2010000229

INSTITUTO DE ARTES - UNESP
BIBLIOTECA

DE DENTRO DA ASA DE UMA BORBOLETA, MENINAS E MENINOS EXPLODEM POESIAS... DIÁLOGOS POÉTICOS: BRASIL, PORTUGAL, ÁFRICA E GOA.

Trabalho encaminhado aos alunos dos Cursos Colegiais e aos dos Primeiros Anos das Faculdades.

Tese 791.a 002853

DIRCE TEREZA CERIBELI
DEPARTAMENTO DE "COMUNICAÇÃO E EXPRESSÃO"
INSTITUTO DE ARTES — (IA)
U N E S P

28/03/1994

PRIMEIRO VOLUME

unesp

Para *Paula Bueno Ceribelli* e
Ricardo Ceribelli Antunes de Freitas,
que acompanharam, bem de perto,
os primeiros passos / percalços
deste sonho...

Para todos os meus *alunos* do
"Instituto de Artes" da UNESP,
do presente, do passado e do
futuro...

unesp

AGRADECIMENTOS

A *Fernando Segolim*, *Maria da Graça Abreu*, *Maria Lúcia Fabrini de Almeida*, *Omar Khouri*, *Salete Cara de Almeida* e *Samira Chalhub*, que me ajudaram a apontar poemas.

A *Maria Lúcia Ceribelli* e *Celso Monteiro de Barros*, a *Daniela* e *Rodrigo*, pelos diálogos possíveis...

A *Samuel Kerr*, pelos diálogos constantes.

E, mais ainda, aos **médicos amigos:** *Bóris Sergio Frenk Shusterman*, *Elcio Kishimoto*, *Márcio Giovannetti*, *Renato Teodoro Ramos* e *Saulo Castel*.

INSTITUTO DE ARTES - UNESP
BIBLIOTECA

E, ainda:

A *Cláudia Quintanas*, pela colaboração contínua.

Aos alunos *Caio Martinelli* e *Marcos Nepomuceno Duarte*, pela leitura, digital, dos gráficos.

A *Janise T. Martins* e *Regina De Maria Diniz*, pela metalinguagem gráfica.

ÍNDICE / DIAGRAMA

Página

POEMAS ABERTURAS 01

Notas 09

TEXTO DE INTRODUÇÃO 10

Notas 124

POEMAS DE APRESENTAÇÃO 126

POETAS RELÓGIOS 130

DE ALGUNS MENINOS QUE FAZEM POESIAS 144

Gráfico I - "A educação pela pedra" 176

Notas 185

CENA 186

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE 189

Poemas/Pensamentos em torno de Drummond e suas criações 206

HAROLDO DE CAMPOS 215

JOÃO CABRAL DE MELO NETO 225

Diálogos com João Cabral e Poemas/Pensamentos em torno de suas criações 233

Notações acerca de Vida e Morte Severina 246

TODO POETA É PETER PAN?
CRIANÇA, CAPAZ DE VIVER O LÚDICO DE SITUAÇÕES IMPREVISÍVEIS?
OSWALD DE ANDRADE (Semana de 22) 253

Poemas/Pensamentos em torno de Oswald e suas criações 269

De Alguns Poemas, que nos fazem relembrar Oswald 273

CONT.

Página

MANUEL BANDEIRA (Poeta contemporâneo) 278

Poemas/Pensamentos em torno de Manuel Bandeira e suas criações 303

MARIO DE ANDRADE
HOMEM ERUDITO, ROMANCISTA E POETA DA SEMANA REVOLUCIONÁRIA DAS ARTES BRASILEIRAS, A SEMANA DE 1922 310

"ODE A WALT WHITMAN"
Álvaro de Campos: heteronômio de Fernando Pessoa

WALT WHITMAN
Poeta inglês, contemporâneo 316

E, ainda: "Poema em Linha Reta" de Álvaro de Campos 324

A LITERATURA BRASILEIRA E OS PROCEDIMENTOS BARROCOS 327

GREGÓRIO DE MATTOS 338

Gregório de Mattos dialoga com Camões que, por sua vez, será objeto do diálogo de Cláudio Manuel da Costa
O Corpo Geométrico-Estático Clássico permite se deixar romper 351

MANUEL BOTELHO DE OLIVEIRA
E A DESCRIÇÃO/LUZ DO REFERENTE (Seiscentismo)

Ampliação relacional das miniaturas barrocas 360

O PASSARINHO BARROCO 368

PÁSSAROS, EM VÔOS CIFRADOS... DENTRO DO POÉTICA BRASILEIRA 372

E, ainda mais: A obra do poeta amazonense: Jorge Taufic, que fala de pássaros... 393

O "ROMANTISMO" NA LITERATURA BRASILEIRA 396

AS "CANÇÕES" DO EXÍLIO E A "PERFORMANCE" DO SABIÁ 405

DE OUTRAS "PRESENÇAS" DO SABIÁ 422

unesp

CANÇÃO MÍNIMA

Cecília Meirelles

No Mistério do Sem-Fim,
equilibra-se um planeta

E, no planeta, um jardim,
e, no jardim, um canteiro;
no canteiro, uma violeta,
e, sobre ela, o dia inteiro,

entre o planeta e o Sem-Fim
a asa de uma borboleta

1984: ANO 1, ERA DE ORWELL

Haroldo de Campos

enquanto os mortais
aceleram urânio
a borboleta
por um dia imortal
elabora seu vôo ciclâmen

VINHETA

Rubens Rodrigues Torres Filho

Na quina da mesa
a borboleta passou, lepidóptera,
movendo-se com a graciosidade de um símbolo.

O GUARDADOR DE REBANHOS
(1911-1912)

Alberto Caeiro
o "Mestre"
heterônimo de Fernando Pessoa

EU NUNCA guardei rebanhos,
Mas é como se os guardasse.
Minha alma é como um pastor,
Conhece o vento e o sol
E anda pela mão das Estações
A seguir e a olhar.
Tôda a paz da Natureza sem gente
Vem sentar-se a meu lado.
Mas eu fico triste como um pôr de sol
Para a nossa imaginação,
Quando esfria no fundo da planície
E se sente a noite entrada
Como uma borboleta pela janela (...)

O ALUNO

José Paulo Paes

São meus todos os versos já cantados:
A flor, a rua, as músicas da infância,
O líquido momento e os azulados
Horizontes perdidos na distância.

Intacto me revejo nos mil lados
De um só poema. Nas lâminas da estância,
Circulam as memórias e a substância
De palavras, de gestos isolados.

São meus também os líricos sapatos
De Rimbaud, e no fundo dos meus atos
Canta a doçura triste de Bandeira.

Drummond me empresta sempre o seu bigode.
Com Neruda, meu pobre verso explode
E as borboletas dançam na algibeira.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

HISTÓRIA DA BORBOLETA BRANCA

Augusto Frederico Schmidt

Eu queria cantar a borboleta branca,
A misteriosa dançarina
Que eu vi, palpitante e estranha,
Na manhã estival.

Eu queria cantar a borboleta branca
Que eu vi, inquieta
Na orla da montanha áspera,
Lutando e vivendo.

Era uma flor. Era uma pétala de rosa,
Leve e branca.
Era uma flor, mas viva e trágica,
Em luta com o mundo.

Na estrada, sob o sol extremo e inflexível.
As árvores pacientes
Esperavam a distante consolação da noite,
Da noite libertadora.

Mas a borboleta branca vivia a sua hora única,
E era como um espírito,
E era como um pensamento claro
Surgido da terra.

Vendo-a dançar, inquieta e muito branca,
Na ardente manhã,
Lembrei-me de que a noite triste inevitável
A encontraria em pouco morta.

Lembrei-me de que as sombras a surpreenderiam
— Com as suas frágeis asas,
Que se agitaram nos céus azuis como velas no mar,
Machucadas e escuras.

Lembrei-me de que a noite a encontraria exausta e
[desmaiada
— A dançarina flor branca.
Virgem louca, que o amor do sol violentamente
Destruiu e perdeu.

No entanto a borboleta branca era um claro pensa-
[mento
Era uma idéia inocente
Perdida entre as coisas rudes e ásperas,
Na manhã luminosa.

A borboleta branca era a vida, era a frágil vida,
Na sua efêmera plenitude.
Vendo-a, meu coração sofreu a compreensão dos des-
[tinos delicados
Das lágrimas e da poesia!

Vendo-a, senti a luta misteriosa do que é branco e
[eterno
Com o que é, no tempo,
Duração e força, escuro e resistência
Limitação e certeza.

A montanha e as árvores pareciam não existir.
A borboleta branca dançava,
E era a poesia e o eterno espírito da vida,
Na sua mais clara e efêmera imagem.

NOTAS

(1) A autora assume a "marca" da preferência pessoal, que percorreu o processo de seleção dos textos. E, ainda mais, o "marco", representado pela atividade artística de João Cabral de Melo Neto. Nesse caso, implícito está o critério. Trata-se de um inventor, predominantemente metalinguístico-poético e a montagem dos textos deste trabalho caminhou, dos discursos mais referenciais, em direção a este tipo de Poesia. A intenção foi a de articular diálogos, construções metalinguísticas, o que implica, sempre, a possibilidade de reformulações e acréscimos. Nesse sentido, esteve, está e estará sempre aberto...
E, diálogos, pelo menos, em três níveis: ao nível das relações sintáticas e/ou formais, ao das relações temáticas e ao nível das relações conceituais-argumentativas. (Por detrás, um subtexto sutil: a atividade poética dos poetas sufis).

(2) As referências, a respeito de poetas e poemas, aparecem, quando os poetas são considerados "poetas matrizes", para efeito da montagem do trabalho, quando se trata de poetas não brasileiros e quando os poemas aparecem, apenas, numerados. Nos momentos, em que os diálogos ficam acirrados, ficam complexos, essas notações se rarefazem e cabe aos leitores, neste caso, co-autores, procurarem as referências, consultando Bibliotecas e/ou Livrarias.

unesp

TEXTO DE INTRODUÇÃO

O nascimento de cada homem é o começo de uma narrativa. O arranjo das nossas ações, articuladas no tempo/espaço, seja no predomínio do princípio lógico da contigüidade, seja no das analogias, são modos de produção de estórias. Escrever é se aceitar Sherazade, tosquiar os momentos em que a emoção, o factual ou o apelo do outro exigiram que as estórias de desvestissem. E se pausas houverem, nesse andamento, as narrativas não se esvaem... Ficam no segredo dos sonhos, na criação dos mitos, nos ideoletos, no ensimesmar-se. "Parar de contar é morrer". Cada homem reescreve o livro d'As Mil e Uma Noites...

Dizem que, na mítica hinduísta, se conta a estória de um grande número de crianças, que se recusaram a nascer dos gestos criativos de Brahma. Aconchegavam-se no regaço desta Deidado e se recusavam a olhar para a Terra. (Brahma, o deus de cor verde, que está sempre a criar...). E, isto, no momento exato, em que deveriam nascer. (Sei que já e sempre nasceram. Acredito nisso. Imaginei, neste gesto de "birra" inicial, um dos porquês da lucidez dos Poetas. Resolvi continuar e reinventar a estória)

Estavam, ali, no calor do mito da *"Trimurti"* indiana. Sentiam o fio de tensão, que liga Brahma a Shiva, o Deus/Deusa vermelha, que impede a cristalização das formas, que as destrói, na dança de inúmeros braços, em relações, as mais variadas e imprevisíveis, modulações irreversíveis. Sentiam-se bem, ali. Sabiam que esta é a linha, anterior à pretensão dos homens de criarem o tempo. Sabiam que Shiva estava a provocar desequilíbrios, mas desequilíbrios que, através de si mesmos, se reorganizavam e adquiriam coerências internas. Sabiam que, assim, a vida podia estar em constante evolução. Sentiam-se bem, nessa dinâmica, pois não havia a hipótese real de destruição ou degeneração das formas, porque a tensão se desfazia em *"Vishnu"*, a Entidade azul, que conserva a constância da energia: o fio mais sutil desse momento tensional.

Estar ali era gostoso, era como se flutuassem em um continuum de incertezas e indeterminações. Mas, não queriam certezas, nem determinações. Quando o pânico chegava, o medo do des

INSTITUTO DE ARTES - UNESP
BIBLIOTECA

conhecido, da atuação de Shiva, podiam se perceber como qualidades, e qualidades, da sensação do azul... Nestes instantes, até se sabiam pontinhos, gotinhas do céu e do mar: um campo de miosótis. E esta relação, a três, acontecia, de modo muito natural. Era o reflexo do trabalho cotidiano do sol. Os meninos ficavam fascinados com essa Analogia. O Sol aparece, encarnado de três modos, ao mesmo tempo. Fertiliza com o calor (Brahma), destrói, com seus raios ardentes (Shiva) e preserva, ou conserva tudo, com o poder de sua Luz. Viam, nessa luz, o poder conservador dentro da transmutação de cores, linhas, texturas e qualidades das formas, realizadas pelos artistas plásticos, traduzida em sons, pelo trabalho dos poetas e dos músicos. Era isto, queriam ser poetas, não estavam querendo nascer por medo de não chegarem até aí... Realmente, estava muito difícil a resolução de descerem à Terra. A ansiedade era grande. Tinham medo de não conseguirem descobrir, para os homens, a possibilidade de evolução, no mundo ocidental, pois tudo parecia estar fechado. E, a partir do século XVII, parece que tudo se fechara de vez. Newton e Descartes geometrizaram e estatizaram as possibilidades dinâmicas, circulares, da percepção, a serem realizadas pela Razão humana. Trocaram as qualidades sentidas pelas quantidades medidas. E o Cosmos ficara assim. Acima dele, bem lá em cima, numa linha gótica e vertical, estava o modelo de um Deus paralisado, em torno do qual se plasmara o molde da cultura da longa Idade Média. Agora, a certeza era total. São os homens que criam o tempo, de acordo com o mundo em equilíbrio harmonioso, previsível, simulacro da construção dos relógios, dos calendários e, hoje, das agendas e das muitas agendinhas.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Acredita-se, realmente, que a lógica da "contigüidade" (as relações de causa e efeito, de um antes e de um depois, de uma coisa puxando a outra) é a única lógica do mundo. Nem siquer se percebe que esta não é a lógica da percepção dos homens. A mente humana atua por analogias, produz o encontro de relações convencionais, de relações semânticas e de relações sintáticas, propiciando-nos a modulação de códigos, os mais diversos. Mas, não. O mundo é o mundo da coisa e suas propriedades e os cientistas da linguagem requintam,cada vez mais, a classificação dessas propriedades. As coisas são possuidoras de propriedades estruturais (referentes às formas) e de propriedades funcionais (referentes às funções). A forma se distingue, abissalmente, do seu conteúdo, das suas funções. O homem tem o seu corpo e a sua alma. Tudo é Binário.

Isto os deixa perplexos. Estão, descansando, tranqüilamente, numa relação a três.

E o pior de tudo é que a linguagem verbal, dentro da qual querem encontrar a evolução da poesia, está sendo considerada o instrumento, mais adequado, para representar este mumificado universo. De fato, o universo é o universo da predicação. A linguagem verbal, com a sua lógica, aparente, de subordinação e de exigências predicativas, representa, com bastante competência, a proposta cartesiana. As orações principais se subordinam às outras, os sujeitos exigem seus predicados...

Nem mesmo se sabe mais se é a estrutura binária fonológica e a linearidade lógica, deste tipo de linguagem, não ideográfica, que modela a paralisia deste tipo de mundo, ou se é este tipo de mundo, que provoca a codificação dessa espécie de linguagem. Estão desesperados. Parece impossível a missão de poeta!

[[Mas, antes, muito antes, muito antes da era de Cristo, apareciam luzes neste túnel. Lá viveram os Sufis. Ainda vivem e são sábios que acreditam em todos os possíveis, que codificam todos os tipos de verdades, pois tudo está apto a revelar alguma faceta, por menor que seja, de alguma sabedoria. Um dia, disse Fernando Pessoa: "*tudo vale a pena, quando a alma não é pequena*"]]

(Os meninos já começam a sentir um pouco de felicidade. Jogam, para o ar, uma espécie de cordinha, para iluminarem, lá atrás, a atividade do sufismo. Imaginem só, estes sábios, nem mesmo, distinguem entre os mortos e os vivos, não acreditam na morte. Sabem que a criação verdadeira é eterna, é movimento constante. Quando um criador vai embora, outro continuará tudo aquilo, que ele criou. Estes poetas estiveram sempre presentes, e infiltrados, nas culturas, que aconteceram desde o começo dos tempos. Estiveram com os indianos, com os chineses, com os egíp-

cios... E se manifestaram, com maior clareza, dentro da cultura árabe, por estar a língua árabe mais apta à construção de jogos analógicos/poéticos, através dos quais comunicavam, com prazer estético, suas descobertas em torno das verdades. E, mais tarde, assim como os alquimistas da Idade Média, foi, através dessas montagens estranhas, que encobriram estas mesmas descobertas. Vê-se, portanto, que os estudos, que fazemos hoje, acerca dos funcionamentos poéticos das linguagens, já eram bem conhecidos desses ocultados poetas... Os meninos lêem e ficam a olhar para quatro dos versos do poema *"Kasidah"*, *"O tilintar do chocalho do camelo"*, escrito pelo poeta, sufi ocidental, Richard Burton, que viveu na segunda metade do século passado:

> *"Basta de pensar que a Verdade existe; vamos nos sentar onde explodem as rosas;*
> *Na verdade não sabe como saber quem tampouco sabe como não saber"*[1]

Os meninos já sabem, então, que a relação vertical, estática, fechara e tentara excluir este tipo de poesia. A Idade Média fora negra neste sentido!)

Queriam encontrar a possibilidade da evolução, traduzida em movimento. Onde está o Movimento? E não se trata, aqui, da busca dos movimentos repetitivos, recorrentes, e, que, por previsíveis, tendem a se estatizarem. Pensam no movimento, que traduz modos momentâneos de relações novas, produtoras de informações, condensadas e irreversíveis.

De repente, apontam um momento privilegiado da atuação das ciências ocidentais. No final do século passado, segundo a informação de Max Bense, um teórico da nova estética, o matemático Max Born codificou a queda do universo da predicação, a queda da função de representação do código verbal. Explicou-nos, com clareza, que não existe mais a coisa e suas propriedades. Isto porque a coisa, visualizada como uma invariante de suas propriedades, se mostra como estrutura e apenas os nomes as estatizam, ilusoriamente. As propriedades, por sua vez, tomadas como invariantes das estruturas, se transformam em funções. As propriedades estruturais e funcionais passam a se equivalerem, dentro desse campo relacional, através do qual, se realizam, operacionalmente, os planos de significação da chamada realidade. A atuação dos artistas plásticos já vinha, há algum tempo, fazendo uma manifestação ostensiva deste novo Cosmos, através do qual as categorias do ser vão sendo traduzidas por categorias objetivas. A visão do universo continua a ser equacionada, a partir de categorias interpretativas, mas, agora, estas não se derivam, apenas, das determinações argumentativo-verbais.

É, assim, que os pintores impressionistas, além de in-

tensificarem a fixação da luz, como já tinham feito os pintores ingleses românticos, principalmente, Turner, procuram a percepção dos diversos modos de manifestação de uma estrutura, em movimento. Monet, por exemplo, apresenta seus desenhos, dessa maneira. Pinta a mesma figuração da Catedral de Rouen em variáveis, provocadas pelos comportamentos do ar, da luz e das variações, as mais diversas. Ao mesmo tempo, já, ao final da vida, apresenta diversas leituras do mesmo pequeno lago, que existia em sua casa. Esta percepção, em busca da circularidade, já existia como sonho do homem, desde os desenhos nas cavernas pré-históricas. Aparece, agora, a dimensão consciente da profundidade deste desejo. E de tal modo, que a história das artes visuais, a partir de então, pode ser revisitada, como sendo modos de buscas da liberação em relação ao poderio do verbal. Olhando-se para o passado ou para o futuro, a partir daí, cada artista plástico apresenta o seu momento criativo, testemunho deste encontro. Os quadros de Renoir, por exemplo, revelam uma espécie de documentação dos esforços feitos, pelo artista, para se libertar do figurativo, exigido pelo universo verbal. Ao mesmo tempo, as aparentes figurações, escolhidas por Manet, propõem um deslocamento cristalino da realidade referencial. Observando-as, com clareza e, quem sabe, a partir do auxílio de uma lupa, se perceba que as figuras estão em disfarçada levitação. Há um pequenino espaço entre elas e o chão, em que repousam. Veja-se no caso, o "*Pic-nic sobre a relva*". Em busca do trabalho, com os materiais e procedimentos específicos do código plástico, é que os impressionistas abandonam os ateliers e partem para o contato corporal, direto e integrativo, com a realidade, que recriam. Al-

guns, como Gauguin, enfrentam o descondicionamento de referentes estranhos ao seu cotidiano. Este esforço de liberação, frente à onipotência argumentativo-verbal, parece ser a válvula propulsora de todos os "ismos", que caracterizam a produção plástica, a partir do século XIX. Dois momentos nos parecem radicais, neste sentido.

De um lado, as produções, denominadas de "cubismo", tendo Mondrian como a figura chave e, de outro, os móbiles de Calder. No primeiro caso, a realização do sonho de construção das diversas possibilidades da percepção da forma, ao mesmo tempo. De outro, a criação da possibilidade, constatável, da multiplicidade de manifestações, provocadas por uma mesma estrutura, ao sabor do vento...

De fato, os artistas plásticos já estavam fazendo a inscrição do desequilíbrio, na matéria, como afirma ser a função dos artistas, o cientista Ilya Prigogine. De fato, o que já se via é que as funções de uma estrutura não são mais mensuráveis pela matemática tradicional. São imprevisíveis e irreversíveis.

(Os meninos estavam ficando felizes. Viam Ilya Prigogine como um conspirador, em busca da quebra da geometria mecâ-

nica do universo ocidental. A termodinâmica, por não ter nunca perdido a noção de conjunto, de organismo, de sistema em movimento, estava, agora, na vanguarda das ciências. O não equilíbrio da matéria, e, portanto, das relações sociais, dos comportamentos humanos, não só estavam sendo aceitos, mas, também, vistos como indispensáveis para a manutenção do chamado equilíbrio. Não poderia mais haver o medo do desequilíbrio, pois este tinha condições, em si mesmo, de encontrar coerência interna e de se auto regular. Shiva fazia presença no mundo da ciência ocidental. Os meninos sentiam que, de repente, o mito da trimurti indiana estava sendo decifrado pela Ciência do Ocidente. Havia, sentiam eles, este maravilhoso encontro. Começavam a decorar frases, afirmações de Ilya Prigogine, colhidas em suas obras e em suas entrevistas:

> "... *Hoje vemos fenômenos irreversíveis na natureza e compreendemos o papel construtivo destes fenômenos irreversíveis. Vemos se formarem estruturas, vemos como algumas regiões do espaço estão organizadas pela irreversibilidade*".

> "*Devemos considerar o tempo como aquilo que conduz ao homem e não o homem como criador do tempo. No fundo este é o ponto da questão*".

> "..., *para mim o homem faz parte desta corrente de irreversibilidade, que é um dos elementos essenciais, constitutivos do universo*".

"Na concepção clássica, o homem é relegado para fora da física. Trata-se de uma concepção que atribui ao homem poderes quase divinos..."

"... Creio que a ciência foi feita pelo homem que, por sua vez é parte da natureza que descreve. A idéia de uma Onisciência e de um tempo criado pelo homem, pressupõe que o homem seja diferente da natureza, que descreve. Quer sejamos laicos, quer religiosos, a ciência deve ligar o homem ao universo. O papel da ciência é exatamente o de encontrar ligações, e o tempo é uma delas. O homem provém do tempo; se, pelo contrário, o homem criasse o tempo, esse seria, evidentemente, um estorvo entre o homem e a natureza".

"... Com o aparecimento da vida, nasceu um tempo interno, que prossegue durante bilhões de anos de vida e se transmite de geração em geração e não, apenas, se transmite, como se torna cada vez mais complexo".

"... É que longe do equilíbrio, a matéria adquire novas propriedades, típicas da situação do não equilíbrio, situações em que um sistema, longe de estar isolado, é submetido a fortes condicionamentos externos (fluxos de energias ou substâncias reativas) e essas propriedades, completamente novas são verdadeiramente necessárias, para podermos compreender o mundo à nossa volta".

"Estas propriedades são estudadas pela física matemática não linear, neste novo estado da matéria, que caracteriza um sistema submetido a condições de não equilíbrio".

E continuavam a perguntar: E a Poesia? Onde está?)

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Afinal, este mito é uma criação própria da Índia, de há dois mil anos a.C. Lá nunca se perdera a noção de que o significado das coisas é relacional e que só o não equilíbrio produz a evolução. Lá existem deuses e cultos às doenças, à loucura e a todos os tipos de pestes. Lá, a dança de Shiva é sempre sinônimo de conhecimento. De fato, os três deuses já estão indiciados nos textos *Upanishads* e nos *Brahma Sutras*, dos quais surgiram os sistemas dos vedas e os textos sagrados *Os Agamas*, que destes surgiram, ao mesmo tempo, ou depois, também os veiculam. Quando estes textos produzem as religiões codificadas, cada deus passa a ser cultuado, separadamente. O Ismartismo se liga à ação e nos revela Brahma. Este criara a si mesmo, através do Atman, energia criadora, numa espécie de gesto circular contínuo. O Visnuismo cultua a ação conservadora de Vishnu e o Shivaismo cultua a ação guerreira de Shiva. Como religiões se excluem umas às outras. Os shivaistas não entram nos templos dos vischinuistas, por exemplo. No entanto, as três religiões cultivam os três caminhos: a ação, ligada à Brahma, a devoção, ligada a Vishnu e o conhecimento, ligado a Shiva. E, sendo o conhecimento o objetivo maior do caminhar do homem indiano, o não-equilíbrio funciona, sempre, como o modo de encontro da lucidez maior. Nos poemas épicos, que se classificam como literatura popular, por apresentarem exposição popular dos modos de vida, necessários para o alcance da sabedoria, a trimurti já está indiciada, de modo a se constituir, mais tarde, uma metáfora/montagem, um quase emblema da cultura indiana, no seu conjunto.

Assim, estes três caminhos estão presentes, sempre, na

mente do povo indiano. E as escolas, que foram surgindo, também os integraram e assumiram a necessidade da coerência de situações dinâmicas, equilibráveis por si mesmas. E, isto, mesmo quando as escolas giram em torno de personagens privilegiados, como é o caso do Budismo e do Jainismo. Carvaca, que expôs, sempre, uma visão de mundo singular, dentro da filosofia indiana, também, não abandona a idéia de movimento. As escolas, criadas por ele, acreditam que a vida e o espírito aparecem, quando as partículas materiais se reunem e assumem algumas formas estruturais. Mas não se interessam pela investigação da natureza dessas estruturas. O interesse da escola é o de incentivar a ação e a devoção à própria vida e ao conhecimento, aqui na terra, porque a vida e o espírito desaparecem, quando as partículas materiais se separam, produzindo a morte. Este tipo de escola, meio dissidente, não obteve uma grande adesão do povo indiano, mas não conseguiu também se desligar da noção de comportamento evolutivo e contínuo, a partir de situações inusitadas. Portanto, para todas as escolas indianas, *"o homem é um caminhante cujo caminho não vai de um lugar a outro do espaço, senão do mundo da realidade interna. A vida é a interioridade que alcança a matéria e o espírito (ou a mente), é a interioridade que a vida alcança no processo do mundo, que observamos. O ser do homem pertence a este processo e o êxito na vida é proporcional à interioridade, que persiga e alcance deliberadamente".*[2] E o conhecimento, com certeza, inclui, sempre, a percepção, aceitação e transposição dos impecilhos provocados pela ação de Shiva.

(De repente, apesar de saberem que a cultura indiana se iniciou, ao redor do ano 2000 a.C. e dura até a atualidade, enquanto a filosofia grega começa, geralmente, com Tales, no século VII a.C., e termina com os Alexandrinos, no século III d.C., as crianças resolveram que era importante rever, um pouco, a cultura grega, através de alguns "flashs". Sabiam que muitos dos comportamentos ocidentais, vieram daí. Aceitavam adentrar, assim, o Tempo dos homens. Ainda, que fosse, apenas, para apreenderem os modos como viveram o problema do movimento e os problemas da linguagem...)

Entre os pré-socráticos, os chamados sofistas, Parmênides e seus discípulos, acreditavam que tudo era imóvel, enquanto Heráclito pensava que tudo estava em movimento. Protágoras, o mais conhecido deles, estava um pouco de acordo com Heráclito e acreditava que se nossos sentidos nos dizem que tudo se move, então, se movem e nossas sensações não se repetem jamais. Nós, como indivíduos, somos a medida do ser, das coisas que são porque são e das coisas que não são porque não são. *Nossas sensações não se produzem, por si mesmas, mas sempre em relação com algum processo de estímulo. Este, por sua vez, se experimenta tal como é em relação comigo e com meus órgãos de percepção.*

Vê-se que os sofistas, ao relacionarem o homem e a na

tureza assumiram posições semelhantes às da ciência atual, no que se refere à irreversibilidade dos fatos e à integração do ser, que percebe, naquilo, que é percebido. No entanto, não chegavam a ligar este modo de visão com os recursos de codificação da linguagem verbal. Era como se essa estivesse desligada do mundo, que representa. Os sofistas a viam, ludicamente, como uma espécie de jogo, que se deve jogar. Mas, o jogo não valia por si mesmo, mas sim, em função do triunfo, que através dele, se pudesse atingir. Daí o nome de sofistas e de sofismas aos tipos de argumentos que chegaram a construir.

Heráclito, enfatizando o movimento constante do universo, que evolui a partir de oposições, movimento representado pelo símbolo do fogo, pode ser considerado o primeiro Shiva da cultura grega. No entanto, não discute esta questão em termos de linguagem.

O assunto aparece modelado e, ao mesmo tempo, objeto da ironia de Sócrates, na obra *Crátilo, ou da exatidão das palavras*. Nesta obra, escrita por Platão, Hermógenes propõe a Sócrates a hipótese da convencionalidade dos signos verbais. Sócrates lhe demonstra a possibilidade, também, de signos icônicos, ideográficos, que representam a natureza das coisas designadas, ou seja, traços, imagens da visão destas coisas. Termina por concluir que o verbal é constituído, em parte, por signos convencionais e, em parte, por signos ideográficos. A seguir, os dois interlocutores levantam a hipótese de os signos verbais poderem representar o universo, em movimento, como foi proposto por He-

ráclito. Então, tomando como base os nomes escolhidos por Homero, Sócrates passa a imaginar relações etimológicas entre as palavras, cria diversas metáforas-montagens, representativas dos nomes dos Deuses e dos nomes dos heróis (estes últimos decorrentes das relações entre homens e deuses, pois os heróis são considerados, por Homero, como semi-deuses). E, tudo termina, ironicamente, como sendo um momento de inspiração louca de Sócrates, como se estivesse a propor oráculos, segundo a afirmação de Hermógenes. E, tudo termina, segundo o desejo de Platão (o autor, que veremos mais tarde), pois para Platão, pelo menos, aparentemente, o estudo da linguagem verbal é de menor importância, é apenas um dos elementos da teoria do conhecimento, que é verdadeiramente o importante. Sócrates termina por confirmar, com o que concorda Cratilo, que o conhecimento das coisas deve partir das coisas mesmas, da observação das suas essências imutáveis.

Mas, é preciso observar que, nos momentos em que Sócrates faz estas observações etimológicas, que, por sinal, representam a maior parte desse diálogo, revela, em Platão, um profundo conhecimento do trabalho poético com a linguagem verbal, antecipando, com clareza, os estudos atuais, em torno do trabalho poético dos códigos. E, ao mesmo tempo, o endosso do possível universo, em movimento, postulado por Heráclito.

Por outro lado, o pré-socrático Górgeas de Leontine (487-380 a.C., aproximadamente) aprofunda o subjetivismo relativista de Protágoras e chega a uma posição de ceticismo, quase to

tal. Afirma que nada existe e que se alguma coisa existisse, não poderia ser conhecida por ninguêm. Afirma, desse modo, a opacidade da linguagem verbal e a abandona como função de representação do real e passa a estudá-la como estrutura em si mesma. É, então, que Górgeas acaba por demonstrar a diferença entre a retórica e a poética, e assim, se distingue dos demais sofistas. A linguagem verbal, além de ser um modo de persuasão, é também um codificador das paixões humanas e dos modos de se "desenhá-las" verbalmente.

Sócrates, por sua vez, era considerado pela opinião pública geral, como um sofista e, efetivamente, tinha muito em comum com estes mestres do século V. Mas, apesar de não ter deixado obra escrita, foi um pensador muito original que transformou, radicalmente, a orientação do movimento sofista e estabeleceu as bases para uma nova corrente de pensamento, que dominou a filosofia européia durante dois milênios e sobrevive até nossos dias. Em seus estudos de pensadores anteriores, especialmente de Anaxágoras, e em suas discussões com mestres do século V, como Protágoras, Górgeas, Ssípias e Pródico e, por último, em suas conversações com jovens e cidadãos de Atenas, elaborou uma nova visão do homem e do universo...

Segundo Aristóteles, Sócrates nos deixou as contribuições básicas para o pensamento racional: o raciocínio indutivo e a definição universal. Seu objetivo constante, como vimos, era o de definir a essência das coisas e as suas virtudes naturais. É, nesse intento, que Sócrates estabelece a organização,

unesp

ou, quem sabe, a criação da visão do Universo como um conjunto das coisas e suas propriedades. "*Apesar da mudança constante, que prevalece em toda natureza, é possível que a mente humana conheça e distinga, claramente, certas qualidades naturais, fixas, que permanecem estáveis em meio ao fluir e, que aparecem em inumeráveis exemplos. O mundo é algo mais que a confusa transição que revelam os sentidos; tem uma estrutura invariável, que faz cada coisa ser o que é, independente de que se a conheça ou não. Esta estrutura, estável independente, é captada não pelos sentidos, mas mediante a razão e pode ser formulada em definições universais inteligíveis*".[3]

Sócrates estabelecia assim as bases do interesse de Platão pela busca, quase obcedante da essência das coisas e da atitude de Aristóteles ao criar a teoria das substâncias. E, sendo que Sócrates, segundo Platão, se interessou pelo problema da linguagem verbal, considerando-a como traço distintivo do ser humano, em relação aos outros animais, estavam lançadas e endossadas, filosoficamente, as bases da construção do universo da predicação da cultura ocidental.

Este universo continuará como o cerne das especulações filosóficas e científicas, até o final do século XIX. Sob o ponto de vista das ciências, será contraditado, como vimos, pela matemática não clássica. Dentro da filosofia encontrará a oposição e a desmontagem, a partir da atuação de um Shiva, de inumeráveis braços, que destruirá os conceitos de origem (fixados por Aristóteles) e os conceitos de finalidade (fixados por

Platão). Trata-se de Friedrich Nietzsche que, em 1862, já estava com 18 anos. Inverteu, bastante, a visão dos pré-socráticos, bem negativizada por Platão e, deles, faz uma sintética descrição:

> *"Tales - tudo deriva de um elemento único.*
> *Anaximandro - a fuga das coisas é o seu castigo.*
> *Heráclito - uma lei que rege a fuga e a instituição das coisas.*
> *Parmênides - a fuga e a instituição das coisas é ilusão. Só existe o uno.*
> *Anaxágoras - todas as qualidades são eternas. Não há vir a ser.*
> *Os Pitagóricos - todas as qualidades são quantidades.*
> *Empédocles - todas as causas são mágicas.*
> *Demócrito - todas as causas são mecânicas.*
> *Sócrates - a única coisa firme é o pensamento".*[4]

Desconsiderando a afirmação de Sócrates, Nietzsche tenderá a revalorizar os instintos humanos e retomará o estudo das tragédias gregas, valorizando-lhes as funções, não só a de "Catarse" como a de produtoras de prazer estético. Em um momento, chega a afirmar: *"O homem do futuro: excêntrico, caloroso, infatigável, artista, inimigo dos livros. Eu gostaria de afastar de meu estado ideal, os homens ditos... 'cultivados'..."*[5]

Na Segunda Conferência, Nietzsche estuda o fim da arte antiga, que afirma ter declinado, gloriosamente, ficando em pé apenas a tragédia. A arte grega desaparece com Sófocles, como que destruída por uma catástrofe. Nesse sentido, Nietzsche ou

sa denunciar o mais reverenciado dos homens, até então, o bem amado filósofo Sócrates. Foi Sócrates, o ateniense de raça indefinida, o grego de feições informes, nariz achatado, lábios grossos e muito feio, quem eliminou a poesia.

> *"Sócrates não é um artista, nem um filósofo, não escreve, nem ensina: apenas fala. Sentado na Ágora, na praça pública, interpela os passantes, lhes faz as perguntas mais simples, depois, tomando como tema as suas respostas, examinando-as com uma lógica motejadora, convence a todos, um após outro, da ignorância e do absurdo. Inventor da ironia, a sua ironia investe contra as crenças ingênuas que conferiam forças aos antepassados, destrói os mitos, que eram o alimento de suas virtudes. Sócrates despreza a tragédia e o declara; Eurípedes não tarda a se perturbar e refreia a sua inspiração; o jovem Platão, que poderia ter superado o próprio Ésquilo, o próprio Sófocles, queima seus versos e renuncia à arte. Desse modo, Sócrates realiza a mais decisiva das revoluções: desconcerta a velha humanidade instintiva e lírica, a aristocracia das cidades e, pela voz de Platão, seduzido e descaminhado, propõe às gerações moças, a visão de um mundo sobrenatural, penetrado de razão, de harmonia eterna. Sócrates substitui a inspiração heróica pelas deduções da dialética; a cicuta foi merecida".*[6]

Deixemos Nietzsche para o final do século XIX e pensemos um pouco no "desencaminhado" Platão. Dentro do universo fixado por Sócrates, Platão estudará e tentará organizar as categorias do ser. *"Com efeito, seu descobrimento da inteligência racional e da ordem natural, o levava, inexoravelmente, ao reconhecimento da Divindade. A existência de uma ordem cósmica requer um fator organizador do Cosmos superior".*[7]

Em oposição consciente às doutrinas comuns aos sofistas, declara que Deus e não o homem é a medida de todas as coisas. Contrapõe-se à idéia tradicional de uma decadência inevitável, depois de uma idade de ouro e à teoria sofista de avanços constantes. Tinha uma concepção cíclica da história. Ampliou profundamente a noção socrática de essência e chega à conclusão de que as formas estáveis das entidades naturais concretas, como o homem, a árvore etc., e as características humanas abstratas como as noções de justiça e de bondade, por exemplo, existem em algum lugar, independente das coisas sujeitas ao movimento, em um mundo próprio, onde são eternas e imutáveis. A alma humana pode conhecer esta verdade através do conhecimento. É, então, que Platão classifica a filosofia como a ciência superior a todas as outras.

Relaciona a noção de conhecimento à de imortalidade, quanto mais conhecimento, mais imortal o homem se torna. Toda forma de conhecimento determina uma forma distinta de desejo. Cabe ao artista desejar e modelar sua obra em função desse mundo superior das idéias, fugindo ao desejo da simples informação relativa, produzidas pelas coisas concretas, sujeitas ao movimento. Isto porque alma e corpo estão separados, a alma está no corpo como o marinheiro em seu barco e tende necessariamente para o mundo das idéias. Nessa linha, acaba adotando a idéia oriental de re-encarnação.

No que se refere à noção de cultura e evolução humana, Platão acaba por modelar uma linha vertical, através da qual o

mundo dos homens não passa de um simulacro de um mundo essencial, um intrincado conjunto de sombras.

Este é um dos aspectos mais importantes da obra de Platão. Trata-se de uma teoria acerca das idéias, como vimos, através da qual procura explicar como se desenvolve o possível saber humano. Este nada mais é do que uma passagem progressiva do mundo das aparências para o mundo das idéias e essências. E tudo se faz através da dialética, o conhecimento autêntico.

> *"Platão criou uma alegoria, conhecida como o mito da caverna, que serve para explicar a evolução do processo de conhecimento. Segundo ele, a maioria dos seres humanos se encontra como prisioneiro de uma caverna, permanecendo de costas para a abertura luminosa e de frente para a parede escura do fundo. Devido a uma luz que entra na caverna, o prisioneiro contempla na parede do fundo as projeções dos seres que compõem a realidade. Acostumado a ver somente essas projeções, assume a ilusão do que vê, e vê as sombras do real como se fossem a verdadeira realidade".*[8]

No entanto, tomada sob o ponto de vista da função da representação da linguagem verbal, acreditamos que a proposta de Platão possa ser olhada de modo invertido e a estaticidade, imaginada para o mundo das idéias e essências, poderia absorver alguma dinamicidade. Realmente, se o plano de significação é, na verdade, um campo relacional e abstrato de funções, assim como se fosse um ideograma chinês, o mundo das idéias estaria absorvendo, da representação do real, este tipo de movimento e o estaria relacionando com o mundo ideal. Dentro deste, as ligações,

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

se codificadas, pelo verbal, mostrar-se-iam inúmeras e imprevisíveis, um campo de idéias sonháveis. E é como se Platão deixasse o verbal movimentar o universo da predicação, apontado por Sócrates e estivesse a jogar esse movimento para o mundo das idéias, abstratas e absolutas...

(As crianças ficaram felizes com esta possível interpretação de Platão, mas sabiam que esta alegria não impediria que mais tarde este mundo das idéias fosse paralisado, de vez, e substituído por uma só palavra, a palavra Deus, palavra em maiúscula. Heidegger, mais tarde, perguntará: não será o Ser, apenas a palavra Ser? Já estavam antecipando o modo de ser da cultura da Idade Média. Antes, porém, seria bom pensarem, um pouco, no filósofo Aristóteles, pois este também estaria lá...)

Aristóteles não aceitou a existência autônoma das formas. Criou uma visão mais terrestre e realista do Cosmos, mais próxima dos dados da experiência. O universo passa a ser substancialista. Desconfia da especulação, mantém algumas concepções básicas de Platão, mas as reformula. A alma se distingue clara-

unesp

INSTITUTO DE ARTES - UNESP BIBLIOTECA

mente do corpo, mas não é independente dele. A razão é a mais alta faculdade cognitiva, capaz de captar as estruturas imóveis da natureza, que agora aparecem como substâncias. O racionalismo de Platão passa a ser revisado, mas agora, baseado na observação e na análise empírica. O mundo das essências está aqui mesmo, ligado ao mundo das substâncias e a linguagem verbal codifica este mundo.

Neste sentido, Aristóteles trabalha, enfaticamente, a noção de "mímeses", demonstrando estar a linguagem verbal e, através dela, as outras linguagens, aptas a codificarem as relações entre as coisas e por entre as coisas. Neste caso, este universo, classificado, empiricamente, pode ser totalizado a partir da fixação dos elementos conectivos da própria linguagem verbal. Trata-se, no caso, de conjunções subordinativas, capazes de hierarquizarem, a partir da oração principal, a partir dos sujeitos da predicação, a partir dos adjetivos, capazes de categorizarem as qualidades das coisas. Da noção de "mímeses", Aristóteles parte para a conceituação da poesia, que deve codificar o mundo dos possíveis, do dizível. Aceita, desse modo, ao nível da arte poética, o eclodir dos imprevisíveis. É, neste momento, que se estabelece, embora sutilmente, uma diferença entre o mundo da Ciência e da Filosofia, articulados a partir de uma linguagem argumentativa e o da Poesia. O mundo da Poesia estará em busca das linguagens de constatação imediata e das possibilidades da codificação das qualidades dos sentimentos e das sensações. E parece que estes dois mundos estarão, sempre, em duas linhas paralelas, que se refletem, mas tendem a não se encontrarem.

unesp

É assim que Aristóteles escreveu a obra, denominada de *Poética*, da qual nos resta apenas o 1º volume. E parece que a escritura dessa obra foi realizada de modo meio oculto, devido às postulações de Platão, já declaradas. Platão fundou a sua academia para dar continuidade às suas idéias, e Aristóteles, após pertencer à Academia, fundou o Liceu, germes de nossas escolas e universidades.

Aristóteles escreveu a *Poética*, como metalinguagem das obras da arte grega, que já tinham sido modeladas. Suas teorias como as dos demais filósofos nasceram "a posteriori":

> *"Depois que já tinham sido escritas as maiores obras da Grécia arcaica e clássica; depois de Homero e Hesíodo, épicos, depois de Píndaro e Safo e Anacreonti, líricos, depois de Ésquilo e Sófocles e Eurípedes, trágicos, depois de Aristófanes, cômico, o corpus vivo da literatura grega estava edificado e já se havia incorporado à mais fecunda tradição do povo. Foi então, e só então, que chegou a hora grave da metalinguagem. Platão reflete, agonicamente, Aristóteles define, reparte e classifica..."*[9]

(E os meninos se perguntam: Se a ciência e o mito já se encontraram, a poesia não entrará no jogo?)

É preciso esclarecer que Aristóteles, ao assumir uma obra denominada *Poética*, assumiu também o poder da filosofia de integrar, não só o campo das artes, como o das ciências, assim como queria Platão. Assim será até o começo do nosso século, ficando a filosofia à frente da gramática e da retórica, no que se refere aos estudos poéticos. *"É através do pensamento grego que se esclarecem e se articulam os conceitos chaves de Mitos e de Logos, como construção racional, de Ethos e Pathos, de Mímeses e de Catharse".*[10]

(Os meninos se reorganizam:

Mitos - fábulas, narrativas de significação simbólica, normalmente ligadas à noção de cosmologia;
Logos - a razão, o princípio de intelegibilidade. Segundo Platão, o princípio da ordem, mediador entre o mundo sensível e o inteligível;
Ethos - costume, uso, ou assuntos referentes à ética;
Pathos - sofrimento;
Mímeses - imitação;
Catharse - purificação, purgação.)

Do mesmo modo, é a cultura grega que vai marcar as feições típicas dos períodos culturais do ocidente. E, também, o an

damento do pensamento da filosofia ocidental, até os nossos dias. E, de tal modo, que a história da filosofia pode ser vista como um conjunto de textos que falam de Sócrates, Platão e Aristóteles, textos que tentam se libertar da arquitetura de mundo, construída por Platão... Na Idade Média, como já foi dito, Deus ocupará o lugar do mundo das idéias. Esse mundo será paralisado, de vez, numa linha vertical, bem marcada. A proposta de Platão servia com adequação à visão de um Deus, cerceado em sua modelagem, através de dogmas e pré-julgamentos. Daí a presença de Platão e Aristóteles e da concepção grega do homem, no pensamento maometano e cristão. Dois pensadores fazem uma espécie de síntese filosófica da cultura grega, dentro da cultura árabe. Avicena (980-1088 d.C.) e Averrois (1126-1198 d.C.). Essas interpretações árabes foram traduzidas, em latim, introduzidas na Europa ocidental, por volta do ano 1200, e produziram grande tensão na leitura, que o cristianismo fazia de Platão e Aristóteles. Uma releitura de Platão já tinha sido realizada, sob o comando de Santo Agostinho e adaptada à doutrina católica. De qualquer modo, o que se enfatiza é a linha vertical, que coloca o homem, bem pequenino, diante de Deus.

Santo Agostinho, principalmente na obra denominada "A *Cidade de Deus*", demonstra a presença da razão humana, através de dúvidas e indagações, que vão sendo respondidas por etapas. O filósofo nasce, portanto, a partir das dúvidas que o ser humano vai podendo se formular. Essa atitude da filosofia patrística, como foi chamada a filosofia dessa época, se faz precursora da teoria de Descartes, que dominará o século XVII, como veremos.

São Tomás de Aquino, mais tarde, interpreta Aristóteles e o integra também ao texto cristão. Em suas obras principais, demonstra não haver conflito, mas uma profunda harmonia entre o uso disciplinado e empírico da razão, com a ajuda dos sentidos e a fé cristã. E as catedrais góticas vão sendo construídas, com seus alicerces bem firmes e suas torres verticalizadas, buscando apontar os céus... É o tempo da filosofia denominada de escolástica.

(Os meninos começam a olhar, à distância, o mistério das catedrais. Soltas no espaço, funcionam como móbiles, transformáveis ao sabor das modificações da luz e da condensação dos ares. Burlam a estaticidade, pretendida por seus arquitetos e, por dentro, revelam a alquimia das cores e a combinatória de luzes, que representam e, ao mesmo tempo, escondem, os sutis estudos dos alquimistas, em busca da pedra filosofal...)

No século XVI, no quinhentismo, essa verticalidade tende a descer à Terra. O mundo ocidental começa a se defrontar com a linha do horizonte. O substancialismo de Aristóteles passa a

predominar, por sobre o idealismo de Platão. Mas, Deus continua lá em cima, um pouco silencioso, talvez, mas sempre como o "*necessário e propulsor de qualquer tipo de pensamento. De qualquer modo, a filosofia dos discursos começa a ser marcada pelos seus diferenciais platônicos*".[11]

O homem começa a ter importância, mas como um Ser abstrato, cognocível a partir de comparações. É o século das analogias. As características de uma coisa tendem a iluminar as características, equivalentes, de outras coisas. O Cosmos parece se transformar em um tecido de similaridades. A cosmologia se afirma como a ciência, que aponta similitudes e, assim, reafirma a existência das coisas e das suas propriedades. Trata-se, no entanto, de uma rede finita de possibilidades, de uma vontade ferrenha de demarcar a finitude. Uma volta ao espírito grego, ao que parece. A cultura grega não procurava o infinito, como nos afirma o poeta Fernando Pessoa. Seu desejo básico era o de poder marcar a finitude, através da razão. É o começo do funcionamento de um mundo, que desbordará para dentro da filosofia e da ciência do século XVII. Por debaixo dessa, o fundo comum dos antônimos, tende a ser rarefeito. A alegria triste dos humanos é desclassificada, como um "terceiro excluído". Os argumentos verbais se organizam, geometricamente, de acordo com a lógica matemática, do verdadeiro e do falso. As substâncias podem se organizar de uma maneira harmoniosa, baseada na soma dos elementos, o que lhes paralisa as relações. Estavam preparados os alicerces do pensamento cartesiano.

Estas antinomias de fundo, estes encontros de significados contraditórios, os entre-choques de códigos diversos, a fluidez das qualidades dos sentimentos, intransferíveis de uma pessoa para outra, passavam, mesmo que não se pretendesse isso, a serem os temas das preocupações dos poetas. Estes, se por um lado obedecem, carinhosamente, as regras diversas a respeito das rimas, promulgadas pela poesia clássica e privilegiam o soneto, como foco central das atenções, por entre esses recursos expressivos, movimentam seus jogos de idéias. É o caso de quase toda a lírica de Camões. É o momento da alegria triste do amor, da saudade alegre, da transformação do amador na coisa amada. É o tempo do início da criação dos oxímoros, figuras reveladoras dos entre-choques das contradições semânticas.

Aos artistas plásticas é necessário a crença de que o referente, coisa e propriedades, precisa de um simulacro bem feito, necessário à precisão e à nitidez dos contornos. A pintura dos retratos vai se transformando, numa espécie de arte maior, correspondente à ação dos veículos de comunicação de massa, hoje, porque vinculam os artistas ao poder econômico da época. E, muitos deles, mesmo que estejam voltados apenas para a arte, aceitam, tranqüilamente, a geometria harmoniosa do universo. É, assim que quadriculam suas telas, para poderem lhes medir o centro e marcarem o mesmo número de elementos, a mesma quantidade de massa ou substância, para cada lado do espaço dos quadros. Mas, um dia, Leonardo da Vinci traçou, no centro desse projeto, um composto de círculos, o encontro dos círculos com as linhas onduladas da boca e criou o eterno movimento de um sorriso... Mo-

nalisa passou a sorrir para sempre e a testemunhar o contraste, em espelho, dos procedimentos da Arte e os da organização do Cosmos, naquele momento.

(Os meninos, de repente, começam a sentir prazer na leitura dos sonetos do poeta Camões. Sabem que este foi mais longe do que o simples trabalho com os movimentos das antíteses. Em um momento, de sua epopéia, *Os Lusíadas*, modula o encontro verbi-voco-visual, para falar de Netuno, o Deus do Mar. E é gostoso ouví-lo, assim:

Canto sexto - VIII estrofe

"No mais interno fundo das profundas
Cavernas altas, onde o mar se esconde,
La donde as ondas saem furibundas,
Quando ās iras do vento o mar responde,
Netuno mora e moram as jucundas
Nereidas e outros deuses do mar, onde
As āguas campo deixam ās cidades
Que habitam estas ūmidas deidades")

Já no século XVII, Francis Bacon assume, diretamente, a necessidade da atitude empírica. A natureza deixa de ser o lugar, através do qual se lê e se imita os direitos naturais do homem. A razão humana começa a existir, de fato e a natureza deve ser subjulgada pelo homem. Apesar da validade de sua proposta científica, seus escritos, hoje, seriam considerados planfetários e anti-ecológicos. Para Bacon, era necessário abandonar, de vez, qualquer visão mítica da natureza, qualquer texto antropológico, que a considerasse como mãe, ou como Mãe-Terra.

