseguinte, todas as outras formas de linguagem. Quando Osman Lins nos apresenta um texto que nega o *lugar comum* da tradição, ele também oferece na prática uma obra cujo fundamento será a negativa de qualquer receita. Ele reúne nesse texto *genes* de todas as espécies, mantendo como dominante o ato narrativo que lhe permite ser classificado como romance. De fato, a linguagem romanesca da modernidade reivindica para si esse movimento contínuo e infinito da espiral. E se o quadrado é o terreno sobre o qual ela gravita, esta terá a fúria dos ventos e aquele, a firmeza da terá, gerando o equilíbrio.

De certo modo, o movimento da espiral e a sua forma

decididamente moderna: uma, é a verdade humana colocada cuidadosamente em cada episódio do livro, e outra, é a sua própria verdade, presente em seu apuro formal que faz convergir para um centro onde gravita um sem número de temas sem deixá-los dispersar, atestando, com isso, um domínio soberbo da técnica que propõe, aliado a uma rigorosa consciência da forma que sua linguagem instaura.

Quando Antônio Cândido interroga sobre a origem genética da linguagem de *Avalovara* ele já propõe uma discussão sobre este nada dos gêneros que, ao mesmo tempo, é tudo. *Avalovara* intercala, em sua temática densa, recortes de todas as formas de linguagem artística, revelando-se num verdadeiro espaço *entregêneros*. Há uma constante neste texto que é o princípio da problematização, o princípio que dialetiza tudo, desde os temas amorosos, até os mais intelectualizados possíveis. Tudo em *Avalovara* é posto em debate. Entretanto, sua leitura não apresenta a austeridade dos textos clássicos, graças à dinâmica que lhe é imposta pelo seu formato em quadros ou episódios. Estes se intercalam, repetindo os mesmos personagens em situações sempre diferentes, deslizando no tempo e no espaço, por entre encontros e desencontros, como ocorre sempre com o personagem Abel e o personagem representado por um símbolo que, mesmo sem nome nem forma humana aparente, se impõe pelo seu significado capaz de nos acionar a imaginação a ponto de humanizá-la dada a riqueza de sua experiência:

Presidem este encontro o signo da escuridão – símile de inconsciência e do caos – e o signo da confluência: germe dos cosmos e evocador da ordenação mental.



Terra, espaço, Lua, movimento, Sol e tempo preparam a
conjunção da simetria e das trevas.

(LINS, 1986, p.36)

O próprio texto apresenta a sua ambigüidade e revela o seu processo de construção, revelando também uma visão de mundo que parte das coisas concretas para se chegar à essência de seus movimentos. E são estes movimentos incontroláveis do cosmos que garantem dialeticamente a verdade que subjaz a todas as coisas aqui apresentadas.

Sem dúvida, Osman Lins parte em *Avalovara* de um espaço razoavelmente organizado para atingir as verdades mais essenciais do humano e do artístico. O quadrado, sobre o qual a espiral se expande representa o ambiente do romance a partir do qual proliferam outras linguagens de cunho mais lúdico e poético que viria a ser a grande inclinação do *modus dicendi* desta nova forma de linguagem romanesca.



CONCLUSÃO

A conceituação de cânone e tradição literária tem sido, ao longo dos séculos, alvo de controvertidos debates, devido principalmente à abertura que essa arte representa enquanto sistema. A dialética das formas parece se orientar por um movimento constante dos procedimentos de construção, levando escritores e críticos cada vez mais a conceberem a Literatura como possibilidade concreta de convivência entre as múltiplas faces da linguagem na formação e destituição de cânones em cujos rastros está contido o cerne de uma tradição que incorpora todos estes movimentos em seu percurso.

A linguagem literária, desde os tempos mais remotos, possui marcas indelévels, mas em cada um de seus estágios apresenta alguma forma de ruptura e mudança em seus padrões. Este trabalho procurou mostrar alguns dos modos pelos quais essa evolução da linguagem se processa, a partir da observação sincrônica nos textos analisados.

