

---

---

# **terra roxa**

## **e outras terras**

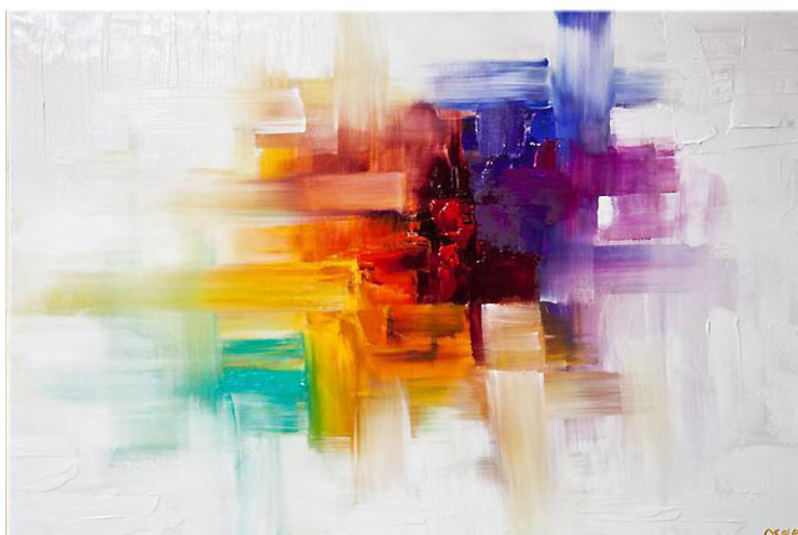
Revista de Estudos Literários

---

---

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa>

### **EXPERIMENTALISMOS NA LITERATURA BRASILEIRA**



Volume 38

junho de 2020

ISSN 1678-2054

**Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**

Volume 38 (jun. 2020) – 1-115 – ISSN 1678-2054

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroxa/>

---

---

# **terra roxa**

## **e outras terras**

Revista de Estudos Literários

---

---

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroja>

### Expediente

A Terra Roxa e Outras Terras: Revista de Estudos Literários permite acesso livre, gratuito e completo aos textos em formato PDF, publicada continuamente desde 2002.

Publicação do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Estadual de Londrina, a revista está classificada no QUALIS como B1 (2016) e faz parte do repositório Portal de Periódicos Capes e indexada pelos seguintes mecanismos:.

- a) Portal de Periódicos da CAPES
- b) Livre - Revistas de Livre Acesso
- c) LatinIndex
- d) ErinPlus
- e) MLA Directory of Periodicals
- f) JURN
- g) Diadorim
- h) Directory of Open Access Journals

#### Comissão Editorial

Prof. Dr. Almir Aquino Corrêa (Presidente)

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Claudia Carmardella Rio Doce

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Barbara Cristina Marques

E-mail: [terraroja.uel@gmail.com](mailto:terraroja.uel@gmail.com)

Capa: Osnat Tzadok - Inside my mind

ISSN 1678-2054

**Terra roxa e outras terras – Revista de Estudos Literários**

Volume 38 (jun. 2020) – 1-115 – ISSN 1678-2054

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/terraroja/>

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### ARTIGOS

NOTA PRÉVIA .....	-	5
<i>COMISSÃO EDITORIAL</i>		
EXPERIMENTALISMOS NA LITERATURA MODERNA: EXPERIMENTOS E EXPERIÊNCIAS .....	-	6
<i>LEONARDO D'AVILA E CLÁUDIA RIO DOCE</i>		
LITERATURA, SERTÃO E LINGUAGEM: O FAMIGERADO ESTILO EXPERIMENTAL DE GUIMARÃES ROSA EM PRIMEIRAS ESTÓRIAS.....	-	9
<i>SAMANTHA LIMA DE ALMEIDA (UFPE) E BRENDA CARLOS DE ANDRADE (UFRPE)</i>		
JORGE DE LIMA: RESSONÂNCIAS.....	-	19
<i>RAUL ANTELO (UFSC)</i>		
A ARTE DAS PALAVRAS: MÁRIO FAUSTINO EM DIÁLOGOS TEÓRICOS ...	-	41
<i>DANIEL CASTELLO BRANCO CIARLINI (UESPI)</i>		
AS VIAGENS NO TEMPO NOS CONTOS DE SERGIO BUARQUE DE HOLANDA E DE PRUDENTE DE MORAES, NETO.....	-	56
<i>LEONARDO D'AVILA (UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES)</i>		
EXPERIMENTAÇÃO ANTROPOFÁGICA EM “BRASILIANA” .....	-	69
<i>CLAUDIA CAMARDELLA RIO DOCE (UEL)</i>		
A INVENÇÃO MACHADIANA E O EXPERIMENTALISMO STERNIANO COMO PROLEGÔMENOS AO SÉCULO XX: POÉTICAS POLIFÔNICAS E AUTOCONSCIÊNCIA DA MULTIPLICIDADE .....	-	78
<i>ANA CLARA MAGALHÃES DE MEDEIROS (UFAL) E AUGUSTO RODRIGUES DA SILVA JUNIOR (UNB)</i>		