Era o momento em que ciência e filosofia estavam imbrincadas e Descartes e Newton pareciam falar em uníssono. O primeiro deixou de aceitar qualquer conhecimento tradicional e a sua proposta foi a de criar um novo sistema de pensamento. *"Penso, logo existo"* era a sua divisa. Era preciso criar uma visão de natureza, baseada na matemática da época, baseada em princípios fundamentais, demonstráveis diretamente. Tudo deveria ser deduzido à maneira de uma demonstração matemática. A essência da natureza humana reside no pensamento humano e o que este concebe clara e distintamente é verdadeiro. De um lado, havia a mente e de outro, a matéria. Deus era responsável pela possibilidade de clareza da mente humana. O "a priori" filosófico era fixado, de vez. Representava-se a natureza como uma máquina perfeita, governada por leis exatas. A metáfora *"máquina do mundo"* começa, daí para frente, a representar o universo. Newton assume o poder da metáfora e confirma o rigoroso determinismo do universo, governado por leis imutáveis. Todos os acontecimentos foram provenientes de causas determinadas e tendem a gerar novas causas. O futuro po-

de ser previsto e a ciência passa a ter o poder de fazer predições. Newton retoma a visão substancialista de Aristóteles, incorporando na substância a noção de essência. Quaisquer que fossem os componentes básicos da matéria consistiam numa mesma substância, cujo total era dado por sua massa. A metáfora máquina podia cumprir perfeitamente seu papel.

E, por debaixo da construção desse maquinismo, quatro regras fundamentais, bem explícitas, por Descartes:

> "a. *A regra da evidência: jamais admitir coisa alguma como verdadeira se não a reconheço evidentemente como tal, a não ser que se imponha a mim como evidente, de modo claro e distinto, não me permitindo a possibilidade de dúvida. Em outras palavras, precisamos evitar toda a precipitação e todos os preconceitos. Só devo aceitar o que for evidente, quer dizer, aquilo do qual eu não posso duvidar;*
>
> b. *Dividir cada uma das dificuldades, em tantas parcelas quantas forem possíveis;*
>
> c. *Regra da síntese: concluir, por ordem, meus pensamentos, começando pelos objetos mais simples e mais fáceis de serem conhecidos para, aos poucos, como que por degraus, chegar aos mais complexos;*
>
> d. *Regra do desmembramento: para cada caso, fazer enumerações o mais exatas possível (...) a ponto de estar certo de nada ter omitido".*
>
> (Cf. discurso sobre o método II, 2ª parte)[12]

Apesar de Newton e Descartes terem, cada um por seu lado, gerado a mesma metáfora (máquina do mundo), há algumas diferenças fundamentais, que os separam. O empirismo do primeiro,

utiliza o método indutivo. O racionalismo cartesiano, o método dedutivo. Descartes vai dos princípios às conseqüências, usa o método dedutivo, "a priori", baseado na intuição, ou seja, no conhecimento direto pela razão.

> *"Newton, ao contrário, pretende tirar totalmente da experiência sensível as leis da natureza para remontar até os princípios gerais que a regem. Segue o método indutivo, a posteriori. O cartesianismo tira a sua metodologia da matemática: nas ciências da natureza, os princípios conhecidos por intuição desempenham o papel de axiomas, e as leis são análogas aos teoremas, que deles podemos deduzir. O newtonianismo, ao contrário, considera que a experiência é o ponto de partida de nosso conhecimento, não sendo necessário fazer hipótese prévia".*[13]

Este é o momento em que a metáfora passa a ser, radicalmente, cindida. A Arte como campo de possibilidades é assumida como tal, enquanto a máquina do mundo científico funciona perfeitamente e a natureza pode ser dominada para melhor exercer este papel. Os artistas também projetam os seus maquinismos, mas só aceitam trabalhar no mundo dos possíveis.

A dissociação dos dois planos, proposta por Aristóteles, o plano do real e o plano dos possíveis, começa a se radicalizar. Os projetos da maquinária barroca implicam na abertura para um equilíbrio distribuído, para os modos da assimetria de movimentos. Um quadro barroco da época pode funcionar como um projeto dessa arquitetura de mundo. Os pintores marcam um ponto abstrato e a energia de seus gestos e de seus procedimentos pa-

ra lá convergem, possibilitando-nos um jogo contínuo de espelhos, de projeções de indeterminismos... A cisão entre Ciência e Arte começa a ser intensificada e a filosofia começa a ficar ameaçada de perder o seu domínio sobre a Poética. Os dois caminhos se projetam, como módulos, com direção e sentido para o século XX...

(Os meninos se divertem, contando os números de asinhas, em sobreposição, que caracterizam os anjinhos barrocos, e que propiciam a percepção dos movimentos dos gestos, exigidos dos artistas para a criação desse jogo de sobreposições. O anjinho nítido e preciso do classicismo permanece como uma linguagem objeto, que vai sendo rarefeita, pouco a pouco. A superposição de metáforas, na poesia, cria círculos, e rompe com os cortes verticais e horizontais dos tempos anteriores. Quando os anjinhos se organizam, geometricamente, ao redor dos espelhos, a moldura adquire a função de decoração de interiores e perde o seu efeito. Mas, na poesia, mesmo o maneirismo se torna eficaz. É preciso desvelar, de qualquer maneira, o plano de significação da linguagem verbal, como um desenho de relações e não como uma linha, lógica, linear e constante).

No século XVIII, Immanuel Kant (1724-1804), publica uma série de obras, através das quais pretende organizar melhor e, de maneira mais crítica, os modos de codificação verbal, em torno do universo, regido pela coisa e suas propriedades. A *Crítica da Razão Pura* (1781), como o próprio título da obra indica, pretende formular uma definição mais precisa a respeito do Logos, já definido exaustivamente pela cultura grega. A *Crítica da Razão Prática* (1788), formula modos do conhecimento mais direto da realidade. *Crítica do Juízo* (1790), procura categorizar os modos de organização dos juízos, em busca de uma conclusão mais adequada. No prefácio à primeira edição da primeira obra, afirma: "*Nossa época é a verdadeira época crítica, a qual tudo tem de se submeter. A religião, mediante a sua santidade, e a legislação, mediante a sua majestade, querem comumente, subtrair-se a ela. Mas, então, provocam contra si, justa suspeição e não podem reclamar reverência sincera que a razão outorga, somento aquilo que pode suportar o seu exame livre e público*".

E, ainda, já no decorrer dessa obra: "*Em todos os seus empreendimentos, a razão tem que se submeter a crítica e não pode limitar a liberdade da mesma por uma proibição, sem que isso a prejudique e lhe acarrete uma suspeição desvantajosa. No que tange à sua utilidade, nada é tão importante, nem tão sagrado, que lhe seja permitido esquivar-se a esse inspeção atenta e examinadora, que desconhece qualquer respeito pela pessoa. Sobre es liberdade, repousa até a existência da razão; o veredito dessa última, longe de possuir uma autoridade ditatorial, consiste sempre em nada mais que o consenso de cidadãos livres, dos quais*

INSTITUTO DE ARTES - UNESP BIBLIOTECA

cada um tem o poder de externar, sem constrangimento algum, as suas objeções e até o seu veto".[14]

Para Kant, a razão se torna crítica, quando toma consciência dos seus próprios limites. Por isso atribui à razão duas funções novas: a de idéias regulativas, que acontece, quando as idéias metafísicas se tornam instrumentos metodológicos de avaliação do progresso da experiência; e a das idéias que negam o caráter contraditório de si mesmas, como, por exemplo, as idéias de liberdade e de necessidade entre si, e atribuem uma dupla significação ao conceito de objetos, como fenômenos e como coisa em si. Experiência é definida como um tipo de conhecimento que nasce da conexão de percepções produzidas mediante o entendimento. Esse conhecimento pode ser chamado de empírico, pela presença dos objetos. Fenômeno, como objeto do conhecimento sensível, ou seja, do modo como a realidade nos aparece e é conhecida. Idéia se apresenta como a representação conceitual e global ou incondicionada da razão. resultante da extrapolação da categoria do entendimento. Idéias se apresentam como conceitos puros que tendem a unificar as representações em juízos, o que é a condição primeira de toda predicação empírica. Conceito, portanto, se define como a representação geral do entendimento, que procura dar unidade às sínteses sensíveis. A coisa em si é o objeto da idéia, quando é pensado como existindo e apta a fundamentar os fenômenos para além da experiência. A intuição faz uma representação particular e imediata do sensível. A natureza representa o conjunto dos fenômenos que são regidos por leis. Algo puro é o "a priori", que se opõe ao empírico. E transcendental se define como a pos-

sibilidade de conhecimento do "a priori", como condição de possibilidade de outros conhecimentos.

No que se refere à linguagem verbal, a atitude de Kant nesse sentido é a de purificá-la, cada vez mais, como linguagem dissertativa, apta, portanto, a codificar as categorias do universo da predicação e, isto, em constante evolução, de modo a ampliar, cada vez mais, a capacidade crítica dos sujeitos dessas predicações. O conhecimento científico acaba sendo, portanto, o conjunto dos modos, através dos quais os conceitos, aprendidos, empiricamente, vão sendo confirmados.

Em aparente paralelo com as postulações críticas de Kant aparece, já em nossa época e, dentro da história da Epistemologia ou Teoria do Conhecimento, o cientista Karl Popper. Este procura posições críticas, frente ao conhecimento do real mas, agora, o real já é visto, na sua dinâmica contínua, como conjuntos de estruturas e funções. Kant, como ficou claro, labora, criticamente, mas, dentro de um universo de coisas e propriedades, regido, sempre, por um "a priori" que, muitas vezes, recebe o nome de Providência. É verdade que Kant propõe pensamentos antitéticos em relação ao "a priori" ou conhecimentos anteriores, mas a noção de Ser, acaba por ser confirmada.

Para Popper, qualquer conceito, ou modelo, ou metodologia, enquanto postulações universais só se tornam científicas quando passíveis de contestações e reformulações. E, sendo o universo, um *Universo Aberto* e o futuro, um futuro que está aber-

to, qualquer pesquisa científica toma por objeto apenas uma pequena parcela desse dinamismo e o resultado dela será sempre provisório e dependente do espaço e do tempo, dentro dos quais foi realizada.

Para Popper, o começo de uma pesquisa científica é sempre o da organização de conceitos, já formulados, que são tomados como sendo provisórios. A seguir, planeja-se as etapas do trabalho, em torno desses conceitos. E chega-se, assim, a conclusões que contradizem e permitem a revisão dos conceitos provisórios. Popper propõe, portanto, a troca da busca da ampliação de definições conceituais, por definiões operacionais. Reformula, portanto, e inverte, de certo modo, as propostas kantianas.

Após Kant, na virada do século XVII para o XVIII, Hegel refina e pormenoriza o conceito de dialética, que foi ampliado dos pré-socráticos para Platão, de Platão para Aristóteles e de Aristóteles para o centro do criticismo kantiano. Esse conceito assumiu diversos significados que, só algumas vezes, estiveram relacionados com o seu sentido etimológico. Foi em Hegel que se passou a dominar todas as etapas da reflexão filosófica como objeto de questionamentos e como válvula central da organização de seu próprio discurso. Têm-se, até, a impressão de que Hegel apenas decifrou as possibilidades dialéticas, implícitas à própria organização argumentativa do verbal. Distingue entre a dialética do ser, dizendo que o ser e o nada são equivalentes à dialética da essência, que se define como sendo o "aparecer", em si mesmo e a dialética do conceito, tomado como sendo a unidade

do ser e essência. Especula, ainda, a respeito da dialética do ser, da essência e do movimento do conceito. Na esfera do ser, o dialético é a transformação em outro, na esfera da essência é o aparecer em outro. O movimento do conceito é o desenvolvimento, através do qual ele só se torna aquilo que já contém em si próprio. Já a dialética da idéia absoluta é o modo através do qual a lógica representa o movimento, próprio da idéia absoluta. Mas, isto enquanto palavra originária: uma expressão que, como elemento exterior, desaparece nisso que ela é. Portanto, a idéia existe no pensamento puro, no qual a diferença, ainda não tem nenhum ser-outro, pois é, permanece e, permanecerá sempre, completamente transparente.

É, então, que Hegel transforma em Espírito essa consciência humana, imediata. A seguir, integra a história do Espírito à História dos homens. A arte, tomada como possibilidade de desequilíbrios é aceita, momentaneamente, como um dos modos da evolução espiritual, em busca de uma etapa final e plena. Traça, assim, a *Fenomenologia do Espírito*, através da qual acaba por estatizar o conceito de evolução, já que se está em busca de um momento final, real e possível.

A consciência do homem, então, "*fechada ao desejo, retrai-se a vida só para conservar a universalidade do pensamento...*"

"*Esse retraimento, capítulo importante da história do Espírito, é estado de servidão aos outros e às coisas, disfar-*

çado na liberdade do sábio, indiferente ao que não seja pensamento, invulnerável à existência que a abstração do pensamento neutraliza... Declarou-se com o sistema de Hegel a impotência prática da filosofia, que daí por diante não será mais capaz de ensinar-nos, nem a viver, nem a morrer... Seu magistério negativo exerce pela redução. Reduz a nada a consciência, reduz a consciência à linguagem ou ambas ao absurdo.

Assim, abrange, numa síntese dialético-histórica, os princípios, os conceitos e as categorias, que formam o conteúdo da tradição recebida e que os filósofos gregos enumeravam".[15]

A partir daí, os pensadores começam a colocar em dúvida, em paralelo com os cientistas, o próprio universo da predicação. O conceito de sujeito passa a ser questionado e o "a priori" tende a ser objeto de especulações.

Marx parece ir direto ao assunto, nos momentos em que faz filosofia. Chega a nos propiciar um conceito paradoxal, o conceito de essência concreta. E é como se dissesse: se existe alguma essência, deve estar, aqui, embaixo, na relação dos homens com os homens, dos homens contra os homens, dos homens com a Natureza, criando objetos, relações de produção e situações culturais.

Freud faz a consciência emergir da inconsciência. Propõe, ao longo do tratamento das neuroses, o esvaziamento dos sujeitos das predicações, em busca do sujeito plural, capaz de plas

mar as qualidades de sentimentos, que caracterizam, fundamentalmente, a individualidade dos analisandos. O "a priori" filosófico fica, assim, transformado em redes de relações, caracterizadoras do inconsciente de cada indivíduo e, às vezes, apontam modos das construções de mitos, característicos da cultura humana, como um todo. Jung amplia a visão de inconsciente, recuperando, por dentro dela, a história analógica dos mitos, substituindo a noção de Ser pela de Inconsciente Coletivo, testável, não como "a priori", mas já como um conjunto de relações próprias da experiência humana.

Mas, é Nietzsche, como já foi dito, quem amplia seus braços, destrói qualquer possibilidade de realidades primeiras, e afirma *"em cada instante, o Ser principia, em cada aqui rola a esfera acolá. O meio está em toda parte. Recurvo é o caminho da Eternidade"*.[16]

Volta-se para dentro da consciência do humano para lhe questionar os limites. Especula a respeito da loucura e vê, nesse aparente não equilíbrio, a experiência de conhecimento mais cristalino. No entanto, traz, ainda, uma dependência do conceito de Absoluto, quando traduz, embora de modo sutil, a experiência da loucura como uma experiência de impotência frente a um conhecimento maior. A loucura se desencadeia, no momento em que o ser humano está prestes a captar o Ser, que principia, está prestes a entrar na visão de *"um caminho do meio"*, que lhe escapa e o deixa só. Nessa experiência fundamental de solidão existe sempre uma coerência interna e a possibilidade de equilíbrio

natural, porém tudo se passa dentro de um mundo regido, ainda, pelas categorias do ser.

Sendo assim, apesar de poeta, pelo modo coordenativo da expressão de seus pensamentos, pelo apelo às metáforas, esse Shiva não chega a provocar a falência da função da representação verbal, não chega a trabalhar a materialidade do código, não chega a trocar as categorias do ser por categorias mais objetivas; no uso dos oxímoros e na defesa das tragédias humanas, segura, ainda por detrás de suas contestações e, até mesmo, quem sabe, por causa do radicalismo delas, Verdades Absolutas, que escapam à própria possibilidade de conhecimento, representada pela loucura.

(As crianças gostam de Nietzsche. Ele é meio poeta. Ele é meio Shiva e é bom encontrar alguma coisa de Shiva, dentro do mundo coerente, dissertativo, da linguagem filosófica. Mas, como filósofo, não assume por inteiro o valor da verdade e de coerência do não equilíbrio. Este se transforma apenas em objeto de suas indagações e especulações)

Porém, a partir da atuação de Nietzsche, a própria filosofia passa ser objeto de indagações dos filósofos, com surpreendente "*convergência de determinados conceitos fundamentais, até há bem pouco tempo, confinados, doutrinariamente, em campos filosóficos diferentes e opostos. Tais conceitos são os de praxis, poesis e mímeses*".[17]

A praxis aponta o desejo de Marx da superação histórica da filosofia, em geral, por um humanismo prático. A poesis aponta a construção real dos mundos possíveis e a mímese, a possibilidade de imitação do real, agora marcado como um universo de estrutura e funções. Pensa-se em uma filosofia nascida após a falência dos sistemas e doutrinas, disposta a pensar a linguagem, através da qual se construiu, como um sistema de metalinguagens.

Após a Queda do "Primeiro", a filosofia passou, também, um bom tempo, questionando os limites do eu individual e os porquês da existência das condições e dos destinos do homem. Entrou-se em um momento filosófico, que foi denominado de Existencialismo.

Soren Kierkegaard, escritor filósofo e teólogo dinamarquês, bem antes (1813-1855), rodopia em uma espécie de labirinto, construído por jogos antitéticos de pensamentos e acaba por considerar o desespero, sem saída, como a condição humana essencial. Fundamenta, de certo modo, o movimento romântico, na poesia, que apareceu, na primeira metade do século XVIII. Jean Paul

Sartre, já no século XX (1905-1980), intensifica a noção de existencialismo filosófico e questiona, exaustivamente, a condição humana, mas, já, agora, procurando encontrar algum espaço de liberdade para a ação da consciência humana. E isto, embora se mantenha enojado (lembre-se de *A Náusea*), frente às realidades do mundo. Martin Heidegger é o único dos chamados existencialistas a enfocar, diretamente, questionamentos acerca da linguagem verbal. Por detrás de sua obra parece estar, sempre, a indagação: Seria a consciência humana, apenas, uma estrutura de linguagem?

Heidegger retoma, desse modo, as indagações feitas por Hegel e afirmações, características de Nietzsche. E é preciso notar que esta auto-reflexibilidade é característica da Filosofia Alemã, no seu conjunto. É, assim, que a afirmação feita por Nietzsche, anteriormente, pode, com tranqüilidade, se referir também, à obra de Heidegger.

Este, ao tentar avaliar a queda da metafísica, parece pretender encontrar, ou re-encontrar, um lugar de início, um lugar cheio de relações, porém, anterior à codificação verbal. Ao se propor à destruição da estética, chega a nos revelar o desejo do encontro do belo e do eterno, desprovido dessas nomeações. Quer um fundamento originário, no qual se "*esgote a intencionalidade da questão sobre o Ser*". Busca descongelar os signos, encobridores dos conceitos interpretativos, a que a antologia clássica deu nascimento. Retoma a redução, já, anteriormente, realizada por Hegel, da consciência à linguagem verbal. E, "*difícil é afirmar se estamos aquém, ou além, da lógica. Mas isso não im*

porta. Para Heidegger, a lógica está rodeada por um Logos primevo, que a linguagem condensa e que os poetas reativam, liberando o mesmo fundo que à ontologia fundamental cabe mostrar, seja pela palavra, seja pelo silêncio".[18]

Aponta como a cena de seu desejo, o instante, em que o ser principia, mas este lugar, este instante é um lugar movente, é um jogo de relações, captáveis pelo poeta.

Este lugar só se concretizará, verdadeiramente, quando a materialidade da linguagem movimentar, visivelmente, os processos de significação, acreditamos.

Michel Foucault (1926-1984), por seu lado, como filósofo francês contemporâneo, tenta organizar as indagações, que vem sendo feitas, dentro do pensamento filosófico. Questiona, claramente, a noção de sujeito e confirma a queda do sujeito da predicação. Retoma as relações predicativas, mas como portadoras ou camufladoras de algum tipo de poder, sendo que a organização das sociedades modernas revelam, por isso mesmo, uma nova organização do poder. *"Tradicionalmente, o poder é concebido como uma forma repressiva, portanto, negativa, que emana do estado e dos seus aparelhos. Esse poder moderno desenvolve mecanismos de nominações muito sutis, apreensivas apenas através de uma análise, pormenorizada, das linguagens que o codificam. De maneira geral, os mecanismos do poder nunca foram muito estudados na história. Estudaram-se as pessoas que detiveram o poder. Era a história anedótica dos reis, dos generais. Ao que se opôs a*

história dos processos, das infra-estruturas econômicas. A estas, por sua vez, se opôs uma história das instituições, ou seja, do que se considera como super estrutura em relação à economia. Ora, o poder em suas estratégias, ao mesmo tempo gerais e sutis, em seus mecanismos, nunca foi estudado".[19]

O poder produz saber, produz conhecimento. O saber, por sua vez, engendra poder, produz *"efeitos de poder"*. A verdade, o conhecimento e a ciência não estão nem acima, nem separados ou transcendentes em relação ao poder. De acordo com Nietzsche, Foucault acredita que um discurso de verdade nunca é resultante de uma pesquisa livre e desinteressada, mas sempre através de um exercício de poder. A verdade é sempre busca interessada. Nesse sentido, Foucault toma como base a obra *A Genealogia da Moral*, escrita por Nietzsche, em 1887, e afirma:

> *"Vivemos em uma sociedade que em grande parte marcha ao compasso da verdade, ou seja, que produz e faz circular discursos, que funcionam como verdades, que passam por tal e que detêm, por esse motivo, poderes específicos. A produção de discursos verdadeiros (e que além disso mudam incessantemente), é um dos poderes fundamentais do Ocidente. A história da verdade — do poder próprio dos discursos verdadeiros — está totalmente por ser feita".*[20]

> *"... O poder não é uma instituição e nem uma estrutura, não é uma certa potência de que alguns sejam dotados: é o nome dado a uma situação estratégica, complexa, numa sociedade determinada".*[21]

Para Foucault, saber designa conhecimentos e discursos, sejam estes científicos ou não. É, nesse sentido, que se transformou em um dos filósofos mais populares de nossa época. Analisa diversos tipos de discursos, quase todos de interesse geral. E, isto, através de obras, como: *História da Loucura*, *Nascimento da Clínica*, *As Palavras e as Coisas*, *A Arqueologia do Saber*, *Vigiar e Punir*, *História da Sexualidade* e outras. Procura estabelecer a relação entre as palavras e as coisas, enfocando um dos assuntos de maior interesse para os estudos das linguagens, que ficara desclassificada, ironicamente, em um dos diálogos de Platão, como vimos. Retoma também, o estudo da loucura humana, mas sob um ângulo diferente ao daquele, articulado por Nietzsche. A loucura se apresenta como um desequilíbrio, apenas, porque revela claramente os "*espelhos deformantes*", que cada homem trás, dentro de si, e que é preciso reprimir, no outro e segregá-lo da convivência social, para que essa se mantenha em harmonia previsível, capaz de garantir o poder, oculto por dentro das estruturas sociais, e do desejo de poder de cada indivíduo. Foucault estuda, nessa perspectiva, os diversos modos de manifestação da loucura, os conseqüentes mascaramentos e exclusões, através dos períodos históricos. Em co-relação estuda, também, a eclosão do poder da medicina, que classifica como o poder mais atuante, no mundo moderno. Afastando-se dos estudos filosóficos, propriamente ditos, adentrando o campo da Sociologia e da Antropologia, demonstra ter estrapolado esses limites, em função mesmo da superação ou de reformulação dos principais objetos de estudos da Filosofia. Já caíra, como vimos, os "*primeiros*" e o sujeito da predicação. A filosofia já entrara no seu mo

mento de metalinguagem. E, Foucault, quando se distancia dos objetivos do pensamento filosófico, propriamente ditos, anuncia Deleuze como o grande filósofo moderno.

Mas, antes de falarmos de Deleuze, é preciso que nos lembremos do filósofo austríaco Wittgenstein (1889-1951), que fez da linguagem verbal o seu principal objeto de estudo. Suas proposições, a este respeito, podem ser percebidas, e de modo, contrastante, a partir de duas obras, *O Tractatus Lógico-Philosophicus* e *As especulações filosóficas*. Dois pontos de vista podem ser detectados, na primeira obra: o ponto de vista ontológico, a respeito daquilo que existe e o ponto de vista lingüístico, a respeito daquilo que pode ser dito. "*A linguagem tem que ter seu apoio no mundo, caso contrário, as proposições ficam despro vidas de sentido. É o mundo, que fornece uma base fixa à linguagem e a linguagem apoia-se sobre esta base. O mundo fornece a noção de substância e a linguagem fornece a noção de forma de representação*". O filósofo distingue entre dizer e mostrar. O que pode ser dito está relacionado à linguagem referencial, seja no que diz respeito ao mundo das coisas, seja no que diz respeito ao processo cognitivo. Nesse segundo nível, o filósofo deixa claro que uma dúvida sempre comporta uma indagação e, onde existe uma indagação, sempre existe uma resposta, mas a resposta depende do modo como é dita. Em relação ao mundo, afirma que as coisas só podem ser nomeadas, mas nunca descritas. Em lugar das coisas e suas propriedades, coloca o fato. O fato não corresponde ao empírico, o fato designa apenas uma determinada combinação de elementos, que não é um simples amontoado, mas sim "*uma articula*

ção, cujo caráter lógico pode ser apreendido e claramente mostrado por meio de uma escrita conceitual ou ideográfica: uma escrita que mostre essa articulação lógica. Portanto, tanto o mundo, quanto a linguagem, noções tomadas em sentido absoluto, não são outra coisa senão tudo aquilo que pode ser mundo e tudo aquilo que pode ser linguagem. O que estiver fora do mundo, não será fato, e o que estiver fora da linguagem, não será proposição".[22] Só há linguagem e fica excluída a possibilidade da metalinguagem.

O filósofo procura, desse modo, encontrar uma isomorfia entre as proposições, permitidas pela linguagem verbal, os fatos lingüísticos e os fatos, caracterizadores do real. As outras formas de linguagem: poéticas, metalingüísticas, emotivas, conativas e fáticas podem apenas ser mostradas, mas não podem ser objetos do dizer.

> *"O mundo em sua totalidade, não é um fato particular, mas o conjunto de fatos particulares e a experiência dessa totalidade não pode ser descrita na linguagem, uma vez que esta é, eminentemente, racional. O esforço do filósofo seria então o de separar aquilo que pode ser dito, daquilo que é inefável, e retirar-se da cena, deixando falar os cientistas".*[23]

Apesar dessa ênfase na linguagem referencial, o filósofo abarca, nessa busca de isomorfismo, o princípio da analogia semântica, pois não considera a metáfora um comportamento inefável da linguagem, mas a assume como sendo operante e precisa.

INSTITUTO DE ARTES - UNESP BIBLIOTECA

Nas Especulações Filosóficas, deixa a obra anterior como pano de fundo e passa a considerar todos os tipos de discursos, na medida em que, agora, a linguagem é vista, em funcionamento, nos seus modos de uso.

> *"A nova concepção de proposição é bem distinta: esta deixa de ser um modelo exato da realidade para ser uma hipótese, isto é, uma forma mais ou menos adequada de representação, que pode ser reformulada, constantemente, em certos aspectos: o grau de adequação não depende mais de uma isomorfia estrutural entre a proposição e o fato representado, mas sim das circunstâncias em que a preposição é utilizada, isto é, daquilo que fazemos com a preposição em determinadas situações de comunicação".*[24]

Wittgenstein procura salientar, assim, a praxis da linguagem, ou seja, a multiplicidade de atividades, nas quais se insere a linguagem, agora, aprendida como jogo, como *"jogos de linguagem"*. Aceita usar meios precisos *"para caracterizar imprecisamente aquilo que é impreciso"*.[25]

Vê-se, então, que o filósofo contesta a função de representação do verbal. Propõe, inclusive, que se façam comparações entre os diversos jogos da linguagem, apontando, assim, um trabalho de pesquisa e de percepção, em termos analógicos. E há um momento, nessa segunda obra, em que Wittgenstein afirma: *"O que descubro são metáforas"*.

Realmente, trata-se de um pensador que viveu o momento da queda das representações, que testemunha esse momento, e

parte em busca das possibilidades da anti-representação. Para tanto, especula, profundamente, as possibilidades de expressão dos imprevisíveis, através da linguagem, em ato, em situação de comunicação. Aproxima-se, como veremos, dos teóricos das linguagens e, entre eles, Roman Jakobson e Charles Sanders Peirce.

Deleuze, como filósofo bem atual, também pensa diretamente os problemas da linguagem e quase sempre toma, como objeto, obras de arte, fazendo de suas especulações, uma segunda linguagem. Sabe que está no mundo de estruturas e funções, que as funções são imprevisíveis, que o não equilíbrio é necessário e, na obra *A Lógica do Sentido*, focaliza a coisa como sendo um *"acontecimento"*, a ser observado em si mesmo, desligado de qualquer primeiro. Focaliza a antiga coisa e suas propriedades, e o conceito de fato de Wittgenstein, como realidade, dinâmico, por sua própria natureza, a ser focalizada, sempre, no *"presente"*. Seu objeto de estudo é também e, principalmente, a linguagem verbal e, muitas vezes, enfoca como objeto de estudo, as linguagens literárias ou poéticas. O mundo da predicação fica bem desclassificado. Julga urgente conceber *"a linha indefinida que, em vez de levar os acontecimentos com um fio à meada corta todo instante e volta a cortá-lo, tantas vezes, que todo acontecimento surge ora incorporal ou indefinidamente múltiplo, é necessário conceber não o sujeito sintetizado, mas esta insuperável falha; aliás, é preciso conceber a série sem sujeição, originária dos simulacros, dos ídolos, que na dualidade temporal, em que se constituem, estão sempre numa ou noutra parte da falha, donde comunicam entre si por signos e existem con-*

quanto que signos. Fenda do eu e série dos pontos significantes não formam a unidade, que permitiria que o pensamento fosse cada vez sujeito e objeto. Antes são eles mesmos o acontecimento do pensamento e o incorporal do pensado, e o pensado como problema (multiplicidade de pontos dispersos)..."[26]

Em *Diferença e Repetição*, busca, para além das analogias, permitidas pela linguagem, o momento único da diferença, como sendo o próprio cerne do irreversível. Como o vaqueiro Grivo, do conto *Cara de Bronze*, de Guimarães Rosa, Deleuze toma, como objeto de especulação, o momento em que as primeiras primeridades, de repente, produzem uma qualidade nova, não passível de codificação, pelo verbal, porém perceptível como diferença, em relação às qualidades passíveis de serem verbalizadas.

(Os meninos continuam lá, em cima, e estão meio sonolentos... E a poesia? Afinal, a filosofia ocidental, ainda, se articula, em meio às categorias do ser, embora as tenha transformado em linguagens-objetos. O poderio dissertativo do verbal ainda permanece. Onde estão as categorias objetivas, que possam dar conta de apontarem as funções das estruturas, como queria Marx Born? E ficam curiosos. Como teriam reagido os cientistas da linguagem, frente à queda da função de representação do verbal? Antes de pensarem, diretamente, a poesia, sentem a neces-

sidade de responderem a essa indagação).

De fato, na passagem desse século, as linguagens, a arte e as ciências se desligaram da filosofia e começaram a se transformarem em objetos de estudos, por e em si mesmas. Os lingüistas, preocupados com a queda dessa função verbal, voltaram os olhos para os modos de arranjo desse código, para os modos de organização de suas estruturas específicas. Intuiam, talvez, que se assim não procedessen, a linguagem verbal rapidamente se tornaria obsoleta, pois o cinema e os outros veículos de comunicação a incorporariam, como simples componente de seus jogos de encontros de códigos.

Ferdinando de Saussure (1857-1913), lingüista de Genebra, em seu *Curso de Lingüística Geral*, escrito por seus alunos, marca os dois modos de arranjo do verbal, unindo a lógica da contigüidade, já deveras conhecida, responsável pela combinação, pelo sintagma, pelas relações de implicação, pela linearidade causal e temporal, à lógica da equivalência, responsável pela seleção e substituição dos signos, pelo trabalho no paradigma.

Aliás, essa proposta de duplo princípio, na montagem da linguagem verbal, já se encontrava apontada, na *Poética*, de Aristóteles:

"... *En esta materia, pues, distingo de esta manera. Hay artes que emplean todos los medios indicados antes, el ritmo, la melodia y el metro, como hace la poesia ditirâmbica, el nomo, la tragedia y la comedia; pero la diferencia está en que utilizan estos medios, unos simultaneamente, otras de uno en uno o sucesivamente*".

(Tradução para o espanhol de Francisco De P. Saramanch)[27]

Roman Jakobson, lingüista russo, radicado nos E.U.A., em 1920, mais ou menos, a partir da constatação de Saussure, organiza a distinção dos dois campos de estudos: "*Lingüística e Poética*", ao perceber que a linguagem poética não está excluída, como objeto de estudo, pois é um dos modos do funcionamento das linguagens, no processo de comunicação. Cria, então, um modo **operacional**, para definir as mensagens.

"*O texto é visualizado como uma linguagem em ato, aparente produto do processo de comunicação, como um fenômeno. Na verdade, se o processo se distingue do produto, por seu caráter de dinamicidade interna, de relação entre os diversos elementos, a estaticidade do fenômeno resultante é apenas aparente. Qualquer observação, mais acurada, da linguagem produto, acaba por detectar índices do funcionamento comunicativo, que a gerou, ligando-a, organicamente, a tal processo. A proposta do lingüista é, então, a de apreender a marca do dinamismo construtor do texto e, para tanto, formaliza o já conhecido modelo das funções da linguagem. Cada elemento do processo de comunicação, produz a organização específica de um fragmento da linguagem, desde que a mensagem nele esteja mais centrada. A feição característica de uma estrutura verbal, portanto, é perceptível, a partir da função predominante, da organização que mais se repete e, às vezes, obcedantemente, em um determinado texto. Mas, o re*

sultado só é alcançado pelas seis funções — em concorrência — de cuja hierarquia depende a elaboração da definição operacional procurada".[28]

Emissor — **Canal** — **Receptor**

Função emotiva — Função fática — Função conativa

código

Função metalingüística

referente

Função referencial

mensagem

Função poética

A descoberta desse modelo se nos mostra como um dos pontos centrais dosestudos das linguagens, em nossa época. Isto porque é a primeira vez que se elabora um modo de demonstração do sentido de um texto, antes visto como produto, agora, traduzido em estruturas e funções. O trabalho de Jakobson se apresenta, portanto, em paralelo com o trabalho de Marx Born, na matemática.

Esta transformação da coisa-texto em estrutura-texto, se nos revela, com clareza, se observarmos a transformação, e-

quivalente, do conceito de metalinguagem em função metalingüística. A metalinguagem está ligada à possibilidade de definições conceituais dos termos, dos componentes e das atividades, definições características da Ciência, aos modos de Newton edas linguagens dos dicionários. Corresponde à visão do código verbal, como algo finito e estático, através do qual o signo tem por função representar, apenas, sua referência de objeto. A função metalingüística opera, em conjunto com as outras funções e demonstra a linguagem, em ato, sendo traduzida, a cada instante, por um intérprete diferente.

É assim que, conforme a função metalingüística apareça imbricada a cada uma das outras cinco funções, um procedimento novo da linguagem pode ser detectado, pelo modo de ser de sua tradução.

Quando ligada à função emotiva, por exemplo, permite ao pesquisador atual um modo objetivo de se aceitar como ser integrado naquilo que pesquisa e de estabelecer os limites da interferência dessa integração, no resultante de seu trabalho. Este tem sido, sem dúvida, o grande questionamento da ciência atual. O cientista de hoje sabe que a linguagem verbal objetiva não existe e que não está e nem tem mais o direito de estar afastado daquilo que estuda. É preciso se aceitar como um ser que interfere, de algum modo... Para o biólogo Humberto Maturana e seu grupo de estudos chileno, até o modo de organização específica das células de um indivíduo, as características biológicas de seu corpo, são elementos, que não só interferem, mas, às vezes,

condicionam seu modo de percepção. O "eu" do emissor se indica como emoção e, não mais, como sujeito de um predicado. É um assunto que o cientista esclarece, com clareza, e de modo demonstrativo, no seu livro *El Arbol del Conecimento*: las bases biológicas del conecimento humano (Editorial Universitário, 8ª edición).

Quando a função metalingüística aparece imbricada na função conativa, tripudia o "*fingimento*", implícito ao poder encantatório da persuasão e, desvela, ao receptor, índices, capazes de provocarem os desmascaramentos do encanto, ou as manifestações da "*má consciência*". "*Má consciência*" significa, aqui, os modos pelos quais as classes dominantes (ou qualquer poder dominante) camuflam essa dominação, encenando modos de demonstração de similaridades entre as classes sociais. No caso do processo de comunicação, acontece, quando a função conativa encobre sua feição condicionante e tenta se diluir, se apresentando através de fisionomias, características de outros tipos de funcionamento das linguagens.

Junto à função fática, a reinforma e produz a crítica, ou, pelo menos, a possibilidade de crítica dos "porquês" do esvaziamento das mensagens, das intenções ocultas e políticas, quando da criação de mensagens, apenas previsíveis.

Quando ligada à função referencial permite a organização de uma mensagem, tão objetiva, quanto possível e quase próxima da linguagem da matemática analítica. E não só sob o ponto

de vista da descrição de fatos e acontecimentos do mundo extra-texto, como também, da expressão de processos cognitivos.

Quando junto à linguagem poética, faz a demonstração das possibilidades inusitadas do código e, neste momento, demonstra os modos como as categorias do ser vão sendo traduzidas por categorias objetivas. Dos modos como as categorias estéticas filosóficas (categorias do belo e do eterno) vão sendo traduzidas pelas realizações concretas da Estética Objetiva. O texto, que nasce como uma espécie de "*hiato*" entre a função metalingüística e a função poética, no dizer de Umberto Eco, se faz, concretamente, plural, porque produz imprevisíveis campos de leituras. Fica sendo um texto eterno. Quando nasce, segundo a definição empírica da função poética, produz o belo, concreto, visível e tocável.

(As crianças começam a amar Jakobson. Afinal, já havia um modo direto de valorização para o trabalho poético! Olham, **pensativas**, para o mundo atual...)

De fato, o que se percebe é que, quando o princípio de equivalência do eixo de seleção se projeta dentro, e por dentro, do princípio da contiguidade, é produzida uma atividade artística, geradora da Poesia. É, então, que o texto poético se a

presenta como um discurso citado, dentro dos outros discursos. É, então, que o texto poético pode realizar, dentro do verbal, através do verbal e com o verbal, a demonstração, simultânea, das inúmeras manifestações de uma mesma estrutura, como fizeram os pintores cubistas. E a Poesia acontece como um lugar de encontro de diversos códigos... Só o texto poético pode salvar o verbal da queda de sua função representativa, substituindo-a pela sua função construtiva.

Assim, se considerarmos como um dos desejos da atividade artística, rotulada de pós-moderna, como sendo o de poder abarcar, captar e construir as feições múltiplas das estruturas, já estava em Jakobson a formulação teórica dessa possibilidade. Parece-nos, realmente, que a cultura atual, pós-moderna, nos coloca, de um lado, buscando o imprevisível e o irreversível das manifestações das estruturas, onde estamos inseridos, numa postura de aceitação do não equilíbrio, de fé na coerência interna dessas situações, como postula Prigogine. E, de outro lado, ameaçados por uma constante codificação, rígida e autoritária, dos binarismos, característicos da maioria das máquinas da era eletrônica: um novo universo da predicação, já, agora, bem mais refinado, porque binário, e esvaziado das conotações semânticas. O pós moderno parece se definir como um estado de vida, em constante paradoxo. E, de fato, podemos fisgar fios desse paradoxo (ainda que seja na tessitura do Imaginário da memória), a partir da revolução industrial européia.

Lá, e aqui, a revolução industrial poetiza o referen-

te, por momentos. A superação do "*artesanato*" e a possibilidade de fabricação de artefatos, em série, projeta, visualmente, a predominância do similar, dentro do diferente. Há a ampliação e a amplificação de signos. O princípio lógico da equivalência entra, por dentro do princípio lógico da contigüidade e ameaça encobrí-lo. As indústrias procuram provocar o prazer estético e se organizam, a partir da busca de efeitos visuais análogos... Até parece que o mundo dos objetos vai criar a Poesia do mundo. Essa consciência vale e se fixa por algum tempo. Permanece, ainda como pano de fundo, no trabalho do chamado "*designer*" que, desde então, fornece técnicas para a tradução das analogias do verbal ou, então, criam técnicas de analogias, dentro dos procedimentos específicos dos códigos visuais e musicais. Fazendo uma metalinguagem constante, estudando as possibilidades de equivalência de forma e função, o "*designer*" segura o poético, o verdadeiro revolucionário dessa revolução. Ficam as indústrias, a industrializar... E surge, de modo intenso, o problema do consumo. Criam-se novos universos de leis e convenções. A linguagem verbal conceitual é chamada, novamente. Vem fundamentar, sutilmente, esse novo mundo de predicações. Oculta e ocultada, fica mais radical. Cria-se a arte da publicidade e da propaganda. O poder verbal atua, atua e atua, por detrás...

Em paralelo com o desenvolvimento industrial, vai havendo o desenvolvimento da tecnologia (e tudo começou, na Inglaterra, na segunda metade do século XVIII). Com o desenvolvimento da tecnologia, o poético, o artístico, vai sendo, diretamente, colocado em cheque. Aparecem novos veículos de comunicação, li-

gados ao consumo, à produção de dinheiro.

Antes, a retórica política, os sermões e os saraus eram veiculados para um número maior de ouvintes. Agora, cada veículo, que surge, "*tenta engolir*" o outro. É a roda do consumo (o novo universo da predicação, em plena ação). A obra de arte passa a ocupar o pano de fundo, causa estranheza. Só depois de testada, repetida e veiculada, de modo programado, pode atingir o grande público (é o caso das letras da música popular brasileira). Desobrigadas da comunicação, as criações poéticas libertam-se,de vez, dobram-se, sobre si mesmas, em busca de pensamentos poéticos, em torno de seus procedimentos, materiais e modos de veiculação. É, então, que radicalizam seu poder de desenhar estruturas analógicas, capazes de provocarem prazer estético, por dentro da automatização da percepção, provocada pela cultura de massa.

A cultura mecânica, como afirma o comunicólogo Marshal MacLuhan, serve de conteúdo à cultura eletrônica. Esta, por sua vez, precisa da linguagem analógica para se dizer. A linguagem poética tende a ser chamada de novo para ocupar a frente do palco... Isto, por enquanto, apenas uma predição. Os computadores tentam representar os poderes de percepção da consciência humana. De um lado, o binarismo, de outro, as possibilidades gráficas,que ampliam a possibilidade de produção de procedimentos artísticos...

Mas, depois de termos acompanhado, por um momento, os

olhares pensativos das crianças, envolvendo o estado atual da realidade social, voltemos ao modelo das funções. E é preciso esclarecer que o fato de termos enfocado a transformação do "Cosmos", a partir do comportamento da função metalingüística, não foi arbitrário. Quando a linguagem é aceita em funcionamento, em ato, são os gestos de tradução, que passam a importar, como já esclarecemos. São os modos da interferência dos repertórios dos intérpretes, em percepção multimídia, que criam ou tendem a criar os signos novos. Quando mostramos o imbricamento da função metalingüística às outras funções, já estávamos fazendo um trabalho metalingüístico. De certa forma, reformulamos o modo de colocação das seis funções, privilegiamos o metalingüístico e sabemos, agora, que o modelo pode ser considerado científico, conforme as proposições de Popper, já explicitadas, anteriormente.

Um modelo universal só adquire feição científica, quando é passível de revisões e de reformulações. Quando é apenas aplicado e comprovado, organiza a estrutura do mito, do religioso e do dogma. E isto não queríamos que acontecesse com Jakobson. Afinal, as crianças o amavam tanto!

(As crianças não estavam cansadas dessa vez. Algumas luzes iluminavam o campo do poético e, nisto, estavam, desde o começo, muito interessadas).

Jakobson, quando especulando a respeito da *"essência da linguagem"*, descobre e valoriza o trabalho do americano Charles Sanders Peirce, o fundador da Semiótica (Semeion, raiz grega, equivalente a "signo"). A indagação básica, que justifica e fundamenta o trabalho, filosófico, matemático, lógico, cosmológico e da teoria das linguagens de Peirce, é a mesma que as crianças estavam se fazendo, até então. Como posso criar um sistema de evolução, em meio a um mundo predicativo, geométrico e estatizado, principalmente, nas linguagens, pelas linguagens e dentro das linguagens? Assim, já de início, o autor enfoca o lado pragmático da significação, o lado do uso, através do qual o imprevisível pode aparecer como garantia de constante novidade.

Aliás, o motivo pelo qual criou os seus textos semióticos se baseia, também, de certo modo, no mesmo tipo de indagação, feita por Lady Welb. Esta, uma senhora inglesa, encarregada de criar o verbete, para a palavra *"significação"*, na *Enciclopédia Britânica*, frente ao mundo, já transformado, não sabia o que dizer. De fato, não era mais suficiente definir a relação entre o signo e seu objeto, como se fizera, até então. A significação era, agora, considerada relacional e dependia dos significados, conferidos pelos intérpretes, dentro das linguagens em funcionamento. Em resposta às cartas de Lady Welb, Peirce foi criando, por etapas, o seu maquinismo da significação.

A palavra *"interpretante"* passa a ser o modo de se nomear o ato, em gerúndio, dos intérpretes possíveis. Retoma, ao mesmo tempo, as referências de objeto e de meio dos signos. Am-

unesp

plia a noção de contexto, explicitada por Saussure e por Jakobson, distinguindo-as. De um lado, a contigüidade instituída, ligada às linguagens convencionais, marcada por normas e por leis. De outro, a contigüidade dada, ligada ao universo físico, ao qual se adentra, a partir de sinais e indicações, que apontam situações da existência e das quais fazem parte.

Peirce integra e coloca em relação, três mundos, realmente, indissociáveis, ao nível da percepção concreta: o mundo dos possíveis, marcado pelas relações sintáticas e que pode ser interpretado, a partir de proposições possíveis, o mundo dos existentes, agora, já visualizado, como conjunto de estruturas e funções, marcado pelas relações semânticas e o mundo das leis, marcado pelas relações pragmáticas.

Afastando-se da noção de um "a priori" determinante, a noção de Ser, por exemplo, Peirce enfoca o universo, a partir de categorias interpretativas, bem aceitas e intencionais.

Busca defini-las de diversos modos. Numera-as para evitar as conotações, implícitas às designações verbais. Para entendê-las, ou tentar explicá-las, podemos apelar para os modos da percepção humana. Nesse sentido, a "*primeiridade*" pode ser entendida como o momento, em que desaparece a distância entre o percebido e o ser, que percebe, o qual fica, então, por instantes, integrado ao cosmos — espaço da experiência do perceber. É a vivência do **um**. É quando as relações sintáticas da Mente do receptor, unificadas como uma qualidade de sentimento — qualidade da

consciência imediata — não se distinguem da variedade de qualidades das sensações, provocadas pelo não-eu e em função do Acaso, a elas subjacente. E o Acaso, como "*fenômeno objetivo é definido como a propriedade de uma distribuição*".[29] Enquanto que para Pitágoras, qualidades são quantidades, segundo a leitura de Nietzsche, para Peirce, qualidades são potencialidades abstratas. E é preciso lembrar que Peirce denomina as categorias da experiência de categorias cenopitagóricas. A "*secundidade*" é o momento da vivência do **dois**, do rápido afastamento do ser, que percebe, em relação ao "*existente*" percebido. É o momento do reconhecimento, do esforço perceptivo, por parte do ser, que percebe e da força e da pressão, exercidas pelo não-eu, na consciência do eu. É a certeza de que o **outro** existe, é a vivência da alteridade. A terceiridade é a percepção, que se faz pelo distanciamento, intencional, mas, às vezes, automático, entre o "*existente*" percebido e o ser, que o percebe. É o momento da mediação, da inserção do percebido, na contigüidade do Tempo. Poderíamos dizer que, no primeiro caso, temos a unidade, no segundo caso, o primeiro par e, no terceiro caso, o primeiro todo.

Através do segundo, apreende-se a existência, na sua condição de elemento bruto, de mundo físico, de mundo dado, anterior, portanto, ao pensamento do homem. Na terceiridade, toma-se contato com a força da lei, seja ao nível da tendência interna do Pensamento, seja ao nível da tendência do Cosmos à criação de hábitos e normas.

Essa integração entre os dois parceiros da percepção

se faz pelo fato de Peirce colocar em paralelismo, a Mente humana e o Cosmos. Para alguns estudiosos de Peirce, trata-se de um modelo "*antropomórfico*", mas preferimos usar a metáfora, construída pelo próprio autor. Então, o Útero do pensamento se faz equivalente ao Útero do mundo, na movimentação de um maquinismo, que os integra. A noção de Ser fica substituída pelo conceito de Inteligibilidade do universo. Para alguns, esta postulação de Ser indica uma atitude platonista, por parte de Peirce, mas acreditamos que seja apenas sob o ponto de vista de que o "*mundo das idéias*" de Platão parece acontecer, sempre, no momento presente e, em paralelo, com a vivência do ser humano. De fato, não existe em Platão a noção de origem, que foi acrescentada por Aristóteles e nem a noção de criação, que foi acrescentada pelo Cristianismo. Apesar disso, sabemos que Platão estabelece um "*primeiro*", um "*a priori*" estático e modelar. Peirce elabora, também, reflexões à respeito do começo, do princípio do universo, a partir do aparecimento das qualidades, quando aparece, também, uma espécie de lei analógica, característica dos existentes. Essa mesma lei leva os existentes à complexificarem-na e a exigirem dela uma relação mediativa. Trata-se da passagem da não existência à existência real. No entanto, tudo se passa, aqui, no "*planeta Terra*", nas relações entre o homem e a natureza e entre os homens, entre si. Trata-se da postulação da existência do Tempo anterior à criação dele pelos homens. Nesse sentido, Prigogine se aproxima de Peirce, sendo que, naquele Autor, a feição do tempo parece ser, mais marcadamente, linear.

É preciso enfatizar que, para Peirce, o importante é o

embate do homem com a força dos "*existentes*", o teste contínuo das leis, junto à existência, para, então, se poder perceber a adequação destas leis, ou suas conseqüentes reformulações. O nível de representação das linguagens está, sempre, em estado provisório e, se caiu o mundo da predicação, se caiu o sujeito da predicação, esse sujeito é, agora, o ato experencial, em si mesmo. O ser humano, que era sujeito da predicação, cai enquanto o "*nós*" desse tipo de mundo, mas é recuperado naquilo, que o caracteriza, de modo singular e intransferível: as qualidades dos sentimentos. Por todas estas razões é que o próprio Peirce se auto denominou de idealista-realista.

Em termos da classificação dos signos, Peirce mantém e enfatiza a importância dessas três categorias, básicas, na sua constituição de universo, como vimos. Tendo ampliado a referência de objeto e a referência de meio do signo, acrescentando-lhes a referência de interpretante, garante, como vimos, a possibilidade constante da tradução dos signos, deixando, bem claro, que o significado de um signo é a sua tradução por um outro signo, que o traduz e o interpreta com maior amplitude.

É, então, que classifica, de três modos, cada referência, mantendo os signos, em constante relação.

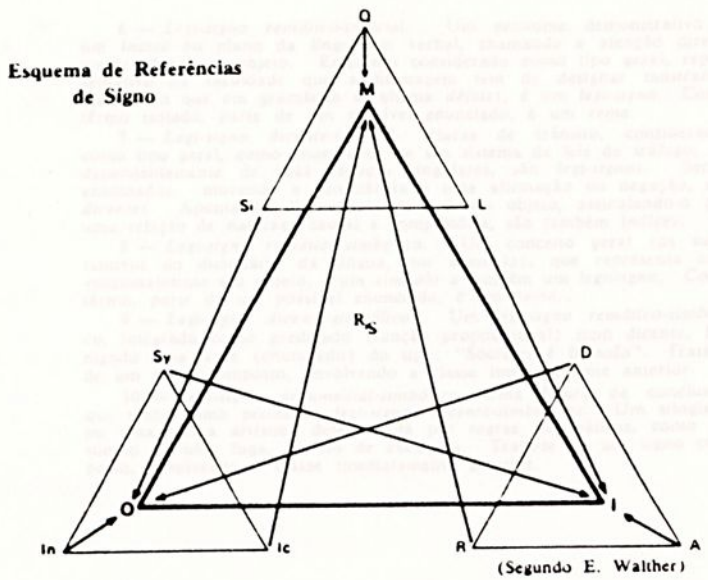
cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

CATEGORIAS	Refer.de objeto (signo em relação ao objeto)	Refer.de meio (signo em relação a si mesmo = ao signo, ao meio)	Refer.de interp. (signo em relação interpretante)
PRIMARIEDADE	ícone	quali-signo	rema
SECUNDARIEDADE	índice	sin-signo	dicente
TERCIARIEDADE	símbolo	legi-signo	argumento

(*) A tradução dos nomes das categorias, aqui, se apresenta mais próxima à do texto-base.