No primeiro capítulo, abordamos a problemática da tradição e do cânone literários atentando principalmente para a impossibilidade de se estabelecer conceitos definitivos para esses dois termos. Enfocamos então, o embate entre as forças opostas – velho e novo – a posição da voz lírica em relação ao seu objeto e a questão polêmica da memória no processo inventivo da Literatura

O movimento que se repete sempre em textos e épocas diferentes, apresentando sujeitos e matérias também diferentes, procuramos captá-lo no segundo capítulo deste trabalho. Neste capítulo, esses princípios e procedimentos vão se apresenta numa seqüência esquemática começando pelo surgimento, passando pela consolidação de uma forma até chegar à sua destituição, momento em que este modelo já oferece as próprias bases sobre as quais um novo modelo se edificará. E é por esse motivo, principalmente, que afirmamos inúmeras vezes ao longo deste trabalho que um modelo literário nunca se extingue completamente e que a permanência, aquilo que restou de uma forma de linguagem é, em última análise, o componente capital da argamassa que sustem o novo paradigma.

A matéria de nosso terceiro capítulo tem a ver com o tratamento que o cânone literário e a tradição recebem dentro de uma perspectiva modernista, como se dá o movimento de destituição de uma forma e a conseqüente construção de novas formas, desde o final do século XIX até os nossos dias, atentando sempre para os signos *caos* e *consciência estética* que, segundo o que pudemos observar, regem a lógica da criação literária dos últimos tempos.

A única certeza que proferimos e que, certamente, deve ser sustentada aqui, é a de que, em Literatura e nas artes em geral, existe uma reordenação interna ininterrupta na qual, desde os primórdios se pode notar um sem número de pequenas fissuras no



edifício de cada gênero e de cada estilo que viria a culminar com essa total liberdade modernista em que a prosa se apresenta já destituída de seus principais elementos, ou pelo menos eles já não são mais tão importantes, uma vez que, dentro de uma narrativa pulsa silenciosamente um grande poema e conseqüentemente na poesia vivem fábulas que, ao leitor menos avisado soam como a mais autêntica narrativa. Tudo isso se deve somar ao caráter fragmentário de que a arte literária modernista foi dotada, alterando substancialmente o conceito da mimesis que, de imitação das coisas e da natureza, passa a criar, pelo poder do significante, uma sensação de presença vibrante dessas coisas, como se elas se movimentassem e ganhassem vida diante do leitor, como sempre ocorreu na forma de apresentação e representação da arte dramática.

São essas aberturas que propiciam, na evolução da linguagem literária o surgimento cada vez maior de textos que, além de combinar e conjugar a essência dos gêneros, espécies estilos diferentes, carrega para os seus domínios também o aspecto da autocrítica, fazendo, ao mesmo tempo, a Literatura, a partir do amálgama das formas e o princípio estético ao qual esse texto está vinculado, promovendo ainda a crítica dirigida aos postulados de seus antecessores, coetâneos e futuros. Esses, que praticaram, continuam praticando e planejam ações que visam à conservação ou a manutenção de uma tradição.

Esse é um atributo ao qual se deve computar grande louvor à arte moderna, mormente no período que chamamos neste trabalho, segundo indicação de Ernest Robert Curtius, de pós-goetheano. À arte moderna também se deve atribuir o poder de discernimento que faz de seus postulados principais, a negação da completude, a abertura cada vez maior para novas formas, a busca da



linguagem que dê conta não de reorganizar o ser, o tempo e o espaço perdidos na fragmentação, no esfacelamento da vida moderna, mas de acompanhá-los, fazendo-se presença, acompanhado, pela linguagem, o fluxo das coisas e das acontecimentos. É a arte moderna também, que tomando a iniciativa de olhar-se para si mesma, revendo seus próprios conceitos, realizará um grande feito que as ciências humanas não têm por hábito fazê-lo, pelo menos sistematicamente. Trata-se de colocar-se como centro da problematização, como pivô do questionamento da própria arte, ao mesmo tempo em que coloca também muitas outras perguntas, de toda ordem, reconhecendo a própria incompletude e, aliás, fazendo dela o elemento fundador de seu perfil.

Nestas considerações finais, queremos levantar ainda alguns questionamentos que visam a um esforço para traçar caminhos buscando estabelecer um sistema crítico capaz de contemplar, ainda que parcialmente, os postulados mutantes da Literatura e da arte em geral, sobretudo no modernismo, quando o mundo Ocidental conhece um novo caos e, então, conhecemos e passamos a conviver com a total ausência de paradigmas duráveis.