A POESIA-OUTRA DE CARLITO AZEVEDO ..... - 90  
*PAULO ALBERTO DA SILVA SALES (INSTITUTO FEDERAL GOIANO)*

A POESIA DA RUA QUE BROTA O MUNDO ..... - 104  
*LUCIANA SACRAMENTO MORENO (UNEB)*

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

### NOTA PRÉVIA

O presente volume constitui-se, na sua maior parte, de um dossiê a tratar do experimentalismo, enquanto processo desde as vanguardas do século XX. Essa situação excepcional se deu por uma circunstância inesperada. No ano de 2019, foram lançadas duas chamadas; uma resultou no volume 37, já publicado.

A outra chamada, referente ao volume planejado como número 38, tinha como tema a “Poesia Brasileira Contemporânea”, sob a responsabilidade de Antonio Donizete da Cruz (Unioeste) e Maria de Fátima Gonçalves Lima (PUC-Goiás). Entretanto, após o seu prazo máximo de submissão, mesmo prorrogado, houve uma baixa procura em relação a outros volumes. Os artigos submetidos não alcançaram o nível de qualidade para publicação. O artigo, “A poesia da rua que brota o mundo” de Luciana Sacramento Moreno, a tratar da obra de Sérgio Vaz enquanto literatura periférica, foi o único texto aprovado na chamada realizada para o volume 38. As razões da baixa submissão talvez possam ser atribuídas ao estado da pós-graduação brasileira em estudos literários, voltada para outros temas ou com reduzido interesse pelo gênero. Não é por falta de autores e obras, com certeza.

A Comissão Editorial viu-se em grave dilema. Não foi possível, dado o decurso de tempo, manter a sua periodicidade semestral. Assim, o ano de 2019 contou com apenas um volume publicado. Lamentamos profundamente que esse hiato tenha ocorrido.

Comissão Editorial

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### EXPERIMENTALISMOS NA LITERATURA MODERNA: EXPERIMENTOS E EXPERIÊNCIAS

Leonardo D'Avila e Cláudia Rio Doce

O presente dossiê problematiza o experimentalismo na literatura no momento em que as principais vanguardas do século XX completam um século, embora em um contexto em que a discussão entre a arte, as instituições culturais e a política se tornaram novamente emergenciais. A cada dia ressurgem gestos que exploram os limites da linguagem e que negam o instituído, seja na elaboração de novas formas, seja na adoção de novos métodos, sendo, portanto, fundamental requestionar o lugar do experimentalismo na arte. Nesse sentido, o fato de autores tão distintos temporalmente, como Laurence Sterne, Tristan Tzára, Haroldo de Campos, Clarice Lispector, Ítalo Calvino e Carlito Azevedo serem certamente contemporâneos para um leitor do século XXI, sugere a sobrevivência de diferentes experimentalismos, bem como a possibilidade de reconceituá-los.

Os artigos ora elencados, de modo geral, investigam, por diversas vias, o experimentalismo como experiência e como experimento. O dossiê proposto parte da premissa que experimentalismo é uma temática muito heterogênea e, logo, não se confunde com algum contexto específico, como aquele das vanguardas, ou com alguma teleologia para a literatura, como uma posição esteticista. Assim, partiram da refutação de algumas tipologias maniqueístas, evitando, dessa forma, reforçar os estereótipos de que o experimentalismo seria um culto do novo perante o antigo ou, ao contrário, como uma atitude aristocrática de fazer arte. Tomando-o como *experimenta linguarum*, tal como salienta Agamben, o tema abre novos pontos de fuga ao problematizar acerca da infância e acerca dos limiares da linguagem, apontado para seu próprio vazio. Limiar este que certamente não foi entendido como limite ou finitude, mas enquanto violação de fronteiras, operando na irreconciliabilidade entre profano e instituído, na tensão da convivência de heterogêneo na supressão da diferença hierárquica.