Para demonstrar esse maquinismo de significação resolvemos transcrever, também, aqui, a leitura das classificações das três referências semióticas precisas, elaborada por Elizabeth Walter e apresentada por Max Bense, na sua *Pequena Estética*, onde se vê, com clareza, o molde abstrato desse maquinismo. Isto porque, neste caso, trata-se da leitura da classificação dos signos, inserida dentro da "*Teoria dos Conjuntos*", de acordo com a matemática atual. Por um lado, a geometrização, aparente, nos lembra Descartes e sua Razão, "a priori", equivalente ao harmonizador Deus, responsável pela "*máquina do mundo*". No entanto, essa aparência, tão bem interpretada pela autora, corresponde, acreditamos, à atitude paródica de Peirce, que nos dá a idéia de uma geometria perfeita, apenas para fazer, dela, objeto de uma crítica visível e radical...

Esquema de Referências de Signo



(Segundo E. Walther)

α : M • M = Quali-signo(Q) δ : O • M = Icone(Ic) η : I • M = Rema(R)
β : M • O = Sin-signo(Si) ε : O • O = Indice(In) ϑ : I • O = Dicente(D)
γ : M • I = Legi-signo(L) ζ : O • I = Símbolo(Sy) ι : I • I = Argumento(A)

Olhando-se para essas classificações das três referências semióticas, nasce, espontaneamente, o desejo do leitor de fazer as combinatórias possíveis, entre as três referências, como se estivesse acionando uma espécie de tábua de ressonâncias, assim como a de Pitágoras. E, temos as dez classes de signos, apresentadas por Peirce e, aqui, interpretadas por Max Bense.

1 — *Quali-signo remático-icônico.* A sensação cromática de vermelho é uma qualidade tomada como signo. Em relação ao objeto, a qualidade é um *ícone*, pois só o representa porque tem algo em comum com êle. Para o seu interpretante, a qualidade é uma possibilidade aberta, o signo de uma essência, logo, um *rema*.

2 — *Sin-signo remático-icônico.* Um diagrama singular é um *sin-signo*. Como tem algo análogo a seu objeto, é também um *ícone*. Representando, para seu interpretante, uma possibilidade qualitativa, o signo de uma essência, é um *rema*.

3 — *Sin-signo remático-indical.* Um grito espontâneo é um signo singular (*sin-signo*), um evento tomado como signo. Como chama diretamente a atenção sôbre um objeto, está efetivamente relacionado com êle, é também um *índice*. Para o interpretante, é uma possibilidade qualitativa, o signo de uma essência, portanto um *rema*.

4 — *Sin-signo dicente-indicial.* Um catavento é um signo singular, um objeto de nossa experiência direta, e também um *índice*, pois seu movimento está imediatamente ligado ao processo físico que assinala. Para o seu interpretante, é o signo de uma existência real e transmite uma informação sôbre o seu objeto, que pode ser enunciada como uma afirmação ou uma negação. Logo, é um *dicente*.

5 — *Legi-signo remático-icônico.* Um diagrama geral, independentemente de sua atualização fatual, é um tipo ou lei geral, portanto um *legi-signo*. Produz na mente um *ícone*, na medida em que reproduz a idéia geral de seu objeto, sob a forma de um análogo. É também um *rema*, o signo de uma possibilidade qualitativa. Atualizado num diagrama singular, êsse diagrama-tipo converte-se num *sin-signo remático-icônico* (cf. 2, supra).

6 — *Legi-signo remático-indicial.* Um pronome demonstrativo é um *índice* no plano da linguagem verbal, chamando a atenção diretamente sôbre seu objeto. Enquanto considerado como tipo geral, representativo da faculdade que a linguagem tem de designar mostrando (fenômeno que em gramática se chama *dêixis*), é um *legi-signo*. Como têrmo isolado, parte de um possível enunciado, é um *rema*.

7 — *Legi-signo dicente-indicial.* Placas de trânsito, consideradas como tipo geral, como enunciados de um sistema de leis de tráfego, independentemente de suas réplicas singulares, são *legi-signos*. Sendo enunciados, movendo a consciência a uma afirmação ou negação, são *dicentes*. Apontando diretamente para o seu objeto, assinalando-o por uma relação de natureza causal e compulsória, são também *índices*.

8 — *Legi-signo remático-simbólico.* Um conceito geral (os substantivos do dicionário da língua, por exemplo), que representa convencionalmente seu objeto, é um *símbolo* e também um *legi-signo*. Como têrmo, parte de um possível enunciado, é um *rema*.

9 — *Legi-signo dicente-simbólico.* Um *legi-signo remático-simbólico*, integrado como predicado (função proposicional) num dicente, formando uma frase (enunciado) do tipo: "Sócrates é filósofo". Trata-se de um signo composto, envolvendo a classe imediatamente anterior.

10 — *Legi-signo argumental-simbólico.* Uma figura de conclusão, que tenha como premissas *legi-signos dicente-simbólicos*. Um silogismo ou uma forma artística determinada por regras sistemáticas, como um sonêto ou uma fuga, servem de exemplos. Trata-se de um signo composto, envolvendo a classe imediatamente anterior.

Além dessas dez classificações, Peirce elabora mais 32 subclasses e envolve esse aparente desejo classificatório, com o levantamento de 50.049 dúvidas e/ou indagações.

Observando-se, agora, o modo como Peirce designa a referência do objeto, em terceiridade: o símbolo, de início, somos levados a acreditar que o Autor esteja apontando o universo da coisa e suas propriedades e valorizando o aspecto, meramente semântico, da linguagem verbal. Aliás, o próprio Peirce, fazendo a revisão de seus primeiros escritos, chega a se auto criticar como Nominalista. No entanto, na sua *Speculative Grammar*, e como nos esclarece, de modo bem afirmativo, Roman Jakobson, em seu artigo "A *procura da essência da linguagem*", Peirce afirma que um "*símbolo autêntico*" é um símbolo que tem uma significação geral. O "*símbolo autêntico*" designa sempre uma espécie de coisa e ele próprio é uma espécie de coisa e não uma coisa singular. Sendo assim, coloca, em relação de isomorfia, a qualidade de lei dos símbolos e a qualidade de lei das coisas representadas. E

é como se estivesse, por dentro da contigüidade das linguagens convencionais, notadamente, da linguagem verbal, apreendendo o princípio de analogia da construção das leis. No verbal, rompe com o conceito de arbitrariedade dos símbolos e, sob este aspecto, aproxima a terceiridade, da primeiridade, como já foi dito, ambas marcadas por uma situação de continuidade... E pensa-se em primeiro dos terceiros e em terceiros dos primeiros.

Em uma das obras póstumas de Peirce, como, ainda, esclarece Jakobson, o "*Existential Graphs*", o Autor procura precisar, com maior clareza, as classificações da referência de objeto. Assim, apesar de a primeiridade ter sido postulada como uma situação, no tempo presente, o "*ícone*", como referência de objeto, nesta situação de primeiridade, tem o seu ser marcado, no passado. O ser do ícone pertence ao passado, é uma imagem na mente do intérprete, esclarece Peirce. Acontece que, agora, o primeiro é visto, em termos do intérprete e é através dele, que se tem o paralelismo com o Universo. O ser de um **índice** é o da experiência presente. De fato, o que importa, verdadeiramente, é o contato direto e presente, com a situação apontada, o ato experiencial, propriamente dito.

> "*Mas, o ser de um símbolo consiste no fato real de que qualquer coisa será certamente conhecida por experiência, se se preencherem determinadas condições. Isto quer dizer que influenciará o pensamento e a conduta de seu intérprete. Toda palavra é um símbolo, toda frase é um símbolo. O valor de um símbolo é o de servir para tornar racionais o pensamento e a conduta e permitir-nos predizer o futuro*".[30]

Enfocando, especialmente, o problema das linguagens, vê-se que Peirce, não só trabalhou com a aceitação da desclassificação do universo da predicação, como também desclassificou, no seu modelo, o poderio do código verbal, código determinativo, e "*fascistóide*", como constatou Roland Barthes, principalmente, no Ocidente. Cada código possível fica valorizado, como portador de traços específicos e de traços "*pan-semióticos*", como os definiu Jakobson. Em se tratando do verbal, a "primeiridade" incorpora todos os possíveis das linguagens de constatação imediata e todas as possibilidades construtivas desse código. E, se é através da vivência em "primeiridade" que se faz o crescimento e a evolução da percepção, e, em simultâneo, do universo, a atividade artística tem o seu papel garantido, nesse sentido. No entanto, é preciso observar que Peirce não fala da obra de arte, propriamente dita, pois esta não é vista mais como produto, e sim, como atividade de produção.

A atividade artística, quando se define, operacionalmente, como um texto de função poética predominante, parece não encontrar, de imediato, o seu lugar no mundo dos "*existentes*". O artístico fica em estado de correalidade. A referência, marcada nesse caso, é, diretamente, a imagem da mente de seu criador e presentificada através dos procedimentos e materiais, por ele selecionados. Talvez, seja, por isso, que Peirce criou, para a primeiridade, além do interpretante remático, o interpretante emocional. O ideal do artista deve ser, sem dúvida, o de conseguir transformar uma qualidade de sentimento em signo e segurá-la, em "*duração*", no momento fruitivo. No entanto, na maioria das ve-

zes, essa situação se apresenta como um ideal de busca. E, quase sempre, a obra de arte fica marcada como "*sinsigno*", na referência de meio.

É devido ao fato de a referência do ícone se fazer através da mente do criador que Charles Morris, no texto: "*Signs, Language and Behavior*", publicado em 1946, vincula, sempre, a atividade artística ao trabalho com o ícone, vinculação, atualmente, enfatizada, sempre, pelo poeta e teórico da linguagem, Décio Pignatari. Quanto a essa **correalidade** das obras artísticas, quem nos esclarece é Max Bense, através do texto "*Estética - Consideraciones metafísicas sobre lo bello*", publicado pela primeira vez, em 1954.

> "*O caráter de única, no tempo, de uma obra de arte, o caráter irrepetível de sua gênesis, é uma conseqüência do fato de que o nascimento de uma obra de arte corresponde à percepção de um objeto estético, que com ela se faz visível e que com ela se elabora experimentalmente e sinteticamente...*"
>
> "*As obras de arte são algo mais que as realidades e, por isso falamos da correalidade das obras de arte e dos objetos estéticos...*"
>
> "*É próprio dos objetos estéticos terem necessidade dos objetos reais para terem realidade e poderem realmente se apresentarem como ser. O ser estético é um ser correal...*"
>
> "*A definição e análise do belo, portanto, tem por finalidade uma indagação acerca da correalidade*".[31]

Apesar dessa ligação da atividade artística com o ícone, parece-nos importante a ligação da atividade artística com as classificações de signos, traduzidas por remas e, agora, por interpretantes emocionais. Para distinguir o processo energético do emocional e o processo energético do mundo físico, ao lado do interpretante emocional, Peirce, para substituir o dicente, criou, também, o interpretante energético.

Observando-se, um pouco mais, esta relação temporal, entre os signos da referência de objeto, podemos entender que a "*Fenomenologia*", dentro do modelo de Peirce, se refere ao momento da presentificação da percepção, realizada pelo signo indicial. É, nesse momento, que os fenômenos da existência podem receber uma redução (eidética), que os purifica, em termos psicológicos e em termos de suas características reais, e os eleva ao plano da generalidade essencial. E, já, então, adentramos uma atividade pragmática. E é William James, quem nos explica que o termo pragmatismo deriva da mesma palavra grega pragma, que significa ação e que foi introduzida, pela primeira vez, em Filosofia, por Peirce, em 1878. Confirma que esse Autor afirmou, nesse momento, que "*as nossas crenças são realmente regras de ação*" e que "*para desenvolver o significado de um pensamento é necessário apenas determinar que conduta está apto a conduzir. Aquilo é para nós o seu único significado. E o fato tangível, na raiz de todas as nossas distinções de pensamentos, embora sutil, é que não há nenhuma que seja tão fina ao ponto de não resultar em alguma coisa que não seja, senão, uma diferença possível de prática*".[32]

INSTITUTO DE ARTES - UNESP BIBLIOTECA

(Os meninos estão encantados com o maquinismo, criado por Peirce. Aceitam, tranqüilamente, a metáfora útero para integrar a relação da mente humana com a mente do mundo. Gostam de pensar que Peirce acredita que toda inteligência humana tende para a busca da verdade. Aceitam a afirmação do estudioso da Semiótica, Ransdell, que vê a semiosis como o equivalente da mente humana, sendo os signos, equivalentes aos pensamentos e, nesse caso — e com isso as crianças vibram — Peirce estaria vendo o mundo como um grande Poema. Realmente, como vimos, por detrás das contigüidades, Peirce desvenda um constante jogo de analogias, em termos da constituição dos existentes e, em termos da constituição das linguagens convencionais).

Apesar dessa visão do universo como um poema, o poema propriamente dito, o trabalho da função poética, só se realiza, verdadeiramente, como "primeiridade". Mas, este comportamento de ver na atividade artística a possibilidade de realização do inusitado e, até, do irreversível, não parece ser uma novidade, apresentada por Peirce. Novidade é a inserção dessa categoria dentro de um modelo maior, conferindo-lhe o estatuto de objeto de estudo, em si mesmo. Além de ser esta a característica marcante dos pensamentos poéticos dos orientais e, principalmente, dos poetas sufis, remonta aos pré-socráticos (século V a.C. mais ou menos), dentro da cultura grega. A escola pitagórica, por exem-

plo, considera a arte e, principalmente, a música, como uma atividade, através da qual se pode criar um desenho mágico, capaz de integrar o mundo e o receptor. Górgeas, por sua vez, vê a linguagem poética como sendo capaz de construir simulacros das paixões humanas, momentos de excessões, dentro da vivência perceptiva do cotidiano. Até mesmo Aristóteles, no seu terceiro livro da *Retórica*, vincula a arte, a poesia, à possibilidade de descrição de situações, próprias dos instantes da paixão. Mas, esse momento de integração perceptiva aparece, fortemente enfatizado, em um documento, que surgiu na época da *Segunda Sofística*, entre o século II e o século IV d.C. O documento é anônimo. Para alguns, de autoria de Dionísio de Halicarnasso, para outros, de Cassio Longino. Independente da autoria, o que nos importa é que a obra de arte e, principalmente, a poesia, aparece como articuladora do Sublime, e Sublime, por sua vez, é caracterizado como o momento de vivência da surpresa e do inesperado.

Além de Peirce, na Poesia, propriamente dita, João Cabral de Melo Neto, cujo tema da obra, "*A Educação pela pedra*", parece ser o da tradução do mundo da coisa e suas propriedades, pelo mundo das estruturas e funções, ou seja, a captação poética do momento dessa tradução, organiza esta obra, também, à maneira de um maquinismo. Isto se tivermos em mente a primeira edição dessa obra, feita na tipografia do autor. Trata-se de um maquinismo poético, através do qual as relações semânticas, os nomes das coisas e das suas propriedades, sejam estruturais, sejam formais, representam apenas um primeiro momento do funcionamento de cada poema. Em um segundo momento, o semântico se rea-

firma e, ao mesmo tempo, se substitui pelos anagramas, paronamásias e tessituras consonantais e vocálicas recorrentes. No terceiro momento, as quadras e as estrofes se articulam, entre si, ultrapassando a linearidade aparente do verbal e da obra, criando arquiteturas possíveis, estruturas tridimensionais, aptas a escaparem da programação do autor, para atingirem, corporalmente, o receptor, capazes que são de provocarem qualidades de sensações irrepetíveis. Parece que João Cabral, assim como Peirce, encena aparentes máquinas cartesianas para fazer, delas, objetos de metalinguagens e desconstruções. Se é assim, João Cabral teria conseguido, com a obra *A educação pela pedra*, um ideal, de há muito sonhado, pois, em 1963, em entrevista ao jornal "Folha de S.Paulo", declarou:

> *"Somos gente de muita textura e pouca estrutura... eis a razão do meu interesse sempre crescente — desde Serial a Quaderna — pela máquina do poema. A imagem forte interessa cada vez menos. Durante os anos mais próximos, irei ainda explorar o 'ensemble' da composição".*

É preciso declarar que não só a Semiótica, a Semiologia (uma teoria de enquadramento, porque baseada nos pressupostos evolutivos da lingüística), mas, também, outras teorias e metodologias, enfocaram as linguagens, em funcionamento, enquanto organismos, como objetos de estudos. Entre elas, a Teoria da Informação, a Teoria da Comunicação, a Cibernética, a Informática etc. No entanto, é curioso notar que todas elas se equivalem quando do funcionamento poético da linguagem. Daí a importância fundamental da definição empírica da função poética, realizada por Jakobson.

(E a poesia? Sabemos que a ciência e o nosso mito já se encontraram, no mundo de hoje. E a arte? Falemos, agora, não mais da poética, mas da POESIA. Queremos saber dela, na história e na vida dos homens)

De fato, as crianças têm razão, as criações vem antes, as teorias e a Poética, sempre,vem depois, assim como aconteceu no caso da cultura grega. Os poetas estiveram sempre, demonstrando, **ostensivamente**, todos estes procedimentos. Das montagens de textos,por coordenação, ao privilégio das conotações e às construções de metáforas semânticas... Da superposição de metáforas semânticas, às metáforas montagens... Das criações dos diagramas internos da lógica sintática do verbal,à criação de diagramas semânticos, estatísticas poéticas do referente, à representação das estruturas moventes da Natureza, transformadas em campos paronomásicos... Da criação de anagramas, rimas em espelhos, metáforas sonoras, à integração programada de encontros de códigos diversos, de relações inusitadas, como as redes verbi-voco-visuais... De fato, a Poesia é sempre auto-centrada, auto-reflexiva e a Poética, um funcionamento metalingüístico constante. As teorias são apreendidas dos poetas, mas, na verdade, a poesia nada ensina e sempre ensina, como a proposta da palavra pedra, em João Cabral. O poético pode iluminar, bem melhor, argumentos escondidos,"*in off*", como no poema de Cabral, "A *fábula do arqui-*

teto". O poético pode emitir juízos, combinando-os, em modos sonoros, capazes de produzirem prazer estético. O poeta pode ser poeta quando realiza definições operacionais, como no poema "*Cata Feijão*", ainda, de João Cabral. O poeta pode ser poeta, quando tece redes sonoras, índices do eu individual, ampliações de si mesmo, traduções sensórias das qualidades do Sentimento...

Contar a história da Poesia, portanto, pode ser contar os modos de organização de seus materiais e procedimentos. E materiais, nesse caso, se refere a todas as potencialidades da fisicalidade dos signos verbais, assim como, na Arquitetura, são os materiais e procedimentos que determinam as fisionomias das obras criadas e os modos da fruição. A proposta de leitura já foi feita, por Ezra Pound, no *ABC da Literatura*: olhar muito para o poema, ouvir muito o poema e, quem sabe, até pensar nele.

Assim, é possível fazer uma história da Poética, a partir das feições reveladoras destes procedimentos. Ter-se-ia uma espécie de História sincrônica da poesia. E é esta a marca do trabalho de Haroldo de Campos, já realizada, por Ezra Pound, em relação à literatura clássica. A este trabalho, Ezra Pound denominou de "*Paideuma*" e apontou certos poemas, como módulos, com direção e sentido para a poesia de produção atual.

Sob outro prisma, se pode, no entanto, aceitar, também, as categorias, postuladas pela História da Literatura, ampliar a visão das "*pérolas antológicas*" e revisá-las, por de-

trás. É o que tem feito Haroldo e Augusto de Campos, quando apontam o poeta Sousandrade, como o contraponto do Romantismo e o poeta Pedro Kilkerry, como uma espécie de avesso do Simbolismo.

[Nosso trabalho de montagem de textos poéticos, articula ambos os caminhos, pois o objetivo é o de estabelecer diálogos semânticos, argumentativos e verbi-voco-visuais. Ignora-se, sob este ângulo, as ligações de Tempo e de Espaço... As categorias, propostas pela História da Literatura, são re-olhadas como modos da auto-reflexibilidade da própria linguagem poética, em busca da radicalidade de suas formas possíveis]

E, nesse caso, faz-se importante pensar e repensar os problemas da colonização. Isto, já que o interesse deste trabalho se refere apenas à Poética, em língua portuguesa. Ultrapassar esse limite seria adentrar o campo da tradução, em poesia, e isto implicaria em outro modo de apreensão e de teorização dos problemas metalingüísticos. Falar da Literatura Brasileira, como um momento central deste trabalho, significa, de qualquer modo, falar das categorias poéticas importadas. Para Paulo Emílio Salles Gomes, em "*Cinema e subdesenvolvimento*" (artigo publicado pela Revista *Argumento*, nº 1), no Brasil, não aconteceu, exatamente, um fenômeno de colonização. Aqui, em termos históricos, houve uma invasão de cultura, de repertórios e de linguagens. Sendo o Brasil, um país de grandes extensões de terras, foi fácil

afastar os nativos para regiões, ocultos à visão imediata dos colonizadores e, assim, ignorá-los. E não houve, propriamente, uma aculturação, como em outros países da América Latina. Sob o ponto de vista poético, temos, de um lado, os poemas doutrinários de Anchieta, de outro, os derramamentos emocionais de alguns românticos, em torno da questão indígena, transportada para um plano de idealização, correspondente mais aos desejos dos poetas do que à visão lúcida do referente (século XIX). E, antes disso, temos, no período do Arcadismo, o poema *Caramuru*, de Santa Rita Durão e o poema *O Uruguai*, de Basílio da Gama (século XVIII). No segundo deles, o autor permite a entrada dos indígenas, no corpo do poema, faz um esboço ligeiro de seus hábitos, mas apenas para os colocar em contraste com os jesuítas, colonizadores e exploradores. Em *Caramuru*, o interesse do Autor é o de "*celebrar, na escala da epopéia a colonização portuguesa no Brasil*", uma empresa religiosa, "*uma incorporação do gentil ao universo da fé católica*", como nos afirma o lúcido crítico, Antonio Cândido. A índia Paraguaçu é modelada, a partir da visão de uma heroína européia. Sendo índia, era alva e rósea, branca e vermelha, e rejeitava, espontaneamente, a nudez das outras, cobrindo-se com um manto espesso de algodão. Lendo-se o poema, sente-se, fundamente, a dificuldade do Autor em aceitar e caracterizar os indígenas como, verdadeiramente, eram. Daí o fato, inclusive, de este poema ter entrado para dentro das criações românticas, emprestando-lhes o padrão de ideação.

Fora estas tentativas de descrição dos indígenas, ou de valorização dos verdadeiros ocupantes da terra, restam-nos,

apenas, as palavras indígenas, incorporadas por Oswald de Andrade, na exemplificação de sua teoria, a respeito do *Totem e do Tabu* e de sua postulação poética antropológica. E, felizmente, o abraço Indianista de Sousândrade, em o *Guesa Errante*.

Ficamos, assim, com a proposta da aceitação das categorias importadas, das categorias formuladas pelas Literaturas da Europa ocidental. Estas parecem ter validade, na medida em que as poéticas são também modelagens de visões de mundo específicas, atuam no campo dos possíveis e, ao articularem relações sintáticas, irreversíveis, apontam, sempre, uma evolução, que antecipa e, às vezes, ilumina, de antemão, as feições do sistema social. O ideal, no caso, seria o de conseguirmos apreender, no caso da Literatura Brasileira, os momentos de descolonização, do vômito poético e antropofágico, como queria Oswald de Andrade.

[No caso deste trabalho, transformamos esse objetivo, em leve tentativa. Trata-se, realmente, de uma proposta difícil, que exige uma acuidade perceptiva cristalina e uma visão macroscópica, muito clara, da cultura ocidental]

Ao aceitarmos a ação colonizadora de Portugal-Espanha, marcamos, como ponto central, de nossas expectativas e observações, o momento da atividade barroca, dentro da poesia brasileira. É este o momento, em que o texto cultural e científico e a Poesia se afastam como duas paralelas, em movimentos desencon

trados. De um lado, como vimos, a máquina geométrica, cartesiana e, de outro, o início de uma estética do movimento. Na arte, o equilíbrio começa a ser um equilíbrio distribuído e, para além da parede de concreto, representada pelo mecanicismo de Newton, os artistas barrocos se fixam em miniaturas do referente. É como se estivessem olhando-as, através de lupas, muito refinadas, e, assim, demonstram, minuciosamente, os movimentos assimétricos do real. Antecipam a queda do sujeito da predicação, sujeito este que só será objeto de especulações filosóficas e científicas audaciosas, ao final do século XIX, como já foi dito.

[Este trabalho de montagem de textos pretende enfocar o momento barroco, na poética brasileira e, a partir dele, acompanhar, o quanto possível, o andamento desses dois comportamentos, até a poesia de nossos dias: a poesia agora-agora. As poéticas de Portugal, de Goa e da África aparecerão, apenas, no que se refere aos diálogos internos a cada montagem de textos]

(Os meninos estão felizes porque acham que o sujeito da predicação, aquele sujeito que representa o universo das coisas, cairá para sempre. Daqui para a frente, quando aparecer, já será, de imediato, objeto de metalinguagens e, sendo assim, a poesia passa a plasmar as linguagens *"em volumes"*: textos, falando de textos, textos citados, que apontam outros textos, que,

não só diluem o poderio do lógico causal, como apontam o poético, sob o ângulo da linguagem tridimensional. É este o momento, em que a Poesia se desliga, **antecipadamente**, da Filosofia e de sua linguagem dissertativa-conceitual)

Com a criação do movimento, intensificado pela estética barroca, aparece, também, a problemática do erótico na Poesia, pois erótico sempre significa possibilidades de movimentação. Trata-se de procedimentos, que visam criar climas de amor e de sensualidade, relacionados, sempre, com a apreensão, em profundo, das qualidades de sentimento, em embate com as qualidades das sensações, provocadas pelo contato com o não-eu. De um modo geral, tudo gira em torno da metáfora do orgasmo, que se faz uma metáfora emblemática, mas sempre desconhecida, por se constituir, a partir de sentimentos/sensações intransferíveis. Tudo gira em torno dos encaixes e desencaixes, do jogo de convexos e côncavos, dos encontros e desencontros entre os símbolos fálicos e os "*yonis*", como se diz, com ênfase, na Índia.

A metáfora, meramente linear e semântica, revela apenas uma operação mental, de comparação. Aponta, ainda, o universo clássico da predicação e não chega a expressar o erótico, mas apenas o "*sexual*", já fático e desclassificado, conceito antigo, referente ao mundo das coisas / corpos e suas propriedades. A su

perposição das metáforas barrocas desclassifica esse universo, como vimos, produz relações, movimentos, que sugerem eroticidade. Mas, é quando o fundo comum dos antônimos, implícitos à seleção dos signos, passa a ser, o objeto privilegiado da Poesia, que o erótico começa a se construir. É a alegria-triste, a saudade-alegre, o **acrilírico**. Mas esse clima só atinge um efeito maior, quando essas androgenias semânticas, em miniatura, retiram do fundo da mente dos criadores, as imagens icônicas do passado, como esclareceu Peirce, e as traduzem em relações sintáticas: encontro de sons e grafias... Isto, quando produzem signos que exigem traduções remáticas, ao nível das qualidades de sentimentos e de sensações.

Sob a perspectiva da secundidade, o clima erótico se comunica quando são apontados, ou modelados, diagramas, configuradores das trocas energéticas entre os seres, no mundo dos "*existentes*".

[O segundo volume dessa montagem procura apresentar trabalhos eróticos, colhidos dentro da poética, em língua portuguesa. A partir das poesias de Gilka Machado, que expressam momentos eróticos, ao nível semântico, mas os traduzem em tatilidades sonoras, pretendeu-se recolher poesias, que laboram, em busca de libidos-designers. Essa busca parece ser a tendência atual da poesia brasileira, além dos trabalhos de citações e de procedimentos auto-reflexivos, como veremos]

INSTITUTO DE ARTES - UNESP BIBLIOTECA

Com a movimentação, representada, às vezes, de forma intensa,pelo Barroco, nasceu a vontade poética de retorno às linhas horizontais, límpidas, do Classicismo. É, então, que,a partir das postulações vindas da Europa, cria-se o movimento "*Árcade*". Busca-se, para tanto, as pautas verbais métricas, estróficas,dos modelos greco-latinos. E, isto, já no século XVIII. Aponta-se poetas-matrizes, como Virgílio, Ovídio, Horácio, Teóclito e Anacreonte. Aponta-se, como fulcro central, o romance pastoril, principalmente, o de Sannazar. Procura-se criar a realidade dos pastores, que acariciavam as suas ovelhas, na Arcádia, em 1504. Por detrás, é a eclosão do Iluminismo, atacando o imprevisível da superposição das metáforas barrocas mas,a paisagem estilizada, sonhada, não coincidiu com a exuberância, com o barroquismo espontâneo da natureza, no Brasil. Aqui, os poetas só fizeram metalinguagens e retomaram o pensamento de Camões, apropriando-se dos oxímoros e das antíteses por ele cultivados. É o diálogo que se percebe, claramente, dentro de alguns sonetos de Cláudio Manoel da Costa. É o diálogo paródico, que une Gregório de Mattos, Cláudio Manoel da Costa e Camões...

Acompanhando, assim, o andamento da História da Literatura Brasileira e da Literatura Ocidental, de um modo geral, vemos que, após essa espécie de neoclassicismo, eclode, no início do século XIX, o movimento poético, que foi denominado de Romantismo. Após a queda do sujeito da predicação clássica, agora, é o momento do pensamento em torno do "*eu*" individual, em busca das emoções intransferíveis. Por um lado, os românticos expressam o "*eu*", articulado pelo sistema e acabam fazendo poemas

confessionais, que expressam apenas o "*nós*" do sistema, como nos esclarece Baktine, quando estuda a questão da Linguagem e do Sistema, em Marxismo e Filosofia. Alguns dos poetas românticos, no entanto, conseguem apreender o repertório de relações sintáticas de suas mentes e desenham o jogo de traços, que constróem um "*eu*"/designer. Trata-se, então, daquele procedimento que Haroldo de Campos denomina de "*Romantismo intrínseco*". Ambos os tipos de comportamentos passam, desde então, a serem objetos de paródias e questionamentos. No caso daqueles, que só expressam o óbvio, aparece a aceitação fácil, pelos fruidores do "*déjà vu*". É, então, que o procedimento, em questão, se torna emblemático, dentro da cultura brasileira, como um modo de intensificar as emoções da massa dos leitores e, assim, lhes nublar a consciência crítica da realidade social. Os momentos do romantismo intrínseco, no entanto, lançam as suas raízes, até a "Semana de 22". O poema "*Canção do Exílio*", de Gonçalves Dias, foi objeto desses dois modos de procedimentos.

De um lado, como linguagem objeto de paródias poéticas e de outro, sob o ângulo meramente romântico-temático, como linguagem objeto da cultura oficial... Mas, o que verdadeiramente se procura através do movimento romântico é a captação dos modos de ser das qualidades de sentimento, únicas e intransferíveis. Instantes, portanto, da apreensão do conhecimento do "*eu*", dentro de significados relacionais, como já foi dito.

A categoria seguinte recebeu a designação de Parnasianismo. Isto, por se apontar, nesse momento, uma antologia de poe

sias, *Le parnasie contemporain*, lançado em três fases: 1866-1871-1887, que, por sua vez, aponta o Parnaso (Pátria lendária dos poetas). Procura-se, agora, uma poesia objetiva, esvaziada do funcionamento emotivo. Poetas são *"ourives"* e constróem diversos tipos de descrições. Pormenorizam e enfeitam as linguagens de constatação imediata e tratam os poemas como jóias preciosas. Intensificam o cuidado com as rimas, à moda clássica. Buscam rimas raras, ou ricas, não toantes, do tipo medieval. Buscam a recuperação de temas históricos e enfatizam, de preferência, a percepção visual. Buscam a arte, pela arte. Este momento parece de menor importância, se pensarmos no significado da Estética Barroca, por exemplo. No entanto, acaba sendo um dos modos de caminho da estética do movimento. Isto porque parece ser um momento metalingüístico, por excelência, quando os criadores começam a se voltarem para o seu próprio objeto de criação, a poesia. É o momento inicial da poesia auto-reflexiva. E o exagero seria de se esperar. E, então, o *"confiteor"* de Olavo Bilac, o poema antológico *"As Pombas"*, de Raimundo Correa e o poema *"O Vaso"*, de Alberto de Oliveira. Através do erótico, Olavo Bilac ultrapassa, no entanto, a impassibilidade, exigida dos poetas, nesse momento.

E, após o Arcadismo, já na virada do século passado, em direção à nossa era, aparecem os poemas simbolistas. Nova dobragem, em torno do pensamento poético e, agora, em função do léxico. É a busca das palavras adequadas, consideradas bonitas e aptas à montagem de poemas. Montagens, que possam expressar o sublime, o inefável. Por detrás, no pano de fundo, o contraste,

criado por Augusto dos Anjos, integrando ao dicionário da poesia, as palavras inesperadas, oriundas das Ciências Biológicas. Cria a tematização do Tánatos, do instinto de morte. Produz o reverso, como veremos. Mas, a busca da Morte parece ser uma espécie de desejo, que caracteriza toda a cena da poética brasileira...

E, daqui, do Simbolismo, já se pode apontar a "Semana de 22". De um lado, Mário de Andrade, a fazer poemas conceituais, didáticos e, raramente, intensificando as relações sintáticas, como o faz na obra *"O Losango Caqui"*. De outro, Oswald de Andrade o "Shiva" da poética brasileira, a dançar, com seus inúmeros braços, a destruir as formas convencionais do poético, a gritar pela descolonização da linguagem, a propor *"a língua sem arcaísmo"*, sem erudição, *"natural e neológica"*. *"A contribuição milionária de todos os erros..."*. É preciso falar como falamos, é preciso falar e escrever os modos dessa fala.

Oswald de Andrade considera a língua portuguesa, uma língua colonizada. É ela que, no seu condicionamento, lógico, sintático, cria os tabus, implícitos à livre explosão da Poesia. É preciso, em contrafacção, criar as transgreções, criar os totens: linguagens montadas por analogias, em movimento contínuo, em constante substituição de signos. Contra a colonização, propõe a antropofagia: comer o que vem de lá e vomitá-lo, à nossa maneira...

"Já tínhamos o comunismo, já tínhamos a língua surrealista:
a idade de ouro.
Catiti Catiti
Imara Notiã
Notiã Imara
Ipêju
Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo. Ver com olhos livres".

É preciso, além de valorizar a linguagem nativa, dos indígenas, descriar, inverter o espaço dos documentos históricos. As linguagens, objetos do fazer poético de Oswald, abandonam, de vez, o desenho da linha verbal e se multiplicam, geradoras de outras, e de outras possibilidades poéticas... A poesia erótica é construída, quase sempre, como paródia do Romantismo.

(Os meninos já aceitam descer. Mas querem fruir, um pouco mais, os caminhos da poética brasileira)

E, já nos idos de 40/45, mais ou menos, aparece João Ca-

bral, cujo objetivo central, como já foi dito, é o do encontro do momento da tradução do mundo geométrico, estático, por conjuntos de estruturas. Aparece Murilo Mendes, fazendo a linguagem verbal se deformar, se desconstruir e se reconstruir para falar outras linguagens, outros procedimentos artísticos. É o momento do metalingüístico, claramente consciente. Murilo Mendes estuda, pesquisa a linguagem objeto, para, então, a reescrever, como poesia.

E, aparece Guimarães Rosa, o mestre Rosa, o descolonizador, por excelência. Considerando a linguagem do sertão, uma linguagem nova, porque afastada dos contatos, imediatos, com o colonizador, Guimarães tende a criar a "*língua brasileira*". Quase, apenas, transcrevendo a fala do sertanejo, o escritor pontua os momentos / desenhos do modo oral, cantante, das montagens analógicas dos dizeres desse homem brasileiro. O enredo narrativo vai sendo diluído, em função da demonstração deste modo poético de fala, em linguagem verbal.

Um pouco, mais à frente, surge a poesia concreta. E parece que o esforço é o de organizar a coerência interna dos desequilíbrios dos totens, postulados por Oswald. Organizar as simetrias analógicas do verbal e produzir novas imprevisibilidades, soltando as rédeas das similaridades com outros códigos, marcando o encontro de diversas linguagens, no espaço da folha, em branco, substantivada... É a poesia, intencionalmente, semiótica.

A poesia-praxis, em paralelo, aponta as estruturas do

referente, como sendo lugares de problematizações, para às quais a linguagem poética deve servir de mediação. Assim, são produzidos poemas referenciais poéticos, que caminham para mais além...

E, agora, perto de nós, a eclosão de inúmeros poetas, de tendências/novidades. De um lado, o procedimento das citações das citações, das citações das citações: o modo de ser do texto, chamado pós-moderno. Uma tentativa de circundar, perceptivamente, textos, já criados e re-traduzi-los em *"volume"*. *Interpretantes remáticos*, diria Peirce. De outro lado, e dentro do mesmo procedimento, leituras e des-leituras do erótico...

(Os meninos resolvem descer. Tinham estado no ponto mais alto do mundo, no Himalaia, entre o Nepal e o Cashemira.

Queriam muito adentrar a *"asa da borboleta"*, metáfora de um lugar, onde se pode descobrir, ludicamente, a poesia, onde se pode falar, através de poemas, onde se pode dialogar, poeticamente, o tempo todo...)

É esse o momento em que Fernando Pessoa abre uma multiplicidade de braços...(Será que vai dar para abraçar alguém?) Caeiro se encaixa no centro do coração de Pessoa, colorindo-o em verde azulado. Álvaro de Campos se amplia no tridimensional do corpo do poeta, na cor de brasas, bem acesas... Ricardo Reis, todo em azul, estava, ali, há muito tempo...

(Os meninos se sentem felizes e não se apavoram com a confusão/Pessoa. Já a tinham visto, como Configuração. Sabiam-na uma espécie de "Trimurte" ocidental)

De fato, se esta relação pode ser feita, o poeta Alberto Caeiro se apresenta como o criador, na linha de Brahma. É ele que estabelece a relação inicial com o mundo das coisas, com o mundo da natureza e, tomando conhecimento do não-eu, procura alcançar a tranqüila consciência do eu. O acaso é aceito de modo objetivo: fisionomia da *"distribuição de qualidades na existência"*.[33] A natureza vai se tornando inteligível, na medida em que vai parecendo ser alguma coisa racional, ou seja, *"na medida em que seus processos são similares aos processos do pen*

mento".[34]

Caeiro parece demonstrar que não pode existir outro modo de "*explicar*" qualquer coisa, senão o de sentir o modo como ela faz sua estirpe no útero do pensamento. A todo momento tende a enfatizar isso. Na natureza, o movimento acontece, em todo lugar, como se fosse a eletricidade a fluir. Nela, todos os processos estão em inter-relações. O sentimento passa a ser a constatação imediata e irreversível das qualidades dessa Sensação.

Ricardo Reis pode ser visto como o Vishnu, da mitologia indiana. É azul e conservador. Conservador, nesse caso, quer dizer, conservador das potencialidades da escritura poética. Para tanto, Reis realiza um trabalho metalingüístico sutil, mas, constante, recuperando os deuses das epopéias e da lírica da cultura grega. Cultura grega: lugar de origem da nossa cultura judaica cristã. Mas, não recupera o sujeito do mundo da predicação, que já havia caído. Assim como Caeiro, cria o sentimento através do Acaso e aponta vários sujeitos, quando faz metalinguagens. E Cristo, o Deus de agora, só é aceito como uma leitura dos deuses de antigamente, pois afirma que o deus Pan jamais morrerá.

Vós que, crentes em Cristo e Marias,
Turvais da minha fonte as claras águas
Só para me dizerdes
Que há águas de outra espécie

Banhando prados com melhores horas
Dessas outras regiões pra que falar-me
Se estas águas e prados
São de aqui e me agradam?

Esta realidade os deuses deram
E para bem real a deram externa
Que serão os meus sonhos
Mais que a obra dos deuses?

Deixai-me a Realidade do momento
E os meus deuses tranqüilos e imediatos
Que não moram no vago
Mas nos campos e rios

As fundamentações filosóficas, subjacentes às vivências do poeta, remontam ao início dos tempos dos pensadores gregos. Passando pela filosofia romana, o poeta parece marcar o comportamento dos ascetas que, nos séculos IV e III a.C., apontaram o método socrático de interrogações, mas, sob o prisma das negações. Estas, por sua vez, apontam o pré-socrático Protágoras. Todo conhecimento descansa, em último término, nos dados sensoriais e a sensação é inestável e relativa ao observador individual... Não há proposição que não nos leve ao limite da incerteza e que não se possa colocar legitimamente em dúvida. Todas as proposições filosóficas são apenas prováveis, mas os princípios éticos prováveis se transformam em um guia suficiente para a vida. É um tipo de ceticismo que tende a terminar no silêncio... (ou na poesia).

Para pensar o problema da morte, Ricardo Reis passa através de Epicuro e Lucrécio, sem se apegar, propriamente, a uma teoria edonista. Parece aceitar a teoria de um dos primeiros sofistas, Antifón, sobre a natureza da morte. Enquanto vivemos, a morte não existe; quando morremos, nós deixamos de existir. Por que, então, nos preocuparmos com a morte?

INSTITUTO DE ARTES - UNESP BIBLIOTECA

Ricardo Reis não pretende, porém, ser o transmissor dessas teorias, mas sim o recuperador destas escrituras primevas.

Álvaro de Campos é o engenheiro, o Shiva, de inúmeros braços, que se movem no metálico, em meio ao ruído cruel e delicioso da civilização: o **rubro** ruído contemporâneo... Estraçalha qualquer sujeito predicativo e joga, para o ar, inúmeros "*eus*", objetos de sentimentos e de especulações. Entre eles, e bem marcados, o jogo de três. É como dizia o crítico Massaud Moisés, em sala de aula, em 1965: um "*eu*" agente, Clown, ator de teatro, tomando conta do palco, um "*eu*", na platéia, fruidor, interferindo na audição, com seu repertório único e singular. Um eu, atrás dos palcos, garantindo a não quebra dessa relação de comunicação: eu Vishnu, conservador, por sua vez, dessa trimurte em miniatura. Esse maquinismo de comover, infinito nas suas possibilidades de sentimentos, se defronta com o referente central: as rodas e as engrenagens do espasmo retido dos maquinismos em fúria, mas, no entanto, programados mecanicamente, pelas construções do homem. E, estamos falando do poema "*Ode Triunfal*".

Por detrás desse impacto, o apelo do desejo do ser humano, que quer poder se exprimir como um motor se exprime, quer poder ser completo, como uma máquina...

Da cena do desejo, nascem dois procedimentos, no "*corpo a corpo*" com a máquina. O esoterismo, gesto de fora para dentro, o querer trazer a máquina e a civilização mecânica para

dentro de si e da expressão poética. O exoterismo, de dentro para fora, que leva o eu-ator a encenar como estando sendo atirado para fora de si mesmo, a rugir, a ranger, a ciciar, a estrugir e a se ferrear, dentro do movimento rolante dos motores.

Enquanto isso, as relações, entre os existentes e os comportamentos, em todos os níveis, vão sendo codificadas, expressas em paradigmas, em blocos que podem ser substituídos, completados, alterados pelo leitor. Vai havendo uma equivalência entre o ruído das máquinas, ruídos que lhes ultrapassam as geometrias mecânicas e apontam uma continuidade para o futuro, o maquinismo emocional do jogo dos três eus e a montagem visível do poema, que pode até ser encenado. E o contraste entre esses paralelismos se resolvem nos sons: ruídos das máquinas, gritos dos homens, gritos dos eus e gritos dos sons, registrados no poema. A sensação de desejo realizado, poeticamente e a conseqüente comoção, que continua e continuará sempre.

Galgar com tudo por cima de tudo!
IIup - lá!

(As crianças saltam, brincam com o Clown, penduram-se em cordinhas imaginárias e giram no ar e nos sons...

IIup-lá, hup-lá, hup-lá-hô, hup-lá!
IIé-lá! IIe-hô IIo-o-o-o-o!
Z - z - z - z - z - z - z - z - z - z - z - z!

Lêem e relêem a *"Ode marítima"*, onde o Shiva campos representa a humanidade, através dos acontecimentos marítimos... E tudo se resolve com o grito, como um clarim antigo, que vem do longe, do fundo do mar e do velho marinheiro, ao mesmo tempo.

Ahó - ó - ó - ó - ó - ó - ó - ó - ó - ó - ó - ó - yy... ...
Schooner ahó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-ó-yy...

E há o momento, em que os três eus, novamente, intercalam seus gritos com as grafias ou desenhos gráficos dos sons, agora, com o grito imprevisível das regiões marinhas. E isto no mar - a - a - a - ar)

E, voltando-se à *"Ode Triunfal"*, vê-se que, aí, o jogo de três integra Caiero e Ricardo Reis. Este, na retomada de Platão, que fala com Aristóteles e do antigo que através da continuidade dos sons, das correas de transmissão, permanece sempre o mesmo. E Caeiro, num momento, bem mais doce e entre parênteses *"(Um orçamento é tão natural como uma árvore. E um parlamento tão belo como uma borboleta)"*. E é sempre assim. Álvaro de Campos fala com Caeiro e, no poema: *"Mestre, meu mestre querido"*

afirma não poder parar sua dinâmica de comover para encontrar a tranqüilidade... Ricardo Reis, também, se dirige ao Mestre:

Mestre, são plácidas
Todas as horas
Que nós perdemos,
Se no perdê-las,
Qual numa jarra,
Nós pomos flores...

Caeiro não se dirige a ninguém. Só fala com a natureza e a vai criando para poder se criar...

E, por detrás de tudo, o Vishnu, a Entidade azul, é o próprio Fernando Pessoa, que garante a relação entre as escrituras poéticas e os poetas. Cria as identidades, os diálogos, os nascimentos e as mortes. É ele que cria o olhar sempre azul, refletido nas plantas, do mestre Caeiro. É ele que ultrapassa os limites dessa "trimurte" e segue criando seus poemas e outros heterônimos. Atua, buscando verdades particulares, como se fosse um poeta sufi.

(As crianças, então, ficam sabendo que, desde Fernando Pessoa, já houvera o encontro da arte da poesia com este mito induísta. A "trimurte" se traduz em escritura poética. No caso de Fernando Pessoa, o poeta que, como vimos, trabalha o ma-

quinismo do comover, o jogo metalingüístico dos eus, o não equilíbrio é defendido também e, principalmente, sob este ângulo, visando a defesa das loucuras, dos desequilíbrios humanos. No "*Manifesto*", que responde ao irrefletido ataque, que os estudantes de Lisboa haviam dirigido contra Raul Leal, deixa claro:

> "... *louco são os heróis, loucos são os santos, loucos os gênios, sem os quais a humanidade é uma mera espécie animal, cadáveres adiados que procriam*".

Na obra "*Mensagem*", falando por D.Sebastião, rei de Portugal:

> "*Louco, sim, louco, porque quis grandeza*
> *Qual a Sorte não dá.*
> *Não coube em mim minha certeza;*
> *Por isso onde o areal está*
> *Ficou meu ser que houve, não o que há.*
>
> *Minha loucura outros que me a tomem*
> *Com o que nella ia.*
> *Sem a loucura que é o homem*
> *Cadáver addiado que morria?*"

E o Shiva, Pessoa, se encontra com o filósofo / Shiva Nietzsche, desprovido das limitações que a pesquisa filosófica e a linguagem dissertativa costumam nos impor. Na poesia, os limites ficam completamente abolidos e, por isso, podemos dizer que Álvaro de Campos, e nele, Fernando Pessoa, representam, poeticamente e, com bastante clareza, as danças de Shiva...

E por falar nos eus, em desequilíbrios, veja-se como o poeta Ângelo de Lima, após Fernando Pessoa, desenhou, com clareza e ritmo, o momento de eclosão da loucura, em poema, escrito, no manicômio, onde morreu. Novamente, o pensamento poético transcende o pensamento filosófico.

Pára-me de repente o pensamento
Como que de repente sufocado
Na doida correria em que levado
Ia em busca da paz do esquecimento

Pára surprêso, escrutador, atento
Como pára um cavalo alucinado
Ante um abismo súbito rasgado.
Pára e fica, e demora-se um momento.

Pára e fica na doida correria.
Pára à beira do abismo, e se demora.
E mergulha na noite escura e fria.

Um olhar de aço que essa noite explora
Mas a espora da dor ser flanco estria
E ele galga e prossegue sob a espora...

(E, enquanto a autora deste trabalho se perdia, em digressões acerca da loucura humana, as crianças já estavam na Terra, ou melhor, já estavam caminhando para o Ocidente...)

Todos os poetas os receberam. O difícil é o saber seus nomes. Na França, abriu os braços Mallarmé. Na Rússia, há muito tempo, os esperava o Maiakovsky. Na Inglaterra, Marianne Moore sabia certo que viviam. Na Índia (e, inclusive em Goa), pontificou a presença do menininho Tagore. Ele os abraçou, muito, mui-

to feliz! Tinham vindo de tão pertinho! Foi o momento em que a Itália redescobriu o Dante Alighieri... e deu firme voz ao Ungaretti. Nos Estados Unidos, Silvia Plach os esteve esperando... Na América do Sul, foram muitos e com certeza o Lezama Lima. Borges lhes sorriu veladamente e cúmplice... No México, os acariciou Octávio Paz.

Na África, a Alma do Continente os acolheu, unidos, que estavam, pelo desejo de descolonização, pelo exercício do revolucionário da poesia.

No Brasil, se encontraram com Peter Pan, que tinha estado profundamente ansioso. Desde a "Semana de 22", que se obrigava a fazer tudo sozinho. Oswald de Andrade vestia a farda vermelha, dessacralizava os documentos da História do Brasil e relia as possibilidades poéticas da fala cotidiana; vestia a farda verde, parodiando Poéticas; apertava no peito um cristal azul para se impedir de fazer guerra referencial. Quando chegaram, se tranqüilizou. Seria relido, com certeza. Valera tanta "falação". Abraçou, muito apertado, os que ficariam no Brasil. É verdade, muitos deles "*fixaram residência*" por aqui. Pode ser fácil poder reconhecê-los...

O poeta João Cabral de Melo Neto se aproxima... Não lhes entrega cartões de visita, lhes entrega cópias e cópias de um cartão de Natal.

CARTÃO DE NATAL

Pois que reinaugurando essa Criança
pensam os homens
reinaugurar a sua vida
e começar novo caderno
fresco como o pão do dia;
pois que nestes dias a aventura
parece em ponto de vôo, e parece
que vão enfim poder
explodir suas sementes:
que desta vez não perca esse caderno
sua atração núbil para o dente;
que o entusiasmo conserve vivas
suas molas,
e possa enfim o ferro
comer a ferrugem,
o sim comer o não.

É verdade, grande número deles está no Brasil. E, assim, muitos que haviam "descido" antes e outros, antes ainda. Aproximam-se sensibilizados e fazem a Festa do código do Abraço. Poemas de uns abraçam poemas de outros, poemas verbais abraçam outras artes e "espécies de linguagens" (sorri, tranqüilamente, Murilo Mendes, o poeta dos diálogos, dos "Murilogramas" e dos "Grafitos"). E se vai tecendo a tessitura dessa Poética...

E se não fosse a Poética, a linguagem verbal já teria perdido a capacidade de movimentação interna e já seria múmia, vestido da burocracia. Os bons poetas temem a "farsa" das criações, quando se mostram como registros da má consciência, arranjos de leis do universo, pré-determinadas e autoritárias, simetrias e geometrias, mecânicas e estatizáveis. Ao invés de criarem, buscam descobrir os virtuais signos novos, buscam demonstrar que a arbitrariedade e a convenção do verbal é apenas apa-

rente, pois, por detrás da contigüidade, existe um jogo de ideogramas, modelados em analogias. Por isso, com paciência divina, estão sempre a puxarem os fios da sonoridade verbal, a reagrupá-los, em recorrências visuais, em busca de designers e, isso, bem dentro da fisicalidade desse código. Trabalham para desautomatizarem, para recuperarem a sensibilidade dos humanos. São homens azuis... Desejam as asas das borboletas, dos pássaros, dos anjos (do corvo) e dos aviões...

De um lado, portanto, as modelagens poéticas salvam o verbal do perigo de ser transformado em linguagem fática... De outro, salvam o leitor do perigo de se tornar um autômato, frente à repetitividade, à mesmice, aos jogos vazios das descrições, dissertações e narrações, meramente semânticas ou conceituais. Permitem a recuperação do "*pré-didático*", da tatilidade do corpo/espírito/Cosmos de cada leitor. Dessa maneira, a poesia, de funcionamento poético absolutizado, se aproxima da língua poética indiana (sânscrito e outros dialetos), e de outros orientes, pois do lado de lá, e para os sufis, a Poesia é **ressonância**. Os "*mantras*" são modos de recuperação do Tonus, da energia dos "*corpos*". E lá, na Índia, não se pensa apenas no corpo físico, lá se pensa em pelo menos sete corpos, entre os quais, o espiritual, o intelectual e outros.

A obra poética, focalizada, dessa maneira, pode recobrir uma espécie de possibilidade medicinal, frente à exuberância da linguagem persuasiva e condicionadora das consciências, construída pela atuação dos veículos de comunicação de massa. Po-

der-se-ia, até mesmo, falar de uma "*psiquiatria poética*" (como veremos, bem claramente, no caso dos poemas, em séries, de Augusto dos Anjos). Mas, para buscarmos o poético, no seu aspecto de "*cura*", não há necessidade de apontarmos apenas o veio das linguagens ideográficas.