Seria lícito, talvez, perguntar se não caberia às teorias e às críticas modernas adentrarem o âmbito do texto literário e captar-lhes o movimento interno e a partir daí colocar mais claramente os desafios e os grandes problemas que a Literatura de tempos tão conturbados nos reserva? Seria também razoável dialetizar ao máximo a própria metodologia crítica no sentido de promover o aprimoramento do olhar sobre o texto, repetindo, de certo modo, o gesto da prática literária onde se tem assistido à fusão de gêneros, de formas passadas com formas presentes numa espécie de amadurecimento e tomada de consciência desta linguagem. Se a Literatura moderna



postula a sua inserção no dinâmico e caótico universo das sociedades que pleiteiam novos rumos em seu itinerário errante, urge atentarmos para as novas linguagens que ela engendra, posto que este é, sem dúvida, o estágio mais intenso da tradição literária ocidental que, por conseguinte, requer novas práticas, novos conceitos.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e Prosa*, vol. Único, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1992.

ANDRADE, Oswald de. *Memórias Sentimentais de João Miramar*, Rio de Janeiro, União coedição da Livraria José Olympio, Editora Civilização Brasileira e Editora Três, 1973.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obras Completas*, 3 vol., Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1996.

CORTÁZAR, Julio. *O Jogo de Amarelinha*, 6ª ed., tradução de Fernando Casso Fero, Rio de Janeiro/São Paulo, Civilização Brasileira, 1997.

LINS, Osman. *Avulsos*, 4ª ed., Rio de Janeiro, Quetzalcoatl Dois, 1996.
(*Literatura Brasileira – Romance*)

MELÓ NETO, João Cabral de. *Obras Completas*, vol. Único, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1996.

NEGRÃO, Fernando. *Obras Poéticas*, vol. Único, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1990.

IV - REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

4.1 – Obras analisadas

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia e Prosa*, vol. Único, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1992.

ANDRADE, Oswald de. *Memórias Sentimentais de João Miramar*, Rio de Janeiro, União coedição da Livraria José Olímpio, Editora Civilização Brasileira e Editora Três, 1973.

ASSIS, Joaquim Maria Machado de. *Obra Completa*, 3 vol., Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1986.

CORTÁZAR, Julio O *Jogo da Amarelinha*, 6ª ed., tradução de Fernando Castro Ferro, Rio de Janeiro/São Paulo, Civilização Brasileira, 1987.

LINS, Osman. *Avalovara*, 4ª ed., Rio de Janeiro, Guanabara Dois, 1986.
(Literatura Brasileira – Romance)

MELO NETO, João Cabral de. *Obra Completa*, vol. único, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1996.

PESSOA, Fernando. *Obra Poética*, vol. Único, Rio de Janeiro, Editora Nova Aguilar, 1990.



4.2 – Obras Teóricas

POE, Edgar Allan. *Histórias Extraordinárias*, São Paulo, Clube Internacional do Livro Ltda, 1999.

PROUST, Marcel. *Em Busca do Tempo Perdido*, 3 vol., tradução de Fernando Py, Ediouro, 2002.

SOUSÂNDRADE. *O Guesa*, São Luís, Edições SLOG (Serviço de Imprensa e Obras Gráficas do Estado), 1980.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001.
(Estudos/Crítica)

SAKUTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética – a teoria do romance*, São Paulo, Editora Unesp/Unictec, 1998.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*, São Paulo, Martins Fontes, 1999.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*, tradução de Álvaro Cebal, Rio de Janeiro, Rocco, 1993.

BLOOM, Harold. *Um Mapa da Desleitura*, tradução de Thelma Medeiros Nóbrega, Rio de Janeiro, Imago, 1999.

BOOTH, Wayne C. *A Retórica da Ficção*, tradução de Maria Teresa M. Gouveia, Londrina, Arcadia, 1990.

BOSI, Alfredo. *O Jogo e o Tempo da Poesia*, 8ª ed., São Paulo, Companhia das Letras, 2000.



4.2 – Obras Teóricas

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*, Viseu, Edições 70, 1982.

ARRIGUCCI JR, Davi. *Coração Partido*, uma análise da poesia reflexiva de Drummond, São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*, São Paulo, Editora Perspectiva, 2001.
(Estudos/Crítica)

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética – a teoria do romance*, São Paulo, Editora Unesp/Hucitec, 1998.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*, tradução de Álvaro Cabral, Rio de Janeiro, Rocco, 1987.

BLOOM, Harold. *Um Mapa da Desleitura*, tradução de Thelma Médici Nóbrega, Rio de Janeiro, Imago, 1999.

BOOTH, Wayne C. *A Retórica da Ficção*, tradução de Maria Teresa H. Guerreiro, Lisboa, Arcádia, 1980.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*, 6ª ed., São Paulo, Companhia das Letras, 2000.

BUTOR, Michel, *Repertório*. São Paulo, Editora Perspectiva, 1974,
(Coleção Debates)

CAMPOS, Haroldo de. *A Operação do Texto*, São Paulo, Perspectiva, 1976.