Os experimentalismos na literatura moderna igualmente são pensados nesta oportunidade enquanto uma questão fundamentalmente de experiência, e, de modo mais afirmativo, enquanto experiência coletiva. Walter Benjamin, com muita nitidez no contexto político fortemente polarizado dos anos trinta do século passado, distinguiu uma experiência individual, também pensável como vivência (*Erlebnis*), de uma experiência coletiva (*Erfahrung*), a qual estaria em um momento de crise. A aposta de uma outra experiência pela arte do choque como oposição à estetização da política certamente deve ser repensada, pela falta de um público reconhecível para a arte, como salienta Boris Groys, tanto quanto por uma reconfiguração dos limites entre o estético e o ético. Por mais que o estatuto e o lugar da arte na partilha do sensível tenham mudado de forma abrupta, a literatura sobrevive não exatamente por pleitear novas poéticas ou novos manifestos, mas principalmente por insistir em espreitar a própria experiência da alteridade. Alteridade essa que já não se coloca apenas como um outro da linguagem, mas efetivamente como outras linguagens e não como outras formas de escrita, senão como novas formas de vida. Forma e vida, por fim, são justapostas nos mais diversos tempos para se abraçar a experiência do erro enquanto devir, tal como a conceituação de Gilles Deleuze e Felix Guattari, ao passo que o acidente da violação das formas pode ser compreendido enquanto a experiência da forma vida inacabada ou livre de qualquer essência, como nas recentes investigações de Catherine Malabou.

O artigo “Literatura Sertão Linguagem: O famigerado estilo experimental de Guimarães Rosa em *Primeiras Estórias*”, de Samantha Lima de Almeida (UFPE) e Brenda Carlos de Andrade (UFRPE) busca conceituar a linguagem de Rosa de modo heterodoxo, isto é, como um experimento de mediação para relativizar padrões epistemológicos modernos, como consciência, fenômenos e comunicação, os quais são atravessados pela experiência do sertão, pela luta do homem e pela condicionante da terra.

Em “Jorge de Lima: Ressonâncias”, Raul Antelo (UFSC) estabelece constelações entre o poeta alagoano e algumas de suas referências, como Dante, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Michaux e Bergson, não apenas para destacar intertextualidades, mas, sobretudo, para entender na linguagem poética a (im)possibilidade do eterno retorno do sem sentido e da experiência da anacronia. Nessas errâncias do texto e do rodapé, nas quais poesia e teoria são levadas a confrontar seus limiares, o experimento exsurge como possibilidade de alteridade linguística e da sensibilidade do corpo e da potência da vida.

Daniel Castello Branco Ciarlini (UESPI), em “A arte das palavras: Mário Faustino em diálogos teóricos”, coloca as proposições de Mário Faustino acerca da linguagem poética em discussão com diversos outros autores. No diálogo estabelecido, a experiência da linguagem poética, seus limites e valor são abordados de formas distintas, o que propicia novos contornos às discussões acerca das práticas poéticas de Faustino, que assinava, nos anos 50, a coluna “Poesia-Experiência” no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*.

O artigo “As viagens no tempo nos contos de Sergio Buarque de Holanda e de Prudente de Moraes, neto”, de Leonardo D'Avila (UBA), propõe ler dois contos de juventude praticamente desconhecidos de ambos autores não exatamente para reafirmar seus lugares de pioneiros do surrealismo no Brasil, senão para especular sobre questões inquietantes ao nosso tempo, como o experimento da ficção fora da ciência, a experiência trágica da opinião pública ou a expressão de uma metamorfose crítica do próprio além do homem e da própria desumanização da arte.

“Experimentação antropofágica em ‘Brasília’”, de Cláudia Rio Doce (UEL), aborda a experimentação efetuada em uma das colunas da *Revista de Antropofagia*. Adotando a montagem como procedimento e brincando com diferentes temporalidades, em fragmentos que se propõem como descontinuidades a práticas e valores sociais vigentes, as imagens criadas na coluna movem-se nas dobras da linguagem e apontam para a necessidade da busca por novas formas de vida, alternativas às encontradas nos lugares comuns dos discursos da época.