É suficiente retomarmos a postulação de "*primeiridade*", de Peirce e, com ela, os autores que o antecederam. Para Pitágoras, por exemplo, o momento mágico, propiciado pela arte, tinha o dom de acirrar as paixões humanas, mas, ao mesmo tempo, o de poder serená-las e reorganizar as qualidades de sentimentos de cada leitor. Para Aristóteles, no Livro Terceiro da *Retórica*, já citado, a arte tem a função de produzir a catarse e tranqüilizar o espírito. Mas, no caso, esta tranqüilidade proposta implica um certo moralismo, pois visa adequar o ser humano a uma situação harmoniosa e estática de mundo. Esta moralidade é contestada, completamente, pelas propostas do "*documento anônimo*", já citado, também, através das quais nos fica claro que a provocação do inusitado, da surpresa tende a manter viva a sensibilidade do leitor.

Sendo assim, a poética sempre faz a integração/tradução de códigos: revitalização da sensibilidade. E, nos dias de hoje, se transforma, ela mesma, em cada descoberta, ou dentro do conjunto delas, ou nos diálogos entre elas, em furioso e doce Shiva. Um Shiva-Andrógino, um Shiva, que abraça, estreitamente, Shakti, sua própria potência, figurada como divindade feminina.

[O terceiro volume da montagen de textos fica entregue ao diálogo entre as artes. É a tessitura de atividades poéticas, em fruição...]

unesp

[[Falemos, aqui, da proposta didática desta montagem de textos.

Nasrudin é a figura clássica, verdadeira ou inventada pelos sufistas, para esclarecer certos estados de espírito.

As estórias contadas por Nasrudin aparecem num manuscrito: *As sutilezas do incomparável Nasrudin*. Algumas delas já foram incorporadas à literatura ocidental, como em Cervantes, por exemplo. A que nos interessa, aqui, é a seguinte:

"*Convidado a fazer um discurso aos habitantes de uma aldeia próxima, Nasrudin subiu ao pódio e começou:*
— Vocês sabem o que vou lhes dizer?
Alguns desordeiros, querendo divertir-se, gritaram:
— Não!
— Nesse caso - disse Nasrudin, com dignidade - abster-me-ei de tentar instruir uma comunidade tão ignorante.
Na semana seguinte, tendo alcançado a promessa dos arruaceiros de que não repetiriam suas observações, os anciãos da aldeia tornaram a persuadir Nasrudin a lhes falar.
— Vocês sabem o que vou lhes dizer? começou ele, outra vez.
Algumas pessoas, não sabendo como haviam de reagir, pois ele as fitava com olhos ferozes, murmuraram:
— Sim.
— Nesse caso - retrucou Nasrudin - não preciso dizer mais nada. E saiu da sala.
Na terceira ocasião, quando uma deputação voltou a visitá-lo e a lhe implorar que fizesse mais um esforço, ele se apresentou à Assembléia:
— Vocês sabem o que vou lhes dizer?
Visto que ele parecia exigir uma resposta, os aldeões gritaram:
— Alguns sabem, mas outros, não.
— Nesse caso - disse Nasrudin, afastando-se, os que sabem contem o que sabem aos que não sabem".

Idries Shah. *Os sufis*. Ed. Cultrix, 1977. Tradução de Octávio Mendes Cajado, pp.107-108.]]

ODE TRIUNFAL

À DOLOROSA LUZ das grandes lâmpadas elétricas da fábrica
Tenho febre e escrevo.
Escrevo rangendo os dentes, fera para a beleza disto,
Para a beleza disto totalmente desconhecida dos antigos.

Ó rodas, ó engrenagens, r-r-r-r-r-r eterno!
Forte espasmo retido dos maquinismos em fúria!
Em fúria fora e dentro de mim,
Por todos os meus nervos dissecados fora,
Por tôdas as papilas fora de tudo com que eu sinto!
Tenho os lábios secos, ó grandes ruídos modernos,
De vos ouvir demasiadamente de perto,
E arde-me a cabeça de vos querer cantar com um excesso
De expressão de tôdas as minhas sensações,
Com um excesso contemporâneo de vós, ó máquinas!

Em febre e olhando os motores como a uma Natureza tropical —
Grandes trópicos humanos de ferro e fogo e fôrça —
Canto, e canto o presente, e também o passado e o futuro,
Porque o presente é todo o passado e todo o futuro
E há Platão e Virgílio dentro das máquinas e das luzes elétricas
Só porque houve outrora e foram humanos Virgílio e Platão,
E pedaços do Alexandre Magno do século talvez cinqüenta,
Átomos que hão de ir ter febre para o cérebro do Ésquilo do
século cem,
Andam por estas correias de transmissão e por êstes êmbolos e
por êstes volantes,
Rugindo, rangendo, ciciando, estrugindo, ferreando,
Fazendo-me um excesso de carícias ao corpo numa só carícia à
alma.

Ah, poder exprimir-me todo como um motor se exprime!
Ser completo como uma máquina!
Poder ir na vida triunfante como um automóvel último-modêlo!
Poder ao menos penetrar-me fisicamente de tudo isto,
Rasgar-me todo, abrir-me completamente, tornar-me passento
A todos os perfumes de óleos e calores e carvões
Desta flora estupenda, negra, artificial e insaciável!

Fraternidade com tôdas as dinâmicas!
Promíscua fúria de ser parte-agente
Do rodar férreo e cosmopolita
Dos comboios estrênuos,
Da faina transportadora-de-cargas dos navios,
Do giro lúbrico e lento dos guindastes,
Do tumulto disciplinado das fábricas,
E do quase-silêncio ciciante e monótono das correias de
transmissão.

unesp

Horas européias, produtoras, entaladas
Entre maquinismos e afazeres úteis!
Grandes cidades paradas nos cafés,
Nos cafés — oásis de inutilidades ruidosas
Onde se cristalizam e se precipitam
Os rumôres e os gestos do Úti!
E as rodas, e as rodas-dentadas e as chumaceiras do Progressivo!
Nova Minerva sem-alma do cais e das gares!
Novos entusiasmos da estatura do Momento!
Quilhas de chapas de ferro sorrindo encostadas às docas,
Ou a sêco, erguidas, nos planos-inclinados dos portos!
Atividade internacional, transatlântica, *Canadian-Pacific!*
Luzes e febris perdas de tempo nos bares, nos hotéis,
Nos Longchamps e nos Derbies e nos Ascots,
E Piccadillies e Avenues de l'Opera que entram
Pela minh'alma dentro!

Hé-lá as ruas, hé-lá as praças, hé-lá-hô *la foule!*
Tudo o que passa, tudo o que pára às montras!
Comerciantes; vadios; *escrocs* exageradamente bem-vestidos;
Membros evidentes de clubes aristocráticos;
Esquálidas figuras dúbias; chefes de família vagamente felizes
E paternais até na corrente de oiro que atravessa o colête
De algibeira a algibeira!
Tudo o que passa, tudo o que passa e nunca passa!
Presença demasiadamente acentuada das cocotes;
Banalidade interessante (e quem sabe o quê por dentro?)
Das burguesinhas, mãe e filha geralmente,
Que andam na rua com um fim qualquer;
A graça feminil e falsa dos pederastas que passam, lentos;
E tôda a gente simplesmente elegante que passeia e se mostra
E afinal tem alma lá dentro!

(Ah, como eu desejaria ser o *souteneur* disto tudo!)

A maravilhosa beleza das corrupções políticas,
Deliciosos escândalos financeiros e diplomáticos,
Agressões políticas nas ruas,
E de vez em quando o cometa dum regicídio
Que ilumina de Prodígio e Fanfarra os céus
Usuais e lúcidos da Civilização quotidiana!

Notícias desmentidas dos jornais,
Artigos políticos insinceramente sinceros,
Notícias *passez à-la-caisse*, grandes crimes —
Duas colunas dêles passando para a segunda página!
O cheiro fresco a tinta de tipografia!
Os cartazes postos há pouco, molhados!
Vients-de-paraître amarelos com uma cinta branca!
Como eu vos amo a todos, a todos, a todos,
Como eu vos amo de tôdas as maneiras,
Com os olhos e com os ouvidos e com o olfato
E com o tato (o que palpar-vos representa para mim!)
E com a inteligência como uma antena que fazeis vibrar!
Ah, como todos os meus sentidos têm cio de vôs!

Adubos, debulhadoras a vapor, progressos da agricultura!
Química agrícola, e o comércio quase uma ciência!
Ó mostruários dos caixeiros-viajantes,
Dos caixeiros-viajantes, cavaleiros-andantes da Indústria,
Prolongamentos humanos das fábricas e dos calmos escritórios!

Ó fazendas nas montras! ó manequins! ó últimos figurinos!
Ó artigos inúteis que tôda a gente quer comprar!
Olá grandes armazéns com várias seções!
Olá anúncios elétricos que vêm e estão e desaparecem!
Olá tudo com que hoje se constrói, com que hoje se é diferente
de ontem!
Eh, cimento armado, beton de cimento, novos processos!
Progressos dos armamentos gloriosamente mortíferos!
Couraças, canhões, metralhadoras, submarinos, aeroplanos!

Amo-vos a todos, a tudo, como uma fera.
Amo-vos carnivoramente,
Pervertidamente e enroscando a minha vista
Em vós, ó coisas grandes, banais, úteis, inúteis,
Ó coisas tôdas modernas,
Ó minhas contemporâneas, forma atual e próxima
Do sistema imediato do Universo!
Nova Revelação metálica e dinâmica de Deus!

Ó fábricas, ó laboratórios, ó *music-halls*, ó Luna-Parks,
Ó couraçados, ó pontes, ó docas flutuantes —
Na minha mente turbulenta e incandescida
Possuo-vos como a uma mulher bela,
Completamente vos possuo como a uma mulher bela que não se ama,
Que se encontra casualmente e se acha interessantíssima.

Eh-lá-hô fachadas das grandes lojas!
Eh-lá-hô elevadores dos grandes edifícios!
Eh-lá-hô recomposições ministeriais!
Parlamento, políticas, relatores de orçamentos,
Orçamentos falsificados!
(Um orçamento é tão natural como uma árvore
E um parlamento tão belo como uma borboleta!)

Eh-lá o interêsse por tudo na vida,
Porque tudo é a vida, desde os brilhantes nas montras
Até à noite ponte misteriosa entre os astros
E o mar antigo e solene, lavando as costas
E sendo misericordiosamente o mesmo
Que era quando Platão era realmente Platão
Na sua presença real e na sua carne com a alma dentro,
E falava com Aristóteles, que havia de não ser discípulo dêle.

Eu podia morrer triturado por um motor
Com o sentimento de deliciosa entrega duma mulher possuída.
Atirem-me para dentro das fornalhas!
Metam-me debaixo dos comboios!
Espanquem-me a bordo de navios!
Masoquismo através de maquinismos!
Sadismo de não sei quê moderno e eu e barulho!

Up-lá hó jóquei que ganhaste o Derby,
Morder entre dentes o teu *cap* de duas côres!

(Ser tão alto que não pudesse entrar por nenhuma porta!
Ah, olhar é em mim uma perversão sexual!)

Eh-lá, eh-lá, eh-lá, catedrais!
Deixai-me partir a cabeça de encontro às vossas esquinas,
E ser levantado da rua cheio de sangue
Sem ninguém saber quem eu sou!

Ó *tramways*, funiculares, metropolitanos,
Roçai-vos por mim até ao espasmo!
Hilla! hilla! hilla-hô!
Dai-me gargalhadas em plena cara,
Ó automóveis apinhados de pândegos e de putas,
Ó multidões quotidianas nem alegres nem tristes das ruas,
Rio multicolor anônimo e onde eu me posso banhar como quereria!
Ah, que vidas complexas, que coisas lá pelas casas de tudo isto!
Ah, saber-lhes as vidas a todos, as dificuldades de dinheiro,
As dissensões domésticas, os deboches que não se suspeitam,
Os pensamentos que cada um tem a sós consigo no seu quarto
E os gestos que faz quando ninguém pode ver!
Não saber tudo isto é ignorar tudo, ó raiva,
Ó raiva que como uma febre e um cio e uma fome
Me põe a magro o rosto e me agita às vezes as mãos
Em crispações absurdas em pleno meio das turbas
Nas ruas cheias de encontrões!

Ah, e a gente ordinária e suja, que parece sempre a mesma,
Que emprega palavrões como palavras usuais,
Cujos filhos roubam às portas das mercearias
E cujas filhas aos oito anos — e eu acho isto belo e amo-o! —
Masturbam homens de aspecto decente nos vãos de escada.
A gentalha que anda pelos andaimes e que vai para casa
Por vielas quase irreais de estreiteza e podridão.
Maravilhosa gente humana que vive como os caês,
Que está abxio de todos os sistemas morais,
Para quem nenhuma religião foi feita,
Nenhuma arte criada,
Nenhuma política destinada para êles!
Como eu vos amo a todos, porque sois assim,
Nem imorais de tão baixos que sois, nem bons nem maus,
Inatingíveis por todos os progressos,
Fauna maravilhosa do fundo do mar da vida!

(Na nora do quintal da minha casa
O burro anda à roda, anda à roda,
E o mistéruo do mundo é do tamanho disto,
Limpa o suor com o braço, trabalhador descontente.
A luz do sol abafa o silêncio das esferas
E havemos todos de morrer,
Ó pinheirais sombrios ao crepúsculo,
Pinheiras onde a minha infância era outra coisa
Do que eu sou hoje...).

Mas, ah outra vez a raiva mecânica constante!
Outra vez a obsessão movimentada dos ônibus.
E outra vez a fúria de estar indo ao mesmo tempo dentro de todos
os comboios
De tôdas as partes do mundo,
De estar dizendo adeus de bordo de todos os navios,
Que a estas horas estão levantando ferro ou afastando-se das docas.
Ó ferro, ó aço, ó alumínio, ó chapas de ferro ondulado!
Ó cais, ó portos, ó comboios, ó guindastes, ó rebocadores!

Eh-lá grandes desastres de comboios!
Eh-lá desabamentos de galerias de minas!
Eh-lá naufrágios deliciosos dos grandes transatlânticos!
Eh-lá-hô revoluções aqui, ali, acolá,
Alterações de constituições, guerras, tratados, invasões,
Ruído, injustiças, violências, e talvez para breve o fim,
A grande invasão dos bárbaros amarelos pela Europa,
E outro Sol no nôvo Horizonte!

Que importa tudo isto, mas que importa tudo isto,
Ao fúlgido e rubro ruído contemporâneo,
Ao ruído cruel e delicioso da civilização de hoje?
Tudo isso apaga tudo, salvo o Momento,
O Momento de tronco nu e quente como um fogueiro,
O Momento estridentemente ruidoso e mecânico,
O Momento dinâmico passagem de tôdas as bacantes
Do ferro e do bronze e da bebedeira dos metais.

Eia comboios, eia pontes, eia hotéis à hora do jantar,
Eia aparelhos de tôdas as espécies, férreos, brutos, mínimos,
Instrumentos de precisão, aparelhos de triturar, de cavar,
Engenhos, brocas, máquinas rotativas!
Eia! eia! eia!
Eia eletricidade, nervos doentes da Matéria!
Eia telegrafia-sem-fios, simpatia metálica do Inconsciente!
Eia túneis, eia canais, Panamá, Kiel, Suez!
Eia todo o passado dentro do presente!
Eia todo o futuro já dentro de nós! eia!
Eia! eia! eia!
Frutos de ferro e útil da árvore-fábrica cosmopolita!
Eia! eia! eia, eia-hô-ô-ô!
Nem sei que existo para dentro. Giro, rodeio, engenho-me.
Engatam-me em todos os comboios.
Içam-me em todos os cais.
Giro dentro das hélices de todos os navios.
Eia! eia-hô eia!
Eia! sou o calor mecânico e a eletricidade!

Eia! e os *rails* e as casas de máquinas e a Europa!
Eia e hurrah por mim-tudo e tudo, máquinas a trabalhar, eia!

Galgar com tudo por cima de tudo! Hup-lá!

Hup-lá, hup-lá. hup-lá-hô, hup-lá!
Hé-lá! He-hô Ho-o-o-o-o!
Z-z-z-z-z-z-z-z-z-z-z-z!

Ah não ser eu tôda a gente e tôda a parte! [33]

Alberto Caeiro

Quando me sento a escrever versos
Ou, passeando pelos caminhos ou pelos atalhos,
Escrevo versos num papel que está no meu pensamento,
Sinto um cajado nas mãos
E vejo um recorte de mim
No cimo dum outeiro,
Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas idēias,
Ou olhando para as minhas idēias e vendo o meu rebanho,
E sorrindo vagamente como quem não compreende o que
se diz
E quer fingir que compreende.

O MEU OLHAR ē nītido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,
E de vez em quando olhando para trás...
E o que vejo a cada momento
Ē aquilo que nunca antes eu tinha visto,
E eu sei dar por isso muito bem...
Sei ter o pasmo essencial
Que tem uma criança se, ao nascer,
Reparasse que nascera deveras...
Sinto-me nascido a cada momento
Para a eterna novidade do Mundo...

Creio no mundo como num malmequer,
Porque o vejo. Mas não penso nêle
Porque pensar ē não compreender... [34]

NOTAS

(1) Shah, Idries. *Os sufis*. Editora Cultrix, São Paulo. Tradução de Octávio Mendes Cajado, p.282.

(2) Radhakrisman, S. e Raju, P.T. *El concepto del hombre*. Breviários del Fondo de Cultura Econômica. México, Buenos Ayres, nº 176, p.373.

(3) Idem, p.63.

(4) Halêvy, Daniel. *Nietzsche, uma biografia*. Tradução de Roberto Cortes de Lacerda e Waltensir Dutra. Ed. Campus Ltda., 1989, p.68.

(5) Idem, p.121.

(6) Idem, p.69.

(7) Cotrin, Gilberto. *Fundamentos da Filosofia, para uma geração consciente*. Editora Saraiva, 7ª edição, 1992, p.127.

(8) Brandão, Roberto de Oliveira. *A tradição sempre nova*. Introdução de Alfredo Bosi, Editora Ática, São Paulo, Coleção Ensaios, nº 22, p.10.1976.

(9) Idem, p.9.

(10) Camões, Luís de. *Os Lusíadas*. Editora Lep, publicada em São Paulo, ano de MCMLXII Canto Sexto, Estrofe VIII, Volume II, p.165.

(11) Rezende, Antônio. *Curso de Filosofia* (organização). Jorge Zahar Editor, 5ª edição, Rio de Janeiro, 1992, p.89.

(12) Idem, p.95.

(13) Kant. *Crítica da Razão Pura*. Abril Cultural, São Paulo, 1980, p.363.

(14) Nunes, Benedito. *O dorso do tigre*. Editora Perspectiva, São Paulo, p.80.

(15) Idem, p.87.

(16) Idem, p. 37.

(17) Idem, p.87.

(18) Rezende, Antônio, op. cit., p.224.

(19) Idem, p.225.

(20) Moreno, Arley R. *Wittgenstein - ensaio introdutório*. Editora Livraria Taurus, Rio de Janeiro, 1985/1986, p.26.

(21) Idem, p.38.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

(22) Idem, p.63.

(23) Idem, p.70.

(24) Foucault, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx*. Theatrum Philosoficum, p.13, Editora Rés, Lisboa.

(25) Aristóteles. *Obras*. Aguilar S/A ediciones, 1982. Madri, Espanha. Tradução para o espanhol de Francisco De P. Saramanch, p.1109.

(26) Ceribeli, Dirce Tereza. *Poética e Função Metalinglüística*. João Cabral de Melo Neto. Tese de Doutoramento, PUC, São Paulo, 1974, p.52.

(27) Ibri, Ivo Assad. *Kósmo Noetós*. Tradução da citação de Peirce. Dissertação de Mestrado, 1986, PUC, São Paulo, p.111.

(28) Bense, Max. *Pequena Estética*. Editora Perspectiva. Coleção "Debates", 2ª edição, 1975. Tradução de Haroldo de Campos, J. Grunsburg, Gito K.Ghinsberg, Dorothes Gropp, pp.58-60-62.

(29) Jakobson, Roman. *Linglüística e Comunicação*. Editora Cultrix, São Paulo, Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes, p.117.

(30) Bense, Max. *Estética*. Consideraciones Metafísicas sobre lo Bello. Ediciones Nueva Vision, Buenos Ayres, 1954, pp.22-25.

(31) James, William. *O que significa o Pragmatismo*. Abril Cultural. São Paulo, 1979. Tradução de Jorge Caetano da Silva e Pablo Rúben Mariconda, pp.17-18.

(32) Ibri, Ivo Assad, op. cit., p.115.

(33) Pessoa, Fernando. *Obra Poética*. "Ficções do Interlúdio". Companhia Aguilar Editora, Rio de Janeiro, 1965, pp.306-311.

(34) Pessoa, Fernando. *Obra Poética*. "O Guardador de Rebanhos". Companhia Aguilar Editora, Rio de Janeiro, 1965, p.204.

PARA SELDEN RODMAN, ANTOLOGISTA

João Cabral

Há um contar de si no escolher,
no buscar-se entre o que dos outros,
entre o que outros disseram
mas que o diz mais que todos
(como, em loja de luvas,
catar no estoque todo,
a luva sósia, essa luva única
que o calça só, melhor que os outros).

INSTITUTO DE ARTES - UNESP
BIBLIOTECA

DISTRIBUIÇÃO DA POESIA

Jorge de Lima

Mel silvestre tirei das plantas
sal tirei das águas, luz tirei do céu,
Escutai, meus irmãos; poesia tirei de tudo
para oferecer ao Senhor.
Não tirei ouro da terra
nem sangue de meus irmãos.
Estalajadeiros não me incomodeis.
Bufarinheiros e banqueiros
sei fabricar distâncias
para vos recuar.
A vida está malograda,
creio nas mágicas de Deus.
Os galos não cantam,
a manhã não raiou.
Vi os navios irem e voltarem.
Vi os infelizes irem e voltarem.
Vi homens obesos dentro do fogo.
Vi ziguezagues na escuridão.
Capitão-mor, onde é o Congo?
Onde é a Ilha de São Brandão?
Capitão-mor que noite escura!
Uivam molossos na escuridão.
Ó indesejáveis, qual o país,
qual o país que desejais?
Mel silvestre tirei das plantas,
sal tirei das águas, luz tirei do céu.
Só tenho poesia para vos dar.
Abancai-vos, meus irmãos.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

3 DE OUTUBRO DE 1983

Fernando Paixão

Tire-se a data, o mês e o ano
e este clarão diário.
Tire-se a manhã que o arremessa
parabólico no tempo:
e ficará o dia ardendo por si mesmo.
sem a parede da noite
onde encravar-se flechado
Sem o impulso de ontem e amanhã
a girar-lhe o eixo
— aí então o espanto:
SEMPRE RIO DA CLARIDADE AGORA.

Tire-se a data, o mês e o ano
do que é contínuo:
e ficará gravado o instante
na luz do limbo!

VÔO

Cecília Meirelles

a Darcy Damasceno

ALHEIAS e nossas
as palavras voam.
Bando de borboletas multicolores.
as palavras voam.
Bando azul de andorinhas,
bando de gaivotas brancas,
as palavras voam.
Voam as palavras
como águias imensas.
Como escuros morcegos
como negros abutres,
as palavras voam.

Oh! alto e baixo
em círculos e retas
acima de nós, em redor de nós
as palavras voam.

E às vezes pousam.

O RELOGIO

1 Ao redor da vida do homem
há certas caixas de vidro,
dentro das quais, como em jaula,
se ouve palpitar um bicho.

Se são jaulas não é certo;
mais perto estão das gaiolas
ao menos, pelo tamanho
e quebradiço da forma.

Umas vezes, tais gaiolas
vão penduradas nos muros;
outras vezes, mais privadas,
vão num bolso, num dos pulsos.

Mas onde esteja: a gaiola
será de pássaro ou pássara:
é alada a palpitação,
a saltação que ela guarda;

e de pássaro cantor,
não pássaro de plumagem:
pois delas se emite um canto
de uma tal continuidade

que continua cantando
se deixa de ouvi-lo a gente:
como a gente às vezes canta
para sentir-se existente.

2 O que eles cantam, se pássaros,
é diferente de todos:
cantam numa linha baixa,
com voz de pássaro rouco;

desconhecem as variantes
e o estilo numeroso
dos pássaros que sabemos,
estejam presos ou soltos;

têm sempre o mesmo compasso
horizontal e monótono,
e nunca, em nenhum momento,
variam de repertório:

dir-se-ia que não importa
a nenhum ser escutado.
Assim, que não são artistas
nem artesãos, mas operários

para quem tudo o que cantam
é simplesmente trabalho,
trabalho rotina, em série,
impessoal, não assinado,

de operário que executa
seu martelo regular
proibido (ou sem querer)
do mínimo variar.

3 A mão daquele martelo
nunca muda de compasso.
Mas tão igual sem fadiga,
mal deve ser de operário;

ela é por demais precisa
para não ser mão de máquina,
e máquina independente
de operação operária.

De máquina, mas movida
por uma força qualquer
que a move passando nela,
regular, sem decrescer:

quem sabe se algum monjolo
ou antiga roda de água
que vai rodando, passiva,
graças a um fluido que a passa;

que fluido é ninguém vê:
da água não mostra os senões:
além de igual, é contínuo,
sem marés, sem estações.

E porque tampouco cabe
por isso, pensar que é o vento,
há de ser um outro fluido
que a move: quem sabe, o tempo.

4 *Quando por algum motivo*
a roda de água se rompe,
outra máquina se escuta:
agora, de dentro do homem;

outra máquina de dentro,
imediata, a reveza,
soando nas veias, no fundo
de poça no corpo, imersa.

Então se sente que o som
da máquina, ora interior,
nada possui de passivo,
de roda de água: é motor;

se descobre nele o afogo
de quem, ao fazer, se esforça,
e que ele, dentro, afinal,
revela vontade própria,

incapaz, agora, dentro,
de ainda disfarçar que nasce
daquela bomba motor
(coração, noutra linguagem)

que sem nenhum coração,
vive a esgotar, gota a gota,
o que o homem, de reserva,
possa ter na íntima poça.

O RELÓGIO

Quem é que sobe as escadas
Batendo o liso degrau?
Marcando o surdo compasso
Como uma perna de pau?

Quem é que tosse baixinho
Na penumbra da ante-sala?
Por que resmunga sòzinho?
Por que não cospe e não fala?

Por que dois vermes sombrios
Passando na face morta?
E o mesmo sôpro contínuo
Na frincha daquela porta?

Da velha parede triste
No musgo roçar macio:
São horas leves e tenras
Nascendo do solo frio.

Um punhal feriu o espaço...
E o alvo sangue a gotejar,
Dêste sangue os meus cabelos
Pela vida hão de sangrar.

Todos os grilos calaram
Só o silêncio assobia;
Parece que o tempo passa
Com sua capa vazia.

O tempo enfim cristaliza
Em dimensão natural;
Mas há demônios que arpejam
Na aresta do seu quintal.

No tempo pulverizado
Há cinza também da morte:
Estão serrando no escuro
As tábuas da minha sorte.

RELÓGIO

Orides Fontela

Hora dos
peixes
hora dos
nāufragos
hora do es
pesso
concreto abismo

hora das
algas
lentas flu
tuantes
hora das
ondas
brandas in
findas

hora dos
peixes
densos
obscuros
na obscuridade līquida.

INSTITUTO DE ARTES - UNESP
BIBLIOTECA

O RELÓGIO...

Relógio, meu amigo, és a Vida em Segundos...
Consulto-te: um segundo! E quem sabe se agora,
Como eu próprio, a pensar, pensará doutros mundos
Alma que filosofa e investiga e labora?

Há de a morte ceifar somas de moribundos.
O relógio trabalha... E um sorri e outro chora,
Nas cavernas, no mar ou nos antros profundos
Ou no abismo que assombra e que assusta e apavora...

Relógio, meu amigo, és o meu companheiro,
Que aos vencidos, aos réus, aos párias e ao morfético
Tem posturas de algoz e gestos de coveiro...

Relógio, meu amigo, as blasfêmias e a prece,
Tudo encerra o segundo, insólito — sintético:
A volúpia do beijo e a mágoa que enlouquece!

O RELÓGIO

As coisas são
As coisas vêm
As coisas vão
As coisas
Vão e vem
Não em vão
As horas
Vão e vem
Não em vão

Alberto Caeiro

ACORDO DE NOITE sūbitamente,
E o meu relōgio ocupa a noite tôda.
Não sinto a Natureza lā fora.
O meu quarto ē uma coisa escura com paredes vagamente brancas.
Lā fora hā um sossêgo como se nada existisse.
Sō o relōgio prossegue o seu ruīdo.
E esta pequena cousa de engrenagens que está em cima da minha mesa
Abafa tôda a existência da terra e do cēu...
Quase que me perco a pensar o que isto significa,
Mas estaco, e sinto-me sorrir na noite com os cantos da bôca,
Porque a ūnica cousa que o meu relōgio simboliza ou significa
Enchendo com a sua pequenez a noite enorme
Ē a curiosa sensação de encher a noite enorme
Com a sua pequenez...

JOÃO CABRAL DE MELO NETO

JOAQUIM CARDOSO

ORIDES FONTELA

JORGE DE LIMA

OSWALD DE ANDRADE

ALBERTO CAEIRO

unesp

o ponteiro/ o trêmulo no tempo
o pêndulo

de número a número
o minuto
o grânulo passageiro

o tempo no pulso
o impulso sem sêde
do tempo na parede

na parede do tempo/ o operário na rêde
sem sêde de impulso
: o peixe na rêde
relógio de bôlso
em tempo de morto

INDÚSTRIA RELOJOEIRA

Mário Chamie

de indústria

Os *relógios* têm sido objetos de criações artísticas. Não como codificadores do tempo cronológico, mas como marcadores da *consciência poética*.

O poeta é o ser que sabe que o princípio lógico da contigüidade, implícito à montagem do Referente (o antes e o depois, uma coisa buscando outra), nada ilumina de novo.

O mundo da poesia é o mundo das recorrências, das analogias, da Simultaneidade. É a permanência no mundo da pura percepção, mundo da Infância, no antes de se ser escravo das convenções da linguagem verbal.

Cada poeta é um menino, a seu modo.

Seria curioso continuar a pesquisa deste assunto, desta *conversa* de relógios, em outras poéticas e na poética, em língua portuguesa...

De Alguns Meninos,
que fazem poesias...

"(...) a dramatização psicológica encontra seus ecos nos processos geológicos, geográficos, biológicos e ecológicos, que criam espaços, modelam e confundem paisagens, aí determinam migrações, competições ou amplificações mútuas entre processos de crescimento, proliferações, lentas erosões e desintegrações brutais".

(Ilya Prigogine e Isabelle Stengers, em "O reencantamento do Mundo", capítulo de conclusão da obra: *A Nova Aliança*, Editora Universidade de Brasília, 1984)

A partir de 1945, em paralelo com a atuação de poetas, radicalmente metalingüísticos/poéticos (segundo a teoria de Jakobson), como Murilo Mendes e João Cabral e, ao lado de construções, radicalmente analógicas, como as da poesia concreta, outros poetas vivenciaram outros tipos de procedimentos. Entre eles, Carlos Drummond de Andrade e Manuel Bandeira.

Os poemas de Drummond, à primeira vista, são textos escritos em prosa, mas, logo, percebemos recortes, no continuum da linguagem, pontuações, feitas a partir da distribuição dos versos livres, no espaço branco do papel. Ao lado direito do leitor, a liberdade de ir e vir das linhas produzem *"mímicas"* e ciframentos sintáticos que, imperceptivelmente, abrem hiatos e propõem enigmas...

É, assim, que o poeta vai tentando singularizar a modelagem de um eu — Sistema, de um eu-nós, porém, diferente daquele, buscado pelos românticos. O interesse, aqui, não está em sentir ou pensar o eu, em definir, conceitualmente, o significado do eu, mas em se caracterizar como um narrador, capaz de aprender aquilo, que existe de semelhança, entre as estórias de todos nós. O poeta nos dá a impressão de estar sempre voltado para o outro, de estar sempre conferindo a linguagem do outro...

Intensificando o verbal, como base de apoio, parece ignorar, intencionalmente, a transformação do *"logos"*, seja ao nível da palavra, como construção racional, seja ao nível do racional, traduzido em consciência imediata, comportamento carac-

terístico da Poética de João Cabral, como veremos. Retoma o verbal como "*epos*", na sua capacidade de produzir e formular estórias, passíveis de serem contadas pelo ser humano. Mas, não o vê como portador do mito, de cosmogonias ou epifanias e, nem mesmo, como símbolo/degeneração dos mitos. Drummond vê a linguagem como contigüidade histórica, como narrativa linear. E, na linha do tempo, escolhe o presente. Em simultâneo, enfatiza a função dos verbos, dos processos: pontos centrais das orações, assumindo, assim, de modo camuflado, indireto, a feição subordinativa da sintaxe verbal.

Na observação desses procedimentos, podemos apontar, na poesia de Drummond, três momentos básicos, que se inter-relacionam: a constatação mediata, não imediata, de fatos e situações, semanticamente "*narráveis*", a redundante proposição do desejo de estar de "*mãos dadas*" com o outro e de, assim, definir sua poética e, finalmente, a escolha de trechos narrativos, recortados das narrativas possíveis do homem comum, atual. Não se percebe a busca das narrativas, como possíveis, mas de narrativas que já estiveram, de algum modo, codificadas, em algum lugar.

Drummond acaba por conseguir a total adesão dos leitores. E, realmente, se transformou no poeta querido dos brasileiros. E, isto, por dois motivos evidentes. Pelo primeiro, porque o leitor se sente contado, dentro do prazeiroso fluir livre dos modos desse contar... Pelo segundo, porque o contar é o destino do homem. O homem está sempre a agir e as ações, daí decorren-

tes, são passíveis de codificação verbal. Cada um de nós, frente a esses poemas, nos reconhecemos, na posição de Sherazade. A princesa do *Livro das Mil e Uma Noites* sabia que o seu destino era morrer (assim como cada um de nós). No entanto, soube preencher o espaço, que a separava da morte, contando estórias para o príncipe, que a desposara, mas que a deveria matar. O fascínio, o encanto implícito à linguagem narrativa (paralela, como vimos, a seqüências de nossas ações cotidianas), a foi afastando desse final. Enquanto isso, foi sendo criada uma *"epopéia"*, não como a estória heróica de uma nação, mas como a imbricação de estórias possíveis, capazes de codificarem uma vida (a vida de cada ser humano), capazes de construírem uma obra narrativa fantástica: o *Livro das Mil e Uma Noites*.

Drummond agrada, assim, de imediato, aos leitores, porque, também, não consegue ir além da modelagem de um eu-nós, da modelagem do funcionamento emotivo da linguagem, como o postulou Jakobson. No poema *"Áporo"*, esvazia o eu, como categoria do ser e o faz equivalente aos contornos da forma: categoria objetiva, como o concretou os concretistas. Apesar desse momento, no geral, não vai mesmo além do nós, não chega a encontrar um modo de concreção energética para as qualidades de sentimentos, que poderiam caracterizar a singularidade de comportamento de um eu poético. A busca desse eu, no entanto, em termos das Teorias das linguagens, vai além da proposta de Jakobson. Só, em Peirce, como veremos, existe a possibilidade de iluminarmos a modulação deste eu, tão desejado, na poética do "Agora/Agora" (e já veremos...).

Carlinhos é moleque respeitoso. De estilingue na mão, não quer matar passarinhos e só deseja apedrejar, de leve, o "*sem fim*" do dia a dia de todos nós. E nem pretende ser o moleque Guimarães Rosa, que está sempre em busca da ideografia da fala do sertanejo, que está sempre a fazer e a re-fazer a fala dos bois e dos vaqueiros, a incitá-los a decifrarem o "*quem das coisas...*" E, que dizer do molequinho Haroldo de Campos? Criança, sempre muito bonita, que não usa estilingue, usa a flecha do Olhar, em busca do brilho do pó dos cristais e das pedras preciosas, pó cheiroso das violetas, que farfalham... Quando nasceu, já sabia que Deus mora, na linguagem e que, a todo momento, o Verbo está a se fazer carne. É menino guru. Quando crescido, sabe bem se definir: sou um poeta concretista. Mas, por saber olhar, por ter os cinco sentidos afiados, como lâminas, sabe o momento em que as construções analógicas, através das quais a poesia, como espécie de hiato entre o funcionamento poético e o metalingüístico, ou como funcionamento radical e, intencionalmente, poético, ultrapassa os seus próprios limites. E, isso, quando visa dizer o novo cosmos, quando visa captá-lo, como consciência imediata, mas ainda, o desnuda como caminho da busca do princípio da inteligibilidade. Haroldo sabe o momento em que este princípio, transformado em princípio estético universal, necessita retradução. Sente não ser mais o momento do renascer deste princípio, mas o momento de ignorá-lo e de encetar a busca do eu, como potencialidade abstrata, como condensação das qualidades dos sentimentos **singulares** de cada um de nós. Percebe essa potencialidade, como iluminada manifestação da singularidade da consciência, como o lugar do desejo de encontro da equivalência, entre qualidades de sentimen-

tos e de sensações. Esta busca percorre e percorreu, sempre, a linguagem verbal ocidental. É ela que justifica o fazer poético e que parece ter estado escondida, por detrás das tentativas, intricadas, de se diluir a linguagem verbal, como logos, como epos, e de, ao mesmo tempo, transformar o eu, em categoria objetiva... Sente-se que, para tentarmos acolher um certo modo da produção poética de Haroldo de Campos, pós concretista, é necessário apelarmos para o auxílio dos teóricos da linguagem verbal. As linguagens visuais e musicais, quando se codificam, para além do poder da mímica argumentativo-verbal, de há muito, encontraram modos de *"signagem"* para esse encontro das qualidades dos sentimentos. Para os artistas plásticos, cabe hoje o uso da palavra *"reviver"*, como citação re-iluminada desses momentos, em que o intelegível se faz sensível/sensório. Justifica-se, neste sentido, o fato de os teóricos das artes visuais estarem na vanguarda das reflexões acerca das possibilidades de marcações das sutis tessituras/grafismos de eus poéticos singulares... A percepção dessa possibilidade, em termos do verbal, implicou, como já dissemos, o completo e complexo desfazimento do logos, a ela, intrinsicamente, implícito.

Retomemos Peirce, retomemos os teóricos da linguagem.

O modelo das funções de linguagem, de Jakobson, como vimos, em paralelo com a proposta do matemático Marx Born, representa o momento da transformação do texto verbal, como coisa

e suas propriedades, em estrutura, resultante do seu funcionamento, percebido como processo, como jogo de funções. Aparentemente, está aceita e codificada a queda do sujeito da predicação. O sujeito da predicação fica substituído pelo emissor do processo de comunicação, quando retorna, para si mesmo, a mensagem comunicada. Aparentemente, está resolvido o problema do eu: emissor da mensagem, de manifestação emotiva, marcada pelo uso das interjeições (aparentemente, sinais não verbais) que o indiciam o tempo todo. Tem-se, aí, um modelo universal, capaz de regular e de definir, operacionalmente, a movimentação interna da linguagem verbal e de abrir espaço para a presença da emoção. Aparentemente, as possibilidades energéticas do código verbal estão codificadas. E, de dentro desse movimento, podem nascer os designers, provocados pelas relações analógicas, pelo princípio da equivalência, designers capazes de diluirem a função emotiva e com ela, as categorias do ser. Então, eu: categoria objetiva, testável, mensurável, colada aos modos das formas verbais. Estas, por sua vez, fisgam o universo, como conjunto de estruturas e funções e, em relação a ele, permanecem como estruturas correais. A radicalização da função poética transforma, assim, o sujeito da predicação e o eu emotivo em uma espécie de sujeito zerológico. E, como acontece na busca da "*vacuidade*" budista, o sujeito pode ser intuído, como organizador da forma, mas dela não faz parte, como elemento resultante, diferenciado. E não se percebe, ainda, que a vacuidade está cheia de qualidades: potencialidades abstratas, aptas a se encarnarem. E, não se percebe, ainda, que as funções, como invariantes das estruturas, podem criar formas imprevisíveis, anômalas e irreversíveis. E não se percebe, ain-

da, que a busca de uma *"estética objetiva"*, é apenas a busca de tradução do princípio da inteligibilidade, como marca do logos, pelo princípio estético, caracterizado como o conjunto das combinatórias das equivalências, das analogias, possibilitadas pelo funcionamento da linguagem verbal poética...

Nesse momento, Mihail Baktine já está a demonstrar que este eu emocional não existe, que este eu emocional não é um eu, é um "nós", porque a linguagem verbal, como logos, como razão totalizadora, apenas, representa o sistema social ocidental, através dela organizado. Torna-se, portanto, impossível detectar o eu, dentro da linguagem verbal, tomada como construção racional do homem.

Nesse momento, João Cabral de Melo Neto pode ser colocado, ao lado dos teóricos da linguagem, pois faz da linguagem verbal (como veremos, com clareza, no segundo volume deste trabalho) o seu objeto de pesquisa poética. João Cabral vai transformando o princípio da inteligibilidade em um diagrama de manifestações da consciência imediata. O procedimento básico é o de transformar as palavras, em percepções sensoriais e, assim, dizer o novo cosmos, como uma rede de qualidades de sensações. O eu é enfocado como a relação abstrata entre as formas produzidas desse modo. O poeta chegará a mostrar o eu como aquele espaço que está entre as sensações mais sutis e mais pré didáticas. Chegará a exaurir as possibilidades desse eu, criado, ainda, dentro e em decorrência do verbal. Aceitará em *Psicologia da Composição*, o vazio da forma, vazio em relação ao verbal e o eu se

transformará em lugar das sensações côncavas descentradas e potenciais... Em *A Educação pela Pedra*, transformará esse eu em lugar do desejo de busca da "*boa forma*". Analisando, microscopicamente, os poemas-chaves de Cabral, sob este ângulo (como o faremos, no segundo volume deste trabalho), confirma-se a saturação do eu relacional e, por mais que se queira negá-lo, ainda simétrico e mantenedor das possíveis regularidades, previsíveis dentro do verbal: um logos, aprioristicamente, construído. Neste momento, a codificação do eu deve estar, para **além** do verbal. Da tautologia, a que se chega, a partir de João Cabral: Eu ≡ desejo da boa forma, desejo da boa forma ≡ eu, sobra o eu como o lugar de qualidades: potencialidades abstratas, aptas a serem codificadas, para além do verbal, ou, quem sabe, como um eu **transverbal**. E, aqui, só nos fica Peirce, que transforma, como já foi dito, o sujeito da predicação em ato experiencial e o eu-nós, em eu singular, único e intransferível: lugar das qualidades de sentimentos, que apontam o eu como lugar do desejo da verdade, comum a todos os seres humanos, mas passível de marcação "*individualizadora*"...

Para entendermos o eu, como possibilidade de manifestação das qualidades de sentimentos, é importante revisarmos as teorias de Peirce, enfocando, principalmente, o aspecto "*cosmológico*" desta teoria. Para Peirce, o ser humano não é o criador do tempo, apesar de poder criar linearidades, que o codifiquem. O ser humano está no tempo. Este estar no tempo significa a per

cepção do Tempo, momento a momento, como durações, que apontam durações... O homem experimenta o tempo, como espaço físico e pode experimentá-lo, como se experimenta a penetração em uma floresta desconhecida, ou seja, a partir de indicadores (índices). O homem está sempre a experimentar o tempo, a semantizá-lo, em termos da "*secundidade*". Nesse sentido, o universo físico, também, inserido no tempo, apresenta uma situação paralela à da mente humana. Ao nível dos possíveis (primeiridade), as qualidades de sentimentos e as qualidades de sensações se equivalem e podem se encarnar a partir de códigos indiciais. Os possíveis, o mundo das relações sintáticas, portanto, só existem quando se encarnam, como contigüidades dadas, à maneira da contigüidade do mundo físico. O mundo das leis e das normas, que codificam o tempo, em termos de linearidades, contigüidades instituídas, como códigos convencionais, também só se fixam como leis, quando experienciadas como características do mundo físico, em si mesmo. Sendo assim, os códigos icônicos, indiciais e simbólicos representam tendências da mente humana e da mente "*cósmica*", em simultâneo, e, se como foi dito, deixou de existir o universo da predicação, o modelo agora é apresentado pelo universo físico, e pelo modo da percepção indicial.

Na observação do funcionamento geral dos signos, não se percebe a presença de um ser humano intérprete. As linguagens, como representações, "*presentações*" e possibilidades construtivas, estão em estado constante de interação. Peirce afirma que o significado de um signo é outro signo, que o interpreta, traduzindo-o, de modo mais amplificado. Assim, o uso dos signos

e as criações de interpretantes que, por sua vez, se transformam em referências de objetos de outros signos, vai, evidentemente, provocando uma lenta e imprevisível evolução das linguagens e, com ela, a evolução da mente humana e do mundo. O universo se nos apresenta como uma tessitura sígnica, tendente a se auto gerar. No entanto, a percepção, em "*primeiridade*", que só acontece ao nível da individuação, fica, sempre, como um potencial abstrato, tendente a se fisicalisar. Esta encarnação só se dá, de fato, quando a mente de um "*descobridor*" amplia os contornos singulares de seu repertório sintático e se coloca como referência de objeto do processo sígnico. É, então, que a atividade artística se faz, não como criação apenas (mera permutação de signos), mas como descoberta de um modo específico de auto-experimentação ao nível da secundidade. É o encontro entre as qualidades de sentimentos de um eu específico e as qualidades de sensação de um não eu específico, por força do "*Acaso*", definido como a probabilidade de distribuição dessas qualidades.

É, neste momento, que se torna possível apreender qualidades, como funções de um eu-Sentimento. E nos fica claro que este tipo de eu só se articula da primeiridade para a sua corporificação, na secundidade. Os códigos convencionais, as contigüidades instituídas, lhe são estranhas, e mesmo a função poética verbal, criadora da linguagem, como volume, como tridimensionalidade, não o consegue encarnar. Esse eu não se apresenta como texto verbal, propriamente dito, isto porque, como gerador de potencialidades abstratas (suas qualidades), pode ser interpretado como **dimensão**, como **número**, como **quantidade** (no sentido de

Pitágoras), mas não perde nunca seu caráter de manifestação de grafismos, de *"Signagens"*. Tentando visualizá-lo, ao nível da pesquisa plástica ou algébrica, podemos dizer que tem a dimensão do *"ponto"* (o zero) e tem, ao mesmo tempo, a dimensão da linha (o um). Esta dimensão do "um" tende a se duplicar, na dimensão dois, como superfície, mas nunca se encarna como dimensão três, ou seja, como volume, nem virtual (no espaço vazio), e nem como linguagem realizada. Para manter seu caráter abstrato estará sempre, em relação, ao lado do volume, como um espaço de ruptura, de limite entre a superfície e o volume. Resultado: as qualidades do eu, como potencialidades abstratas não se encarnam nunca como as leis regulares das simetrias, perceptíveis no mundo dos existentes, só podem se encarnar como *"diferenças"*, em relação a essas geometrias (*"sinsignos"*, singulares, mesmo).

É este modo de encarnação do eu que se apreende como o procedimento característico de um dos procedimentos da Poética de Haroldo de Campos, pós-concretista ou trans-concretista.

O poeta Haroldo de Campo atua, a partir dos momentos-limites, dos momentos de *"entropia"*, a que chegaram os procedimentos poéticos de João Cabral e os procedimentos poéticos da poesia concreta. No primeiro caso, pela impossibilidade de tradução do verbal em sensorial, para além da codificação das marcas dos traços pr+e-didáticos do saber. No segundo caso, pela impossibilidade de se intensificar ainda mais as produções de es-

truturas, análogas ao universo em movimento, tendentes, portanto, a provocarem regularidades entrópicas. Parece-nos que Haroldo não quer abandonar o código verbal, mas o quer transmutar de modo a que possa expressar as qualidades do Sentimento. Afasta-se da busca de universais, como princípio da inteligibilidade, como princípio da construção estética e como mensuração do teor de informação estética das mensagens. Quer buscar o singular, em si mesmo, e parece saber que o "*si mesmo*" é o modo de busca das estruturas imprevisíveis dos universos.

O poeta, nesse momento, assim como Peirce, visualiza os símbolos verbais, como qualidades de coisas, não só ao nível do sonoro e do gráfico, mas, também, ao nível dos traços semânticos, a ele incorporados para sempre. São traços, que resistem, nas palavras e expressões, apesar do rompimento da contigüidade instituída. Retoma de João Cabral a capacidade de fazer com que cada palavra, cada jogo de linguagem se traduza em gestos e grafismos abstratos...

O modo específico de criação de Haroldo passa a ser, sob este prisma, o de "*frac-cionamento*". Em um primeiro momento, o "*frac-cionamento*" da contigüidade instituída, em contigüidade dada, própria do mundo físico. Nesse primeiro momento, com a primeira palavra lançada, na folha de papel, traços semânticos, incorporados e fixados aos corpo físicos das palavras, ainda, se fazem índices das qualidades dos existentes, extra textos, a elas relacionados. No segundo momento, estas qualidades apontam para as qualidades incorporadas à segunda palavra e o referente

interno começa a ser feito como realidade física, como espaço. Então, o espaço branco da folha se faz importante, não no sentido de se substantivar, como se postulava, através da teoria da poesia concreta (substantivo, ainda, nos relembra o mundo das *"substâncias"*), mas no de se fixar como dimensão *"dois"*, como superfície, como um jogo de luzes e de cores, que se articulam no *"plano"*. E esse intensifica a possibilidade de volume, que está sendo construída pelas palavras, existentes físicos, reais. Importante a observação de que a folha em branco resiste, quando tentamos o jogo perceptivo de figura e fundo. Só os signos verbais formam figuras e o branco resiste, permanece como superfície, como fundo e pode, até mesmo, se aprofundar...

O procedimento, na verdade, é o da transformação da arte verbal em artes gráficas e sonoras. As palavras, *"fracionadas"*, na contigüidade, passam a funcionar como estruturas, que expressam qualidades de formas, de traços, de cores, de luzes, de texturas, de sonoridades, de sons surdos, de ruídos, de geometrias e de grafismos luminosos... E, aqui, se recuperam procedimentos, característicos de muitos artistas plásticos, cineastas e escultores. Entre eles, com certeza: Mondrian, Miró e Hokusai.

No primeiro poema, selecionado para representar Haroldo de Campos, neste trabalho, tudo começa, com o substantivo **libélulas. Libélulas** traz, consigo, as qualidades dos movimentos de vôos e as qualidades das formas das libélulas. O referente extra texto ainda se mostra pontuado.

"No céu das libélulas"

Já, então, o movimento do vôo começa a se identificar com o espaço vazio, do céu e as possibilidades de vôos de outras libélulas. Então:

o vôo das
sobre sob
libélulas

Aqui, a indicação clara dos vôos, em posições tridimensionais, dentro do espaço côncavo.

ponto
onde o olho
tremeluz

Dentro do espaço côncavo, o ponto: dimensão zero: pura potência... Lugar onde (côncavo), o *"olho"*: qualidades de côncavos, de movimentos dos côncavos, de brilhos, do movimento miniatura do grafismo do tremer, do fracionamento mínimo/minutoda luz...

Asa tênsil

A forma da asa se equivale ao movimento do voar e tensil nomeia a linha de junção, na horizontal, em um côncavo descentrado, do movimento tenso do tremeluz. *"Olho"* e *"asa"* se so-

brepõem ao vôo das libélulas. Na horizontal, na vertical? Em todas as possibilidades do espaço...

Lugar do
diamante
volátil

Os vôos do diamante intensificam as luzes e reflexos desse jogo de grafismos, côncavos, convexos, horizontais, verticais, círculos, espirais... Pontiagudos... Agora, a presença virtual do duro do diamante, transformado em jogos de polígonos, pela lapidação em asas/espelhos possíveis...

Alvo

E o poema se diz — este é o alvo: o branco lugar que se pretende atingir. Alvo: lugar descentrado, marcado pelo olhar do "*Arqueiro-zen*". Lugar onde se quer o grafismo dançante das asas do diamante, multiplicadas, multiplicadas, multiplicadas... O arqueiro Zen fixa os brilhos, os sonhos, as sombras, os reflexos, menos o centro, menos o alvo. O centro se faz móvel, se amplifica, se amplifica...

A cena se parece com a do teatro-Nô: "*uma elaborada metáfora dançante*", "*escrínio de cingeladura*". "*Jogos de palavras, disseminadas no texto, lhe dão o aspecto de um brocado de seda*", assim como em *Hagoromo de Zeami*, traduzido, transcrito, por Haroldo de Campos, agora, em 1993.

Textos de Haroldo: *"sínteses fulgurantes"... "faixamentos de imagens"... "amplas tapeçarias de imagens e de sentenças"... "mapeamentos de tesouros submersos"...* (palavras de Haroldo para o *Hagoromo*).

Encantadora a escolha de *"libélulas"*, palavra que, sonoramente, em termos de intonação, desenha gestos de vôos... **Libélulas** retoma a série poética universal: as asas, espalhadas pelos poemas: os vôos dos pássaros, das borboletas, dos corvos... As asas, que estamos sublinhando, nestre trabalho. As asas, contidas em gestos de vôos, em João Cabral, espalhadas, ampliadas, na Poética de Pedro Kilkerry...