CURTIUS, Ernest Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*, Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1979.

ELIOT, T. S. *Ensaio de Doutrina Crítica*, Lisboa, Guimarães Editores, 1997.

FORMALISTAS RUSSOS, *Teoria da Literatura*, tradução de Ana Mariza Ribeiro, Maria Aparecida Pereira, Regina L. Zilberman e Antônio Carlos Hohlfeldt, Porto Alegre Editora Globo, 1971.

FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*, tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos, São Paulo, Cultrix, s.d.

GENETTE, Gérard, JAUSS, Hans Robert, SCHAEFFER, Jean-Marie, SCHOLLES, Robert, STEMPEL, Wolf Dieter, VIËTOR, Karl. *Theorie des Genres*, Paris, Éditions du Seuil, 1986

GRASSI, Ernesto. *Arte como Antiarte*, tradução de Antonieta Scarabelo, São Paulo, Editora Duas Cidades, 1975.

GREIMAS, A.. J. *Semântica Estrutural*, tradução de Haquira Osakabe, São Paulo, Editora Cultrix, 1966.

HEGEL. *Estética, (poesia)*, Lisboa, Guimarães Editores, 1980.



HUTCHEON, Linda. *Poética do Pós-Modernismo*, história, teoria, ficção, tradução de Ricardo Cruz, Rio de Janeiro, Imago, 1991.

JOLLES, André. *Formas Simples*, tradução de Álvaro Cabral, São Paulo, Cultrix, s.d.

KRISTEVA, Julia, REY-DEBOVE e UNIKER, Donn J. *Ensaio de Semiologia, problemas gerais de lingüística cinésica*, tradução de Luís Costa Lima, Rio de Janeiro, Livraria Eldorado Tijuca Ltda, 1971.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1974.

LEFEBVE, Maurice-Jean. *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*, tradução de José Carlos Seabra Pereira, Coimbra, Livraria Almedina, 1980.

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do Texto Artístico*, tradução de Maria do Carmo Vieira Raposo e Alberto Raposo, São Paulo, Estampa, 1974,

MESCHONIC, Henri. *Les états de la poétique*, Paris, écriture, 1985.

_____, Henri. *Modernité Modernité*, Paris, Éditions Verdier, 1988.

MOISÉS, Massaud. *A Criação Literária (poesia)*, São Paulo, Editora Cultrix, 1987.

_____, Massaud. *A criação Literária (prosa)*, São Paulo, Editora Cultrix, 1987.

MUKAROVSKY, Jan. *Escritos Sobre Estética e Semiótica da Arte*, Lisboa, Editorial Estampa, 1981.

NUNES, Benedito. *João Cabral de Melo Neto*, Rio de Janeiro, Editora Vozes – em convênio com o INSTITUTO NACIONAL DO LIVRO, Orientação e coordenação de Alfonso Ávila, 1971. (COLEÇÃO Poetas Modernos do Brasil / 1).

PAZ, Otávio *Os filhos do barro e Analogia e ironia Os filhos do barro*, tradução de Nelson Ascher Do Romantismo à Vanguarda. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1994.

PEACOCK, Ronald. *Formas da Literatura Dramática*, Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1968. (Teatro)

PEIXOTO, Mário. *O Inútil de Cada Um*, vol. I, Itamar – Rio de Janeiro, Record, 1984.

POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e Futurismo*, São Paulo, Editora Perspectiva 1972. (Debates/Crítica)

PROUST. *Nas Trilhas da Crítica*, tradução de Plínio Augusto Coelho, apresentação do Prof. Dr. Aguinaldo José Gonçalves, Editora da Universidade de São Paulo/Editora Imaginário, 1994.

ROSENFELD, Anatol. *Texto/Contexto I*, 5ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1996. (Debates/Crítica)

_____. *Texto/Contexto II*, São Paulo, Editora Perspectiva/Editora de Universidade de São Paulo, Campinas, Editora da Universidade de Campinas, 1993.



(Debates/Crítica)

RIFFATERRE, Michael. *A Produção do Texto*, tradução de Eliane Fitipaldi Pereira Lima de Paiva, São Paulo, Martins Fontes, 1989.

STAIGER, Emil. *Conceitos Fundamentais da Poética*, 3ª ed., Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1997.

TYNJANOV, Iurij. *Avanguardia e Tradizione*, Bari, Dedalo Libri, 1968
(La Scienza Nuova/4)