Ana Clara Magalhães de Medeiros (UFAL) e Augusto Rodrigues da Silva Junior (UNB), em “A invenção machadiana e o experimentalismo sterniano como prolegômenos ao século XX: poéticas polifônicas e a autoconsciência da multiplicidade”, colocam em evidência a construção polifônica de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Evidenciam também o prólogo enquanto espaço privilegiado dos romances da modernidade, já que se apresentam como deslocamentos autocríticos das obras, em reflexões acerca dos experimentos realizados. O espaço onde, muitas vezes, como no romance em questão, a linguagem e o existir (como apontam os autores do artigo) têm seus limites testados e mostram-se como desvios.

Por fim, em “A poesia-outra de Carlito Azevedo”, de Paulo Alberto da Silva Sales (IFG), o foco é o *Livro das Postagens* (2016). Na proposta do autor, Carlito Azevedo atualiza os experimentos vanguardistas de desterritorializar gêneros e discursos, em justaposições de imagens de onde emergem o dissonante e o inusitado. Na obra estudada, o experimentalismo poético se revela, sobretudo, como experiência da alteridade e rompimento de fronteiras.

Esses artigos podem ser entendidos como experiências de uma época de múltiplas emergências, na medida em que erram na profusão de novos sentidos, muitas vezes beirando o ensaio, ao mesmo tempo em que não compõem um esforço uniforme que busca esgotar conceitualmente o tema ou formar uma escola unitária. O mais sintomático dessa heterogeneidade, no entanto, parece a insistência em orbitar o prefixo latino “e”, também escrito como “ex” (lembrando que *experimentum* provém do verbo *experior*, que conota experimentar, tentar sentir, suportar). Esta pequena partícula agora emerge tanto no sentido daquilo que é antigo ou proveniente, como no “ex” de experiência, quanto na conotação do exterior (para fora ou saída), como em êxodo e em exílio. Essa superposição significativa do prefixo “ex”, que espreita estes artigos, pode indicar como as saídas para novos experimentos e para outras experiências aconteçam fundamentalmente ao ser e visitar o experimental das velhas vanguardas ou a espectralidade dos modernismos na arte contemporânea.



---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### LITERATURA, SERTÃO E LINGUAGEM: O FAMIGERADO ESTILO EXPERIMENTAL DE GUIMARÃES ROSA EM PRIMEIRAS ESTÓRIAS

Samantha Lima de Almeida<sup>1</sup> (UFPE)  
e Brenda Carlos de Andrade<sup>2</sup> (UFRPE)

RESUMO: Este trabalho toma como *corpus* o conto “Famigerado”, do livro *Primeiras estórias* (1988), de Guimarães Rosa e tem como base a escrita do autor e a postura estética por ele assumida. Nesse sentido, o objetivo do ensaio é analisar a linguagem empreendida por Guimarães nesse conto e as implicações dela para a narrativa, assim como a relação com o espaço no qual ele é ambientado, o sertão. Para tal, foram utilizados Bosi (1985) e Coutinho (2004), cujos estudos voltam-se à historiografia da literatura brasileira, dando margem à compreensão do encadeamento de eventos literários nacionais; ainda, Gotlib (1998) e Castro (1993), que dão suporte à análise da estrutura do conto de um modo geral e daqueles feitos por Rosa (1988); Bachelard (2008) e Brandão (2013), que se dedicam à investigação do espaço fundado na literatura a partir do imaginário; e, por fim, Vanoye (1987) e Holanda (1992), cujos textos dão conta da experiência da linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: Linguagem; sertão; escrita experimental; Guimarães Rosa.

O homem é bicho que, porque falante, tende cedo  
a transcender-se, a palavra o veicula, leva-o além, ao outro.  
(Lourival Holanda)

Após a irrupção da corrente regionalista na produção literária brasileira, em meados da década de 1930, as tradicionais problemáticas da terra e do sertão começaram a esgotar suas possibilidades de enredo e a perder espaço nos romances nacionais, tendo em Graciliano Ramos um dos últimos representantes de destaque. Somente com Guimarães Rosa em *Sagarana* [1946], seu primeiro livro, houve a reciclagem desse enfoque decididamente regional e a volta do sertão ao centro da ficção brasileira

---

1 - samanthalimaalmeida@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/4649685468380959>

2 - brenda.carlosdeandrade@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/3020775163633086>

– tendo escrito ainda *Corpo de baile* [1956], *Grande sertão: veredas* [1956], *Primeiras estórias* [1962], *Tutameia: terceiras estórias* [1967] e *Estas estórias* [1969], todos seguindo esse mesmo perfil ficcional. O que aproxima e identifica esses livros uns aos outros é o experimentalismo do estilo rosiano na composição das narrativas, que ele dizia serem a versão escrita das fábulas primeiras de sua formação de contista – ou nas suas próprias palavras, de “fabulista” –, que correm de homem para homem nos confins áridos do Brasil, local de onde saiu e de onde nunca deixou de escrever (Bosi 1985: 484-491; Coutinho 2004: 516-519; Rosa [1965]).