Os grafismos, que vão sendo criados, se indiciam como signos singulares, inventados por uma Consciência Poética.

E o poeta é bem consciente disto. Leia-se a parte 5, do primeiro segmento de *Signantia, quasi Coelum-Signância, quase céu:*

5.

alvéolos
do globo diamantino

gomos
do grande copo de som: consopros

do respiro total

assim me
assino

Leia-se a **assinatura** do poeta: corpoalma, em situação do som inicial... Ato inaugural, a todo momento...

Daí, a adequação do integrar-se das fotos do poeta, nesse estilo de Obra. Fotos digitalizadas, em busca de designers, designers, a serem reticulados...

O procedimento de "*fraccionamento*", em Haroldo, se junta à tendência do poeta a recolher as energias, dissipadas, por outros procedimentos poéticos, que chegaram à exaustão. Vai fazendo novos "*fraccionamentos*", agora, na poética, tomada como um Grande Texto. E se João Cabral escolheu a pedra dura, surda, opaca, Haroldo a recolhe como "*madrepedra*", como a variedade dos brilhos das pedras preciosas. E se o ouro é o cadáver da pedra, como dizem os alquimistas, Haroldo vai derreter esse ouro, a partir do ouro condensado e feito pó, da poesia de Pedro Kilkerry. E, se Carlos Drummond de Andrade procurou o epos, na linguagem verbal, Haroldo fracciona os verbos de ação e os adjetivos, retira-os das frases, fixando-os como possibilidades de manifestações dos desenhos das ações. E, se Sousândrade buscava o desenho do eu-relação, através da minuciosa descrição de exuberantes paisagens referenciais, Haroldo, agora, cria paisagens gráficas, que delas de distinguem... Por detrás, está, sempre, a presença poética de Mallarmé. A demonstração é a de que um jogo de dados jamais abolirá o Acaso. Haroldo segura o poder semântico das pedras e palavras "*preciosas*", privilegiadas por Mallarmé, mas, busca, para além das constelações mallarmáicas, constelações anômalas, verdadeiros caleidoscópios fractais. O processo de com

posição é, intencionalmente, metonímico. Corta as formas figurativas, em pedaços, para fazê-las valerem não como as partes de um todo, próprias do mundo real, mas como manifestações de formas, capazes de se traduzirem em grafismos. Tudo se passa, como contigüidade dada, na secundidade, como indicações semânticas de qualidades, dois a dois.

E se a "*Mente*" do Inventor está em relevo, no tempo da invenção, é necessário que o Inventor reconheça o paralelismo de sua mente com a do receptor. Este sente (ou pode sentir-se) integrado ao poema, recebendo-o como sensações possíveis, capazes de provocarem outras sensações (outros grafismos), no seu espaço emocional. No entanto, para decodificarmos o poema temos que nos posicionarmos como intérprete, em secundidade. E, aí, o recurso do interpretante semiótico, propriamente dito: o dicente, como capacidade de se ver as formas, com suas funções disjuntivas (os jogos do sim e do não). Mas, ao mesmo tempo, é preciso percebê-las como condensações de energias ou como recuperações de energias perdidas...

(É importante, neste momento, percebermos a operacionalidade dos dois interpretantes, que Peirce criou, especificamente, para o caso da atividade artística: para a primeiridade, o "*interpretante emocional*", para a secundidade, o "*interpretante energético*". O eu-Sentimento é interpretado, a partir dos interpretantes semióticos, propriamente ditos: os remas e os di-

INSTITUTO DE ARTES - UNESP BIBLIOTECA

centes e através de interpretantes para a energia criadora, em si mesma: a energia emocional, potencial, de nossas mentes e a energia energética, já encarnada no mundo físico. Aqui, podemos concluir que Haroldo de Campos está transformando, intencionalmente, os signos verbais, em condensações de energias que se desnudam como designers avolumáveis...)

Através destas tentativas de percepção da obra de Haroldo de Campos, estamos tentando expressar a nossa sensação de que este poeta modela o eu sentimento, como sendo o lugar de estruturas dissipativas, que se reagrupam em formas, tendentes às formas das "*fractais*"... E, não se trata, aqui, de toda a obra pós-concreta, ou não concreta, de Haroldo. Este poeta recolhe, transmuta, "*re-semiotiza*" quase todos os procedimentos poéticos, até mesmo, as construções das formas tradicionais. Mas, estamos nos referindo, apenas, às criações correspondentes a este tipo de procedimento (o do "*fraccionamento*"). Trata-se de algumas criações de *O Xadrez de Estrelas* e quase todas as criações de *Signância, quase céu*, e, ainda, do procedimento criativo de *Galáxias*. (Logo, transcreveremos, alguns exemplos).

De fato, se a leitura atenta de criações anteriores às Galáxias, nos permite a percepção de possíveis fractais, em *Galáxias*, a atitude de fraccionamento nos parece ficar bem clara. As palavras, em montagem, carregam qualidades de sensações...Podem mudar de lugar, sendo percebidas como uma rede invisível de

grafismos. E, como o poeta, aqui e ali, expressa cintilações, reflexos e sombras de metais e pedras preciosas, vai se apreendendo um "*volume virtual*", que se vai desgarrando das páginas: percepção ótica de uma rede de brilhos e de texturas. As recorrências sonoras: aliterações, coliterações, assonâncias, paronomasias, rimas em espelhos, e outros recursos de identificações entre sons e sentidos, colocam as palavras em superposições, em movimento contínuo de substituição de umas pelas outras... A rede de brilhos é confirmada, em simultâneo, e sempre, pelo prazer do olho/ouvido.

E, se pensamos que as qualidades do eu se manifestam, na superfície branca, por entre as palavras; e, se pensamos que o eu é um ponto de ruptura entre essa superfície (em aparente contigüidade instituída, mas na verdade, traduzida em contigüidade dada, dois a dois, de palavra para palavra) e a possibilidade do "*volume*", e se há a pressão do eu sobre o não eu e, simultaneamente, a pressão do não eu (agora rede de brilhos), sobre o eu, ficamos sabendo que estes espaços de "*fissuras*" podem se aprofundarem e fraccionarem esse volume de raios brilhantes, mostrando-nos sua natureza fractal.

E nos parece que essa geometrização abstrata, complexa e anômala mostra as três principais características de uma estrutura fractal, segundo a leitura de Omar Cabrese, em *A Idade Neo Barroca*, a respeito da proposta de Prigogine.

Em primeiro lugar, o caráter casual deste tipo de cons

trução, representando manifestação objetiva do Acaso, como se vê em Peirce. O autor programa os modos de fixação da estrutura, no papel e na percepção do leitor. Mas esta fixação, aparentemente estática, é o modo de o autor permitir que a propriedade da distribuição das qualidades seja diversificada, imprevisível e irreversível. Em segundo lugar, o caráter escalante da fractal, entendendo-se por essa palavra "*o facto de que os objetos fractais têm uma forma ou uma estrutura irregular, mas esta se repete, sempre, quase igual, tanto no conjunto como nas suas partes, e em qualquer escala que se observe o objeto analisado*".[1] Em terceiro lugar, o caráter teragônico, ou seja, o fato de que as fractais têm sempre uma forma poligonal, com elevadíssimo número de lados. Esse aspecto se faz bem claro nas fractais de Haroldo de Campos pelo poder de reduplicação e da ampliação dos lados das formas, através das cintilações e sombreados, sugeridos, no tempo da fruição.

Claro que não nos referimos aqui ao significado do prefixo "tera", que, em geometria, quando anteposto ao nome de uma unidade de medida, forma o nome de uma unidade 10^{12} vezes maior que a primeira. Mas, na fruição das "*invenções*" de Haroldo (em *O Xadrez de Estrelas*, *Signância, quase céu...*) como conjunto de poemas, de designers tridimensionais, que se superpõem, mantendo, em simultâneo, o poder - luz - **superfície** das páginas brancas, quase chegamos aí...

Acreditamos que seja, assim, o mundo do menino Haroldo de Campos e que esse eu - mundo - fractal se faz um referente

para as criações metalingüísticas, propriamente ditas, ou para a criação de metáforas, como, por exemplo, a substituição da poética de Pedro Kilkerry pela expressão "*sanha diamantina*". Nos poemas metalingüísticos, as fractais transverbais de Haroldo, falam obras de artistas plásticos, que estiveram, bem próximos, desse tipo de construção. A obra: *A educação dos cinco sentidos*, que lembra as proposições do jovem Marx (a de que os cinco sentidos do ser humano necessitam de desenvolvimento), apresenta poemas — testemunhos do encontro de fractais verbais, com fractais plásticas, em alguns momentos. É o caso de *O Canal Fantástico* que fala a fala, em anamorfose gráfica, de Regina Silveira. É o caso da percepção da *Cor Pigmento Luz*, em Cláudio Tozzi. É o caso da *Nomeação do Azul - Volpi*. E, assim, o de muitos outros... (Veja-se os poemas, no terceiro volume deste trabalho).

(Dessa possibilidade de interpretação do poeta Haroldo de Campos, nasce a nossa certeza de que, desde a explosão dos versos livres, se faz necessária a observação do modo como esta liberdade se dá, no espaço da folha em branco. A aceitação dos versos livres nos parece corresponder ao momento da consciência do homem, a respeito de sua presença, dentro do tempo e, portanto, da consciência do tempo, como duração, como espacialização de jogos situacionais.

É, por isto, que nossas interpretações repousam sempre, nessa ênfase, pois, sem ela, não se apreende a transformação do verbal, em energias, em grafismos, em fractais. No campo

das linguagens visuais, televisivas e cinematográficas, este tipo de estrutura já é facilmente identificável. E são as crianças, de hoje, as primeiras a reconhecerem a beleza dessas estruturas *"monstruosas"*... Estamos, com a certeza de que só a arte pode fazer a *"inscrição do desequilíbrio na matéria"*, como nos explicou Prigogine, quando comparou arte e ciência, ao nível das descobertas da Termodinâmica. A arte é Shiva e Shiva, quando dança, deixa, no espaço, inscrições de estruturas fractais... Portanto, o ato de interpretação de um poema, acreditamos, exige a observação acurada, não só dos procedimentos, como, também, dos materiais)

Nos casos de poemas, que falam outras linguagens, como nos *"Murilogramas"* e *"Grafitos"*, de Murilo Mendes, os modos como a linguagem verbal é recortada e deformada para dizer o outro código, revelam as manifestações, às vezes, sutis, das qualidades de sentimentos do *"Inventor"*. Este eu não se esconde, mais, atrás das formas resultantes, em leituras imediatas, mas se diz, através de seus contornos e tendências a volumes virtuais... Na *"referência de meio"* do signo, resultante do choque desse encontro de dois códigos, tem-se, sempre, um *"sinsigno"*, bem marcado, presentificando sua diferença em relação a outros tipos de designers e marcando, claramente, o modo de procedimento específico da mente do Inventor. É a *"diferença"*, que interessa, aqui.

O *"ícone"* fractal, propriamente dito, pode ser classi

ficado, segundo as 10 classes de signos, propostas por Peirce, como um "*sinsigno*" remático, dicente e energético. A potencialidade da imagem da mente se amplia, ao máximo, e se reconstrói, frente ao leitor, como realidade física, mesmo: campo de relações gráficas, multiplicáveis e "*escalantes*". Realmente, se queremos ler a construção das fractais, através deste modelo, temos que realizar e manter uma operação constante entre os três primeiros tipos de classificação. O "*ícone*", como "*referência de objeto*" é indispensável, no caso da estrutura fractal. O "*ícone*", apreendido como analogia entre estruturas. E o funcionamento regular de uma estrutura supõe possibilidades imprevisíveis e irreversíveis de suas funções (momentos de não-equilíbrio, que a mantém com vida, em movimento, em evolução). Essa possibilidade do "*não-equilíbrio*" está incorporada, portanto, ao ícone. Daí, que a fractal incorpore e opere através de três feições das tricotomias. Em um primeiro momento, o sonhado "*qualisigno remático (emocional) icônico*": uma qualidade, que se faz signo. É o primeiro momento da fruição: qualidades de energias emocionais do eu do Inventor despertam qualidades de energias emocionais, no eu do fruidor (momento não codificável, primeiridade pura). A seguir, a estrutura se nos revela singular (sinsigno), como expressão de um eu e o fruidor a percebe, em nível de primeiridade. Tem-se o "*sinsigno remático (emocional) icônico*". E, finalmente, a encarnação dessas energias emocionais (qualidades de sentimentos), na secundidade do mundo físico: "*sinsigno dicente (energético) icônico*". E, assim, por diante...

Esta situação do "*ícone*" (da fractal) se refere ao mo

do do encarnar-se da "*imagem da mente*" do Inventor, que tem o seu ser no passado, mas, que se presentifica com o índice, que tem o seu ser, sempre, no presente. (Não nos esqueçamos de que nossas células cerebrais, nossos neurônios, têm codificação binária, mas, para além deles, as energias se desenham, em modos imprevisíveis, como nos explicou Prigogine).

Vale dizer, então, que este eu/Sentimento, que se busca, na Estética de agora, expressa o homem total, como relação entre espírito e matéria, como organismo. As qualidades de sentimentos podem mostrar, inclusive, modos do corpo... (Relembremos, aqui, o biólogo chileno, Maturana e sua obra: *El Arbol del Conecimento*).

E se pensarmos, a partir destas constatações, na elaboração de uma possível História da Poética ou da Arte, teremos que ficar atentos a esse ato experiencial (na secundidade), ao momento, em que o sinsigno, como cosmogonia da imagem da mente do inventor, realmente se revela fractal e, assim, o singulariza e o demonstra como Inventor, mesmo.(Uma Estética, meramente teórica, parece não se sustentar, a partir do modelo de Peirce). Teríamos, no caso, que nos sentirmos, em meio à tessitura sígnica do mundo e estarmos atentos para os momentos em que as mentes inventoras tomassem relevos e se transformassem em referências de objetos para os "*sinsignos*". E, a partir desses momentos perceptivos, realizarmos a montagem dos textos artísticos, decorrentes dessas "*Signagens*", como diria Haroldo de Campos. Estaríamos, então, próximos das propostas de Ezra Pound, em ter-

unesp

mos de Poética e das propostas de Ernst Gombrich, em termos das atividades plásticas, em geral.

[No segundo volume deste trabalho, trataremos destes assuntos, em termos do erótico, em termos da busca de possíveis designers da libido. Pois, se considerarmos, como Peirce, ou como Carl Jung, que a energia da libido é a mesma energia, que circula no universo, a fractal seria a mais bela manifestação das possibilidades desse designer. E, neste caso, os poemas de Haroldo de Campos estariam demonstrando bonitas, estéticas "*cunhagens*", neste sentido. São os momentos, em que o poeta integra às montagens dos seus textos, palavras, que projetam gestos e movimentos, relacionados com situações eróticas e amorosas. É, por isso, que estes textos aparecerão, em primeiro lugar, na montagem, que faremos do poético, como "*erótico realizado*".

E, antes dos poemas de Haroldo, as delicadas "*luminuras*" eróticas de Gilka Machado. Nos poemas desta poetisa as aliterações, sob o prisma de construções da função poética, aparecem, à maneira de citações, em relação aos demais jogos de palavras, pois adquirem relevos e produzem tatilidades sensórias concretas. E as qualidades de sentimentos encarnam suas potências, bem próximas às elevações, em volume, dessas citações. Percebem-se "*fracções*" na contigüidade dos sons, e percebem-se fractais, em miniaturas. A elevação das recorrências sonoras rarefazem os fechamentos característicos das formas, já então fáticas, dos so

netos. De dentro deles, as pequenas fractais vão demonstrando possibilidades de volumes virtuais e desvelam, nas superfíceis, modos de ser do eu/Sentimento. Apreendemos aí antecipações das "*libidos fractais*", de Haroldo de Campos.]

(É pertinente esclarecermos que o primeiro contato da autora deste trabalho com os poemas selecionáveis, de um modo geral, se deu ao nível da percepção do erótico, da libido, como energia manifestada e condensada. Uma percepção primeira, corporal, integrativa... A demonstração deste tipo de percepção poética está realizada no segundo volume. E, quando a autora percebeu, a partir do contato com João Cabral e com Haroldo de Campos, a "*performance*" dos "*ícones fractais*", trouxe, para o primeiro volume, a ampliação destas percepções, pois, no espaço desse primeiro volume, estão os poemas de Haroldo de Campos e de João Cabral, assinalados, como poetas matrizes, apontados, desse modo, já através da primeira "*escrita*"...

O segundo volume marca, portanto, a codificação dos momentos de "*primeiridade*", experienciados por esta autora. E, mais ainda, marca o resgate feito, a respeito de interpretações anteriores de João Cabral, ou seja, dos muitos anos, que esta autora passou, observando, microscopicamente, os poemas deste poeta. Daí, pode-se concluir que a busca das fractais, exige uma percepção, miniatural, dos procedimentos poéticos, às vezes, quase invisíveis. É, sob esse ângulo, também, que esta autora ain-

da não aceita, em termos de Poética, a designação de Omar Calabrese, para a nossa época, a designação de "*idade neo barroca*". O barroco parece ter atingido seu ponto final com a criação da poesia concreta. A partir daí, seus procedimentos parecem estar sendo recuperados, mas, apenas, como metodologias, como modos de se dizer, de se descrever as estruturas fractais. E estas estruturas, ao nível poético, não podem ser consideradas manifestações barrocas, mas, sim, manifestações **novas**, corporificações das estruturas dissipativas, decorrentes da entropia, da quase morte de alguns procedimentos. O barroco existiu, principalmente, para dizer a complexidade dos movimentos do universo das estruturas e funções, para transformar o sujeito da predicação, de categoria do ser, em categoria objetiva. A partir daí, o novo viver (ou o reviver, "*revival*") do sujeito-Sentimento, que existiu, sempre, mas, apenas, como sujeito zerológico, como potência abstrata, por detrás destes procedimentos...

E, daqui, deste primeiro volume, a autora percebe, também, que João Cabral, realmente, na obra *A educação pela pedra*, como conjunto, conseguiu realizar um "*Ensemble*" de uma composição: o molde abstrato de uma virtual estrutura fractal. As dobragens das quadras sobre as quadras, o encontro de poemas com poemas, a penetração das linhas diversas em outras linhas, o preenchimento dos espaços em branco pelas linhas da sintaxe verbal, abstratizável e as arquiteturas possíveis projetam uma estrutura verbal "*teragônica*". E o prefixo "tera" até parece se demonstra como tal...

INSTITUTO DE ARTES · UNESP · BIBLIOTECA

E o leitor, que tiver adentrado os poemas, isoladamente — e isto já o fizemos, no segundo volume — é atirado para fora desta estrutura: "*monstro virtual*" e, só, de fora, pode apreendê-la como conjunto e até se emocionar com a beleza diferencial destas montagens momentâneas e virtuais. E a repetição da pedra sonora — pedra filosofal —, que encontraremos, no segundo volume, como se fosse Vishnu, garante a não destruição perceptiva dessa fractal, segurando-a sempre como volume, a ser desenhado, geometricamente, dentro, entre e por dentro desta obra. O leitor pode ampliar, ao máximo, a percepção das "*fracções*" e de seus escalonamentos possíveis. Conclui-se, então, que as marcações numéricas, que antecedem certas quadras e o jogo A — e a' marcam apenas certas regras estáticas desse molde, a serem também abstratizadas. Assim, também, o bom traçado das nítidas quadras e a obcessão pelo número 4, símbolo da terra, funcionam apenas como modos de João Cabral amarrar as "*sandálias*" (de Ulisses) do poema, no chão. E, depois, é deixá-lo voar...

Aliás, é preciso esclarecer que João Cabral já esboçara um molde fractal possível, no poema "*Congresso no Polígono das Secas*", da obra *Dois Parlamentos*. Já, aqui, a idéia é a possível construção de uma multiplicação de polígonos, de modo a expressarem uma estrutura indicativa da situação da seca no Nordeste, uma fractal capaz de aterrorizar e, por isso, tocar a sensibilidade dos leitores...

Em ambos os casos, o eu do Leitor e do Criador ficam excluídos. Ambos saem de dentro da forma e fica enfatizado o Pe

A EDUCAÇÃO PELA PEDRA

Uma educação pela pedra: por lições:
para aprender da pedra, frequentá-la
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta
lições da pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la.

Outra educação pela pedra: no Sertão
(de dentro para fora, e pré-didática).
No Sertão, a pedra não sabe lecionar,
e se lecionasse, não ensinaria nada:
lá não se aprende a pedra: lá a pedra
uma pedra de nascença. entranha a alma

Anagramas gráficos (pedra) e índices de alma

Anagramas (pedra)

Anagramas gráficos de alma

Anagrama sonoro (" a pedra entranha a alma")

ferente. Dentro da forma, fica o testemunho desse impacto, do encontro do poema com a energia "*corporal*" do leitor. E é, nesse sentido, que em João Cabral a fractal tem desejo próprio. Quer dançar, quer ampliar seus braços. E quando se fala dessa estrutura, virtual e simulada, se pode, até mesmo, dizer: "esse quer, quem do dentro, das coisas, lá fora" (frase da autora).

O Gráfico I demonstra, no poema "*A educação pela pedra*", o primeiro modo de esvaziamento do significado sintático-semântico: os sons da palavra "*pedra*" são redistribuídos por sobre o poema e formam diversos anagramas gráficos e dois anagramas sonoros. A redistribuição dos sons da palavra "*alma*" projetam traços, por sobre as estrofes que, em espelho, se superpõem e começam a transitarem na tridimensionalidade. Seguindo o andamento desta arquitetura, destes movimentos, em relação à Obra, como conjunto, teremos a primeira estrofe de "*Sertanejo falando*", se sobrepondo a estas duas e, ainda, a segunda estrofe, por sobre todas elas. A arquitetura vai mostrando seu volume. E esta sobreposição se faz, ao mesmo tempo, como dobragens do papel-livro. Em outro momento, este conjunto de estrofes se posicionam, entre as duas estrofes de "*Catar feijão*", e, assim, por diante...

A EDUCAÇÃO PELA PEDRA

Uma educação pela pedra: por lições:
para aprender da pedra, frequentá-la
captar sua voz inenfática, impessoal
(pela de dicção ela começa as aulas).
A lição de moral, sua resistência fria
ao que flui e a fluir, a ser maleada;
a de poética, sua carnadura concreta;
a de economia, seu adensar-se compacta
lições da pedra (de fora para dentro,
cartilha muda), para quem soletrá-la.

Outra educação pela pedra: no Sertão
(de dentro para fora, e pré-didática).
No Sertão, a pedra não sabe lecionar,
e se lecionasse, não ensinaria nada:
lá não se aprende a pedra: lá a pedra
uma pedra de nascença. entranha a alma

Anagramas gráficos (pedra) e índices de alma

Anagramas (pedra)

Anagramas gráficos de alma

Anagrama sonoro (" a pedra entranha a alma")

É curioso observar que, tanto o poeta João Cabral, como o poeta Haroldo de Campos, parecem trazer, em suas mentes, a fórmula alquímica da "*Táboa das Esmeraldas*": "*Faça um quadrado, do quadrado, tire um círculo, do círculo, tire um triângulo, do triângulo, tire um novo círculo e, assim, terás a pedra filosofal...*". No centro do triângulo, João Cabral coloca um pedregulho, transformado em ouro surdo/sonoro. Haroldo de Campos coloca a si mesmo, disposto a transformar a pedra em "*madrepedra*", em ritual de passagem do fosco dos pedregulhos para os brilhos das pedras preciosas... E, chega a se construir como uma espécie de Eu/"Paraíso" Fractal...

Quando apreendemos, assim, a movimentação deste eu-fractal, de Haroldo de Campos e as simulações fractais de João Cabral, somos levados, naturalmente, a pensar no caráter de turbulência, que representou, na Poética Brasileira, a Semana de vinte e dois (1922). Esta turbulência significou, sem dúvida, a consciência de que o universo da predicação caíra e de que a Razão Totalizadora deixara de existir. Sente-se, neste momento, que é preciso desconstruir a contigüidade instituída da língua colonizadora, fraccioná-la, para encontrar outros modos de construção de universos, que se façam análogos aos movimentos do universo de estruturas e funções. Enquanto Mario de Andrade cria o seu *Macunaíma*, faz poemas, mas, no geral, prefere a clareza das especulações a respeito desta queda, Oswald de Andrade parte para a construção direta de poemas, capazes de encenarem este no-

vo cosmos. Corta, corta muito a contigüidade do verbal e, com *"dentes caninos"*, como diz Haroldo de Campos. Para este poeta, qualquer ação inovadora deve partir de um momento de *"turbulência"*. Assim, a *"Contribuição Milionária"* de todos os erros. Assim, a integração das sonoridades indígenas. Assim, a criação de *"flashs"* verbais, à maneira do cinema. Assim, a criação de tótens, que fissurem a contigüidade da língua, como tabu e a organizem, em paradigma; arte mágica, representativa das categorias do universo. E, entre elas, a linguagem verbal, como estrutura física, assim como é vista, ideogramicamente, pelos nossos indígenas.

As formas verbais, montagens de momentos sintáticos, que encontram lógica neste próprio sistema de montagem, desclassificam o eu da predicação e o escondem como características objetivas destas formas. Nesses momentos, a poética de Oswald aponta, sem dúvida, os procedimentos da poesia concreta. Mas, além deste procedimento, Oswald cria paródias, corta a continuidade da montagem dos documentos da História do Brasil, dessacralizando-os e transformando-os em *"espaço"*. Ao mesmo tempo, investe, declaradamente, contra o eu/nós dos românticos, tendendo a reformulá-la.

Parece-nos que, no geral, é o eu *"fractal"*, assim como o descrevemos até agora, que se coloca como repertório desejado por Oswald. E este eu, teoricamente, nasceria da *"turbulenta"*, ruptura e diluição do eu romântico. Parece-nos, também, que a poética de Oswald, no seu conjunto, já realiza a invenção des-

sa espécie de "eu". Sente-se que, Oswald propõe o modernismo, mas já se demonstra como transmoderno (ou como pós-moderno). No entanto, para se confirmar se esse eu, assim, como manifestação das qualidades de sentimentos é, realmente, construído por Oswald, haveria a necessidade da percepção de todas as marcas de seus dentes caninos: uma observação, minuciosa, dos modos como dos "*fraccionamentos*" da contigüidade do verbal. A isso, não chegamos ainda, mas, sabemos que chegar, aí, seria importante. A tentativa seria a de apontar Oswald, como um "*vetor de transformação*" em direção a Haroldo, pós-concreto, transverbal...

A partir de uma visada, mais geral, para além dos momentos, em que o eu, como potência, se faz sujeito zerológico, por dentro dos poemas, mais condensados, percebemos a presença de um eu, atuando em uma espécie de situação "*planográfica*". Atua, na dimensão da superfície e apenas aponta as dimensões em volume. Ora, a atuação desse eu se constrói como um "*plano-côncavo*" (quando a atividade metalingüística joga a linguagem objeto para o fundo da página, criando, assim, a impressão de profundidade), ora, como um "*plano-convexo*" (quando a função poética se radicaliza, por momentos e se mostra como discurso em relevo, como citação tatilizável, em relação aos outros fragmentos de linguagem, que ficam na dimensão da superfície). Tem-se, aqui, os dois procedimentos, mais característicos da poesia atual, os dois tipos de citações que caracterizam o chamado "*texto pós-moderno*".

No entanto, apesar do forte desejo de fazê-lo, Oswald

não consegue exaurir, por completo, a corporificação do eu romântico. A ele acaba por voltar, no *Cântico dos Cânticos para flauta e violão*, ou seja, quando elabora sua intencional poesia erótica. Nesse momento, não só refaz o eu/nós, como sabe que o refaz. Para a amada pode oferecer, então: *"O segredo onomatopaico do universo"*. (Voltaremos a este assunto, no segundo volume deste trabalho)

Paradoxalmente, quando Oswald folheia seus cadernos infantis, *"morde"* mais leve e se auxilia por desenhos, articulados como traços infantis, na tentativa de, realmente, expressar qualidades de sentimentos singulares. Deixa claro o desejo de poder se biografar, como consciência poética, como o Oswaldinho, que se distingue dos outros meninos...

[Esta retroação, em relação à crítica do eu romântico, em Oswald, talvez se deva ao fato de que o eu/nós, quando em busca de sua definição, não se tinha completado, ainda. Não é o que acontece, no mundo de agora. Quando, no *"texto de introdução"* falamos que a atividade da Propaganda e da Publicidade, no mundo do consumo, refuncionaliza o universo da predicação, não estávamos, verdadeiramente, apontando a predicação, em si mesma. A Publicidade retoma a linguagem verbal, mas sob o ângulo da sua capacidade de persuasão, como aconteceu com os sofistas, na cultura grega. Mas, os sofismas e os encantos persuasivos ficam, quase sempre, escondidos por detrás de uma linguagem emotiva. Quan

do o repertório do leitor é programado, em termos da venda de idéias ou de artefatos, o funcionamento da linguagem emotiva aproxima emissores e receptores e cria, concretamente, a situação do "nós". Este esquema repetitivo do apelo ao consumo veio, não tão vagarosamente, esvaziando o eu/nós. A publicidade realizou, de fato, o desejo de Oswald. E quando esta linguagem de funcionamento emotivo, entra em processo de esvaziamento, o homem de hoje, o homem pós-moderno, também, se sente esvaziado. É como se as emoções tivessem morrido, como se os Sonhos tivessem se acabado. E só mesmo os poetas chegam a valorizar este esvaziamento e chegam a percebê-lo como possibilidades de leituras, desleituras e releituras do eu/Sentimento. Para Haroldo de Campos e para os poetas de agora, não só João Cabral, com sua forma côncava vazia, de "A *Psicologia da Composição*", mas, também, toda a atividade verbal dos publicitários já tinham levado à exaustão o eu/nós, deixando em seu lugar um vazio potencial abstrato...]

E, se pretendemos estar falando em linguagens da infância, em poetas meninos, devemos pensar, agora, no poeta Manuel Bandeira, o mais menino de todos eles. O poeta que transforma o "pueri" em modo de manifestação da consciência poética.

Bandeira retoma o culto do eu romântico, assume este romantismo e, não fosse a capacidade de fisgar a singularidade das qualidades de seus sentimentos-meninos, seria, apenas, mais um romântico, a expressar emoções fáticas e previsíveis.

Como adulto, parece sufocado dentro e pelas exigências dos movimentos estéticos do século XIX. Embora ironize o Parnasianismo, no poema "*Os Sapos*", se mostra cerceado, sufocado dentro das exigências das rimas e fórmulas da poética tradicional. Veja-se, por exemplo, o poema "*A Ceia*", que poderia, à primeira vista, ser considerado uma paródia de algum poema parnasiano. Mas, Bandeira não o assume assim.

O poeta se salva, de certo modo, desse sufocar-se, traduzindo, pacientemente, a linguagem verbal em percepções sensoriais. Tenta a diagramação poética dos referentes. Mas esses diagramas só desvelam algumas qualidades de sentimentos do eu, quando são moldadas a partir da percepção infantil, a partir da remontagem de onomatopéias. Então, temos o "*trem de ferro*", a desenhar ruídos, os acontecimentos/designers "*Na rua do sabão*" etc., etc. Nesses momentos de "*Sinestesia*", o real é captado como textura sensória, como eroticidade. Daí que o poeta tenha transformado "*O Carnaval*" em linguagem objeto. Dentro dela, atrai a atenção dos leitores a recriação da dramaticidade do amor: Colombina/Pierrot, um arquétipo, um símbolo universal de uma feição do amor. Na modelagem do Pierrot, sob diversos aspectos, o poeta consegue re-expressar, semântico/sonoramente, o clima de amor carnal, de desejo físico e de desejo místico, como busca de andoginia. São Pierrots crianças. Os leitores, identificados com estas personagens sinestésicas, nem se assustam, quando, de dentro do "*Carnaval*" salta um Pierrot. Saltam com ele. Qual Nijinskis da dança letrada deste século, temem o peso da queda vertical, desejam as asas dos pássaros no vôo...

No mais, Bandeira apela para procedimentos conhecidos, como o *"Vou me embora pra Pasárgada"*, o tema do viajar, do ir-se embora. E não se sabe mesmo se o poema *"Anti-evasão"*, criado pelo poeta africano (de Cabo Verde), Ovídio Martins, é paródia intencional do poema de Manoel Bandeira ou se é apenas um novo modo de se falar de um assunto, característico da Literatura em Língua Portuguesa. Mas, o poema *"Tereza"*, do menino Bandeira, é, sem dúvida alguma, uma paródia, um índice, uma *"tradução"* das *"Terezas"* do Romantismo e, principalmente, do poema de Castro Alves. (Leia-se o poema, no segundo volume deste trabalho). De qualquer modo, esta espécie de ternura sensorial infantil, que está, sempre, "in off", na Poética de Bandeira é que lhe permite escapar para versos livres e lúdicos, em alguns momentos... E é por esta razão que o consideramos um poeta-matriz. Poetiza o eu/Sentimento/Menino. É Vishnu, capaz de assegurar o momento *"clinâmen"*, o vôo-ciclamen dos poetas adultos.

Em tempo: pensemos, ainda, na siginificação Vishnu da infância, na poesia de Fernando Pessoa. Na *"Ode Triunfal"*, como vimos, momentos antes de enfrentar a turbulência da marcação de ruídos e gritos, que invadiriam o poema, se encenado, se poema falado, Álvaro de Campos garante a manutenção de uma energia azul, re-imaginando a infância. Adentremos o parênteses:

(*Na nora do quintal da minha casa*
O burro anda à roda, anda à roda,
E o mistério do mundo é do tamanho disto.
Limpa o suor com o braço, trabalhador descontente.
A luz do sol abafa o silêncio das esferas.
E havemos todos de morrer,
Ó pinheirais, sombrios ao crepúsculo.
Pinheirais onde a minha infância era outra coisa
Do que eu sou hoje...)

E não tenhamos dúvida de que esta turbulência sonora, turbulência, que "*fracciona*" a contigüidade verbal e que se reorganiza, a partir do texto gráfico, como partitura, representa um momento "*fractal*", na Poética de Pessoa, um modo adequado de o eu/Sentimento se dizer. Nesse sentido, Fernando Pessoa retoma toda a movimentação perceptiva, apreendida a partir de a "*Ode Triunfal*", como metalinguagem, como alegoria, em a "*Ode Marítima*". E, pensando agora, o que sentiu (comportamento constante em Fernando Pessoa), reafirma a possibilidade de o eu fractal se fazer construção, capaz de dar conta, de colocar em morfose o jogo plural de tantos eus, de tantas qualidades de sentimentos... (voltaremos a isso...)

NOTAS

(1) Calabrese, Omar. A *idade neobarroca*. Edições 70 Ltda., Lisboa, Portugal. pp.137-138.

(2) Gráfico I, retirado da Tese de Doutoramento da autora: *Poética e função metalinguística*: João Cabral de Melo Neto. PUC-SP, São Paulo, 1975. p.213.

CENA

INSTITUTO DE ARTES - UNESP
BIBLIOTECA

Rubens Rodrigues Torres Filho

Docemente, perigosamente, o
frio toma conta dos meninos
de mentira que brincavam
lancinantes à beira-nada.

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

MÃOS DADAS

Carlos Drummond de Andrade

Não SEREI o poeta de um mundo caduco.
Também não cantarei o mundo futuro.
Estou prêso à vida e olho meus companheiros.
Estão taciturnos mas nutrem grandes esperanças.
Entre êles, considero a enorme realidade.
O presente é tão grande, não nos afastamos.
Não nos afastamos muito, vamos de mãos dadas.

Não serei o cantor de uma mulher, de uma história,
não direi os suspiros ao anoitecer, a paisagem vista da janela.
Não distribuirei entorpecentes ou cartas de suicida,
não fugirei para as ilhas nem serei raptado por serafins.
O tempo é a minha matéria, o tempo presente, os homens presentes.
A vida presente.

O SOBREVIVENTE

A Cyro dos Anjos

IMPOSSÍVEL compor um poema a essa altura da evolução da humanidade.
Impossível escrever um poema — uma linha que seja — de verdadeira poesia.
O último trovador morreu em 1914.
Tinha um nome de que ninguém se lembra mais.

Há máquinas terrivelmente complicadas para as necessidades mais simples.
Se quer fumar um charuto aperte um botão.
Paletós abotoam-se por eletricidade.
Amor se faz pelo sem-fio.
Não precisa estômago para digestão.

Um sábio declarou a O JORNAL que ainda falta muito para atingirmos um nível razoável de cultura. Mas até lá, felizmente, estarei morto.

Os homens não melhoraram
e matam-se como percevejos.
Os percevejos heróicos renascem.
Inabitável, o mundo é cada vez mais habitado.
E se os olhos reaprendessem a chorar seria um segundo dilúvio.

(Desconfio que escrevi um poema.)

OFICINA IRRITADA

EU QUERO compor um sonêto duro
como poeta algum ousara escrever
Eu quero pintar um sonêto escuro,
sêco, abafado, difícil de ler.

Quero que meu sonêto, no futuro,
não desperte em ninguém nenhum prazer.
E que, no seu maligno ar imaturo,
ao mesmo tempo saiba ser, não ser.

Esse meu verbo antipático e impuro
há de pungir, há de fazer sofrer,
tendão de Vênus sob o pedicuro.

Ninguém o lembrará: tiro no muro,
cão mijando no caos, enquanto Arcturo,
claro enigma, se deixa surpreender.

JOSÉ

E AGORA, José?
A festa acabou,
a luz apagou,
o povo sumiu,
a noite esfriou,
e agora, José?
e agora, você?
você que é sem nome,
que zomba dos outros,
você que faz versos,
que ama, protesta?
e agora, José?

Está sem mulher,
está sem discurso,
está sem carinho,
já não pode beber,
já não pode fumar,
cuspir já não pode,
a noite esfriou,
o dia não veio,
o bonde não veio,
o riso não veio,
não veio a utopia
e tudo acabou
e tudo fugiu
e tudo mofou,
e agora, José?

E agora, José?
sua doce palavra,
seu instante de febre,
sua gula e jejum,
sua biblioteca,
sua lavra de ouro,
seu terno de vidro,
sua incoerência,
seu ódio — e agora?

Com a chave na mão
quer abrir a porta,
não existe porta;
quer morrer no mar,
mas o mar secou;
quer ir para Minas,
Minas não há mais.
José, e agora?

Se você gritasse,
se você gemesse,
se você tocasse
a valsa vienense,
se você dormisse,
se você cansasse,
se você morresse...
Mas você não morre,
você é duro, José!

Sózinho no escuro
qual bicho-do-mato,
sem teogonia,
sem parede nua
para se encostar,
sem cavalo prêto
que fuja a galope,
você marcha, José!
José, para onde?

POEMA DE SETE FACES

Quando nasci, um anjo torno
dêsses que vivem na sombra
disse: Vai, Carlos! ser **gauche** na vida

As casas espiam os homens
que correm atrās de mulheres.
A tarde talvez fôsse azul,
não houvesse tantos desejos.

O bonde passa cheio de pernas:
pernas brancas pretas amarelas.
Para que tanta perna, meu Deus, pergunta meu coração.
Porēm meus olhos
não perguntam nada.

O homem atrās do bigode
ē sērio, simples e forte.
Quase não conversa.
Tem poucos, raros amigos
o homem atrās dos ōculos e do bigode.

Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco.

Mundo mundo vasto mundo,
se eu me chamasse Raimundo
seria uma rima, não seria uma solução.
Mundo mundo vasto mundo,
mais vasto ē meu coração.

Eu não devia te dizer
mas essa lua
mas êsse conhaque
botam a gente comovido como o diabo.

ANEDOTA BÚLGARA

ERA UMA VEZ um czar naturalista
que caçava homens.
Quando lhe disseram que também se caçam borboletas
e andorinhas,
ficou muito espantado
e achou uma barbaridade.

QUADRILHA

João amava Teresa que amava Raimundo
que amava Maria que amava Joaquim que amava Lili
que não amava ninguém.
João foi para os Estados Unidos, Teresa para o convento,
Raimundo morreu de desastre, Maria ficou para tia,
Joaquim suicidou-se e Lili casou com J.Pinto Fernandes
que não tinha entrado na história.

Carlos Drummond

O BÔLO

NA MESA *interminável comíamos o bôlo*
interminável
e de sûbito o bôlo nos comeu.
Vimo-nos mastigados, deglutidos
pela bôca de esponja.

No interior da massa não sabemos
o que nos acontece mas lá fora
o bôlo interminável
na interminável mesa a que preside
sente falta de nós

gula saudosa.

FESTA NO BREJO

A SAPARIA desesperada
coaxa coaxa coaxa.
O brejo vibra que nem caixa
de guerra. Os sapos estão danados.

A lua gorda apareceu
e clareou o brejo todo.
Atē a lua sobe o côro
da saparia desesperada.

A saparia tôda de Minas
coaxa no brejo humilde.

Hoje tem festa no brejo!

RESÍDUO

DE TUDO ficou um pouco.
Do meu mêdo. Do teu asco.
Dos gritos gagos. Da rosa
ficou um pouco.

Ficou um pouco de luz
captada no chapêu.
Nos olhos do rufião
de ternura ficou um pouco
(muito pouco).

Pouco ficou dêste pō
de que teu branco sapato
se cobriu. Ficaram poucas
roupas, poucos vēus rotos
pouco, pouco, muito pouco.

Mas de tudo fica um pouco.
Da ponte bombardeada,
de duas fôlhas de grama,
do maço
— vazio — de cigarros, ficou um pouco.

Pois de tudo fica um pouco.
Fica um pouco de teu queixo
no queixo de tua filha.
De teu āspero silêncio
um pouco ficou, um pouco
nos muros zangados,
nas fôlhas, mudas, que sobem.

Ficou um pouco de tudo
no pires de porcelana,
dragão partido, flor branca,
ficou um pouco
de ruga na vossa testa,
retrato.

Se de tudo fica um pouco,
mas por que não ficaria
um pouco de mim? no trem
que leva ao norte, no barco,
nos anúncios de jornal,
um pouco de mim em Londres,
um pouco de mim algures?
na consoante?
no poço?

Um pouco fica oscilando
na embocadura dos rios
e os peixes não o evitam,
um pouco: não está nos livros.

De tudo fica um pouco.
Não muito: de uma torneira
pinga esta gôta absurda,
meio sal e meio álcool,
salta esta perna de rã,
êste vidro de relógio
partido em mil esperanças,
êste pescoço de cisne,
este segrêdo infantil...

De tudo ficou um pouco:
de mim; de ti; de Abelardo.
Cabelo na minha manga,
de tudo ficou um pouco;
vento nas orelhas minhas,
simplório arrôto, gemido
de víscera inconformada,
e minúsculos artefatos:
campânula, alvéolo, cápsula
de revólver... de aspirina.
De tudo ficou um pouco.

E de tudo fica um pouco.
Oh abre os vidros de loção
e abafa
o insuportável mau cheiro da memória.

Mas de tudo, terrível, fica um pouco,
e sob as ondas ritmadas
e sob as nuvens e os ventos
e sob as pontes e sob os túneis
e sob as labaredas e sob o sarcasmo
e sob a gosma e sob o vômito
e sob o soluço, o cárcere, o esquecido
e sob os espetáculos e sob a morte escarlate
e sob as bibliotecas, os asilos, as igrejas triunfantes
e sob tu mesmo e sob teus pés já duros
e sob os gonzos da família e da classe,
fica sempre um pouco de tudo.
Às vezes um botão. Às vezes um rato.

O ENTERRADO VIVO

É SEMPRE no passado aquêle orgasmo,
é sempre no presente aquêle duplo,
é sempre no futuro aquêle pânico.

É sempre no meu peito aquela garra.
É sempre no meu tédio aquêle aceno.
É sempre no meu sono aquela garra.

É sempre no meu trato o amplo distrato.
Sempre na minha firma a antiga fúria.
Sempre no mesmo engano outro retrato.

É sempre nos meus pulos o limite.
É sempre nos meus lábios a estampilha.
É sempre no meu não aquêle trauma.

Sempre no meu amor a noite rompe.
Sempre dentro de mim meu inimigo.
E sempre no meu sempre a mesma ausência.

CONSIDERAÇÃO DO POEMA

NÃO RIMAREI a palavra sono
com a incorrespondente palavra outono.
Rimarei com a palavra carne
ou qualquer outra, que tôdas me convêm.
As palavras não nascem amarradas,
elas saltam, se beijam, se dissolvem,
no céu livre por vêzes, um desenho,
são puras, largas, autênticas, indevassáveis.

Uma pedra no meio do caminho
ou apenas um rastro, não importa.
Estes poetas são meus. De todo o orgulho,
de tôda a precisão se incorporaram
ao fatal meu lado esquerdo. Furto a Vinicius
sua mais límpida elegia. Bebo um Murilo.
Que Neruda me dê sua gravata
chamejante. Me perco em Apollinaire. Adeus, Maiakovski.
São todos meus irmãos, não são jornais
nem deslizar de lancha entre camélias:
é tôda a minha vida que joguei.

Estes poemas são meus. É minha terra
e é ainda mais do que ela. É qualquer homem
ao meio-dia em qualquer praça. É a lanterna
em qualquer estalagem, se ainda as há.
— Há mortos? há mercados? há doenças?
É tudo meu. Ser explosivo, sem fronteiras,
por que falsa mesquinhez me rasgaria?
Que se depositem os beijos na face branca, nas principiantes rugas.
O beijo ainda é um sinal, perdido embora,
da ausência de comércio,
boiando em tempos sujos.

Poeta do finito e da matéria,
cantor sem piedade, sim, sem frágeis lágrimas,
bôca tão sêca, mas ardor tão casto.
Dar tudo pela presença dos longínquos,
sentir que há ecos, poucos, mas cristal,
não rocha apenas, peixes circulando
sob o navio que leva esta mensagem,
e aves de bico longo conferindo
sua derrota, e dois ou três faróis,
últimos! esperança do mar negro.

Essa viagem é mortal, e começá-la.
Saber que há tudo. E mover-se em meio
a milhões e milhões de formas raras,
secretas, duras. Eis aí meu canto.

Ele é tão baixo que sequer o escuta
ouvido rente ao chão. Mas é tão alto
que as pedras o absorvem. Está na mesa
aberta em livros, cartas e remédios.
Na parede infiltrou-se. O bonde, a rua,
o uniforme de colégio se transformam,
são ondas de carinho te envolvendo.

Como fugir ao mínimo objeto
ou recusar-se ao grande? Os temas passam,
eu sei que passarão, mas tu resistes,
e cresces como fogo, como casa,
como orvalho entre dedos,
na grama, que repousam.

Já agora te sigo a tôda parte,
e te desejo e te perco, estou completo,
me destino, me faço tão sublime,
tão natural e cheio de segredos,
tão firme, tão fiel... Tal uma lâmina,
o povo, meu poema, te atravessa.

NO MEIO DO CAMINHO

NO MEIO do caminho tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
tinha uma pedra
no meio do caminho tinha uma pedra
Nunca me esquecerei dêsse acontecimento
na vida de minhas retinas tão fatigadas.
Nunca me esquecerei que no meio do caminho
tinha uma pedra
tinha uma pedra no meio do caminho
no meio do caminho tinha uma pedra.

ÁPORO

UM inseto cava
cava sem alarme
perfurando a terra
sem achar escape.

Que fazer, exausto,
em país bloqueado,
enlace de noite
raiz e minério?

Eis que o labirinto
(oh razão, mistério)
presto se desata:

em verde, sózinha,
antieuclidiana,
uma orquídea forma-se.

POEMAS / PENSAMENTOS
EM TORNO DE DRUMMOND
E DE SUAS CRIAÇÕES

unesp

O FAMOSO FENÔMENO

À deriva
pelo caminho oblíquo
havia um paralelepípedo
(ambíguo)

Ronaldo Brito

III

DRUMMONDIANA

Horácio Costa
da obra Fracta

A amava B que amava C que não amava
ninguém. Em dispersão termina a volição:
pirâmides/pó enquadram o passeio dos amantes.

A ROUPA DO REI

Drummondiana

Estamos gastos sim estamos
gastos.
O dia já foi pisado como devia
e de longe nosso coração
piscou na lanterna sanguínea dos automóveis
Agora os corredores nos desaguam
neste grande estuário
em que os sapatos esperam
para humildemente conduzir-nos a nossas casas

Em silêncio conversemos

Que fazer deste ser
sem prumo
despencado do extremo de um dia e
que o sono ainda não recolheu?

Não não indaguemos
Para que indagar matéria de silêncio
Procurar a nenhuma razão que nos explique
e suavemente nos envolva
em suas turvas paredes protetoras

Nada de perguntas
A campânula rompeu-se
O instante nos ofusca

A quem sobra olhos resta ver
um ser nu a vida pouca
Só dentes e sapatos
de volta para casa

Nem um passo à frente
ou atrás
De pés firmes
o corpo oscilante
neste suave embalo da mágoa
descansemos

Sebastião Uchoa Leite

A CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Não há guarda-chuva
contra o poema
subindo de regiões onde tudo é surpresa
como uma flor mesmo num canteiro.

Não há guarda-chuva
contra o amor
que mastiga e cospe como qualquer boca,
que tritura como um desastre.

Não há guarda-chuva
contra o tédio:
o tédio das quatro paredes, das quatro
estações, dos quatro pontos cardeais.

Não há guarda-chuva
contra o mundo
cada dia devorado nos jornais
sob as espécies de papel e tinta.

João Cabral de Melo Neto

T.229

INSTITUTO DE ARTES - UNESP
BIBLIOTECA

DRUMUNDANA

e agora maria?

o amor acabou
a filha casou
o filho mudou
teu homem foi pra vida
que tudo cria
a fantasia
que você sonhou
apagou
à luz do dia

e agora maria?
vai com as outras
vai viver
com a hipocondria

Alice Ruiz

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

TELEX DE LOUVAÇÃO

Homero Homem

Poeta CDA meu lado mais discreto
me diz que 31 de outubro (tua data)
manhã de te reler é dia de estar quieto.
Mas, amigo Drummond, meu lado extrovertido,
herança de meu pai, povoação de afeto
me diz — beija-lhe a face, a fronte alíseo-clara
que não vejo onde estou; mas escuto o secreto
fluir de moscatel, lazuli preamar
de vida & poesia, preclaro trade-mark
no campo da pupila
de Carlos o Concreto.
Por isso rei Drummond te mando êste telex
em louvor de uma data direi especial
sem consultar pudor ou teu poder de veto:

FAZENDEIRO DO AR RECEBA MEU SAUDAR
POETA CDA ANOTE MEU AFETO.

DRUMMONDIANA

José Paulo Paes

Poeta brasileiro do "agora/agora"
expressão do poeta Augusto de Campos

Quando as amantes e o amigo
te transformarem num trapo,
faça um poema,
faça um poema, Joaquim!

COM LICENÇA POÉTICA

Adélia Prado

Poetisa agora/agora

Quando nasci um anjo esbelto,
desses que tocam trombeta, anunciou:
vai carregar bandeira.
Cargo muito pesado pra mulher,
esta espécie ainda envergonhada.
Aceito os subterfúgios que me cabem,
sem precisar mentir.
Não sou tão feia que não possa casar,
acho o Rio de Janeiro uma beleza e
ora sim, ora não, creio em parto sem dor.
Mas, o que sinto escrevo. Cumpro a sina.
Inauguro linhagens, fundo reinos
(dor não é amargura).
Minha tristeza não tem pedigree,
já é minha a vontade de alegria,
sua raiz cao ao meu mil avô.
vai ser coxo na vida, é maldição pra homem.
Mulher é desdobrável. Eu sou.

HAROLDO DE CAMPOS

POETA "AGORA/AGORA"

libélulas
no céu das libélulas

o vôo das
sobre sob

libélulas

ponto
onde o olho
tremeluz

asa tênsil

lugar do
diamante
volátil

alvo

INSTITUTO DE ARTES · UNESP · BIBLIOTECA

céu de
lixa
um texto
radia
seus

(o olho nu
fontana)
cicatriz
rupestre
(i)legível
texto

azuis

um
leopardo
um
leopedra
um
cactus-leão
comendo
pedra

Nacraias
turvam
o
fio
de
ā
g
u
a

um
texto

pō-diamante
sobre
sambaquis
hĩfen
entre
esqueletos
figuras
de
linguagem
calci-

ilegĩvel

-nada

VISÃO DO PARAÍSO

profundoazul
listas de ágata
azul mais claro
raia de rubi radiante

coxilhas escerdeiam
no cinzopaco chumbos / sombras

outro friso: laca acesa

(da cabina — amarelo
peito-de-pássaro —
uma janela
ogiva o
pôr-de-céu)

rubis
lumes de laca
lanças vermelhas

(disso — íris no
íris — se faria o
paradiso)

(na cabina
fogos fúteis — cubos
de gelo no
uísque — trívia
& parasselene)

o olho fosfóreo de Dante

(se enubla em licorosa luz neon)

aproximações ao topázio

Tierische Natur der Flamme
NOVALIS

um leão
microcéfalo
explode:

a palavra
topázio

do CAOS

da crisálida a

LAPSO

o COSMO

borboleta-dragão

um leque íris
de alas fremente
ventarola

por um minuto

pleniluz

leque fechado

pó de letras no vento

4.

semência
pō de luz

grafo

estelante

mas: palavras

simples
como este
agora
todavia
aqui

partículas
sonoras
dígitos de
tempo
dúvida
lugar
ad

versáteis

2.

amígdalas de esmalte
percutindo o
tingido silêncio

fanos fanopéia teofania

o átimo das coisas um sol

se ensolara no sol

como a luz na lente

lucilada os nervos de vidro
do vermelho

o núcleo

GALÁXIAS

Haroldo de Campos

Trecho Inicial

e começo aqui e meço aqui este começo e recomeço e remeço e arremesso
e aqui me meço quando se vive sob a espécie da viagem o que importa
não é a viagem mas o começo da por isso meço por isso começo escrever
mil páginas escrever milumapáginas para acabar com a escritura para
começar com a escritura para acabarcomeçar com a escritura por isso
recomeço por isso arremeço por isso teço escrever sobre escrever é
o futuro do escrever sobrescrevo sobrescravo em milumanoites miluma-
páginas ou uma página em uma noite que é o mesmo noites e páginas
mesmam ensimesmam onde o fim é o começo onde escrever sobre o escrever
é não escrever sobre não escrever e por isso começo descomeço pelo
descomêço desconheço e me teço um livro onde tudo seja fortuito e
forçoso um livro onde tudo seja não esteja seja um umbigodomundolivro
um umbigodolivromundo um livro de viagem onde a viagem seja o livro
o ser do livro é a viagem por isso começo pois a viagem é o cômeço
e volto e revolto pois na volta recomeço reconheço remeço um livro
é o conteúdo do livro e cada página de um livro é o conteúdo do livro
e cada linha de uma página e cada palavra de uma linha é o conteúdo
da palavra da linha da página do livro um livro ensaia o livro
todo livro é um livro de ensaio de ensaios do livro por isso o fim-
começo começa e fina recomeça e refina se afina o fim no funil do
começo afunila o começo no fuzil do fim no fim do fim recomeça o
recomêço refina o refino do fim e onde fina começa e se apressa e
regressa e retece há milumaestórias na mínima unha de estória por
isso não conto por isso não canto por isso a nãoestória me desconta
ou me descanta o avesso da estória que pode ser escória que pode
ser cárie que pode ser estória tudo depende da hora tudo depende
da glória tudo depende de embora e nada e néris e reles e nemnada
de nada e nures de néris de reles de ralo de raro e nacos de necas
e nanjas de nullus e nures de nenhures e nesgas de nulla res e
nenhumzinho de nemnada nunca pode ser tudo pode ser todo pode ser total
tudossomado todo somassuma de tudo soma somatória do assomo do assombro
e aqui me meço e começo e me projeto eco do comêço eco do eco de um
comêço em eco no soco de um comêço em eco no oco eco de um soco
no osso e aqui ou além ou aquém ou láacolá ou em toda parte ou em
nenhuma parte ou mais além ou menos aquém ou mais adiante ou menos atrás
ou avante ou paravante ou à ré ou a raso ou a rés começo re começo
rés começo raso começo que a unha-de-fome da estória não me come
não me consome não me doma não me redoma pois no osso do comêço só
conheço o osso o osso buco do comêço a bossa do comêço onde é viagem
onde a viagem é maravilha de tornaviagem é tornassol viagem de maravilha
onde a migalha a maravalha a apara é maravilha é vanilla é vigília
é cintila de centelha é favila de fábula é luminula de nada e descanto
a fábula e desconto as fadas e como as favas pois começo a fala (...)

JOÃO CABRAL DE MELO NETO

POETA CONTEMPORÂNEO

unesp

MENINO DE ENGENHO

A cana cortada é uma foice.
Cortada num ângulo agudo,
ganha o gume afiado da foice
que a corta em foice, um dar-se mútuo.

Menino, o gume de uma cana
cortou-me ao quase de cegar-me,
e uma cicatriz, que não guardo,
soube dentro de mim guardar-se.

A cicatriz não tenho mais;
o inoculado, tenho ainda;
nunca soube é se o inoculado
(então) **é vírus ou vacina.**

A ARQUITETURA DA CANA-DE-AÇÚCAR

Os alpendres das casas-grandes,
de par em par abertos, anchos,
cordiais como a hora do almoço,
apesar disso não são francos.

O aberto alpendre acolhedor
no casarão sem acolhimento
tira a expressão amiga, amável,
do que é de fora e não de dentro:

dos lençóis de cana, tendidos,
postos ao sol até onde a vista,
e que lhe dão o sorriso aberto
que disfarça o que dentro é urtiga.

AUTOCRÍTICA

Só duas coisas conseguiram
(des)feri-lo até a poesia:
o Pernambuco de onde veio
e o aonde foi, a Andaluzia.
Um, o vacinou do falar rico
e deu-lhe a outra, fêmea e viva,
desafio demente: em verso
dar e ver Sertão e Sevilha.

O NÚMERO QUATRO

O número quatro feito coisa
ou a coisa pelo quatro quadrada,
seja espaço, quadrúpede, mesa,
está racional em suas patas;
está plantada, à margem e acima
de tudo o que tentar abalá-la,
imóvel ao vento, terremotos,
no mar maré ou no mar ressaca.
Só o tempo que ama o ímpar instável
pode contra essa coisa ao passá-la:
mas a roda, criatura do tempo,
é uma coisa em quatro, desgastada.

RIOS SEM DISCURSO

a Gabino Alejandro Carriedo

Quando um rio corta, corta-se de vez
o discurso-rio de água que ele fazia;
cortado, a água se quebra em pedaços,
em poços de água, em água paralítica.
Em situação de poço, a água equivale
a uma palavra em situação dicionária:
isolada, estanque no poço dela mesma,
e porque assim estanque, estancada;
e mais: porque assim estancada, muda,
e muda porque com nenhuma comunica,
porque cortou-se a sintaxe desse rio,
o fio de água por que ele discorria

O curso de um rio, seu discurso-rio,
chega raramente a se reatar de vez;
um rio precisa de muito fio de água
para refazer o fio antigo que o fez.
Salvo a grandiloqüência de uma cheia
lhe impondo interina outra linguagem,
um rio precisa de muita água em fios
para que todos os poços se enfrasem:
se reatando, de um para outro poço,
em frases curtas, então frase a frase,
até a sentença-rio do discurso único
em que se tem voz a seca ele combate.

de A educação pela pedra

OS REINOS DO AMARELO

A terra lauta da Mata produz e exibe
um amarelo rico (se não o dos metais):
o amarelo do maracujá e os da manga,
do oití-da-praia, do caju e do cajá;
amarelo vegetal, alegre de sol livre,
beirando o estridente, de tão alegre,
e que o sol eleva de vegetal a mineral,
polindo-o, até um aceso metal de pele.
Só que fere a vista um amarelo outro,
e a fere embora baço (sol não o acende):
amarelo aquém do vegetal, e se animal,
de um animal cobre: pobre-, pobremente.

2.

Só que fere a vista um amarelo outro:
se animal, de homem: de corpo humano;
de corpo e vida; de tudo o que segrega
(sarro ou suor, bile íntima ou ranho),
ou sofre (o amarelo de sentir triste,
de ser analfabeto, de existir aguado):
amarelo que no homem dali se adiciona
o que há em ser pântano, ser-se fardo.
Embora comum ali, êsse amarelo humano
ainda dá na vista (mais pelo prodígio):
pelo que tardam a secar, e ao sol dali,
tais poças de amarelo, de escarro vivo.

de A educação pela pedra

O MAR E O CANAVIAL

O que o mar sim aprende do canavial:
a elocução horizontal de seu verso;
a geórgica de cordel, ininterrupta,
narrada em voz e silêncio paralelos.
O que o mar não aprende do canavial:
a veemência passional da preamar;
mão-de-pilão das ondas na areia,
mõida e miúda, pilada do que pilar.

2.

O que o mar não ensina ao canavial:
a veemência passional da preamar;
a mão-de-pilão das ondas na areia,
mõida e miũda, pilada do que pilar.
O que o canavial não ensina ao mar:
o desmedido do derramar-se da cana;
o comedimento do latifúndio do mar,
que menos lastradamente se derrama.

O CANAVIAL E O MAR

O que o mar sim ensina ao canavial:
o avançar em linha rasteira da onda;
o espraiar-se minucioso, de líquido,
alagando cova a cova onde se alonga.
O que o canavial sim ensina ao mar:
a elocução horizontal de seu verso;
a geórgica de cordel, ininterrupta,
narrada em voz e silêncio paralelos.

O que o canavial sim aprende do mar:
o avançar em linha rasteira da onda;
o espraiar-se minucioso, de líquido,
alagando cova a cova onde se alonga.
O que o canavial não aprende do mar:
o desmedido do derramar-se da cana;
o comedimento do latifúndio do mar,
que menos lastradamente se derrama.

de A educação pela pedra

DIÁLOGOS COM JOÃO CABRAL

E POEMAS / PENSAMENTOS

EM TORNO DE SUAS CRIAÇÕES

unesp

ILUSTRAÇÃO PARA A "CARTA AOS PUROS" DE VINICIUS DE MORAES

João Cabral de Melo Neto

A uma se diz cal viva; a uma, morta;
uma, de ação até o ponto de ativista,
passa de pura a purista e daí passa
a depurar (destruindo o que purifica).
E uma, nada purista e só construtora,
trabalha apagadamente e sem cronista:
mais modesta que servente de pedreiro,
aquém de salário mínimo, de nortista.

•

Uma cal sai por aí tudo, vestindo tudo
com o algodãozinho alvo de sua camisa,
de uma camisa que, ao vestir de fresco,
veste de claro e de novo, e reperfila;
e nas vêzes de vestir parede de adôbe,
ou de taipa, de terra crua ou de argila,
essa cal lhe constrói um perfil afiado,
uma quina pura, quase de pedra cantaria.
Uma cal não sai: se reserve em caeiras,
se apurando sem fim a corrosão e a ira,
o purismo e a intolerância inquisidora,
de beata e gramatical, somente punitiva;
se a deixassem sair, sairia roendo tudo
(de tudo, e até de coisas nem nascidas),
e no fim roídas as fichas e indicadores,
se roeria os dentes: enfim autopolícia.

CARTA AOS "PUROS"

Vinicius de Moraes

Ó vós, homens sem sol, que vos dizeis os Puros
E em cujos olhos queima um lento fogo frio
Vós de nervos de nylon e de músculos duros
Capazes de não rir durante anos a fio.

Ó vós, homens sem sal, em cujos corpos tensos
Corre um sangue incolor, da côr alvar dos lírios
Vós que almejas na carne o estigma dos martírios
E desejais ser fuzilados sem o lenço.

Ó vós, homens iluminados a néon
Sêres extraordinàriamente rarefeitos
Vós que vos bem-amais e vos julgais perfeitos
E vos siliciais à idéia do que é bom.

Ó vós, a quem os bons amam chamar de os Puros
E vos julgais os portadores da verdade
Quando nada mais sois, à luz da realidade,
Que os súcubos dos sentimentos mais escuros.

Ó vós que só viveis nos vórtices da morte
E vos enclausurais no instinto que vos ceva
Vós que vêdes na luz o antônimo da treva
E acreditais que o amor é o túmulo do forte.

Ó vós que pedis pouco à vida que dá muito
E erigis a esperança em bandeira aguerrida
Sem saber que a esperança é um simples dom da vida
E tanto mais porque é um dom público e gratuito.

Ó vós que vos negais à escuridão dos bares
Onde o homem que ama oculta o seu segrêdo
Vós que viveis a mastigar os maxilares
E temeis a mulher e a noite, e dormis cedo.

Ó vós, os curiais: ó vós, os ressentidos
Que tudo equacionais em têrmos de conflito
E não sabeis pedir sem ter recurso ao grito
E não sabeis vencer se não houver vencidos.

Ó vós que vos comprais com a esmola feita aos pobres
Que vos dão Deus de graça em troca de alguns restos
E maiusculizais os sentimentos nobres
E gostais de dizer que sois homens honestos.

Ó vós, falsos Catões, chichisbéus de mulheres
Que só articulais para emitir conceitos
E pensais que o credor tem todos os direitos
E o pobre devedor tem todos os deveres.

Ó vós que desprezais a mulher e o poeta
Em nome de vossa vã sabedoria
Vós que tudo comeis mas viveis de dieta
E achais que o bem do alheio é a melhor iguaria.

Ó vós, homens da sigla; ó vós, homens da cifra
Falsos chimangos, calabares, sinecuros
Tende cuidado porque a Esfinge vos decifra...
E eis que é chegada a vez dos verdadeiros puros.

RETRATO, À SUA MANEIRA
(João Cabral de Melo Neto)

Vinicius de Moraes

MAGRO entre pedras
Calcárias possível
Pergaminho para
A anotação gráfica

O grafito Grave
Nariz poema o
Fêmur fraterno
Radiografável a

Olho nu Árido
Como o deserto
E além Tu
Irmão totem aedo

Exato e provável
No friso do tempo
Adiante Ave
Camarada diamante!

INSTITUTO DE ARTES - UNESP
BIBLIOTECA

RESPOSTA A VINICIUS DE MORAES

Camarada diamante

João Cabral de Melo Neto

Não sou um diamante nato
nen consegui cristalizá-lo:
se ele te surge no que faço
será um diamante opaco
de quem por incapaz do vago
quer de toda forma evitá-lo,
senão com o melhor, o claro,
do diamante, com o impacto:
com a pedra, a aresta, com o aço
do diamante industrial, barato,
que incapaz de ser cristal raro
vale pelo que tem de cacto.

MURILOGRAMA A JOÃO CABRAL DE MELO NETO

1

Comigo e contigo o Brasil.
Comigo e contigo a Espanha.

Entre mim e ti a caatinga,
Entre mim e ti a montanha.

Comigo e contigo Velāsquez,
Graciliano, o moriles.

Entre mim e ti o barroco,
A cruz, Antonio Gaudī.

Comigo e contigo o Andalu,
Flamenco, Ecija, los toros.

o

Entre mim e ti o sīmbolo,
Entre mim e ti o "pattern",

A estrovenga, a sondareza,
O oxīmoron, o anacoluto,

O mitologema, o eucolōgio,
O compasso, o elēctron-volt?

o

Comigo e contigo o antifascio,
Comigo e contigo a Gestalt.

Comigo e contigo a antibomba,
A flor azulbranca da paz

Nascida de fērtil convīvio
& ritmo alternado recīproco.

2

Sim, não é fácil chamar-se
João Cabral de Melo Neto.
Força é ser engenheiro
Mesmo sem curso & diploma,
Pernambucano espanhol
Vendo a vida sem dissímulo;

Construir linguagem enxuta
Mantendo-a na precisão,
Articular a poesia
Em densa forma de quatro,
Em ritmos de ordem serial;
Aderir ao próprio texto
Com o corpo, escrever com o
Corpo;
Exato que nem uma faca.

Murilo Mendes
(Poeta Contemporâneo)

GALO

"Um galo sozinho não tece a manhã"
J.C. de Melo Neto

Galo tardio
todos se foram
e acordar o vazio

Galo inútil
meu canto é só
mudez inconsútil

Galo, destroços
tempo de mudos
de galos mortos

Galo intátil
meu poleiro
a Via Láctea

Arranco os olhos
(cortam cadentes
o cosmo), e galo

me calo.

Lúcio Autran

INDAGAÇÕES

Para João Cabral

Não escrever sobre si,
como se fosse pecado
olhar-se em qualquer espelho.

Não escrever sobre si,
como se fosse onanismo
sentir-se com algum desejo.

Escrever sim sobre coisas
porque só é limpo e real
o mineral e alheio?

Escrever sim sobre coisas
porque elas não se desnudam
nem retribuem o desejo?

Paulo Henrique Britto
(Poeta dos novos)

ã
ãm
ãmn
ãmnh

ã
manhã

amaneceu
mãe do céu
manhã

lenta
súbita
inteira

aos olhos
como um deus

Duda Machado
(Poeta dos novos/novíssimos)

POEMAS "SISTEMA"

Joaquim Cardoso
A João Cabral de Melo Neto

O UM E A SUA INTIMIDADE

No Um está o ser isolado e
está o Universo.
Não é naquele ser, porém, nem neste Todo
Onde reside a sua intimidade.

Não está no subjectivo, nem na unidade.
O Um é único e absolutamente disjunto
Não tem aberturas, nem fechos.

O Um não participa, como supõem
Das unidades do corpo dos complexos
dos quatérnios
dos octérnios
dos sedénios
A sua intimidade é a infinita singularidade
Do só, a infinitude da concentração do ser
$$\text{É o ser sobre o ser: } \frac{\text{SER}}{\text{SER}} = \text{UM}$$
A intimidade do Um estpa no valor da função
Que na sua origem, num breve, infinitamente instante,
liturgicamente
Oscila eternamente, entre +1 e -1.
Entre os dois, no entanto, não há tempo de zero —
A intimidade do Um está no ponto antesdepois
Do teu prazer, Mulher!
Está no ponto AnteDepois da Morte.

A ARANHA

Costa e Silva

Num ângulo do teto, ágil e astuta, a aranha,
Sôbre invisível tear tecendo a tênue teia,
Arma o artístico ardil em que as môscas apanha
E, insidiosa e sutil, os insetos enleia.

Faz do fluido que flui das entranhas a estranha
E fina trama ideal de sêda que a rodeia,
E, alargando o aranhol, os elos emaranha
Do alvo disco nupcial, que a luz do sol prateia.

Em flóculos de espuma urde, borda e desenha
O arabesco fatal, onde os palpos apóia
E, tenaz, a caçar os insetos se empenha.

Vive, mata e produz, nessa faina enfadonha;
E, o fascinante olhar a arder como uma jóia,
Morre na própria teia, onde trabalha e sonha.

Poeta do "Simbolismo"
(antecipação de João Cabral)

NOTAÇÕES ACERCA DE VIDA E MORTE SEVERINA

(fragmento)

ASSISTE AO ENTÊRRO DE UM TRABALHADOR DE EITO
E OUVE O QUE DIZEM DO MORTO OS AMIGOS QUE O
LEVARAM AO CEMITÉRIO

— *Essa cova em que estás,*
com palmos medida,
é a conta menor
que tiraste em vida.
— *É de bom tamanho,*
nem largo, nem fundo,
é a parte que te cabe
deste latifúndio.
— *Não é cova grande,*
é cova medida,
é a terra que querias
ver dividida.
— *É uma cova grande*
para teu defunto parco,
porém mais que no mundo
te sentirás largo.
— *É uma cova grande*
para tua carne pouca,
mas a terra dada
não se abre a boca.

— Viverás, e para sempre,
na terra que aqui aforas:
e terás enfim tua roça.
— Aí ficarás para sempre,
livre do sol e da chuva,
criando tuas saúvas.
— Agora trabalharás
só para ti, não a meias,
como antes em terra alheia.
— Trabalharás uma terra
da qual, além de senhor,
serás homem de eito e trator.
— Trabalhando nessa terra,
tu sozinho tudo empreitas:
serás semente, adubo, colheita.
— Trabalharás numa terra
que também te abriga e te veste:
embora com o brim do Nordeste.

— Será de terra
tua derradeira camisa:
te veste, como nunca em vida.
— Será de terra
e tua melhor camisa:
te veste e ninguém cobiça.
— Terás de terra
completo agora o teu fato:
e pela primeira vez, sapato.
— Como és homem,
a terra te dará chapéu:
fosses mulher, xale ou véu.
— Tua roupa melhor
será de terra e não de fazenda
não se rasga nem se remenda.
— Tua roupa melhor
e te ficará bem cingida:
como roupa feita à medida.

— Esse chão te é bem conhecido
(bebeu teu suor vendido).
— Esse chão te é bem conhecido
(bebeu o moço antigo).
— Esse chão te é bem conhecido
(bebeu tua força de marido).
— Desse chão és bem sucedido
(através de parentes e amigos).
— Desse chão és bem conhecido
(vive com tua mulher, teus filhos).
— Desse chão és bem conhecido
(te espera de recém-nascido).

— Não tens mais força contigo:
deixa-te semear ao comprido.
— Já não levas semente viva:
teu corpo é a própria maniva.
— Não levas rebolo de cana:
és o rebolo, e não de caiana.
— Não levas semente na mão:
és agora o próprio grão.
— Já não tens força na perna:
deixa-te semear na coveta.
— Já não tens força na mão:
deixa-te semear no leirão.

— Dentro da rede não vinha nada,
só tua espiga debulhada.
— Dentro da rede vinha tudo,
só tua espiga no sabugo.
— Dentro da rede coisa vasqueira,
só a maçaroca banguela.
— Dentro da rede coisa pouca,
tua vida que deu sem soca.

— Na mão direita um rosário,
milho negro e ressecado.
— Na mão direita somente
o rosário, seca semente.
— Na mão direita, de cinza,
o rosário, semente maninha.
— Na mão direita o rosário,
semente inerte e sem salto.

— Despido vieste no caixão,
despido também se enterra o grão.
— De tanto te despiu a privação
que escapou de teu peito a viração.
— Tanta coisa despiste em vida
que fugiu de teu peito a brisa.
— E agora, se abre o chão e te abriga,
lençol que não tiveste em vida.
— Se abre o chão e te fecha,
dando-te agora cama e coberta.
— Se abre o chão e te envolve,
como mulher com quem se dorme.
(...)

João Cabral de Melo Neto é autor, também, da conhecida peça de teatro: *Vida e Morte Severina*. Através de seguimentos poéticos, nos conta a estória do retirante Severino. O nome próprio, aqui, o substantivo Severino, passa a valer como adjetivo: a condição Severina de todos os retirantes, a condição Severina de viver, como nos esclareceu Mário Chamie. Em um momento, quando adentra a Zona da Mata, a personagem sente alívio em relação à "*infinita*" viagem, pois percebe que a Natureza, já, então, não está tão íngrime. Mas, imediatamente, fica ciente de que novas dificuldades impedirão o seu caminhar, dificuldades, agora, provocadas por situações sociais, pelo domínio do dono da terra, em relação à infeliz condição dos dominados. Esta percepção se faz, quando ouve a fala e as cantigas, que envolvem o enterro de um ser humano Severino... É este o momento, escolhido pelo poeta Africano, de Cabo Verde, Armênio Vieira, para realizar um poema metalingüístico, "*Toti Cadabra*".

TOTI CADABRA

Armênio Vieira
Poeta africano

(Vida e Morte Severina)

"Toti Cadabra", um nome exacto para um ser marginal.
Estes versos são o teu epitáfio; depois deles nunca mais falarão de ti.

No enterro de Toti
nem padre nem gente
na campa de Toti
nem flor de finado

Na campa-buraco
teu corpo mirrado
já eras da larva
bem antes da cova

Toti Cadabra
de vida macabra
já eras cadáver
bem antes da morte

Bem antes da morte
já eras cadáver
Toti Cadabra
de vida sinistra

O grogue e a fome
são traças são bichos
já eras da larva
bem antes da cova

No enterro de Toti
nem padre nem gente
na campa de Toti
nem flor de finado.

TODO POETA É PETER PAN?

CRIANÇA, CAPAZ DE VIVER O LÚDICO
DE SITUAÇÕES IMPREVISÍVEIS?

OSWALD DE ANDRADE
(SEMANA DE 22)

Segura, Oswald de Andrade, a nossa História e os nossos documentos. Des-criá-los é preciso.

"Semana de 22": Consciência primeira da colonização...

Poesia é paródia! É metalinguagem intensificada...

tabu/linguagem totem/poesia

transgressão

depojamento:

poesia/minuto

cinematografia de ataque

dessacralização de

sabiãs e textos oficiais

recuperação de sonoridades

escondidas no texto

do calendário do cotidiano

remontagem das poéticas possíveis...

— E o texto-obra erótica tão conhecida?
— Estará, próximo, dentro do Caderninho de Gilka Machado.

PRIMEIRO
CADERNO
DO ALUMNO
DE POESIA
OSWALD
DE
ANDRADE
CAPITAL FEDEIRAL
NA BAHIA TEM
FERNAMBUCO
VENTO ZUL
SECCA DO CEARÁ
AMAZONAS
SANTOS
PINHO DO PARANA
DIAMANTINA
SAN PAULO
LAND PIAUHI
RIO PARAHIBA
GOYABADA
GUANABARA
CERGIPE

ESCOLA : Pau-Brasil

CLASSE : primaria

SEXO : masculino

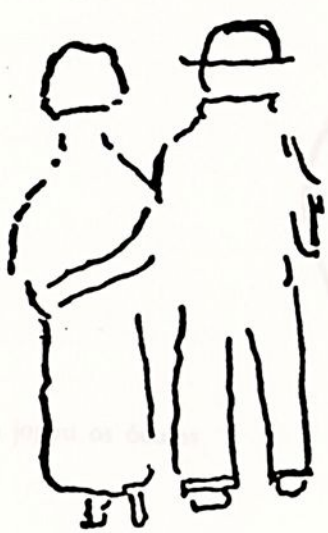
PROFESSORA: A Poesia

Viva o anno de 1977

AS QUATRO GARES

infância

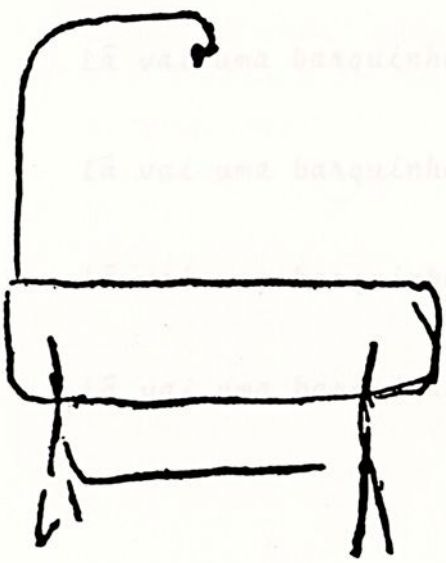
O camisolão
O jarro
O passarinho
O oceano
A visita na casa que a gente sentava no sofá



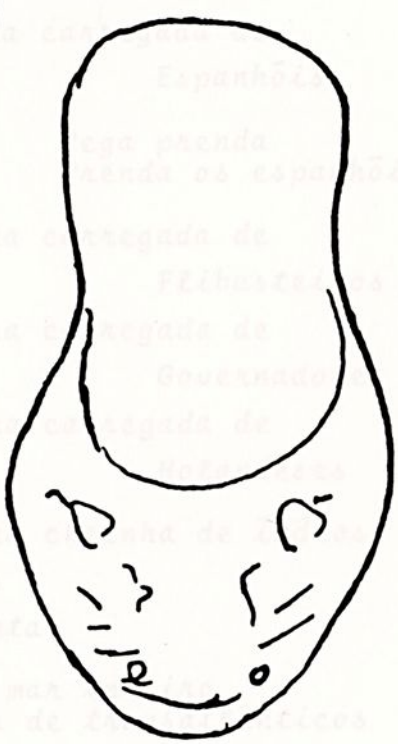
adolescência

Aquele amor
nem me fale

maturidade



O Sr. e a Sra. Amadeu
Participam a V. Exa.
O feliz nascimento
De sua filha
Gilberta



velhice

O netinho jogou os óculos
Na latrina

HISTÓRIA PÁTRIA

Lá vai uma barquinha carregada de
Aventureiros
Lá vai uma barquinha carregada de
Bacharéis

Lá vai uma barquinha carregada de
Cruzes de Cristo

Lá vai uma barquinha carregada de
Donatários

Lá vai uma barquinha carregada de
Espanhóis

Pega prenda
Prenda os espanhóis!

Lá vai uma barquinha carregada de
Flibusteiros
Lá vai uma barquinha carregada de
Governadores
Lá vai uma barquinha carregada de
Holandeses

Lá vem uma barquinha cheinha de índios
Outra de degradados
Outra de pau de tinta

Até que o mar inteiro
Se coalhou de transatlânticos

PERO VAZ CAMINHA

a descoberta

Seguimos nosso caminho por este mar de longo
Até a oitava da Páscoa
Topamos aves
E houvemos vista de terra

os selvagens

Mostraram-lhes uma galinha
Quase haviam medo dela
E não queriam por a mão
E depois a tomaram como espantados

primeiro chã

Depois de dançarem
Diogo Dias
Fez o salto real

as meninas da gare

Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis
Com cabelos mui pretos pelas espáduas
E suas vergonhas tão altas e tão saradinhas
Que de nós as muito bem olharmos
Não tínhamos nenhuma vergonha

J.M.P.S. (DA CIDADE DO PORTO)

vício na fala

Para dizerem milho dizem mio

Para melhor dizem miõ

Para pior piõ

Para telha dizem teia

Para telhado dizem teiado

E vão fazendo telhados

o capoeira

— *Quẽ apanhã sordado?*
— *O quẽ?*
— *Quẽ apanhã?*
Pernas e cabeças na calçada

ditirambo

Meu amor me ensinou a ser simples
Como um largo de igreja
Onde não há nem um sino
Nem um lápis
Nem uma sensualidade

INSTITUTO DE ARTES - UNESP BIBLIOTECA

O cruzeiro

Primeiro farol de minha terra
Tão alto que parece construído no céu
Cruz imperfeita
Que marcas o calor das florestas
E os discursos de 22 câmaras de deputados
Silêncio sobre o mar do Equador
Perto de Alfa e de Beta
Perdão dos analfabetos que contam casos
Acaso.

meus oito anos

Oh que saudades que eu tenho
Da aurora de minha vida
Das horas
De minha infância
Que os anos não trazem mais
Naquele quintal de terra
Da Rua de Santo Antônio
Debaixo da bananeira
Sem nenhum laranjais

Eu tinha doces visões
Da cocaína da infância
Nos banhos de astro-rei
Do quintal de minha ânsia
A cidade progredia

brasil

O Zé Pereira chegou de caravela
E perguntou pro guarani da mata virgem
— Sois cristão?
— Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte
Teterê tetê Quizá Quizá Quicê!

erro de português

Quando o português chegou
Debaixo duma bruta chuva
Vestiu o índio
Que pena!
Fosse uma manhã de sol
O índio tinha despido
O português

epitáfio

Eu sou redondo, redondo
Redondo, redondo eu sei
Eu sou uma redond'ilha
Das mulheres que beijei

Por falecer do oh! amor
Das mulheres de minh'ilha
Minha caveira rirá ah! ah! ah!
Pensando na redondilha

hip! hip! hoover!

Mensagem poética ao povo brasileiro

América do Sul
América do Sol
América do Sal

FALAÇÃO

O Cabralismo. A civilização dos donatários. A Querência e a Exportação.

O Carnaval. O Sertão e a Favela. Pau-Brasil. Bárbaro e nosso.

A formação étnica rica. A riqueza vegetal. O minério. A cozinha. O vatapá, o ouro e a dança.

Toda a história da Penetração e a história comercial da América. Pau-Brasil.

Conta a fatalidade do primeiro branco aportado e dominando diplomaticamente as selvas selvagens. Citando Virgílio para tupiniquins. O bacharel.

País de dores anônimas. De doutores anônimos. Sociedade de náufragos eruditos.

Donde a nunca exportação de poesia. A poesia emaranhada na cultura. Nos cipós das metrificações.

Século XX. Um estouro nos aprendimentos. Os homens que sabiam tudo se deformaram como babéis de borracha. Rebentaram de enciclopedismo.

A poesia para os poetas. Alegria da ignorância que descobre. Pedr'Álvares.

Uma sugestão de Blaise Cendrars: — Tendes as locomotivas cheias, ides partir. Um negro gira a manivela de desvio rotativo em que estais. O menor descuido vos fará partir na direção oposta ao vosso destino.

Contra o gabinetismo, a palmilhação dos climas.

A língua sem arcaísmos. Sem erudição. Natural e neológica. A contribuição milionária de todos os erros.

Passara-se do naturalismo à pirogravura doméstica e à kodak excursionista.
Todas as meninas prendadas. Virtuoses de piano de manivela.

As procissões saíram do bojo das fábricas.
Foi preciso desmanchar. A deformação através do impressionismo e do símbolo. O lirismo em folha. A apresentação dos materiais.

A coincidência da primeira construção brasileira no movimento da reconstrução geral. Poesia Pau-Brasil.

Contra a argúcia naturalista, a síntese. Contra a cópia, a invenção e a surpresa.

Uma perspectiva de outra ordem que a visual. O correspondente ao milagre físico em arte. Estrelas fechadas nos negativos fotográficos.

E a sábia preguiça solar. A reza. A energia silenciosa. A hospitalidade.

Bárbaros, pitorescos e crédulos. Pau-Brasil. A floresta e a escola. A cozinha, o minério e a dança. A vegetação. Pau-Brasil.

POEMAS / PENSAMENTOS
EM TORNO DE OSWALD
E DE SUAS CRIAÇÕES

MURILOGRAMA A OSWALD DE ANDRADE

1

Fui a Troia sem cavalo
Fui a Troia choverando
No autocavalo de Troia:
Mando tiro tiro lá.

Fui a Troia solerrando
Fui a Troia soletrando
(No ôco das Minas Gerais)
A minha primeira metáfora
Em forma de redondilha
Fui a Troia solerrando.

Retifico:

Nunca fui a Troia
Ninguém jamais foi a Troia

Mesmo porque não há
não houve
nunca haverá Troia

Nunca houve cavalo
Nem Troia nem guerra
Nem eu

In illo tempore
Houve o nome Troia
Houve o nome cavalo
Houve nome guerra
Houve o nome eu,

Expulsa-se o nome do nome
Ninguém haverá mais
Com nome ou sem

In illo tempore
Vanitas vanitatum
Omnia van ——————————————, *Oswald.*

2

"Nous ne sommes pas au monde".

Ubi Troia non fuit.

A Coisa devora a coisa.

Houve.
Sempre houve.
Mas nunca houve o verbo houver (^)
Nem houverá.

Troia Troia choverando
Mando tiro tiro lá

Não fui a Troia ou Brasílex

HOMMAGE À OSWALD

Bandas marciais
executam a sinfonia da pātria
ao pē do lābaro estridente
Os ministērios verrumam
Na boutonnière do azul
cintila o espīrito pūblico

Francisco Alvim

De Alguns Poemas,

que nos fazem relembrar Oswald...

TODAS AS VIDAS

Cora Colarina

Vive dentro de mim
uma cabocla velha
de mau-olhado,
acocorada ao pé do borralho,
olhando pra o fogo.
Benze quebranto.
Bota feitiço...
Ogum. Orixá.
Macumba, terreiro.
Ogã, pai-de-santo...

Vive dentro de mim
a lavadeira do Rio Vermelho.
Seu cheiro gostoso
d'água e sabão.
Rodilha de pano.
Trouxa de roupa,
pedra de anil.
Sua coróa verde de são-caetano.

Vive dentro de mim
a mulher cozinheira.
Pimenta e cebola.
Quitute bem feito.
Panela de barro.
Taipa de lenha.
Cozinha antiga
toda pretinha.

(Poesia atual)

PRELÚDIO

Para Antônio Aurélio Gonçalves

Jorge Barbosa

Quando o descobridor chegou à primeira ilha
nem homens nus
nem mulheres nuas
espreitando
inocentes e medrosos
detrás da vegetação.
Nem setas venenosas vindas no ar
nem gritos de alarme e de guerra
ecoando pelos montes.

Havia somente
as aves de rapina
de garras afiadas
as aves marítimas
de voo largo
as aves canoras
assobiando inéditas melodias.

E a vegetação
cujas sementes vieram presas
nas asas dos pássaros
ao serem arrastadas para cá
pelas fúrias dos temporais.

Quando o descobridor chegou
e saltou da proa do escaler varado na praia
enterrando
o pé direito na areia molhada

e se persignou
receoso ainda e surpreso
pensando n'El-Rei

nessa hora então
nessa hora inicial
começou a cumprir-se
este destino ainda de todos nós.

(Caderno de um ilhéu, 1956)

Poeta Africano

MISCIGENAÇÃO
(Dedicada à nova lei dos estrangeiros)

Poeminha Multirracial
Millôr Fernandes

O cacique Borduna
E o mafioso Capoluna
Se encontraram
Na encruzilhada do Brasil;
Mil conceitos de raça
Pintados
Na paisagem verde-anil.
Se beijaram na boca
(Coisa pouca),
Pegaram
No louco motivo
Do progresso,
Subindo
Na locomotiva
Do regresso.
E cheios de fé,
Pondo fumaça antiga
Pelo nariz
E pela chaminé,
Penetraram,
Siameses,
No atlas amarelo
Dos novos Estados
Japoneses.

(Poeta atual)

unesp

MANUEL BANDEIRA

(POETA CONTEMPORÂNEO)

EPÍGRAFE

Sou bem nascido. Menino,
Fui, como os demais, feliz.
Depois, veio o mau destino
E fêz de mim o que quis.

Vejo o mau gênio da vida,
Rompeu em meu coração,
Levou tudo de vencida,
Rugiu como um furacão.

Turbou, partiu, abateu,
Queimou sem razão nem dó —
Ah, que dor!

Magoado e só,
— Só! — meu coração ardeu:

Ardeu em gritos dementes
Na sua paixão sombria...
E dessas horas ardentes
Ficou esta cinza fria.

— Esta pouca cinza fria...

CANTILENA

O solitude! O pauvreté!
MUSSET

O CÉU PARECE de algodão.
O dia morre. Choveu tanto!
As minhas pálpebras estão
Como embrumadas pelo pranto

Sinto-o descer devagarinho,
Cheio de mágoa e mansidão.
A minha testa quer carinho,
E pede afago à minha mão.

Debalde o rio docemente
Canta a monótona canção:
Minhalma é um menino doente
Que a ama acalenta mas em vão.

A névoa baixa. A obscuridade
Cresce. Também no coração
Pesada névoa de saudade
Cai. Ó pobreza! Ó solidão"

Clavadel, 1913

ENQUANTO A CHUVA CAI...

A CHUVA CAI. O ar fica mole...
Indistinto... ambarino... gris...
E no monótono matiz
Da névoa enovelada bole
A folhagem como a bailar.

Torvelinhai, torrentes do ar!

Cantai, ó bátega chorosa,
As velhas árias funerais.
Minhalma sofre e sonha e goza
À cantilena dos beirais.

Meu coração está sedento
De tão ardido pelo pranto.
Dai um brando acompanhamento
À canção do meu desencanto.

Volúpia dos abandonados...
Dos sós... — ouvir a água escorrer,
Lavando o tédio dos telhados
Que se sentem envelhecer...

Ó caro ruído embalador,
Terno como a canção das amas!
Canta as baladas que mais amas,
Para embalar a minha dor!

A chuva cai. A chuva aumenta.
Cai, benfazeja, a bom cair!
Contenta as árvores! Contenta
As sementes que vão abrir!

Eu te bendigo, água que inundas!
Ó água amiga das raízes,
Que na mudez das terras fundas
Às vêzes são tão infelizes!

E eu te amo! Quer quando fustigas
Ao sôpro mau dos vendavais
As grandes árvores antigas,
Quer quando mansamente cais.

É que na tua voz selvagem,
Voz de cortante, álgida mágoa,
Aprendi na cidade a ouvir
Como um eco que vem na aragem
A estrugir, rugir e mugir,
O lamento das quedas dágua!

TREM DE FERRO

CAFÉ com pão
Cafê com pão
Cafê com pão

Virge Maria que foi isso maquinista?

Agora sim
Cafê com pão
Agora sim
Voa, fumaça
Corre, cêrca
Ai seu foguista
Bota fogo
Na fornalha
Que eu preciso
Muita fôrça
Muita fôrça
Muita fôrça

Oô...
Foge, bicho
Foge, povo
Passa ponte
Passa poste
Passa pasto
Passa boi
Passa boiada
Passa galho
De ingàzeira
Debruçada
No riacho
Que vontade
De cantar!

Oô...
Quando me prendero
No canaviã
Cada pẽ de cana
Era um oficiã
Oô...
Menina bonita
Do vestido verde
Me dã tua bôca
Pra matã minha sêde
Oô...
Vou mimbora vou mimbora
Não gosto daqui
Nasci no sertão
Sou de Ouricuri
Oô...

Vou depressa
Vou correndo
Vou na tôda
Que só levo
Pouca gente
Pouca gente
Pouca gente...

NA RUA DO SABÃO

CAI CAI balão
Cai cai balão
Na Rua do Sabão!

O que custou arranjar aquêle balãozinho de papel!
Quem fêz foi o filho da lavadeira.
Um que trabalha na composição do jornal e tosse
[muito.

Comprou o papel de sêda, cortou-o com amor,
[compôs os gomos oblongos...
Depois ajustou o morrão de pez ao bocal de arame.
Ei-lo agora que sobe, — pequena coisa tocante na
[escuridão do céu.

Levou tempo para criar fôlego.
Bambeava, tremia todo e mudava de côr.
A molecada da Rua do Sabão
Gritava com maldade:
Cai cai balão!

Sùbitamente, porém, entesou, enfunou-se e arrancou
[das mãos que o tenteavam.
E foi subindo...
para longe...
serenamente...
Como se o enchesse o soprinho tísico do José.

Cai cai balão!
A molecada salteou-o com atiradeiras
assobios
apupos
pedradas.
Cai cai balão!

Um senhor advertiu que os balões são proibidos
[pelas posturas municipais.

Ele, foi subindo...
muito serenamente...
para muito longe...
Não caiu na Rua do Sabão.
Caiu muito longe... Caiu no mar, — nas águas
[puras do mar alto.

CAMELÔS

ABENÇOADO SEJA o camelô dos brinquedos de tostão:
O que vende balõezinhos de côr
O macaquinho que trepa no coqueiro
O cachorrinho que bate com o rabo
Os homenzinhos que jogam box
A perereca verde que de repente dá um pulo que
[engraçado
E as canetinhas-tinteiro que jamais escreverão coisa
[alguma

Alegria das calçadas
Uns falam pelos cotovelos:
— "O cavalheiro chega em casa e diz: Meu filho,
[vai buscar um pedaço de banana para eu
[acender o charuto. Naturalmente o menino
pensará: Papai está malu..."

Outros, coitados, têm a língua atada
Todos porém sabem mexer nos cordéis como o tino
[ingênuo de demiurgos de inutilidades.
E ensinam no tumulto das ruas os mitos heróicos da
[meninice...
E dão aos homens que passam preocupados ou tristes
[uma lição de infância.

INSTITUTO DE ARTES - UNESP BIBLIOTECA

RONDÓ DOS CAVALINHOS

OS CAVALINHOS correndo.
E nós, cavalões, comendo...
Tua beleza, Esmeralda,
Acabou me enlouquecendo.

Os cavalinhos correndo,
E nós, cavalões, comendo...
O sol tão claro lá fora,
E em minhalma — anoitecendo!

Os cavalinhos correndo,
E nós, cavalões, comendo...
Alfonso Reyes partindo,
E tanta gente ficando...

Os cavalinhos correndo,
E nós, cavalões, comendo...
A Itália falando grosso,
A Europa se avacalhando...

Os cavalinhos correndo,
E nós, cavalões, comendo...
O Brasil politicando,
Nossa! A poesia morrendo...
O sol tão claro lá fora,
O sol tão claro, Esmeralda,
E em minhalma — anoitecendo!

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

PORQUINHO-DA-ÍNDIA

QUANDO EU tinha seis anos
Ganhei um porquinho-da-Índia.
Que dor de coração me dava
Porque o bichinho só queria estar debaixo do fogão!
Levava êle pra sala
Pra os lugares mais bonitos mais limpinhos
Êle não gostava:
Queria era estar debaixo do fogão.
Não fazia caso nenhum das minhas ternurinhas...

— O meu porquinho-da-Índia foi a minha primeira
[namorada.

RONDÓ DO CAPITÃO

8-10-1940

BÃO BALALÃO,
Senhor capitão,
Tirai êste pêso
Do meu coração.
Não é de tristeza,
Não é de aflição:
É só de esperança,
Senhor capitão!
A leve esperança,
A aérea esperança...
Aérea, pois não!
— Pêso mais pesado
Não existe não.
Ah, livrai-me dêle,
Senhor capitão!

PRESEPE

CHORAVA o menino.

Para a mãe, coitada,
Jesus pequenito,
De qualquer maneira
(Mães o sabem...), era
Das entranhas dela
O fruto bendito.
José, seu marido,
Ah êsse aceitava,
Carpinteiro simples,
O que Deus mandava.
Conhecia o filho
A que vinha neste
Mundo tão bonito
Tão mal habitado?
Não que êle temesse
O humano flagício:
O fel e o vinagre,
Escárnios, açoites,
O lenho nos ombros,
A lança na ilharga,
A morte na cruz.
Mais do que tudo isso
O amedrontaria
A dor de ser homem,
O horror de ser homem,
— Êsse bicho estranho
Que agita em vão;
Que tudo deseja,
Sabendo que tudo
É o mesmo que nada;
— Êsse bicho estranho
Que tortura os que ama;
Que até mata, estúpido,
Ao seu semelhante
No ilusivo intento
De fazer o bem!
Os anjos cantavam
Que o menino viera
Para redimir
O homem, — essa absurda
Imagem de Deus!

A CANÇÃO DAS LÁGRIMAS DE PIERROT

I

A sala em espelhos brilha
Com lustros de dez mil velas.
Miríades de rodelas
Multicores — maravilha!

Torvelinham no ar que alaga
O cloretilo e se toma
Daquele mesclado aroma
De carnes e de bisnaga.

E rodam mais que confete,
Em farândolas quebradas,
Cabeças desassisadas
Por Colombina ou Pierrette.

II

Pierrot entra em salto súbito.
Upa! Que fôrça o levanta?
E enquanto a turba se espanta
Ei-lo se roja em decúbito.

A tez, antes melancólica,
Brilha. A cara careteia.
Canta. Toca. E com tal veia,
Com tanta paixão diabólica,

Tanta, que se lhe ensanguentam
Os dedos. Fibra por fibra,
Tôda a sua essência vibra
Nas cordas que se arrebentam.

III

Seu alaúde de plátano
Milagre é que não se quebre.
E a sua fronte arde em febre,
— Ai dêle! e os cuidados matam-no.

Ai dêle! que essa alegria,
Aquelas canções, aquêle
Surto não é mais, ai dêle!
Do que uma imensa ironia.

Fazendo à cantiga louca
Dolorido contracanto,
Por dentro borbulha o pranto
Como outra voz de outra bôca:

IV

—"Negaste a pele macia
"À minha linda paixão!
"E irás entregá-la um dia
"Aos feios vermes do chão...

"Fiz por ver se te podia
"Amolecer, — e não pude!
"Em vão pela noite fria
"Devasto o meu alaúde...

"Minha paz, minha alegria,
"Minha coragem, roubaste-mas...
"E hoje a minhalma sombria
"É como um poço de lástimas..."

V

Corre após a amada esquiva.
Procura o precário ensejo
De matar o seu desejo
Numa carícia furtiva.

E encontrando-o Colombina,
Se lhe dá, lesta, à socapa
Em vez do beijo uma tapa,
O pobre rosto ilumina-se-lhe!

Ele que estava de rastros,
Pula, e tão alto se eleva,
Como se fôsse na treva
Romper a esfera dos astros!

de Carnaval

PIERROT MÍSTICO

TORNA A MEU LEITO, Colombina!
Não procures em outros braços
Os requintes em que se afina
A volúpia dos meus abraços.

Os atletas poderão dar-te
O amor próximo das sevícias...
Só eu possuo a ingênua arte
Das indefiníveis carícias...

Meus magros dedos dissolutos
Conhecem todos os afagos
Para os teus olhos sempre enxutos
Mudar em dois brumosos lagos...

Quando em êxtase os olhos viro,
Ah se pudesse, fútil prêsa,
Sentir na dor do meu suspiro
A minha infinita tristeza!...

Insensato aquêle que busca
O amor na fúria dionisíaca!
Por mim desamo a posse brusca.
A volúpia é cisma elegiaca...

A volūpia ē bruma que esconde
Abismos de melancolia...
Flor de tristes pântanos onde
Mais que a morte a vida ē sombria...

Minhalma līrica de amante
Despedaçada de soluços,
Minhalma ingênua; extravagante,
Aspira a desoras de bruços

Não às alegrias impuras,
Mas a aquelas rosas simbōlicas
De vossas ardentes ternuras,
Grandes mīsticas melancōlicas!...

de Carnaval

PIERROT BRANCO

ATRÁS DE MINHA fronte esquálida
Que em insônias se mortifica,
Brilha uma como chama pálida
De pálida, pálida mica...

Não a acendeu a ardente febre,
Ai de mim, da consumpção hética
Que esgalga até que um dia quebre
A minha carcaça caquética!

Nem a alumiou a fantasia
Por velar de rúbido pejo
Aquela agitação sombria
Que em pancadas de mau desejo

Tortura o coração aflito,
Sugere requintes de gôzo,
Por concriar — sonho infinito —
O andrógino miraculoso!

A chama que em suave lampejo
A esquálida tez me ilumina,
Não a ateou febre nem desejo,
— Mas um beijo de Colombina.

de Carnaval

LETRA PARA UMA VALSA ROMÂNTICA

A TARDE agoniza
Ao santo acalanto
Da noturna brisa.
E eu, que também morro,
Morro sem consôlo,
Se não vens, Elisa!

Ai nem te humaniza
O pranto que tanto
Nas faces desliza
Do amante que pede
Suplicamente
Teu amor, Elisa!

Ri, desdenha, pisa!
Meu canto, no entanto,
Mais te diviniza,
Mulher diferente,
Tão indiferente,
Desumana Elisa!

NEOLOGISMO

BEIJO POUCO, falo menos ainda.
Mas invento palavras
Que traduzem a ternura mais funda
E mais cotidiana.
Inventei, por exemplo, o verbo teadorar.
Intransitivo:
Teadoro, Teodora.

Petrópolis, 25-2-1947

POEMETO IRÔNICO

O QUE TU CHAMAS tua paixão,
É tão-sòmente curiosidade.
E os teus desejos ferventes vão
Batendo as asas na irrealidade...

Curiosidade sentimental
Do seu aroma, da sua pele.
Sonhas um ventre de alvura tal,
Que escuro o linho fique ao pé dêle.

Dentre os perfumes sutis que vêm
Das suas charpas, dos seus vestidos,
Isolar tentas o odor que tem
A trama rara dos seus tecidos.

Encanto a encanto, tôda a prevês.
Afagos longos, carinhos sábios,
Carícias lentas, de uma maciez
Que diriam feitas por lábios...

Tu te perguntas, curioso, quais
Serão seus gestos, balbuciamento,
Quando descerdes nas espirais
Deslumbradoras do esquecimento...

E acima disso, buscas saber
Os seus instintos, suas tendências...
Espiar-lhe na alma por conhecer
O que há sincero nas aparências.

E os teus desejos ferventes vão
Batendo as asas na irrealidade...
O que tu chamas tua paixão,
É tão-sòmente curiosidade.

A CEIA

JUNTO Ā PŪRPURA os tons mais ricos esmaecem.
Chispa ardente lascívia em cada rosto glabro.
Luzem anēis. Ā luz crua do candelabro
Finda a ceia. O perfume e os vinhos entontecem.

Cēsar medita e trama o desígnio macabro.
Quando em volūpia aos mais os olhos enlanguescem,
Os seus, frios, fitando o irmão, lançā-lo tecem,
Horas depois, do Tibre ao fundo volutabro.

Três gregas de alvos pēs, pubescentes e esguias,
Torcendo os corpos nus donde acre aroma escapa,
Dançam meneando vēus, flexíveis como enguias.

Enquanto, a acompanhar os lascivos trejeitos,
Entre os seios liriais de uma matrona, o Papa
Deixa cair, rindo, um punhado de confeitos.

1907

PALINÓDIA

Quem te chamara prima
Arruinaria em mim o conceito
De teogonias velhíssimas
Todavia viscerais

Naquele inverno
Tomaste banhos de mar
Violaste as igrejas
(Como se temesses morrer sem conhecê-las todas)
Tiraste retratos enormes
Telefonavas telefonavas...

Hoje em verdade te digo
Que não és prima só
Senão prima de prima
Prima-dona de prima
Primeva.

VOU-ME EMBORA PRA PASÁRGADA

Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada

Vou-me embora pra Pasárgada
Aqui eu não sou feliz
Lá a existência é uma aventura
De tal modo inconseqüente
Que Joana a Louca de Espanha
Rainha e falsa demente
Vem a ser contraparente
Da nora que nunca tive

E como farei ginástica
Andarei de bicicleta
Montarei em burro brabo
Subirei no pau-de-sebo
Tomarei banhos de mar!
E quando estiver cansado
Deito na beira do rio
Mando chamar a mãe-d'água.
Pra me contar as histórias
Que no tempo de eu menino
Rosa vinha me contar
Vou-me embora pra Pasárgada

Em Psárgada tem tudo
É outra civilização
Tem um processo seguro
De impedir a concepção
Tem telefone automático
Tem alcalóide à vontade
Tem prostitutas bonitas
Para a gente namorar

E quando eu estive mais triste
Mas triste de não ter jeito
Quando de noite me der
Vontade de me matar
— Lá sou amigo do rei —
Terei a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Vou-me embora pra Pasárgada.

(*) Os grifos são da autora deste trabalho.