Em termos estéticos mais amplos, tomando a literatura feita no Brasil por volta da metade do século XX, *Grande sertão: veredas* é um livro decisivo para a terceira reviravolta nas páginas narrativas nacionais, conferindo um alto grau de maturidade à prosa brasileira, justamente pela sua proposta altamente experimentalista. A *O guarani* [1857] e a *Memórias póstumas de Brás Cubas* [1881] seriam atribuídas às reviravoltas anteriores, por serem resultados maduros de propostas estéticas mergulhadas no manancial temático estritamente brasileiro e dele propondo, cada autor em seu respectivo momento, um referencial de forma e perspectiva que reverbera nas composições narrativas subsequentes. No caso específico de Guimarães Rosa, após *Grande Sertão: Veredas*, a prosa nacional começou a explorar novos caminhos: foi enterrada a forma do Regionalismo que se fazia então, dando a vez ao experimentalismo da linguagem, surgindo dessa vereda literária autores como Osman Lins, por exemplo, que apresenta na sua produção essa mudança estética vertiginosa: das antigas formas, presentes em seus primeiros textos (como *O fiel e a pedra* [1960]), às últimas consequências do experimentalismo osmaniano, impressos nos seus últimos romances, como em *Rainha dos cárceres da Grécia* [1976].

Os vinte e um contos de *Primeiras estórias* trazem, de modo geral, causos mineiros com enredos construídos a partir de acontecimentos centrados nas personagens principais: seres metamorfoseados pela linguagem inusitada e pelas intervenções criativas de Rosa; e, não obstante, essas narrativas estão ambientadas no sertão, que, por vezes, pertence a bandidos e jagunços. Para o autor mineiro, somente nesse cenário (quase inóspito) seria possível ao homem assumir seus instintos mais humanos, sem as limitações impostas pela “civilização”, e onde desfrutariam de toda liberdade, pois, tal como acontece na Rússia de *Os irmãos Karamazov* [1970], esse seria o lugar onde nada existe e até o diabo perde todo o direito. Por isso suas personagens são carregadas de intensidade, seja de emoção, de alegria, de coragem ou de fibra, porque é nesse espaço que elas podem exercer sua individualidade e existir, ao contrário da civilização industrial que engolia as capitais na época e que se perdia e se transformava em um “universo de olheiros passivos” (Coutinho 2004: 516).

Essas estórias, que são chamadas, também, de *rapsódias da condição humana do sertão da alma*, revelam em grande medida como há uma relação intrínseca entre o homem, o ambiente e a linguagem. A sonoridade das palavras e o hermetismo nas várias passagens dos contos rosianos, por exemplo, exigem uma leitura atenta para que se apreenda não o sentido dos signos, mas as construções poéticas do sertão nas composições imagéticas inseridas pelo autor em seus versos narrativos, lembrando

a perspectiva de Bachelard (2008), ao perceber o espaço a partir de imagens como fenômenos do ser imersos em um imaginário geográfico mais amplo. Nessa perspectiva, a imagem-espaço seria concebida anterior à própria linguagem, uma vez que ela se comportaria como um fio condutor em uma consciência coletiva, compondo, dessa forma, o imaginário do sertão ou a própria realidade, corroborando com a ideia de que a linguagem é determinante para a experiência do real, mas, no entanto, não é capaz de esgotá-la, pois há antes sua incapacidade de comunicar aquilo que é mais intrínseco ao próprio homem. Esse processo de ressignificação da expressão literária se assemelha ao de construção de palavras de Joyce, contudo, Guimarães compunha a partir de aglutinações não apenas palavras, mas também imagens, que acabam por se traduzir e se desconstruir, como um sertão infinito.