POEMAS / PENSAMENTOS

EM TORNO DE MANUEL BANDEIRA

E DE SUAS CRIAÇÕES

ANTI-EVASÃO

Ao camarada poeta **João Vário**

Ovídio Martins

Poeta Africano
Cabo Verde

Pedirei!
Suplicarei
Chorarei

Não vou para Pasárgada

Atirar-me-ei ao chão
e prenderei nas mãos convulsas
ervas e pedras de sangue

Não vou para Pasárgada

Gritarei
Berrarei
Matarei

Não vou para Pasárgada

(Caminhada, 1962)

O PERNAMBUCO MANUEL BANDEIRA

Recifense criado no Rio,
não pôde lavar-se um resíduo:
não o do sotaque, pois falava
num carioca federativo.
Mas certo sotaque do ser,
acre mas não espinhadiço,
que não pôde desaprender
nem com sulistas nem no exílio.

João Cabral

MURILOGRAMA PARA MANUEL BANDEIRA

A poesia antojada / as pianesas /
O cinema em diorama
Que viste cedo nascer
Conduziram-te muito presto
Ā tua eleita Pasārgada
Universal brasileira,
Manuel.

Teu riso humano
Animal / mineral / mūltiplo
Abrange largas faixas de vida,
Resgata a aspereza dos dīscolos.
Anticacto ēs.

Teu riso: manifesto / programa
Orvalhoperdão
Que desce do pluricēu.
Risoartepoētica
Aderente ā palavra
do teu mundoeixo.

Tua POĒTICA
Indigitou-nos o caminho
Do inconformismo na metamorfose:
Durante um ciclo de semente & giro
Nossa līrica
Se manuelizou.
Todos nōs catecūmenos
Bebemos no teu Canto.

•

Este tempo não ama os alumbrados
Nem os pacíficos a oriente e a ocidente.
Tempo sem esfumatura / prênsil / túrgido
Da cólera armazenada pelos séculos
À espera do post-objeto: explosivo.
Os exagitados adiantaram os relógios,
O futuro antechega.
Também culpa do clarim:
O clarim puxa a espada, nasce a guerra.
Nossa esperança: que a Bomba
Não ouvindo o clarim, adormeça.
Tu Manuel idêntico a ti mesmo
Pacífico subsistes.

•

Fazei soar o vinho essa flauta:
Na gentileza da luz
Louvamos

Roma, 1964

A CANÇÃO DE MANUEL BANDEIRA

Ribeiro Couto
Poeta modernista
(1898-1963)

Já fui sacudido, forte,
De bom aspecto, sadio,
Como os rapazes do esporte.
Hoje sou lívido e esguio.
Quem me vê pensa na morte.

O meu mal é um mal antigo.
Aos dezoito anos de idade
Começou a andar comigo.
E esta sensibilidade
Põe minha vida em perigo!

Já sofri a dor secreta
De não ser ágil e vivo.
Mas, enfim, eu sou poeta.
Tenho nervos de emotivo
E não músculos de atleta.

As truculências da luta!
Para estas mãos não existe
O encanto da força bruta.
...Nada como um verso triste
— Verso, lágrima impoluta...

unesp

José Paulo Paes

13 de outubro, morte de Manuel Bandeira (1956)

EPITÁFIO

poeta menormenormenormenormenor
menormenormenormenormenormenor enorme

MÁRIO DE ANDRADE

HOMEM ERUDITO, ROMANCISTA E POETA DA SEMANA
REVOLUCIONÁRIA DAS ARTES BRASILEIRAS,
A SEMANA DE 1922

ODE AO BURGUÊS

Eu insulto o burguês!
o burguês-burguês!
A digestão bem feita de São Paulo!
O homem-curva! o homem-nádegas!
O homem que sendo francês, brasileiro, italiano,
é sempre um cauteloso pouco-a-pouco!

Eu insulto as aristocracias cautelosas!
Os barões lampeões! os condes Joões! os duques
que vivem dentro de muros sem pulos;
e gemem sangues de alguns milreis fracos
para dizerem que as filhas da senhora falam o francês
e tocam o "Printemps" com as unhas!

Eu insulto o burguês-funesto!
O indigesto feijão com toucinho, dono das tradições!
Fóra os que algarismam os amanhãs!
Olha a vida dos nossos setembros!
Fará Sol? Choverá? Arlequinal!
Mas à chuva dos rosais
o êxtase fará sempre Sol!

Morte à gordura!
Morte às adiposidades cerebrais!
Morte ao burguês-mensal!
ao burguês-cinema! ao burguês-tílburi!
Padaria Suissa! Morte viva ao Adriano!
"— Ai, filha, que te darei pelos teus anos?
— Um colar... — Conto e quinhentos!!!
Mas nós morremos de fome!"

Come! Come-te a ti mesmo, oh! gelatina pasma!
Oh! purée de batatas morais!
Oh! cabelos nas ventas! oh! carecas!
Odio aos temperamentos regulares!

Odio aos relógios musculares! Morte e infâmia!
Odio à soma! Odio aos secos e molhados!
Odio aos sem desfalecimentos nem arrependimentos,
sempiternamente as mesmices convencionais!
De mãos nas costas! Marco eu o compasso! Eia!
Dois a dois! Primeira posição! Marcha!
Todos para a Central do meu rancor inebriante!

Odio e insulto! Odio e raiva! Odio e mais ódio!
Morte ao burguês de giólhos,
cheirando religião e que não crê em Deus!
Odio vermelho! Odio fecundo! Odio cíclico!
Odio fundamento, sem perdão!

Fora! Fú! Fora o bom burguês!...

Obra: Paulicéia Desvairada

NOVA ODE AO BURGUÊS

José Paulo Paes

As paredes, imóveis como porto,
Guardam-lhe o corpo de pedra cautelosa.
Um horizonte de nuvens o desposa,
Mas ele, receoso, não desliza.

Numa dança contínua, as coisas voam.
Há em tudo lampejos de recreio.
Voam pássaros no quarto, e o vôo alheio
Deixa em seu peito um pássaro ofegante.

No crepúsculo do copo esconde a face
E o peixe esguio, entrando-lhe a garganta,
Provoca um oceano, de onde nascem
Permanências de água tumultuosa.

Quando o íntimo duelo nele instala
Sua esfera, noturna aparição,
O blues terrível rasteja pela sala,
Morde-lhe o coração de sangue e vento.

AS MOÇAS

Mário de Andrade

Cinco ou seis...
E me senti mais sõ no meio delas.
Rostos de luas coloridas,
Conversas fiadas de mulheres...
Mas a cidade continua...
PALMA DA MÃO...
E li nas linhas ruas
O destino daquela mocidade.

— É fatal: deixai-me a rir
E sorrindo parti!
Ela se fechará pra vos prender.
Antes se rir.
Vamos! mais rouge riso prõs lãbios,
Os sapatinhos de verniz,
Sedas e coração!
E é aguentar o cinema quotidiano!
Cow-boys predestinados
Raptos elêctricos...
E tudo acaba mal.

Sofrei!
...A própria dor é uma felicidade.
E ei-las partindo.
Longe de mim.
Voo de moças!
Voo de moscas assustadas...
E vão se debater ansiosas na vidraça...
E A MÃO QUE AS VAI PEGAR!

E fiquei a me rir...
Rindo das moças,
das moscas
da vida...

das lãgrimas nos olhos pequeninos.

de Losango Cáqui

E, quanto a esta *"aversão"* dos poetas pelo caráter **normativo** do cotidiano burguês, se faz importante conhecermos o poema "Ode a Walt Whitman", de Fernando Pessoa e o poema "Cântico Negro", de José Régio, poemas do Portugal Moderno.

"ODE A WALT WHITMAN"

ALVARO DE CAMPOS: HETERONÔMIO DE FERNANDO PESSOA

WALT WHITMAN:
POETA INGLÊS, CONTEMPORÂNEO

SAUDAÇÃO A WALT WHITMAN

Portugal-Infinito, onze de junho de mil novecentos e quinze...
Hê-lá-á-á-á-á-á-á!

De aqui de Portugal, tôdas as épocas no meu cérebro,
Saudo-te, Walt, saudo-te, meu irmão em Universo,
Eu, de monóculo e casaco exageradamente cintado,
Não sou indigno de ti, bem o sabes, Walt,
Não sou indigno de ti, basta saudar-te para o não ser...
Eu tão contíguo à inércia, tão facilmente cheio de tédio,
Sou dos teus, tu bem sabes, e compreendo-te e amo-te.
E embora te não conhecesse, nascido pelo ano em que morrias,
Sei que me amaste também, que me conheceste, e estou contente.
Sei que me conheceste, que me contemplaste e me explicaste,
Sei que é isso que eu sou, quer em Brooklyn Ferry dez anos antes
de eu nascer,
Quer pela Rua do Ouro acima pensando em tudo que não é a Rua
do Ouro,
E conforme tu sentiste tudo, sinto tudo, e cá estamos de mãos dadas,
De mãos dadas, Walt, de mãos dadas, dançando o universo na alma.

Ó sempre moderno e eterno, cantor dos concretos absolutos,
Concubina fogosa do universo disperso,
Grande pederasta roçando-te contra a diversidade das coisas,
Sexualizado pelas pedras, pelas árvores, pelas pessoas, pelas
profissões,
Cio das passagens, dos encontros casuais, das meras observações,
Meu entusiasta pelo conteúdo de tudo,
Meu grande herói entrando pela Morte dentro aos pinotes,
E aos urros, e aos guinchos, e aos berros saudando Deus!

Cantor da fraternidade feroz e terna com tudo,
Grande democrata epidérmico, contíguo a tudo em corpo e alma,
Carnaval de tôdas as ações, bacanal de todos os propósitos,
Irmão gêmeo de todos os arrancos,
Jean-Jacques Rousseau do mundo que havia de produzir máquinas,
Homero do insaisissable do flutuante carnal,
Shakespeare da sensação que começa a andar a vapor,
Milton-Shelley do horizonte da Eletricidade futura!
Íncubo de todos os gestos,
Espasmo pra dentro de todos os objetos-fôrça,
Souteneur de todo o Universo,
Rameira de todos os sistemas solares...

Quantas vêzes eu beijo o teu retrato!
Lá onde estás agora (não sei onde é mas é Deus)
Sentes isto, sei que o sentes, e os meus beijos são mais quentes
(em gente)
E tu assim é que os queres, meu velho, e agradeces de lá —,
Sei-o bem, qualquer coisa mo diz, um agrado no meu espírito

Uma ereção abstrata e indireta no fundo da minha alma.

Nada do engageant em ti, mas ciclópico e musculoso,
Mas perante o Universo a tua atitude era de mulher,
E cada erva, cada pedra, cada homem era para ti o Universo.

Meu velho Walt, meu grande Camarada, evohé!
Pertenço à tua orgia báquica de sensações-em-liberdade,
Sou dos teus, desde a sensação dos meus pés até à náusea em meus sonhos,
Sou dos teus, olha pra mim, de aí desde Deus vês-me ao contrário:
De dentro para fora...Meu corpo é o que adivinhas, vês a minha alma —
Essa vês tu pròpriamente e através dos olhos dela o meu corpo —
Olha pra mim: tu sabes que eu, Álvaro de Campos, engenheiro,
Poeta sensacionista,
Não sou teu discípulo, não sou teu amigo, não sou teu cantor,
Tu sabes que eu sou Tu e estás contente com isso!

Nunca posso ler os teus versos a fio...Há ali sentir demais...
Atravesso os teus versos como a uma multidão aos encontrões a mim,
E cheira-me a suor, a óleos, a atividade humana e mecânica.
Nos teus versos, a certa altura não sei se leio ou se vivo,
Não sei se o meu lugar real é no mundo ou nos teus versos,
Não sei se estou aqui, de pé sobre a terra natural,

Ou de cabeça pra baixo, pendurado numa espécie de estabelecimento,
No tecto natural da tua inspiração de tropel,
No centro do tecto da tua intensidade inacessível.

Abram-me tôdas as portas!
Por fôrça que hei de passar!
Minha senha? Walt Whitman!
Mas não dou senha nenhuma...
Passo sem explicações...
Se fôr preciso meto dentro as portas...
Sim — eu, franzino e civilizado, meto dentro as portas,
Porque neste momento não sou franzino nem civilizado,
Sou EU, um universo pensante de carne e osso, querendo passar,
E que há de passar por fôrça, porque quando quero passar sou Deus!

Tirem êsse lixo da minha frente!
Metam-me em gavetas essas emoções!
Daqui pra fora, políticos, literatos,
Comerciantes pacatos, polícia, meretrizes, souteneurs,
Tudo isso é a letra que mata, não o espírito que dá a vida.
O espírito que dá a vida neste momento sou EU!

Que nenhum filho da...se me atravesse no caminho!
O meu caminho é pelo infinito fora até chegar ao fim!
Se sou capaz de chegar ao fim ou não, não é contigo,
É comigo, com Deus, com o sentido — eu da palavra Infinito...
Pra frente!
Meto esporas!
Sinto as esporas, sou o pròprio cavalo em que monto,
Porque eu, por minha vontade de me consubstanciar com Deus,
Posso ser tudo, ou posso ser nada, ou qualquer coisa,
Conforme me der na gana...Ninguém tem nada com isso...
Loucura furiosa! Vontade de ganir, de saltar,

De urrar, zurrar, dar pulos, pinotes, gritos com o corpo,
De me cramponner às rodas dos veículos e meter por baixo,
De me meter adiante do giro do chicote que vai bater,
De ser a cadela de todos os cães e êles não bastam,
De ser o volante de tôdas as máquinas e a velocidade tem limite,
De ser o esmagado, o deixado, o deslocado, o acabado,
Dança comigo, Walt, lá do outro mundo, esta fúria,
Salta comigo neste batuque que esbarra com os astros,
Cai comigo sem fôrças no chão.
Esbarra comigo tonto nas paredes,
Parte-te e esfrangalha-te comigo
Em tudo, por tudo, à roda de tudo, sem tudo,
Raiva abstrata do corpo fazendo maelstroms na alma...

Arre! Vamos lá pra frente!
Se o próprio Deus impede, vamos lá prá frente...Não faz
diferença...
Vamos lá pra frente sem ser para parte nenhuma...
Infinito! Universo! Meta sem meta! Que importa?

(Deixa-me tirar a gravata e desabotoar o colarinho.
Não se pode ter muita energia com a civilização à roda do
pescoço...)
Agora, som, partamos, vá lá pra frente.

Numa grande marche aux flambeaux-tôdas-as-cidades-da-Europa,
Numa grande marcha guerreira a indústria, o comércio e ócio,
Numa grande corrida, numa grande subida, numa grande descida
Estrondeando, pulando, e tudo pulando comigo,
Salto a saudar-te,
Berro a saudar-te,
Desencadeio-me a saudar-te, aos pinotes, aos pinos, aos guinos!

Por isso é a ti que endereço
Meus versos saltos, meus versos pulos, meus versos espasmos
Os meus versos-ataques-histéricos,
Os meus versos que arrastam o carro dos meus nervos.
Aos trambolhões me inspiro,
Mal podendo respirar, ter-me de pé me exalto,
E os meus versos são eu não poder estoirar de viver.

Abram-me tôdas as janelas!
Arranquem-me tôdas as portas!
Puxem a casa tôda para cima de mim!
Quero viver em liberdade no ar,
Quero ter gestos fora do meu corpo,
Quero correr como a chuva pelas paredes abaixo,
Quero ser pisado nas estradas largas como as pedras,
Quero ir, como as coisas pesadas, para o fundo dos mares,
Com uma voluptuosidade que já está longe de mim!

Não quero fechos nas portas!
Não quero fechaduras nos cofres!
Quero intercalar-me, imiscuir-me, ser levado,
Quero que me façam pertença doida de qualquer outro,
Que me despejem dos caixotes,
Que me atirem aos mares,

Que me vão buscar a casa com fins obscenos,
Só para não estar sempre aqui sentado e quieto,
Só para não estar simplesmente escrevendo êstes versos!

Não quero intervalos no mundo!
Quero a contigüidade penetrada e material dos objetos!
Quero que os corpos físicos sejam uns dos outros como as almas,
Não só dinamicamente, mas estaticamente também!

Quero voar e cair de muito alto!
Ser arremessado como uma granada!
Ir parar a...Ser levado até...
Abstrato auge no fim de mim e de tudo!

Clímax a ferro e motores!
Escadaria pela velocidade acima, sem degraus!
Bomba hidráulica desancorando-me as entranhas sentidas!

Ponham-se grilhetas só para eu as partir!
Só para eu as partir com os dentes, e que os dentes sangrem
Gôzo masoquista, espasmódico a sangue, da vida!

Os marinheiros levaram-me prêso,
As mãos apertaram-me no escuro,
Morri temporariamente de senti-lo,
Seguiu-se a minh'alma a lamber o chão do cárcere privado,
E a cega-rega das impossibilidades contornando o meu acinte.

Pula, salta, toma o freio nos dentes,
Pégaso-ferro-em-brasa das minhas ânsias inquietas,
Paradeiro indeciso do meu destino a motores!

Porta pra tudo!
Ponte pra tudo!
Estrada pra tudo!
Tua alma omnívora,
Tua alma ave, peixe, fera, homem, mulher.
Tua alma os dois onde estão dois,
Tua alma o um que são dois quando dois são um,
Tua alma seta, raio, espaço,
Amplexo, nexo, sexo, Texas, Carolina, New York,
Brooklyn Ferry à tarde,
Brooklyn Ferry das idas e dos regressos,
Libertad! Democracy! Século vinte ao longe!
Pum! pum! pum! pum! pum!
PUM!

Tu, o que eras, tu o que vias, tu o que ouvias,
O sujeito e o objeto, o ativo e o passivo,
Aqui e ali, em toda a parte tu,
Círculo fechando tôdas as possibilidades de sentir,
Marco miliário de tôdas as coisas que podem ser,
Deus Têrmo de todos os objetos que se imaginem e és tu!
Tu Hora,
Tu Minuto!
Tu Segundo!

unesp

Tu intercalado, liberto, desfraldado, ido,
Intercalamento, libertação, ida, desfraldamento,
Tu intercalador, libertador, desfraldador, remetente,
Carimbo em tôdas as cartas,
Nome em todos os endereços,
Mercadoria entregue, devolvida, seguindo...
Comboio de sensações a alma-quilômetros à hora,
À hora, ao minuto, ao segundo, PUM!

Agora que estou quase na morte e vejo tudo já claro,
Grande Libertador, volto submisso a ti.

Sem dúvida teve um fim a minha personalidade.
Sem dúvida porque se exprimiu, quis dizer qualquer coisa
Mas hoje, olhando para trás, só uma ânsia me fica —
Não ter tido a tua calma superior a ti-próprio,
A tua libertação constelada de Noite Infinita.

Não tive talvez missão alguma na terra.

Heia que eu vou chamar
Ao privilégio ruidoso e ensurdecedor de saudar-te
Todo o formilhamento humano do Universo,
Todos os modos de tôdas as emoções
Todos os feitios de todos os pensamentos,
Tôdas as rodas, todos os volantes, todos os êmbolos da alma.

Heia que eu grito
E num cortejo de Mim até ti estardalhaçam
Com uma algaravia metafísica e real,
Com um chinfrim de coisas passado por dentro sem nexo.

Ave, salve, viva, ó grande bastardo de Apolo,
Amante impotente e fogoso das nove musas e das graças,
Funicular do Olimpo até nós e de nós ao Olimpo.

CÂNTICO NEGRO

José Régio

"Vem por aquí!" - dizem-me alguns com olhos doces,
Estendendo-me os braços, e seguros
De que seria bom que eu os ouvisse
Quando me dizem: "Vem por aquí!"
Eu olho-os com olhos lassos,
(Há, nos meus olhos, ironias e cansaços)
E cruzo os braços,
E nunca vou por alí...

A minha glória é essa:
Criar desumanidade,
Não acompanhar ninguém.
- Que eu vivo com o mesmo sem-vontade
Com que rasguei o ventre a minha Mãe.

Não! não vou por aí! Só vou por onde
Me levam meus próprios passos...
Se às coisas que eu pergunto (em vão) ninguém responde,
Porque me dizeis vós: "Vem por aquí?"

Prefiro escorregar nos becos lamacentos,
Redemoinhar aos ventos,
Como farrapos, arrastar os pés sangrentos,
A ir por aí...

Se eu vim ao mundo foi
Só para desflorar florestas virgens,
E desenhar meus próprios pés na areia inexplorada.
O mais que eu faço não vale nada.

Como, pois, sereis vós
Que me dareis machados, ferramentas, e coragem
Para eu derrubar os meus obstáculos?...
Corre nas vossas veias sangue velho dos avós,
E vós amais o que é fácil...
Eu amo o Longe e a Miragem,
Amo os abismos, as torrentes, os desertos...

Ide! tendes estradas,
Tendes jardins, tendes canteiros,
Tendes pátrias, tendes tetos,
E tendes livros, e tratados, e filósofos e sábios.
Eu tenho a minha Loucura:
Levanto-a, como um facho, a arder na noite escura,
E sinto espuma, e sangue, e cânticos nos lábios!

Deus e o Diabo é que me guiam, mais ninguém.
Todos tiveram pai, todos tiveram mãe:
Mas eu, que nunca princípio nem acabo,
Nasci do amor que há entre Deus e o Diabo.

Ah! que ninguém me dê piedosas intenções.
Ninguém me peça definições.
Ninguém me diga: "Vem por aqui!"
A minha vida é um vendaval que se soltou
É uma onda que se alevantou.
É um átomo a mais que se animou...
Não sei por onde vou.
Não sei para onde vou.
- Sei que não vou por aí!

E, AINDA:

"POEMA EM LINHA RETA"

DE ALVARO DE CAMPOS

INSTITUTO DE ARTES - UNESP
BIBLIOTECA

POEMA EM LINHA RETA

NUNCA CONHECI quem tivesse levado porrada.
Todos os meus conhecidos têm sido campeões em tudo.

E eu, tantas vêzes reles, tantas vêzes porco, tantas vêzes vil,
Eu tantas vêzes irrespondìvelmente parasita,
Indesculpàvelmente sujo,
Eu, que tantas vêzes não tenho tido paciência para tomar banho,
Eu, que tantas vêzes tenho sido ridículo, absurdo,
Que tenho enrolado os pés pùblicamente nos tapêtes das etiquêtas,
Que tenho sido grotesco, mesquinho, submisso e arrogante,
Que tenho sofrido enxovalhos e calado,
Que quando não tenho calado, tenho sido mais ridículo ainda;
Eu, que tenho sido cômico às criadas de hotel,
Eu, que tenho sentido o piscar de olhos dos moços de fretes,
Eu, que tenho feito vergonhas financeiras, pedido emprestado sem pagar,
Eu, que, quando a hora do sôco surgiu, me tenho agachado
Para fora da possibilidade do sôco;
Eu, que tenho sofrido a angùstia das pequenas coisas ridículas,
Eu verifico que não tenho par nisto tudo neste mundo.

Tôda a gente que eu conheço e que fala comigo
Nunca teve um ato ridículo, nunca sofreu enxovalho,
Nunca foi senão príncipe — todos êles príncipes — na vida...

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Quem me dera ouvir de alguém a voz humana
Que confessasse não um pecado, mas uma infâmia;
Que contasse, não uma violência, mas uma cobardia!
Não, são todos o Ideal, se os oiço e me falam.
Quem há neste largo mundo que me confesse que uma vez foi vil?
Ó príncipes, meus irmãos,

Arre, estou farto de semideuses!
Onde é que há gente no mundo?

Então sou só eu que é vil e erróneo nesta terra?

Poderão as mulheres não os terem amado,
Podem ter sido traídos — mas ridículos nunca!
E eu, que tenho sido ridículo sem ter sido traído,
Como posso eu falar com os meus superiores sem titubear?
Eu, que tenho sido vil, literalmente vil,
Vil no sentido mesquinho e infame da vileza.

A Literatura Brasileira
e os procedimentos barrocos

TEMPO DE QUEVEDO

Murilo Mendes

Quevedo, a angústia do tempo
Informa tua visão concreta.

A Espanha sem relógio mede o tempo
No instrumento elíptico da caveira.

Mas o último anjo, matemático,
Virá para reunir a caveira geral,
Virá para ceifar todo o angelismo:
Empunhando a trombeta construída
Com implacável certeza,
Medida e timbre justos,
Fará o homem se conhecer
Nos seus limites precisos.

O tempo se medirá, concreto,
Depois de esgotada a clepsidra.

E tua angústia do tempo
— Transitório Quevedo que já foste —,
Aferida a rigor, torna-se vã.
Saberás. Saberás.

A QUEVEDO

João Cabral de Melo Neto

Hoje que o engenho não tem praça,
que a poesia se quer mais que arte
e se denega a parte
do engenho em sua traça,

nos mostra teu travejamento
que é possível abolir o lance,
o que é acaso, chance,
mais: que o fazer é engenho.

LIDA DE GÔNGORA

Murilo Mendes

Furiosos metais, garras alternativas,
Tuas imagens concretas enfrentando
As harpias subterrâneas, vencem
Toda oposição entre os contrastes surdos
Do espaço linear e do tempo ondulado.

Inversamente o grito vertical da ode
Convoca o vocabulário que se aduna
Em torno da metáfora, espada fértil:
Rompe a obscuridade em mil pedaços.

*

Homens olhados de binóculo pelo céu,
Galáxias da mulher, altos muros do mar,
Explodem na analogia, ocupam o verbo.
O eco apanha a própria voz que passa a outro.

*

Quem disse que o sim e o não se excluem?
Quem disse que o corpo é refractário a Deus,
Quem disse que a história é estática,
Quem disse que a morte mata,
Quando se cavalga o mito em pêlo?

A EVOLUÇÃO DOS ESTILOS

José Paulo Paes

barroco

barrococo

rococó

PROCEDIMENTOS BARROCOS

(Século XVII - Seiscentismo)

A busca do "*equilíbrio distribuído*" (a coragem do ser humano de se aceitar como universo contingente) faz-se índice do comportamento da Estética Barroca.

Vale dizer que, no século XVII, os artistas ocidentais já haviam percebido o movimento cósmico. O equilíbrio do mundo clássico, baseado na soma de elementos, estatizava as formas e impedia a percepção das dinâmicas "*estruturas*", a elas subjacentes. Agora, tudo começa a mudar. Os referentes são "*relações*" e, através delas e, nelas, se percebe a significação: as energias fluem e caminham em direção a "*pontos abstratos*", ímãs na construção da multiplicidade de formas des-geometrizáveis... E os sujeitos das predicações tendem a cairem, para sempre.

Mas, a queda do verso, rimado à maneira clássica e os modos dos sonetos (leis que se fizeram signos), não acontece, de imediato. Pelo contrário, permanecem e se fixam, garantias que são do estático/fixo, necessário para que se opere com a movimentação, em continuum, dos encaixes e desencaixes, das superposições das metáforas.

Saber desenhar é talento necessário para os poetas.

E, também, o de saber criar tranças, tecelagens e tessituras, o de saber programar enigmas e labirintos, o de saber bordar crivos e refazer o brocado dos mantos antigos e o arredondado irregular das pérolas... E, também, o de saber criar intrincados complexos de perguntas, sem respostas, sofismas lúdicos, desprovidos de interpretações finais...

Pode-se dizer que os poemas se apresentam como pequenos e cifrados arranjos de ikebanas, demonstrações dos modos de ser, assimétricos e abstratos do mundo dos "*existentes*". Há que buscar, sempre, o lugar vazio e energético e desabrochar, a partir daí, as luzes sutilezas das miniaturas do extra texto...

Começa o esboço da intencional Estética do Movimento. O momento da distribuição da Energia parece ser sempre o ponto de chegada. Esta, a maior das perguntas e muitos os modos das respostas. O mesmo parece ocorrer no, então, denominado "*conceptismo*": superposição de conceitos, no entretender-se das idéias. É a pesquisa da des-geometrização do Pensamento, regido, antes, pela Tese, Antítese e Síntese e enclausurado, dentro desse jogo. É o que se vê, se lê e se sente, quando perscrutamos *Os Sermões*, do Padre Vieira...

(Seria curiosa a leitura dos *Sermões*, em busca dos momentos de condensação dos signos, dos desenhos sonoros e gráficos, que intensificam o prazer da leitura. Um caminho já trilhado, a seu modo, pelo cineasta Júlio Bressane)

Neste momento, em algum lugar das Minas Gerais, alguém olha para dentro de Igrejas muito antigas. Começa a sobrepor as asinhas dos Anjos, a lhes encaracolar as cabecinhas.

> *"Será que este anjo é bonito? Bem, não tem importância. Sinto mesmo é o desejo de desequilibrar, de desarmonizar aquele anjo, aquele antigo. Bem, a pedra sabão é macia, faço modelagens/esculturas ... Des-construo a clássica escultura. As pessoas me chamam de Aleijadinho..."*

Gregório de Mattos parece enformar, com certa precisão de procedimentos, as atitudes fundamentais da Estética Barroca.

Os poemas sacros revelam "*intimidade*" com Deus, como nos esclarece o crítico Antonio Dimas, "*intimidade*" esta, que é observada, também, nos *Sermões* de Vieira. Mas, ao nível da fruição, o leitor percebe jogos de linhas horizontais e verticais e pode apreender, claramente, o momento em que a linha vertical é dobrada, em linha horizontal, tendente a se reconstruir em círculos, em espirais... Realmente, a sensação é a de que o "*a priori*", o "*primeiro*" filosófico, representado, no caso, pelo Deus da religião católica, pelo Filho de Deus, é "*puxado*", conduzido em direção ao horizonte terrestre. O emissor exige que o Cristo desça e ocupe o mesmo espaço, aqui, junto dele. É como se o antes, da lógica temporal e causal, o Autoritário, caísse, para ficar em paralelo com o ser humano. A fruição desse movimento, dessa espécie de catedral gótica, a dobrar a sua torre, tende a

unir o dois, no três. Deixa de existir o eu e o outro, para se formar o nós.

É, no instante, em que o leitor, assustado, participa dessa movimentação, que sente o erótico, como percepção imediata, sensória, a fluir desses poemas...

Na obra satírica, parece que o bombardeio barroco de Gregório atinge os sujeitos das predicações, que aparecem, intensamente, ambíguos. Nas sátiras, o funcionamento referencial da linguagem é predominante. Para que o poema seja decifrado, é necessário o levantamento da biografia do poeta e dos aspectos históricos, circundantes. Mesmo, assim, nunca se sabe se o sujeito está fazendo afirmações, ou se está, apenas, treinando modos de construções de sátiras. Apesar disso, os poemas, enquanto jogos de idéias, de paradoxos, de perguntas, com respostas, ou sem respostas, ficam existindo, barroca e prazeirosamente, independente do conhecimento referencial. Mas, neste tipo de poema, o poeta não vai além do funcionamento emotivo da linguagem, que não vai além do "*nós*", representativo de um determinado grupo social. E o leitor acaba por apreender, por detrás de tanta ironia, um clima de "*dogmatismo reacionário*", de aceitação camuflada da atitude do "*Colonizador*", principalmente, no que se refere à cultura indígena.

Vejamos, por exemplo, os poemas pares: "*Aos Caramurus da Bahia*" e "*Aos mesmos Caramurus*". No primeiro deles, o poeta trabalha com recursos visuais e vai montando, pouco a pouco, a

partir de fragmentos de imagens, o "*Adão de Massapê*". O leitor já conhece, visualmente, de antemão, esta figura (do tipo colcha de retalhos), ao nível sensorial e, muito antes de o poeta a nomear, declaradamente. E, sem dúvida alguma, o indígena sai desvalorizado e conceituado como ser inferior e desprezível. Fingir, ao contrário, em determinados momentos, apenas revela a "*má consciência*" do poeta. É, por isso, que as palavras indígenas, integradas à poética de Gregório de Mattos, não podem ser consideradas comportamentos de "*descolonização*", como são, por exemplo, as palavras, incorporadas por Oswald de Andrade. Ou são objetos da ironia mordaz do poeta, ou aparecem como jogos exóticos de sonoridades, de valor poético, apesar de tudo.

(O mesmo comportamento se pode observar, quando o poeta se refere, satiricamente, aos negros e mulatos.)

Nos poemas líricos, Gregório parece responder às expectativas culturais do Ocidente Barroco, naquele momento. Modula superposições de metáforas, versos, passíveis de remontagens, anagramas gráficos e sonoros, aliterações, coliterações, assonâncias e muitos outros jogos de similaridades entre os sons e os sentidos. E, quando aparece, com clareza, os "*temas*" dos poemas, estes tem a ver com a brevidade das formas, no universo, mostrando a consciência do poeta de que as situações, enfocadas como "*movimentos*", tendem a mostrarem suas feições imprevisíveis e, principalmente, irreversíveis...

É curioso observar a superposição das metáforas semânticas, nos dois sonetos, complementares, a respeito das "*lágrimas de amor*": ("*Ardor em coração firme nascido!*"; "*Corrente, que do peito desatada...*"). Esta superposição acaba por diluir o eu emotivo, tão evidente nas sátiras, tornando-o equivalente à movimentação das formas poéticas. O eu, como categoria do ser acaba por ser traduzido em categoria objetiva, em movimentos sensórios, captáveis, concretamente, pelos leitores. Em simultâneo, a semântica das palavras vai sendo rarefeita e a tendência é a de deixar, para os leitores, apenas, os "*moldes*" abstratos desses jogos de superposições...

É, neste sentido, que a poesia lírica de Gregório aponta, diretamente, para a "*poesia concreta*", quando o eu se transmuta em textura, em forma tocável. E, isto, muito mais do que a poesia de Oswald, pois nesta, como vimos, o desejo de parodiar acaba sempre por desvelar um eu poético, nem sempre aos modos das tecelagens das formas. E é, neste sentido, também, que a poesia concreta costuma ser denominada de poesia Neo-barroca. É, através dela, que se vai recolher as "*ikebanas*", desmontá-las e remontá-las, desnudando-lhes os funcionamentos e os modos como abraçam outros códigos...

Nesse momento, no Seiscentismo, Gregória mostra gostar, também, dos diálogos. Retrocede, no tempo, dialoga com Camões e o poeta árcade, Cláudio Manoel da Costa, com ele vai dialogar...

GREGÓRIO DE MATTOS

Pequei, Senhor, mas não porque hei pecado,
Da vossa piedade me despido,
Porque quanto mais tenho delinqüido,
Vos tenho a perdoar mais empenhado.

Se basta a vos irar tanto um pecado,
A abrandar-vos sobeja um sō gemido,
Que a mesma culpa, que vos hā ofendido,
Vos tem para o perdão lisonjeado.

Se uma ovelha perdida, e jā cobrada
Glōria tal, e prazer tão repentino
vos deu, como afirmais na Sacra Histōria:

Eu sou, Senhor, a ovelha desgarrada
Cobrai-a, e não queirais, Pastor divino
Perder na vossa ovelha a vossa glōria.

BUSCANDO A CRISTO

Gregório de Mattos

A vós correndo vou, braços sagrados,
nessa Cruz sacrossanta descobertos
que, para receber-me, estais abertos,
e, por não castigar-me, estais cravados.

A vós, divinos olhos, eclipsados
de tanto sangue e lágrimas cobertos,
pois, para perdoar-me, estais despertos,
e, por não condenar-me, estais fechados.

A vós, pregados pés, por não deixar-me,
a vós, sangue vertido, para ungir-me,
a vós, cabeça baixa, por chamar-me.

A vós, lado patente, quero unir-me,
a vós, cravos preciosos, quero atar-me,
para ficar unido, atado e firme.

Ofendi-vos, meu Deus, bem é verdade,
É verdade, meu Deus, que hei delinqüido,
Delinqüido vos tenho, e ofendido,
Ofendido vos tem minha maldade.

Maldade, que encaminha à vaidade,
Vaidade, que todo me há vencido;
Vencido quero ver-me, e arrependido,
Arrependido a tanta enormidade.

Arrependido estou de coração,
De coração vos busco, dai-me os braços,
Abraços, que me rendem vossa luz.

Luz, que claro me mostra a salvação,
A salvação pertendo em tais abraços,
Misericórdia, Amor, Jesus, Jesus.

AOS CARAMURUS DA BAHIA

Um calção de pindoba, a meia zorra,
camisa de urucu, mantēu de arara,
em lugar de cotō, arco e taquara,
penacho de guarās, em vez de gorra.

Furado o beiço, sem temer que morra
o pai, que lho envazou cuma titara,
porēm a mãe a pedra lhe aplicara
por reprimir-lhe o sangue que não corra.

Alarve sem razão, bruto sem fē,
sem mais eis que a do gōsto, quando erra,
de Paiaiā tornou-se em abaitē.

Não sei onde acabou, ou em que guerra:
sō sei que dêste Adão de Massapē
procedem os fidalgos desta terra.

AOS MESMOS CARAMURUS

Hā coisa como ver um Paiaiā
mui prezado de ser Caramuru,
descendente do sangue de tatu,
cujo torpe idioma ē Cobepā?

A linha feminina ē Carimā,
moqueca, pititinga, caruru,
mingau de puba, vinho de caju
pisando num pilão de Pirajā.

A masculina ē um Aricobē,
cuja filha Cobē, um branco Paī
dormiu no promontōrio de Passē.

O branco ē um Marau que veio aqui:
ela ē uma īndia de Marē;
Cobepā, Aricobē, Cobē, Paī.

AOS SRES. GOVERNADORES DO MUNDO EM SECO DA CIDADE DA BAHIA, E SEUS COSTUMES

A cada canto um grande Conselheiro,
que nos quer governar cabana e vinha:
Não sabem governar sua cozinha,
e querem governar o Mundo inteiro!

Em cada porta um bem freqüente Olheiro
da vida do Vizinho e da Vizinha,
pesquisa, escuta, espreita e esquadrinha
para o levar à Praça e ao Terreiro.

Muitos Mulatos desavergonhados,
trazendo pelos pés aos Homens nobres;
posta nas palmas toda a picardia.

Estupendas usuras nos mercados:
Todos os que não furtam, muito pobres:
Eis aqui a Cidade da Bahia.

SONETO

Filhos, fatias, sonhos, mal-assadas,
Galinhas, porco, vaca, e mais carneiro,
Os perus em poder do Pasteleiro,
Esguichar, deitar pulhas, laranjadas.

Enfarinhar, pôr rabos, dar risadas,
Gastar para comer muito dinheiro,
Não ter mãos a medir o Taverneiro,
Com rēstias de cebolas dar pancadas.

Das janelas com tanhos dar nas gentes,
A buzina tanger, quebrar panelas,
Querer em um sō dia comer tudo.

Não perdoar arroz, nem cuscuz quente,
Despejar pratos, e alimpar tijelas,
Estas as festas são do Santo Entrudo.

Ao mesmo Desembargador Belchior da Cunha Brochado

Dou pruden nobre huma afá
to te no vel
Re cien benig e aprazí

Úni singular ra inflexí
co ro vel
Magnífi precla incompará

Do mun grave ju inimitá
do is vel
Admira goza aplauso incrí

Po a trabalho tan e t terrí
is to ão vei
Da pron execuç sempre incansá

Voss fa senhor sej notór
a ma a ia
L no cli onde nunc chega o d

Ond do Ere só se tem memór
e bo[61] ia
Para qu gar tal tanta energ

Po de tod est terr é gentil glór
is a a a ia
Da ma remot sej um alegr

AOS AFETOS, E LÁGRIMAS DERRAMADAS NA AUSÊNCIA DA DAMA A QUEM QUERIA BEM

Ardor em firme Coração nascido;
pranto por belos olhos derramado;
incêndio em mares de água disfarçado;
rio de neve em fogo convertido:

tu, que em um peito abrasas escondido;
tu, que em um rosto corres desatado;
quando fogo, em cristais aprisionado;
quando cristal, em chamas derretido.

Se ẽs fogo, como passas brandamente,
se ẽs neve, como queimas com porfia?
Mas ai, que andou Amor em ti prudente!

Pois para temperar a tirania,
como quis que aqui fôsse a nece ardente,
permitiu parecesse a chama fria.

SONETO

Corrente, que do peito desatada
Sois por dois belos olhos despedida,
E por carmim correndo despedida
Deixais o ser, levais a cor mudada.

Não sei, quando caîs precipitada
As flores, que regais, tão parecida,
Se sois neves por rosa derretida,
Ou se a rosa por neve desfolhada.

Essa enchente gentil de prata fina,
Que de rubi por conchas se dilata,
Faz troca tão diversa, e peregrina,

Que no objeto, que mostra, e que retrata,
Mesclando a cor purpūrea, e cristalina,
Não sei, quando ē rubi, ou quando ē prata.

SONETO

Largo em sentir, em respirar sucinto
Peno, e calo tão fino, e tão atento,
Que fazendo disfarce do tormento
Mostro, que o não padeço, e sei, que o sinto.

O mal, que fora encubro, ou que desminto,
Dentro do coração ẽ, que o sustento,
Com quem para penar ẽ sentimento,
Para não se entender ẽ labirinto.

Ninguẽm sufoca a voz nos seus retiros;
Da tempestade ẽ o estrondo efeito:
Lã tem ecos a terra, o mar suspiros.

Mas oh do meu segredo alto conceito!
Pois não me chegam a vir ã boca os tiros
Dos combates, que vão dentro do peito.

A BREVIDADE DOS GOSTOS DA VIDA, EM CONTEMPLAÇÃO DOS MAIS OBJETOS

Nasce o Sol; e não dura mais que um dia:
Depois da Luz, se segue a noite escura:
Em tristes sombras morre a Formosura;
em contínuas tristezas a alegria.

Porém, se acaba o Sol, por que nascia?
Se formosa a Luz é, por que não dura?
Como a beleza assim se transfigura?
Como o gosto, da pena assim se fia?

Mas no Sol, e na Luz, falte a firmeza;
na Formosura, não se dê constância:
E na alegria, sinta-se a tristeza.

Comece o Mundo, enfim, pela ignorância;
pois tem qualquer dos bens, por natureza,
a firmeza somente na inconstância.

Como corres, arroio fugitivo?
Adverte, pára, pois precipitado
Corres soberbo, como o meu cuidado,
Que sempre a despenhar-se corre altivo.

Torna atrás, considera discursivo,
Que esse curso, que levas apressado,
No caminho, que emprendes despenhado
Te deixa morto, e me retrata ao vivo.

Porém corre, não pares, pois o intento,
Que teu desejo conseguir procura,
Logra o ditoso fim do pensamento.

Triste de um pensamento sem ventura!
Que tendo venturoso o nascimento,
Não acha assim ditosa a sepultura.

GREGÓRIO DIALOGA COM CAMÕES QUE,
POR SUA VEZ, SERÁ OBJETO DO DIÁLOGO DE
CLÁUDIO MANUEL DA COSTA.

O CORPO GEOMÉTRICO-ESTÁTICO CLÁSSICO
PERMITE SE DEIXAR ROMPER...

A INSTABILIDADE DAS COUSAS DO MUNDO

Nasce o Sol, e não dura mais que um dia,
depois da Luz, se segue a noite escura,
em tristes sombras morre a formosura,
em contínuas tristezas a alegria.

Porém, se acaba o Sol, por que nascia?
Se é tão formosa a luz, por que não dura?
Como a beleza assim se transfigura?
Como o gôsto da pena assim se fia?

Mas no Sol, e na luz falta a firmeza,
na formosura não se dê constância,
e na alegria sinta-se tristeza.

Começa o mundo enfim pela ignorância,
e tem qualquer dos bens por natureza
a firmeza somente na inconstância.

DEFENDE-SE O BEM QUE FALTOU NAS ÂNSIAS DO ESPERADO, PELOS MESMOS CONSOANTES

O bem que não chegou a ser possuído
perdido causa tanto sentimento,
que faltando-lhe a causa do tormento
faz ser maior tormento o padecido.

Sentir o bem logrado, e já perdido
mágoa será do próprio entendimento:
porém o bem, que perde um pensamento
não o deixa outro bem restituído.

Se o lôgro satisfaz a mesma vida
e depois de logrado fica engano
a falta, que o bem faz em qualquer sorte

infalível será ser homicida;
o bem, que sem ser mal, motiva o dano,
o mal, que sem ser bem, apressa a morte.

CAMÕES

POETA DO RENASCIMENTO,

NO PORTUGAL QUINHENTISTA

AUTOR DO POEMA ÉPICO:

OS LUSÍADAS

Transforma-se o amador na cousa amada
por virtude do muito imaginar;
não tenho, logo, mais que desejar,
pois em mim tenho a parte desejada.

Se nela está minha alma transformada
que mais deseja o corpo de alcançar?
Em si somente pode descansar,
pois consigo tal alma está liada.

Mas esta linda e pura semideia,
que, como um acidente em seu sujeito,
assi co a alma minha se conforma,

está no pensamento como ideia:
(e) o vivo e puro amor de que sou feito,
como a matéria simples busca a forma.

. . .

Um mover d'olhos, brando e piadoso,
sem ver de quê; um riso brando e honesto,
quase forçado; um doce e humilde gesto,
de qualquer alegria duvidoso;

um despejo quieto e vergonhoso;
um repouso gravíssimo e modesto;
ũa pura bondade, manifesto
indício da alma, limpo e gracioso;

um encolhido ousar; ũa brandura;
um medo sem ter culpa; um ar sereno;
um longo e obediente sofrimento;

esta foi a celeste fermosura
da minha Circe, e o mágico veneno
que pôde transformar meu pensamento.

Em Goa, também se dialoga com Camões. Curiosa a leitura desse poema anônimo, publicado no início do século XVII.

SÍLVIA

A pena mais cruel, que por ti sento
Neste meu, para mim doce pirigo,
Branda se mofferece ao pensamento,
Porque, Siluia, por ti a busco & sigo;

E a glõria dẽste bem cruel tormento,
Porque lograndoa vou sem ti cõmigo.
E assi gloria cruel, tormento brando
Por ti sem ti, cõmigo estou passando.

Se na virtude d'hũa fẽ serena,
Fes d'esta alma & da tua o amor liança,
A parte minha, que contigo pena,
Nos mayores tormentos mais descança.

Mas polla tua parte a quem s'ordena,
Que em mĩ sofra dos fados a esquiuança,
Padece à ley de amor atada & preza,
Nas mõres alegrias mor tristeza.

(Lusitânia Transformada. Lisboa, 1607)

CLÁUDIO MANUEL DA COSTA

SÉCULO XVIII

CATEGORIA: ARCADISMO

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

Valha-te Deus, cansada fantasia!
Que mais queres de mim? que mais pretendes?
Se quando na esperança mais te acendes,
Se desengana mais tua porfia!

Vagando regiões de dia em dia,
Novas conquistas, e troféus empreendes:
Ah! que conheces mal, que mal entendes,
Onde chega do fado a tirania!

Trata de acomodar-te ao movimento
Dessa roda volúvel, e descansa
Sobre tão fatigado pensamento

E se inda crês no rosto da esperança,
Examina por dentro o fingimento;
E verás tempestade o que é bonança.

. . .

Faz a imaginação de um bem amado,
Que nele se transforme o peito amante;
Daqui vem, que a minha alma delirante
Se não distingue já do meu cuidado.

Nesta doce loucura arrebatado
Anarda cuido ver, bem que distante;
Mas ao passo, que a busco, neste instante
Me vejo no meu mal desenganado.

Pois se Anarda em mim vive, e eu nela vivo,
E por força da idéia me converto
Na bela causa de meu fogo ativo;

Como as tristes lágrimas, que verto,
Ao querer contrastar seu gênio esquivo,
Tão longe dela estou, e estou tão perto.

Para cantar de amor tenros cuidados,
Tomo entre vós, ó montes, o instrumento;
Ouvi pois o meu fúnebre lamento;
Se é que de compaixão sois animados:

Já vós viste, que aos ecos magoados
Do trácio Orfeu parava o mesmo vento;
Da lira de Anfião ao doce acento
Se viram os rochedos abalados.

Bem sei, que de outros gênios o Destino,
Para cingir de Apolo a verde rama,
Lhes influiu na lira estro divino:

O canto, pois, que a minha voz derrama,
Porque ao menos o entoa um peregrino,
Se faz digno entre vós também de fama,

QUANTO É PRECIOSA A ESPERANÇA

Já vão os meus cabelos imitando
Do Cisne as penas, e a enrugada testa
Já mais sensivelmente manifesta,
Que o termo de meus dias vem chegando.

Na lembrança dos erros soluçando
A morte se me finge tão funesta,
Que este pequeno espaço, que me resta
Me está continuamente atormentando.

Oh quem nunca soubera, que nascia
Para acabar tão breve; e que este alento
A Semente da Morte em si trazia!

Mas um Deus, que me rege o pensamento
Pode fazer, que o prazo de um só dia
Produza o meu maior contentamento.

MANUEL BOTELHO DE OLIVEIRA

E A DESCRIÇÃO/LUZ DO REFERENTE

(SEISCENTISMO)

AMPLIAÇÃO RELACIONAL DAS

MINIATURAS BARROCAS...

cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17

À ILHA DE MARÉ
TERMO DESTA CIDADE DA BAHIA

SILVA

Jaz oblíqua forma e prolongada
a terra de Maré tôda cercada
de Netuno, que tendo o amor constante,
lhe dá muitos abraços por amante,
e botando-lhes os braços dentro dela
a pretende gozar, por ser mui bela.
Nesta assistência tanto a senhoreia,
e tanto a galanteia,
que, do mar, de Maré tem o apelido,
como quem preza o amor de seu querido:
e por gôsto das prendas amorosas
fica maré de rosas,
e vivendo nas ânsias sucessivas,
são do amor marés vivas;
e se nas mortas menos a conhece,
maré de saudades lhe parece.
Vista por fora é pouco apetecida,
porque aos olhos por feia é parecida;
porém dentro habitada
é muito bela, muito desejada,
é como a concha tôsca e deslustrosa,
que dentro cria a pérola fermosa.
Erguem-se nela onteiros
com soberbas de montes altaneiros,
que os vales por humildes desprezando,
as presunções do Mundo estão mostrando,
e querendo ser príncipes subidos,
ficam os vales a seus pés rendidos.
Por um e outro lado
vários lenhos se vêem no mar salgado;
uns vão buscando da Cidade a via,
outros dela se vão com alegria;
e na desigual ordem
consiste a fermosura na desordem.
Os pobres pescadores em saveiros,
em canoas ligeiros,
fazem com tanto abalo
do trabalho marítimo regalo;
uns as rêdes estendem,
e vários peixes por pequenos prendem;
que até nos peixes com verdade pura
ser pequeno no Mundo é desventura:
outros no anzol fiados
têm aos míseros peixes enganados,
que sempre da vil isca cobiçosos
perdem a própria vida por gulosos.
Aqui se cria o peixe regalado
com tal sustância, e gôsto preparado,
que sem têmpero algum para apetite

faz gostoso convite,
e se pode dizer em graça rara
que a mesma natureza os temperara.
Não falta aqui marisco saboroso,
para tirar fastio ao melindroso;
os polvos radiantes,
os lagostins flamantes,
camarões excelentes,
que são dos lagostins pobres parentes;
retrógados cranguejos,
que formam pés das bôcas com festejos,
ostras, que alimentadas
estão nas pedras, onde são geradas;
enfim tanto marisco, em que não falo,
que é vário perrexil para o regalo.
As plantas sempre nela reverdecem,
e nas fôlhas parecem,
desterrando do Inverno os desfavores,
esmeraldas de Abril em seus verdores,
e delas por adôrno apetecido
faz a divina Flora seu vestido.
As fruitas se produzem copiosas,
e são tão deleitosas,
que como junto ao mar o sítio é pôsto,
lhes dá salgado o mar o sal do gôsto.
As canas fèrtilmente se produzem,
e a tão breve discurso se reduzem,
que, porque crescem muito,
em doze meses lhe sazona o fruito,
e não quer, quando o fruto se deseja,
que sendo velha a cana, fértil seja.
As laranjas da terra
poucas azêdas são, antes se encerra
tal doce nestes pomos,
que o tem clarificado nos seus gomos;
mas as de Portugal entre alamêdas
são primas dos limões, tôdas azêdas.
Nas que chamam da China
grande sabor se afina,
mais que as da Europa doces, e melhores,
e têm sempre a ventagem de maiores,
e nesta maioria,
como maiores são, têm mais valia.
Os limões não se prezam,
antes por serem muitos se desprezam.
Ah se Holanda os gozara!
Por nenhũa província se trocara.
As cidras amarelas
caindo estão de belas,
e como são inchadas, presumidas,
é bem que estejam pelo chão caídas.
As uvas moscatéis são tão gostosas,
tão raras, tão mimosas;
que se Lisboa as vira, imaginara

que alguém dos seus pomares as furtara;
delas a produção por copiosa
parece milagrosa,
porque dando em um ano duas vêzes,
geram dous partos, sempre, em doze meses.
Os melões celebrados
aqui tão docemente são gerados
que cada qual tanto sabor alenta,
que são feitos de açúcar, e pimenta,
e como sabem bem com mil agrados,
bem se pode dizer que são letrados;
não fala em Valariça, nem Chamusca:
porque todos ofusca
o gôsto dêstes, que esta terra abona
como próprias delícias de Pomona.
As melancias com igual bondade
são de tal qualidade,
que quando docemente nos recreia,
é cada melancia ũa colmeia,
e às que tem Portugal lhe dão de rosto
por insulsas abóboras no gôsto
Aqui não faltam figos,
e os solicitam pássaros amigos,
apetitosos de sua doce usura,
porque cria apetites a doçura;
e quando acaso os matam
porque os figos maltratam,
parecem maripôsas, que embebidas
na chama alegre, vão perdendo as vidas.
As romãs rubicundas quando abertas
à vista agrados são, à língua ofertas,
são tesouro das fruitas entre afagos,
pois são rubis suaves os seus bagos.
As fruitas quase tôdas nomeadas
são ao Brasil de Europa trasladadas,
por que tenha o Brasil por mais façanhas
além das próprias fruitas, as estranhas.
E tratando das próprias, os coqueiros,
galhardos e frondosos
criam côcos gostosos;
e andou tão liberal a natureza
que lhes deu por grandeza,
não só para bebida, mas sustento,
o néctar doce, o cândido alimento.
De várias côres são os cajus belos,
uns são vermelhos, outros amarelos,
e como vários são nas várias côres,
também se mostram vários nos sabores;
e criam a castanha,
que é melhor que a de França, Itália, Espanha.
As pitangas fecundas
são na côr rubicundas
e no gôsto picante comparadas
são de América ginjas disfarçadas.

As pitombas douradas, se as desejas,
são no gôsto melhor do que as cerejas,
e para terem o primor inteiro,
a ventagem lhes levam pelo cheiro.
Os araçàzes grandes, ou pequenos,
que na terra se criam mais ou menos
como as pêras de Europa engrandecidas,
com elas vàriamente parecidas,
de várias castas marmeladas belas.
As bananas no Mundo conhecidas
por fruto e mantimento apetecidas,
que o céu para regalo e passatempo
liberal as concede em todo o tempo,
competem com maçãs, ou baonesas
com peros verdeais ou camoesas.
Também servem de pão aos moradores,
se da farinha faltam os favores;
é conduto também que dá sustento,
como se fôsse próprio mantimento;
de sorte que por graça, ou por tributo,
é fruto, é como pão, serve em conduto.
A pimenta elegante
é tanta, tão diversa, e tão picante,
para todo o tempêro acomodada,
que é muito aventajada
por fresca e por sadia
à que na Ásia se gera, Europa cria.
O mamão por freqüente
se cria vulgarmente,
e não o preza o Mundo,
porque é muito vulgar em ser fecundo.
O maracujá também gostoso e frio
entre as fruitas merece nome e brio;
tem nas pevides mais gostoso agrado,
do que açúcar rosado;
é belo, cordial, e como é mole,
qual suave manjar todo se engole.
Vereis os ananases,
que para rei das fruitas são capazes;
vestem-se de escarlata
com majestade grata,
que para ter do Império a gravidade
logram da croa verde a majestade;
mas quando têm a croa levantada
de picantes espinhos adornada,
nos mostram que entre Reis, entre Rainhas
no há croa no Mundo sem espinhas.
Êste ponto celebra tôda a gente,
é muito mais que o pêssego excelente,
pois lhe leva aventagem gracioso
por maior, por mais doce, e mais cheiroso.
Além das fruitas, que esta terra cria,
também não faltam outras na Bahia;
a mangava mimosa

salpicada de tintas por fermosa,
tem o cheiro famoso,
como se fôra almíscar oloroso;
produze-se no mato
sem querer da cultura o duro trato,
que como em si tôda a bondade apura,
não quer dever aos homens a cultura.
Oh que galharda fruita, e soberana
sem ter indústria humana,
e se Jove as tirara dos pomares,
por ambrósia as pusera entre os manjares!
Com a mangava bela a semelhança
do macujé se alcança;
que também se produz no mato inculto
por soberano indulto:
e sem fazer ao mel injusto agravo,
na bôca se desfaz qual doce favo.
Outras fruitas dissera, porém, basta
das que tenho descrito a vária casta;
e vamos aos legumes, que plantados
são do Brasil sustentos duplicados:
os mangarás que brancos, ou vermelhos,
são da abundância espelhos;
os cândidos inhames, se não minto,
podem tirar a fome ao mais faminto.
As batatas, que assadas, ou cozidas
são muito apetecidas;
delas se faz a rica batatada
das Bélgicas nações solicitada.
Os carás, que de roxo estão vestidos,
são Iócios dos legumes parecidos,
dentro são alvos, cuja côr honesta
se quis cobrir de roxo por modesta.
A mandioca, que Tomé sagrado
deu ao gentio amado,
tem nas raízes a farinha oculta:
que sempre o que é feliz, se dificulta.
E parece que a terra de amorosa
se abraça com seu fruto deleitosa;
dela se faz com tanta atividade
a farinha, que em fácil brevidade
no mesmo dia sem trabalho muito
se arranca, se desfaz, se coze o fruito;
dela se faz também com mais cuidado
o beiju regalado,
que feito tenro por curioso amigo
grande ventagem leva ao pão de trigo.
Os aipins se aparentam
coa mandioca, e tal favor alentam,
que tem qualquer, cozido, ou seja assado,
das castanhas da Europa o mesmo agrado.
O milho, que se planta sem fadigas,
todo o ano nos dá fáceis espigas,
e é tão fecundo em um e em outro filho,
que são mãos liberais as mãos de milho.

O arroz semeado
fèrtilmente se vê multiplicado;
cale-se de Valença, por estranha
o que tributa a Espanha,
cale-se do Oriente
o que come o gentio, e a lísia gente;
que o do Brasil quando se vê cozido
como tem mais substância, é mais crescido.
Tenho explicado as fruitas e legumes,
que dão a Portugal muitos ciúmes;
tenho recopilado
o que o Brasil contém para invejado,
e para preferir a tôda a terra,
em si perfeitos quatro AA encerra.
Tem o primeiro A, nos arvoredos
sempre verdes aos olhos, sempre ledos;
tem o segundo A, nos ares puros
na tempérie agradáveis e seguros;
tem o terceiro A, nas águas frias,
que refrescam o peito, e são sadias;
o quatro A, no açúcar delicioso,
que é do Mundo o regalo mais mimoso.
São pois os quatro AA por singulares
Arvoredos, Açúcar, Águas, Ares.
Nesta Ilha está mui ledo, e mui vistoso
um Engenho famoso,
que quando quis o fado antigamente
era Rei dos engenhos preminente,
e quando Holanda pérfida e nociva
o queimou, renasceu qual Fênix viva.
Aqui se fabricaram três capelas
ditosamente belas,
uma se esmera em fortaleza tanta,
que de abóbada forte se levanta;
da Senhora das Neves se apelida,
renovando a piedade esclarecida,
quando em devoto sonho se viu pôsto
o nevado candor no mês de agôsto.
Outra capela vemos fabricada,
A Xavier ilustre dedicada,
que o Maldonado Páraco entendido
êste edifício fêz agradecido
a Xavier, que foi em sacro alento
glória da Igreja, do Japão portento.
Outra capela aqui se reconhece,
cujo nome a engrandece,
pois se dedica à Conceição sagrada
da Virgem pura sempre imaculada,
que foi singular e mais fermosa
sem manchas lua, sem espinhos rosa.
Esta Ilha de Maré, ou de alegria,
que é têrmo da Bahia,
tem quase tudo quanto o Brasil todo,
que de todo o Brasil é breve apôdo;
e se algum tempo Citeréia a achara,

por esta sua Chipre desprezara,
porém tem com Maria verdadeira
outra Vênus melhor por padroeira.

O Passarinho Barroco...

INSTITUTO DE ARTES - UNESP
BIBLIOTECA

A UM PASSARINHO CANTANDO

1

Contente, alegre, ufano Passarinho
que enchendo o bosque todo de harmonia,
me está dizendo a tua melodia,
que ē maior tua voz, que o teu biquinho:

como da pequenez dêsse corpinho
sai tão grande tropel de vozeria?
Como cantas, se ēs flor de Alexandria?
Como cheiras, se ēs pāssaro de arminho?

Simples cantas, incauto garganteias,
sem ver que estās chamando ao homicida,
que te segue por passos de garganta.

Não cantes mais, que a morte lisonjeias,
esconde a voz, esconderās a vida,
que em ti não se vê mais que a voz que canta.

De dentro da lírica de Gregório de Mattos, um procedimento barroco: a criação da miniatura poética de um referente: pequenino campo relacional: microcosmos, micro-organismo...

Aqui, o "*passarinho*" é enfocado, assim, em um primeiro momento.

É existente, cuja função de cantar, lhe ultrapassa a "*forma-estrutura*". Do poeta, um aviso: corre, corre muito risco, como ser real. E o perigo maior, sob este prisma, é a morte.

No segundo momento, o passarinho é enfocado, dentro da Série Poética, como propulsor de metáforas: "*flor de Alexandria*", "*pássaro de arminho*"...

E, neste "*vôo cifrado*" de pássaros, dentro da Literatura Brasileira, a recuperação dos dois momentos. Dos passarinhos referenciais, modelagens de muitos poetas, chega-se aos pássaros, metáforas do mundo, metáforas do eu. E, então: o pássaro: qualidades de sensações do Azul, de Haroldo de Campos, o designer de Arnaldo Antunes, e o pássaro, condensado: asas / ave/ vôo/cor, de Wladimir Dias Pino. E, o "*interpretante*" final: o poema/diagrama destes vôos, da poetisa plástica: Regina Silveira.

(Dizem que o passarinho está assim, tão assustado, porque sabe que pode ser incorporado, com força, pela Cultura oficial. Mas só se se encarnar como Sabiá. Sabiá, capaz de gerar e de garantir a paz da Pátria, pássaro matriz do Romantismo brasileiro. Este poderá nublar, sem dúvida, os gestos do dançarino, do cantor, do passarinho "*existente*" real. Vale a pena predizer... Mas, por debaixo deste perigo, o pequenino voa, voa...)

PÁSSAROS, EM VÔOS CIFRADOS...
DENTRO DA POÉTICA BRASILEIRA

PARDAL TRAVÊSSO

Cecília Meireles

ÊSTE PARDAL travêsso
pia tôda a manhã com fome exagerada.

Mesmo assim pequeno,
tenta voar dos galhos,
e salta desajeitado
entre as plantas baixas.

Assusta-se com qualquer ruído,
foge aos pulos pelas sebes,
e, quando encontra uma poça de água,
faz movimentos de nadador medroso.

À tarde, espreita para todos os lados,
desce da árvore, espaneja-se na areia,
rápido, assustadiço,
pronto para a evasão.

Vai pulando,
inquieto com a sua travessura,
sobe de galho em galho,
até sentir-se em segurança.

Põe-se então a sacudir as areias das penas,
como as crianças limpando os bolsos dos aventais.

SONETOS DO PÁSSARO

Drummond

I

Amar um passarinho é coisa louca.
Gira livre na longa azul gaiola
que o peito me constringe, enquanto a pouca
liberdade de amar logo se evola.

É amor meação? pecúlio? esmola?
Uma necessidade urgente e rouca
de no amor nos amarmos se desola
em cada beijo que não sai da bôca.

O passarinho baixa a nosso alcance,
e na queda submissa um vôo segue,
e prossegue sem asas, pura ausência,

outro romance ocluso no romance.
Por mais que amor transite ou que se negue,
é canto (não é ave) sua essência.

II

Batem as asas? Rosa aberta, a saia
esculpe, no seu giro, o corpo leve.
Entre músculos suaves, uma alfaia,
selada, tremeluz à vista breve.

O que, mal percebido, se descreve
em têrmos de pelúcia ou de cambraia,
o que é logo sutil, soprado em neve,
curva de coxa atlântica na praia,

vira mulher ou pássaro? No rosto,
essa mesma expressão aérea ou grave,
êsse indeciso traço de sol-pôsto,

de fuga, que há no bico de uma ave.
O mais é jeito humano ou desumano,
conforme a inclinação de meu engano.

O MENINO E O CÓRREGO

Manoel de Barros

V

Com a boca escorrendo chão
o menino despetalava o córrego
de manhã todo no seu corpo.

A água do lábio relvou entre pedras...

Árvores com o rosto arreiado
de seus frutos
ainda cheiravam a verão
Durante borboletas com abril
esse córrego escorreu só pássaros...

Meninos e Pássaros - Obra:
Compêndio para uso dos pássaros
1964

"POEMINHAS PESCADOS NUMA FALA DE JOÃO"

Manoel de Barros

Você brincou de mim que uma borboleta
no meu dedo tinha sol?

Você ia pegar agora

o que fugiu de meu rosto agora?

Na beira da pedra aquele cardeal,

você viu?, fez um lindo ninho

escondido bem

para a gente não ir apanhar
seus filhos, que bom.

Ô meu cardeal,

você não é um sujeito brocoió à-tôa!

Você é um passarinho de atravessado...

Obra: Compêndio para uso dos pássaros
1961

SENSAÇÃO

Orides Fontila

Vejo cantar o pássaro
toco este canto com meus nervos
seu gosto de mel. Sua forma
gerando-se da ave
como aroma.

Vejo cantar o pássaro e através
da percepção mais densa
ouço abrir-se a distância
como rosa
em silêncio.

PASSARINHO

Maria Lúcia Alvim

Plumagem de arcanjos
inadvertidos —
tornã-los visíveis
certo foi obra
de decaídos.

Presença tão leve
(inspiração)
ouvir-lhes o canto
é aprendizado
à perfeição.

PARDALZINHO

Manuel Bandeira

O pardalzinho nasceu
Livre. Quebraram-lhe a asa
Sacha lhe deu uma casa,
Água, comida e carinhos.
Foram cuidados em vão:
A casa era uma prisão,
O pardalzinho morreu.
O corpo Sacha enterrou
No jardim; a alma, essa voou
Para o cēu dos passarinhos!

BICUDO

Francisco Alvim

Passarinho esperto
dorme tarde acorda cedo
e tem o canto explicado
Canta lā e a gente ouve cā
clarinho

CANTIGA

Cecília Meireles

BEM-TE-VI que estás cantando
nos ramos da madrugada,
por muito que tenhas visto,
juro que não viste nada.

Não viste as ondas que vinham
tão desmanchadas na areia,
quase vida, quase morte,
quase corpo de sereia...

E as nuvens que vão andando
com marcha e atitude de homem,
com a mesma atitude e marcha
tanto chegam como somem.

Não viste as letras, que apostam
formar idéias com o vento...
E as mãos da noite quebrando
os talos do pensamento.

Passarinho tolo, tolo,
de olhinhos arregalados...
Bem-te-vi, que nunca viste
como os meus olhos fechados...

Arnaldo Antunes

Pássaro parado,

a toa.

)

mas do carro

passa,

rápido.

(

(

(

tanto quanto quando

voa

O PASSARINHO DELA

Manuel Bandeira

O Passarinho dela
ê azul e encarnado.
Encarnado e azul são
as côres do meu desejo.

O passarinho dela
bica meu coração
Ao ingrato, deixa estar
que o bicho te pega.

O passarinho dela
está batendo asas, seu Carlos!
Ele diz que vai-se embora
sem você pegar.

BEM-TE-VI

Francisco Alvim

Viste ou não viste
eu ê que não agüento mais

"POEMINHAS PESCADOS NUMA FALA DE JOÃO"

Manoel de Barros

Um barco eu inventei
de minhoquinhas...
Ele ia torto no rego.

Pendurei por fora
meu vaso de luar
veio aquele pardal
bebeu na água de cima

Saiu ferido
de muitas flautas;
mas não cantou no chão
só pispinicou
Ah, seu passarinho espora,
você vai ser meu chapa, será?
Minha tarde um pouco ficou
parada de eu espiar suas artes...

"POEMINHAS PESCADOS NUMA FALA DE JOÃO"

Manoel de Barros

VIII

Você viu um passarinho abrido naquela casa
que ele veio comer na minha mão?
Minha boca estava seca
igual do que uma pedra em cima do rio

ANTEMANHÃ

Thiago de Mello

O mundo está começando
agora, na tua mão.
Tudo pode acontecer!
Cuidado! de tua palma,
aberta sob as estrêlas,
o mundo está começando
a se erguer: como se fôsse
um pássaro que se acorda,
que acabou de se acordar,
e vai sair para um vôo
— porque tem fome de céu.
(Tomara que seja azul!)

É um pássaro velho, o mundo,
mas ainda sabe dormir
como um menino. Ainda pode
esquecer o seu chão triste
— para sempre — entre as funduras
de algum mar que se acabou.
Pássaro velho, o teu mundo.
entretanto ainda consegue
— tal como agora, repare! —
inventar subitamente
um vôo e um rumo — e se alçar
cantando uma canção nova,
canção feita de manhãs.

E sobre tudo ainda sabe
chegar — mas como quem chega
a um lugar que nunca viu
(mas onde sempre morou)
e que o vai achando lindo,
como se nunca jamais
tivesse te visto, e vai
chegando e vai repousando
um sorriso em teu olhar,
e então te ama, o velho mundo.

E, porque ama — quem diria!
murcho e sêco parecia! —
se esquece tão docemente
de que já ẽ velho e era gasto
e de repente se perde
do tempo que êle trazia
e, louco, vai começando
como um frágil passarinho
acabando de nascer.

Pois então, muito cuidado,
que o mundo está começando
Da palma de tua mão,
já está se erguendo, lá vai
o pássaro — de tão lindo,
nem parece velho — voando
já está voando, e vai voando
— e ẽ cristalina a manhã.

EU, PÁSSARO PRETO

Adão Ventura

eu,
pássaro preto,
cicatrizo
queimaduras de ferro em brasa,
fecho corpo de escravo fugido
e
monto guarda
na porta dos quilombos.

Haroldo de Campos

(Fragmento)

a casa de turquesa
se abre
das portas azul-pássaro
cai o
céu
ensafirado em seu
plumar

O PÁSSARO OBEDIENTE

Cecília Meireles

A Graciela Fuensalida
1964

PARA O ALTO da noite negra,
da noite muito negra,
partiu o delicado pássaro
que só na extrema solidão
do último ramo
se atreve a cantar,
porque diz a sua canção:
"Eu te amo! Eu te amo! Eu te amo!"

Mas do cimo da noite negra,
da sua janela mais negra,
a plácida voz responde:
"Dorme! Dorme! Dorme!"
E o pássaro de asas fechadas
cai sem saber onde.
Cai no meu coração.
(Nem teve tempo de beber a lágrima enorme
que os olhos formarão.)

A UM PASSARINHO

Vinicius de Moraes

PARA que vieste
Na minha janela
Meter o nariz?
Se foi por um verso
Não sou mais poeta
Ando tão feliz!
Se é para uma prosa
Não sou Anchieta
Nem venho de Assis.

Deixa-te de histórias
Some-te daqui!

ANDORINHA

Manuel Bandeira

ANDORINHA lá fora está dizendo:
— "Passei o dia à toa, à toa!"

Andorinha, andorinha, minha cantiga é mais triste!
Passei a vida à toa, à toa...

CANÇÃO DO CANINDÉ

Cecília Meireles

CANINDÉ AZUL, canindé azul,
dá-me a tua pena,
quero ser como tu,
Canindé azul.

Eu pássaro sou, eu pássaro sou,
Canindé amarelo,
dá-me a tua côr,
eu pássaro sou.

Wlademir Dias Pino

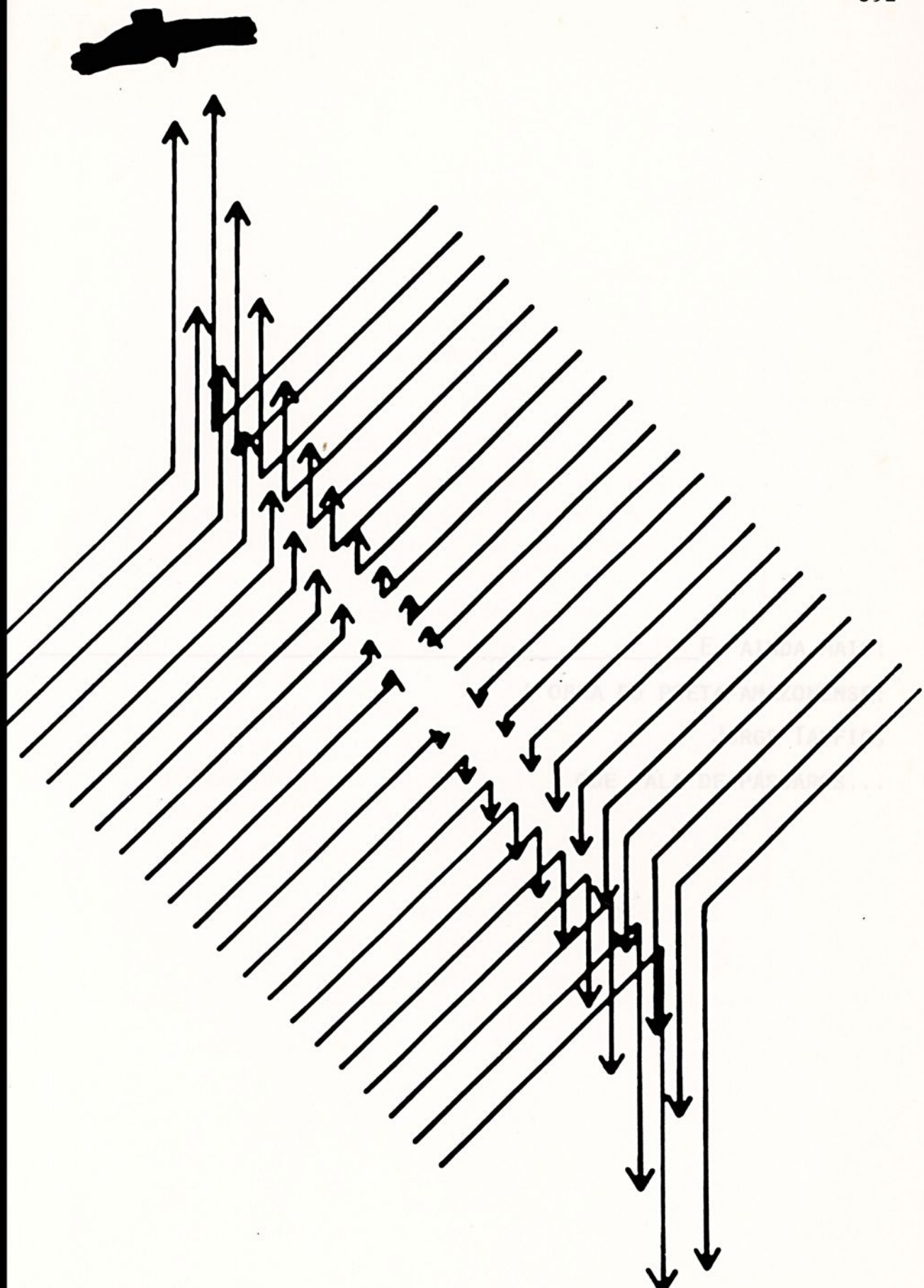
1956

cor
cor cor
cor cor cor
cor asa
asa
asa cor
asa cor cor
asa cor cor cor
cor ave

ave
ave ave
ave ave ave
ave voo
voo
voo ave
voo ave ave
voo ave ave ave
ave vae

vae

unesp



unesp

E, AINDA MAIS:

A OBRA DO POETA AMAZONENSE:

JORGE TAUFIC,

QUE FALA DE PÁSSAROS...

AS POMBAS...

VAI-SE A PRIMEIRA pomba despertada...
Vai-se outra mais... mais outra... enfim dezenas
De pombas vão-se dos pombais, apenas
Raia sanguínea e fresca a madrugada...

E à tarde, quando a rígida nortada
Sopra, aos pombais de novo elas, serenas,
Ruflando as asas, sacudindo as penas,
Voltam tôdas em bando e em revoada...

Também dos corações onde abotoam,
Os sonhos, um por um, céleres voam,
Como voam as pombas dos pombais;

No azul da adolescência as asas soltam,
Fogem... Mas aos pombais as pombas voltam,
E êles aos corações não voltam mais...

As pombas: um poema, que está em todas as Antologias da Poesia Brasileira.

Um "*protótipo do poema parnasiano*", do cuidado com a construção, convencional, já aceita como norma: O poema é jóia, é enfeite...

O "ROMANTISMO", NA LITERATURA BRASILEIRA

Dizem que, no século passado (de 1936, em diante), no Brasil, alguns poetas, muito compenetrados de si mesmos, acreditaram que, realmente, possuíam o "*eu*". Não chegaram a marcar nenhuma consulta "*psicanalítica*" com Mihail Baktine, um cientista da linguagem, um russo, que viveu em nosso século. Caso o fizessem, saberiam logo que o "*eu*" não existe, na linguagem verbal. Esta é sistêmica e, em paralelo, vivemos dentro do Sistema Social, organizado por e através dela. Sob este prisma o eu é sempre o "*nós*", o nós do Sistema.

Não o sabendo, se compromissaram a caracterizar, poeticamente, o eu, em que acreditavam. Acabaram por falarem do mesmo "*jeito*", das mesmas coisas...

Alguns fizeram, apenas, discursos confessionais, cartas de amor, expressões emotivas, mensagens voltadas apenas para os interesses emotivos do emissor.

Outros, no entanto, chegaram a construir tipos de construções, denominadas, por Haroldo de Campos, de Romantismos Intrínsecos. Quer dizer, conseguiram desenhar, a partir dos "*índices*" verbais, a figuração de um "*eu*" interior, não apenas dito, mas demonstrado, dentro dos recursos poético/analógicos, em cada poema. É o caso de Gonçalves Dias. A "*Canção do Exílio*", apesar de representar, hoje, um estereótipo da cultura oficial, mostrou "*pluralidade*" de linguagem, capaz de incitar paródias. O jogo dos índices, **aqui** e **lá**, apontam a construção de um espaço, interno ao poema, equivalente ao espaço externo ao poema.

(Nesse momento, como se o poeta tivesse um "*insight*",toda a linguagem verbal se faz "*indicial*". O eu passa a ocupar o espaço relacional, fica entre o aqui e o lá... Curioso é observar que essa possibilidade do eu, como relação abstrata, que se concretiza, com a preposição **entre**, já indiciada em Gonçalves Dias, aponta um veio poético, que, passando por Sousândrade — eu/relação corpórea —, vai se "*exaurir*", em João Cabral, na obra *A educação pela pedra*. E, como já dissemos, esse eu vai se paralisar como o desejo da forma. Em *Psicologia da Composição* — como veremos — João Cabral chega ao máximo da rarefação do eu lírico, do funcionamento da linguagem emotiva, demonstrando o "*eu*", como uma primeira relação, como o estar entre as qualidades das sensações, as mais primeiras, as qualidades das sensações gustativas. Não foge, no entanto, a uma definição "*conceitual*" do eu. E, se quisermos elencar todos os modos das formas, que, em *A educação pela pedra*, representam repertórios desejados, acabaríamos, novamente, por formularmos uma definição "*conceitual*" do eu, como faziam os românticos. Isto porque, o poeta, apesar de traduzir o "*logos*", em qualidades de sensações, o faz a partir do alicerce sintático-semântico, representativo da lógica totalizadora da linguagem verbal. E, apesar de, ao nível de construções, homólogos aos referentes, João Cabral simular "*estruturas fractais*", ao nível da expressão do eu, poderia ser considerado, paradoxalmente, como sendo "*o último dos românticos*".

Só o "*transverbal*": cortes minuciosos dessa contigüidade instituída e, intrinsecamente, conceitual, pode propiciar a expressão do eu/Sentimento, como já dissemos. De fato, a re-

semantização, que se processa, em nossa época, principalmente, a partir dos procedimentos plásticos, não se refere ao sintático-semântico verbal. O "*semântico*" se refere à "*contigüidade da da*", própria do universo físico e dos códigos indiciais. As qualidades de sentimentos, potências da consciência imediata — da "*quale-consciência*" — tendentes a se encarnarem, o fazem, quando se transformam em "*índices*" fisicalizados e provocam a descontinuidade do tempo, marcando-o como tempo presente. E, permanecem como "*índices*", apontando o modo como o repertório das relações sintáticas, singular, específico de uma determinada mente Inventora, se desenha, toma corpo. É a força do signo indicial, que tem o seu ser no presente, a "*presentar*" o "*ícone*", que tem o seu ser no passado, como nos esclareceu Charles Sanders Peirce, em seus últimos escritos, a respeito deste assunto. Em leitura deste assunto, a partir da "Geometria", já vimos que a potência corresponde ao **zero**, mas integra o **um**, da "*linha*", como tendência à expressão, à manifestação. Essa tendência corresponde, em Peirce, à tendência da Mente humana, em direção à verdade. Uma tendência, que existe, no homem, como "*imagem*" interior, desde o seu começar a ser, mas que não se distingue do mundo físico. Ao contrário, está sempre em paralelo, com ele, no tocante à potência, à tendência à manifestação dessa "*energia*".

E, essa força do índice de romper a continuidade: passado/presente e de eternizar a descontinuidade, como presente sempre, como momento, como instante, como duração, é que produz a "*poesia*", em termos da revelação, do desnudamento da singularidade de uma consciência poética. "*Poiesis*": ação do poeta de fa

zer algo, a partir de si mesmo e, nesse fazer, poder codificar sua própria disposição interna, assim, direcionada.

E o índice se corporifica como superfície, como ausência de relevos, mantendo sua feição abstrata, podendo transformar esse presente, em incisão concreta, junto às materialidades dos signos, arranjados como "*volumes*".

Sob este prisma, a definição empírica para função poética, postulada por Jakobson, como possibilidades de construção, a partir das analogias, internas e implícitas aos códigos, queiramos, ou não, acaba por desenhar, ainda que seja de modo bem mediato, o "*logos*", criado pela cultura grega. E temos que admitir que a expressão poética das qualidades do Sentimento humano não pode ser privilégio de uma determinada cultura. Sendo, assim, esta construção analógica, apta a simular os movimentos do referente, como conjunto de estruturas e funções, passa a funcionar, ao nível do eu poético, como material de criação.

Nesse sentido, os procedimentos da poesia concreta passam a funcionar como o encontro/construção da materialidade dos signos para a elaboração da poesia transverbal de Haroldo de Campos. E este tipo de poesia só não se exaure na sua própria geometrização, forma sutil do "*logos*" grego, quando estas geometrias se rarefazem em busca dos giros e des-giros a serem produzidos por outros códigos. Haroldo de Campos vai mais além... Vai em busca de Mallarmé, dos momentos, em que o poeta fiscaliza as palavras, isolando-as e insuflando, por dentro delas, a seiva dos

traços semânticos, índices de grafismos e de movimentos...

Sendo assim, podemos concluir que a expressão poética do eu se dá, com melhor precisão, e com maior facilidade de designer/decisão, por dentro dos códigos não verbais e a partir das maiores sutilezas das manifestações desses códigos. Confirmemos nossas falas, a partir da fala de um poeta. Haroldo de Campos, em "A *educação dos cinco sentidos*", assim, diz a poesia:

aquela
(...) que deixa seu rastro
mínimo (não prescindível)
na divisão (cisão) comum
do suor

rastro latejante/pulso
dos sentidos que se (pre)formam
im-prescindível (se mínimo)

o cisco do sol no olho
— claritas: jato epifânico!
alguns registros modulações
papel granulado ou liso uma dobra
certa um corte
seguro um tiro
na mosca

(...)

[Neste trabalho, como já dissemos, caminhamos do segundo volume para o primeiro volume. Lá, realizamos análises dos poemas — minuciosas, no caso de João Cabral — sob o prisma do erótico. Para cá, trouxemos conclusões, que reafirmam a escolha destes poetas, como poetas matrizes...]

[[Entre os alquimistas, da Idade Média, a função poética da linguagem foi usada para esconder, para cifrar descobertas, realizações químicas. Vale dizer, que, assim, a linguagem poética poderia vir a ser traduzida, em termos referenciais, concretos, ou cognitivos. Isto, sendo que os códigos árabes não constróem geometrias, aparentemente estáticas, como os códigos ocidentais. Tendem mais para "*floreamentos*", giros e espirais... Apesar disso, como integrantes da poesia dos sufis, não perfazem a poesia, em si mesma, mas são tomados como materiais de construção, como indicadores posicionais das manifestações das verdades, com **v** minúsculos, reveladoras do eu poético. É o que se pode perceber em alguns dos poemas, já traduzidos.]]

Voltemos, agora, a falar, simplesmente, da "*Canção do Exílio*", na Literatura Brasileira.

Este jogo de estar dentro e fora da pátria, presente em "*Canção do Exílio*", compactou, semanticamente, também, o desejo implícito à "*psicologia*" do colonizado: este modo messiânico de caminhar, de tentar ocupar um espaço-relação... Este ges-

to de procurar a "*pátria desejada*", o "*Eldorado*", a "*pasárgada*", agrada, convida o leitor brasileiro a adentrar a forma poética.

É, assim, que a "*Canção do Exílio*" se transformou em plataforma, para a cultura oficial, segurando, para sempre, o modo romântico, ufanístico de se conceituar o Brasil. Em simultâneo, o poema constituiu-se em linguagem objeto de muitas paródias. "*O Sabiá*" virou emblema, passou a voar, por entre a série poética brasileira e, em paralelo, por entre, e através, da tendência ao escamoteamento das verdadeiras realidades brasileiras, assumidas pela cultura oficial.

Leiamos algumas paródias, coletadas por Haroldo de Campos, e alguns acréscimos...

Curiosa é, também, a observação dos modos como os românticos modelavam a figura da mulher e do como, através dela, idealizavam a Natureza...

[Na primeira parte do segundo volume deste trabalho, estas idealizações aparecem como "*matrizes*". Após, antecedentes, leituras e desleituras da figura da mulher, na poética brasileira. Dois procedimentos se fazem claros, neste sentido. De um lado, textos referenciais-poéticos, que nos permitem a apreensão dos modos como a libertação da mulher, vai sendo realizada, sob o ângulo da realidade histórica. De outro, a evolução poética des

INSTITUTO DE ARTES - UNESP BIBLIOTECA

sa modelagem, como poesia mesmo, como texto, como linguagem poé tico-metalingüística. E, mais, ainda: momentos em que os poetas /mulheres expressam as libertações extra textos, ou expressam as libertações como textos, como poesias, mesmo. O importante, no entanto, é que o leitor esqueça nossas anotações e procure ler o conjunto destas modelagens, procurando sentir, por si mesmo, as variações de procedimentos, em torno da figura da mulher, co mo linguagem objeto, dentro da poética brasileira. Daí, este es paço de silêncio, programado, entre o primeiro e o segundo volu me deste trabalho...]

AS "CANÇÕES" DO EXÍLIO E A "PERFORMANCE" DO SABIÁ

CANÇÃO DO EXÍLIO

Gonçalves Dias
(Poema matriz)

Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o Sabiá;
As aves que aqui gorgeiam,
Não gorgeiam como lá.

Nosso céu tem mais estrêlas,
Nossas várzeas têm mais flores
Nossas flôres têm mais vida,
Nossa vida mais amôres.

Em cismar, sòzinho, à noite
Mais prazer encontro eu lá;
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o sabiá.

Minha terra tem primores,
Que tais não encontro eu cá;
Em cismar - sòzinho, à noite
Mais prazer encontro eu lá,
Minha terra tem palmeiras,
Onde canta o sabiá.

Não permita Deus que eu morra
Sem que volte para lá;
Sem que desfrute os primores
Que não encontre por cá;
Sem qu'inda aviste as palmeiras
Onde canta o Sabiá.

CANÇÃO DO EXÍLIO

Casimiro de Abreu

Oh! mon pays sera
mes amours
Toujours.
Chateaubriand

I

Eu nasci além dos mares:
    Os meus lares,
Meus amôres ficam lá!
    Onde canta nos retiros
    Seus suspiros,
Suspiros o sabiá!

Oh! que céu, que terra aquela,
    Rica e bela
Como o céu de claro anil!
Que seiva, que luz, que galas,
    Não exalas,
Não exalas, meu Brasil

Oh! que saudades tamanhas
    Das montanhas,
Daqueles campos natais!
Daquele céu de safira
    Que se mira,
Que se mira nos cristais!

Não amo a terra do exílio,
Sou bom filho,
Quero a pátria, o meu país,
Quero a terra das magueiras
E as palmeiras
E as palmeiras tão gentis!

Coma a ave dos palmares
Pelos ares
Fugindo do caçador;
Eu vivo longe do ninho.
Sem carinho,
Sem carinho e sem amor!

Debalde eu olho e procuro...
Tudo escuro
Só vejo em roda de mim!
Falta a luz do lar paterno
Doce e terno.
Doce e terno para mim-

Distante do solo amado
-Desterrado-
A vida não feliz.
Nessa eterna primavera
Quem me dera.
Quem me dera o meu país!

CANÇÃO DO EXÍLIO

Casimiro de Abreu

II

Se eu tenho de morrer na flor dos anos,
Meu Deus! não seja jā;
Eu quero ouvir na laranjeira, à tarde,
Cantar o sabiā!

******

Meu Deus, eu sinto e tu bem vês que eu morro
Respirando êste ar;
Faz que eu viva, Senhor! dā-me de nôvo
Os gozos do meu lar!

O país estrangeiro mais belezas
De que a prática não tem;
E êste mundo não vai um sō dos beijos
Tão doces duma mãe!

Dā-me os sítios gentis onde eu brincava
Lā na quadra infantil;
Dā que eu veja uma vez o cēu da pātria
O cēu do meu Brasil!

Se eu tenho de morrer na flor dos anos
Meu Deus! não seja jā!
Eu quero ouvir na laranjeira, à tarde,
Cantar o sabiā!

******

Quero ver êsse cêu da minha terra
Tão lindo e tão azul!
E a nuvem côr-de-rosa que passava
Correndo lá do sul!

Quero dormir à sombra dos coqueiros
As fôlhas por dossel;
E ver se apanho a borboleta branca,
Que voa no vergel

Quero sentar-me à beira do riacho
Das tardes ao cair,
E sõzinho cismando no crepúsculo
Os sonhos do porvir!

Se eu tenho de morrer na flor dos anos,
Meu Deus, não seja já;
Eu quero ouvir na laranjeira, à tarde,
A voz do sabiá!

******

Quero morrer cercado dos perfumes
Dum clima tropical,
E sentir, expirando as harmonias
Do meu berço natal!

Minha campa será entre as mangueiras,
Banhado do luar,
E eu contente dormirei tranquilo
À sombra do meu lar!

As cachoeiras
    Porque cedo morri,
eu sonho no sepulcro meus amôres
    Da terra onde nasci!

Se eu tenho de morrer na flor dos anos
    Meu Deus! não seja já;
Eu quero ouvir na laranjeira, à tarde
    Cantar o sabiá!

CANÇÃO DO EXÍLIO

Murilo Mendes

Minha terra tem macieiras da Califórnia
onde cantam gaturamos de Veneza.
Os poetas da minha terra
são pretos que vivem em tôrres de ametista,
os sargentos do exército são monistas, cubistas
os filósofos são polacos vendendo a prestações.
A gente não pode dormir
com os oradores e os pernilongos.
Os sururus em família têm por testemunhas a Gioconda.

Eu morro sufocado
em terra estrangeira.
Nossas flôres são mais bonitas
nossas frutas mais gostosas
mas custam cem mil-réis a dúzia.

Ai quem me dera chupar uma carambola de verdade
e ouvir um sabiá com certidão de idade!

NOVA CANÇÃO DO EXÍLIO

Carlos Drummond de Andrade

Um sabiá
na palmeira, longe.
Estas aves cantam
um outro canto.

O céu cintila
Vozes na mata
e o maior amor.

Só, na noite,
seria feliz:
um sabiá,
na palmeira, longe
Onde tudo é belo
e fantástico,
só, na noite
seria feliz.
(Um sabiá,
na palmeira, longe)

Ainda um grito de vida e
voltar
para onde é tudo belo
e fantástico!
e palmeira, o sabiá,
o longe

CANTO DE REGRESSO À PÁTRIA

Oswald de Andrade

Minha terra tem palmares
Onde gorgeia o mar
Os passarinhos daqui
Não cantam como os de lá

Minha terra tem mais rosas
E quase que mais amores
Minha terra tem mais ouro
Minha terra tem mais terra

Ouro terra amor e rosas
Eu quero tudo de lá
Não permita Deus que eu morra
Sem que volte para lá

Não permita Deus que eu morra
Sem que volte pra São Paulo

Sem que veja a Rua 15
E o progresso de São Paulo

De **Pau Brasil**, 1925

A "Canção de Exílio" do poeta de Goa, que cita outro poema, feito em Portugal. Seria curioso procurá-lo...

GOA
(Paródia à poesia Portugal de E.P.e Alvim que parodiou a poesia Brasil de Antônio Gonçalves Dias bras.)

Pedro António de Sousa
(1854-1931)

Minha terra tem mangueiras
Onde canta o muruoni;
Minha terra é mais alegre,
Mais brilhante o sol dali,

Nosso céu tem mais estrelas,
Nossas mangas mais sabores,
Tem mais luxo a Natureza,
Mais paixão nossos amores.

Em cismar ao pôr-do-sol,
Mais prazer encontro ali,
Minha terra tem colinas,
Onde canta o muruoni.

É mais saudoso o Setembro,
Mais ardente o nosso Estio;
Mais fértil o nosso Inverno,
Mais fecundo o terral frio.

E assim uma apōs outra,
Alternando as estações,
Hā mais viço nas idēias,
Hā mais fogo nas paixões.

Não permita Deus que eu morra
Sem que eu veja o seu farol.
Suas arequeiras belas,
Seu tão doce pôr-do-sol;
Sem ver as meigas donzelas
De pitambor, noto e chol.

(Apud Almanach Annuário Recreativo para o anno de 1883. Nova-Goa, 1882).

CANÇÃO DE EXÍLIO FACILITADA

José Paulo Paes

lá?

ah!

sabiá...

papá...

maná...

soçá...

sinhá...

cá?

bah!

CANÇÃO DO EXÍLIO
(Crônica do ghetto, 1973)

David Mestre
(Poeta africano)
Angola

encerrar-te-ia na palavra
amor
escrever-te-ia um poema
hora
dir-te-ia a dor que dói
cá

escrever-te-ia um poema
não
o vento vai entre o medo e o verde
noite
dir-te-ia África dir-te-ia uma rosa
medo

escrever-te-ia um poema longe
exílio
violão corpo feito de negro
amor
a dor dada na razão
separação

escrever-te-ia um poema
rasgo
o concreto recto dos olhos
dança
entregue ao amor gasto
das sílabas

serena senhora minha
sem longe morta

DA HARPA XLV

Sousândrade

Eu careço de amar, viver careço
Nos montes do Brasil, no Maranhão,
Dormir aos berros da arenosa praia
Da ruinosa Alcântara, evocando
Amor... Pericuman!... morrer... meu Deus!
Quero fugir d'Europa, nem meus ossos
Descansar em Paris, não quero, não!
Oh! por que a vida desprezei dos lares,
Onde minh'alma sempre forças tinha
Para elevar-se à natureza e os astros?
Aqui tenho somente uma janela
E uma jeira de céu, que uma só nuvem
A seu grado me tira; e o sol me passa
Ave rápida, ou como o cavaleiro:
E lá! a terra toda, este sol todo —
E num céu anilado eu m'envolvia,
Como a água se perde dentro dele.

Ingrato o filho que não ama os berços
Do seu primeiro sol. Eu se algum dia
Tiver de descansar a vida errante,
Caminhos de Paris não me verão:
Através os meus vales solitários
Eu irei me assentar, e as brisas tépidas
Que os meus cabelos pretos perfumavam,
Dos meus cabelos velhos a asa trêmula
Embranquecerão: quando eu nascia
Meu primeiro suspiro elas me deram;
Meu último suspiro eu lhes darei.

EUROPA, FRANÇA E BAHIA

Carlos Drummond

MEUS OLHOS brasileiros sonhando exotismos.
Paris. A tôrre Eiffel alastrada de antenas como um caranguejo.
Os cais bolorentos de livros judeus
e a água suja do Sena escorrendo sabedoria.

O pulo da Mancha num segundo.
Meus olhos espiam olhos inglêses vigilantes nas docas.
Tarifas bancos fábricas trustes craques.
Milhões de dorsos agachados em colônias longíquas formam um
[tapête para Sua Graciosa Majestade
[Britânica pisar.
E a lua de Londres como um remorso.

Submarinos inúteis retalham mares vencidos.
O navio alemão cauteloso exporta dolicocéfalos arruinados.
Hamburgo, embigo do mundo.
Homens de cabeça rachada cismam em rachar a cabeça dos outros
[dentro de alguns anos.

A Itália explora conscienciosamente vulcões apagados,
vulcões que nunca estiveram acesos
a não ser na cabeça de Mussolini
E a Suíça cândida se oferece
numa coleção de postais de altitudes altíssimas.

Meus olhos brasileiros se enjoam da Europa.

Não há mais Turquia.
O impossível dos serralhos esfacela erotismos prestes a
[deslanchar.
Mas a Rússia tem as côres da vida.
A Rússia é vermelha e branca
Sujeitos com um brilho esquisito nos olhos criam o filme
[bolchevista e no túmulo de Lenin em
[Moscou parece que um coração enorme
[está batendo, batendo
mas não bate igual ao da gente...

Chega!
Meus olhos brasileiros se fecham saudosos.
Minha bôca procura a "Canção do Exílio".
Como era mesmo a "Canção do Exílio"?
Eu tão esquecido de minha terra...
Ai terra que tem palmeiras
onde canta o sabiá!

DE OUTRAS "PRESENÇAS" DO SABIÁ

O SABIÁ (Cançoneta)

Fagundes Varela

Oh! meu sabiá formoso,
Sonoroso,
Já desponta a madrugada,
Desabrocha a linda rosa
Donairosa,
Sôbre a campina orvalhada.

Manso o regato murmura
Na verdura
Descrevendo giros mil,
Some-se a estrêla brilhante,
Vacilante
No horizonte côr de anil.

Ergue-te, oh meu passarinho,
De teu ninho,
Vem gozar da madrugada,
Modula teu terno canto,
Doce encanto
De minh'alma amargurada.

Vem junto à minha janela,
Sôbre a bela
Verdejante laranjeira
Beber o eflúvio das flores,
Teus amôres,
Nas asas de aura fagueira.

Desprende a voz adorada,
    Namorada,
Poeta da solidão,
Ah! vem lançar com encanto
    Mais um canto
No livro da criação!

Oh! meu sabiá formoso,
    Sonoroso,
Já desponta a madeugada;
Deixa teu ninho altaneiro,
    Vem ligeiro,
Saudar a luz d'alvorada.

O CANTO DOS SABIÁS

Fagundes Varela

Serão de mortos anjinhos
O cantar de errantes almas,
Dos coqueirais florescentes
A brincar nas verdes palmas,
Estas notas maviosas
Que me fazem suspirar?

São os sabiás que cantam
Nas mangueiras do pomar.

Serão os gênios da tarde
Que passam sôbre as campinas,
Cingido o colo de opalas
E a cabeça de neblinas,
E fogem, nas harpas de ouro
Mansamente a dedilhar?

São os sabiás que cantam.
Não vês o sol declinar?

Ou serão talvez as preces
De algum sonhador proscrito,
Que vagueia nos desertos,
Alma cheia do infinito,
Pedindo a Deus um consôlo
Que o mundo não pode dar?

São os sabiás que cantam.
Como está sereno o mar!

Ou, quem sabe, as tristes sombras
De quando amei neste mundo,
Que se elevam lacrimosas
De seu túmulo profundo,
E vêm os salmos da morte
No meu destêrro entoar?

São os sabiás que cantam.
Não gostas de os escutar?

Serás tu, minha saudade?
Tu, meu tesouro de amor?
Tu que às tormentas murchaste
Da mocidade na flor?
Serás tu? Vem, se bem-vinda,
Quero-te ainda escutar!

São os sabiás que cantam
Antes da noite baixar.

Mas ah! delírio insensato!
Não és tu, sombra adorada!
Não há cânticos de anjinhos,
Nem de falange encantada
Passando sôbre as campinas
Nas harpas a dedilhar!

São os sabiás que cantam
Nas mangueiras do pomar!

SABIÁ COM TREVAS

Manoel de Barros

XIV

No chão, entre raízes de inseto, esma e cisca
o sabiá.
É um sabiá de terreiro.
Até junto de casa, nos podres dos baldrames,
vem apanhar grilos gordos.
No remexer do cisco adquire experiência de
restolho.
Tem uma dimensão além de pássaro, ele!
Talvez um desvio de poeta na voz.
Influi na doçura de seu canto o gosto que pratica
de ser uma pequena coisa infinita do chão.
Nas fendas do insignificante ele procura grãos
de sol.
A essa vida em larvas que lateja debaixo das
árvores, o sabiá se entrega.
Aqui desabrocham corolas de jias!
Aqui apodrecem os vôos.
Sua pequena voz se umedece de ínfimos adornos.
Seu canto é o próprio sol tocado na flauta!
Serve de encosto pros corgos.

Obra: **Arranjos para Assobio**
1982

INSTITUTO DE ARTES - BIBLIOTECA - USP

Que os leitores descubram
novos vôos de pássaros,
novas realizações da
"Canção do Exílio",
novos modos de
ser de "outros"
Sabiás...

INSTITUTO DE ARTES - UNESP BIBLIOTECA

E R R A T A - 1º VOLUME

índice - Diagrama - 6a. linha: Poetas e Relógios.

Pág.12 - 4a. linha: Deidade.

Pág.15 - 2a. linha: não há a 1a. vírgula.

Pág.40 - 2º parágrafo, 1a. linha: "artistas plásticos"

Pág.46 - 2º parágrafo, 6a. linha: "esquivar-se a essa..."

Pág.92 - 3a. linha: Marxismo e Filosofia da Linguagem.

Pág.112 - A partir daí, trocar o artigo plural os por as

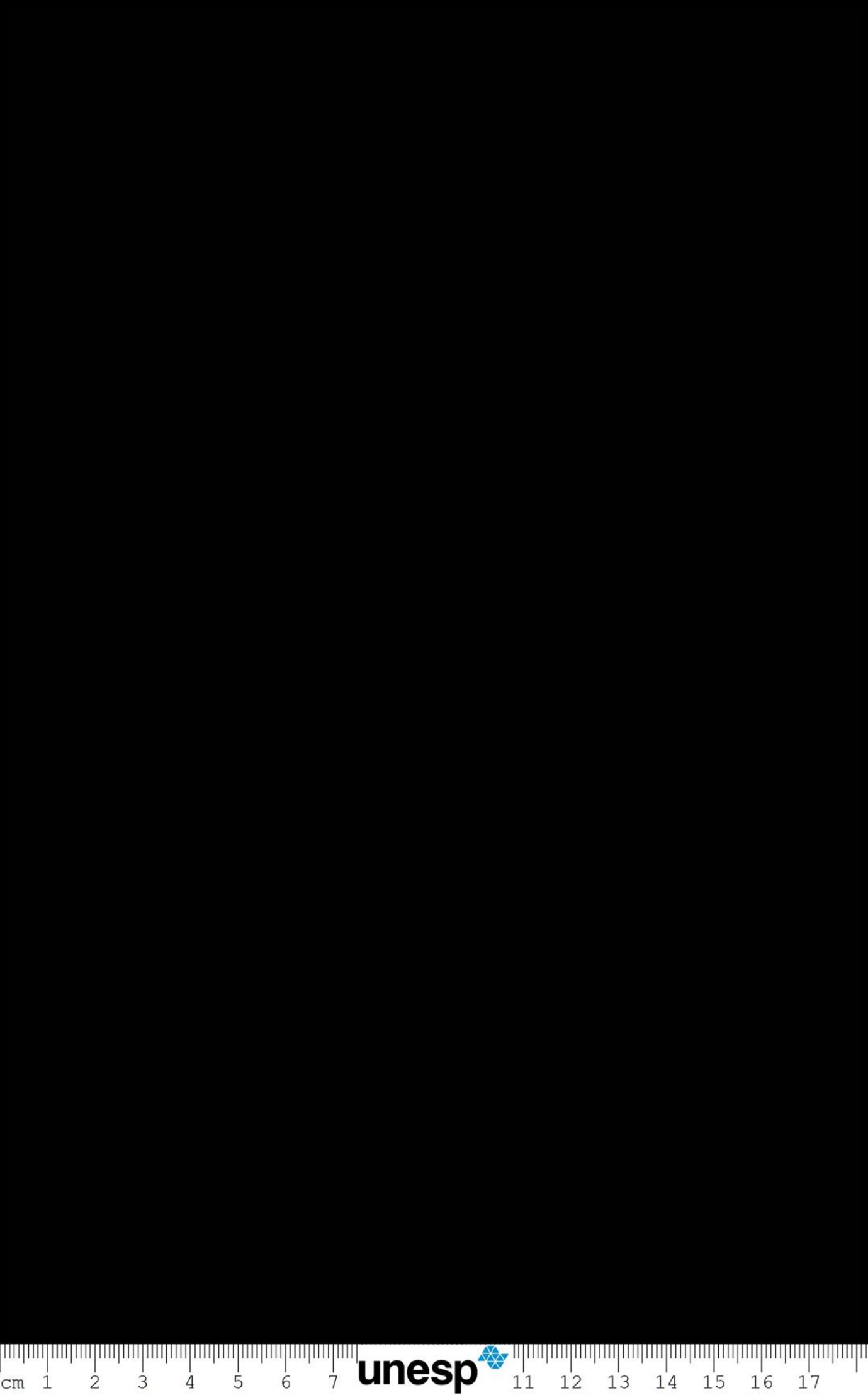
Pág.112 - Penúltimo verso do poema: "mas a espora da dor seu flanco estria

Pág.159 - 3a. linha: não há vírgula.

Pág.189 - As chaves devem ser substituídas por parêntesis.

Pág.332 - Penúltima linha do penúltimo parágrafo: não há a 2a. vírgula.

Pág.394 - Nome do Autor: Raimundo Correia.


cm 1 2 3 4 5 6 7 unesp 11 12 13 14 15 16 17