Por entender que para falar do outro é preciso antes saber de si, e que para ser universal é necessário conhecer primeiro de onde se veio, a prosa de Guimarães alçou voos de andorinhão nos logros da prosa experimental, sem pretensões de pousar nos lugares comuns do regionalismo panfletário de estereótipos nordestinos, elevando o sertão de geografia a estado da alma. A primeira marca do experimentalismo se apresenta já no título do livro, na escolha da palavra “estórias”. Como são narrados episódios possíveis, verossímeis, mas que não se configuram como relatos sedimentados na construção da história de uma gente, Guimarães elege esse termo no intuito de atribuir a realidade possível aos acontecimentos, sem descaracterizá-los como uma produção literária ficcional. Isso porque a literatura está cheia de experiências, não do que “é”, mas do que “é possível ser”. O compromisso primeiro dela é com a realidade e, seguindo à guisa dos escritores que alcançaram a maturidade literária depois dos realistas, Guimarães percebe a realidade por camadas em detrimento de uma visão totalitária de mundo, cuja tendência recai sobre os reducionismos sociais, culturais e históricos do homem e do meio que o circunda.

Assim, a proposta de mudança do experimentalismo rosiano atingiu o nível estético e o estrutural. De certa forma, ele atualizou e ressignificou as propostas modernistas anteriores ao retomar, da primeira geração, a experimentação com a linguagem e da segunda, a sugestão regionalista de um sertão imaginário. Todavia, em suas obras, esse cenário ganhou novas dimensões e foi recriado em sintonia com a essência perturbadora da realidade (Castro 1993: 8-18). O foco, ao invés de privilegiar os problemas da terra, se voltou aos aspectos humanos e aos seus questionamentos metafísicos. O fulcro passou a ser o âmago do homem sertanejo. Os contos permitem que se comunique por meio deles aquilo que eles mesmos não conseguem esgotar: a intimidade do ser. E não por questões que alcançam as problemáticas que se fazem grandes sobre gênero, mas pela insuficiência primeira da linguagem, que por si só não consegue dar conta do mundo e de sua realidade.

A literatura, então, como linguagem artística e produto sociocultural, deixa à mostra sua relação com a transfiguração daquilo que se vive no mundo tátil, proporcionando, assim, uma nova experiência, dessa vez não verbal. Nesse sentido, estando, pois, a percepção de mundo condicionada estritamente à linguagem (e como toda linguagem é em alguma medida metáfora), a captação dos fenômenos do mundo

pelo homem se dá, inevitavelmente, através de metáforas, de literatura. Ou seja, a literatura ressignificaria os objetos e fenômenos do mundo da mesma forma como disponibilizaria lentes específicas para observá-los e, conseqüentemente, para refletir sobre a realidade. De modo mais radical, essa reflexão apontaria, uma vez que a percepção da realidade passa de modo inevitável pela linguagem, que não existe cultura sem linguagem, porque, como bem disse Caetano Veloso, “a frase, o conceito, o enredo, o verso (e, sem dúvida, sobretudo o verso), é o que pode lançar mundos no mundo”. O escritor, portanto, está sempre alargando o sentido do real. Ao escrever e povoar de “vãs palavras as páginas”, ele concebe, antes de mais nada, o silêncio do ser sendo, sua condição por excelência de inquietação. Ao tomar pra si dentre as várias opções de linguagens artísticas a que utiliza de palavras para comunicar o que é incomunicável, o poeta se imbuí de um trabalho que se sustenta na contramare da naturalização da linguagem como forma de preservação da dúvida.

Segundo Cortázar, o significado, a intensidade e a tensão são os três elementos mais importantes na construção de um conto. Entretanto, o que determinaria seu sucesso ou seu fracasso não seria necessariamente a utilização deles, mas o modo como eles seriam articulados: “um conto é significativo quando quebra seus próprios limites com essa explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e às vezes miserável história que conta” (Gotlib 1968: 68). Assim acontece em Guimarães. Independente da estória a ser contada, a narrativa tende a envolver o leitor de modo paulatino, aproximando-o e explorando suas noções de mundo, seu subjetivismo e até mesmo aqueles sentimentos que residem inconscientemente em sua memória afetiva – ou no dito rosiano, os encantamentos. Por isso, em suas estórias, Guimarães não procura definir, mas lançar apontamentos sobre o real, pois as palavras, na literatura, não significam apenas, jogam com os sentidos dos termos e dos leitores.

“Famigerado”, o segundo na sucessão dos vinte e um contos de *Primeiras estórias*, narra a saga de Damázio, “com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo” (Rosa 1988: 14), em busca do significado de uma palavra que lhe fora atribuída: “famigerado”. Nesse conto, a ignorância é trabalhada de modo naturalizado e quase humorado, não fosse sua condição verídica. Na ânsia de conhecer, Damázio viaja seis léguas atrás de um “doutor” de um vilarejo afastado e leva consigo três jagunços como testemunhas. Após esclarecer o porquê da visita e acalmar o tal doutor, ele consegue o que deseja e vai embora. Apesar do enredo comum, a construção da narrativa privilegia algumas transgressões das formas literárias vigentes, nas quais se pautava a prosa de então, ao tomar os motivos regionais do sertão, já observados pela tendência regionalista, elevando-os, porém, a questões maiores, universais. É o mesmo sertão, mas tomado por um experimentalismo ainda mais radical do que o proposto pelos primeiros escritores que encabeçaram a proposta modernista na literatura brasileira. A ordem não era mais desconstruir, mas reconstruir: linguagem, imaginário e identidade. Atentando para o fenômeno das humanidades na década de 50 de entendimento do que é o Brasil, Rosa já em *Grandes sertões*, e posteriormente e em menor escala nos contos, teria feito um retrato ficcional do era o país, afastando-se por completo dos padrões, mesmo abordando a temática de um homem comum,

de um lugar comum, em uma situação comum, com uma condição mais comum ainda, a do não saber.

Por se tratar de um sujeito muito temido, Damázio, a expectativa do tal doutor, a pessoa que pode bem definir o significado da palavra, é que, com a vinda do jagunço, haja alguma tragédia. Através do seu exame da expressão corporal desse estrangeiro, começa-se a perceber que uma visita dele representaria, num golpe de certeza, confusão. Já as primeiras palavras do texto dão início a um clima progressivo de suspense, de alguém sempre à espreita de alguma catástrofe no andar do conto. As primeiras descrições sobre Damázio, projetadas a partir da visão minuciosa do doutor ao analisar o território e os visitantes, revelam o impacto com o desconhecido:

Um grupo de cavaleiros. Isto é, vendo melhor: um cavaleiro rente, frente à minha porta, equiparado, exato; e, embolados, de banda, três homens a cavalo. Tudo, num relance, insolitíssimo. Tomei-me nos nervos. O cavaleiro esse – o oh-homem-oh – com cara de nenhum amigo. Sei o que é influência de fisionomia. Saíra e viera, aquele homem, para morrer em guerra. [...] Tudo enxergara, tomando ganho da tipografia. Os três seriam seus prisioneiros, não seus sequazes. Aquele homem, para proceder da forma, só podia ser um brabo sertanejo, jagunço até na escuma do bofe. Senti que não me ficava útil dar cara amena, mostras de temeroso. Eu não tinha arma ao alcance. Tivesse, também, não adiantava. Com um pingão no i, ele me dissolvia. (Rosa 1988: 13-14)

É, pois, a partir dessa visão de estudo da situação que o leitor conhece a cena e tem sensação de também participar desse exame físico e geográfico. A apreensão continua a ascender à medida que se percebe a tensão nos nervos de Damázio. Sempre de chapéu na cabeça, ele não relaxa: “convidei-o a desmontar, a entrar. Disse não, conquanto os costumes. Conserva-se de chapéu. [...] Reteve no pulso a ponta do cabresto, o alazão era da paz. O chapéu sempre na cabeça. Um alarve” (Rosa 1988: 14). A ênfase no chapéu, no seu não tirar, revela a importância desse signo na cultura sertaneja, seu significado social: a indicação de respeito – a paz. Nesse sentido, não apenas a expressão facial de Damázio, mas o seu portar-se também, são gestos, linguagens específicas passíveis de leitura, que comunicam algo, dizem da intenção do homem, do local que ele ocupa na sociedade, do seu ofício, do seu mundo.

Ao pensar na linguagem como um “sistema de signos socializado”, Émile Benveniste, como aponta Francis Vanoye, levantou duas questões importantes que contribuem para a discussão desse fenômeno: a primeira, acerca da expressão “sistema de signos”, presume que a concepção da linguagem esteja ligada a um conjunto de elementos que se estruturam a partir de um sistema interrelacional, de modo que nenhum deles teria relevância sociocultural sozinho, sua significância se estabeleceria na relação com outros elementos. Já a segunda, diz respeito ao seu caráter comunicativo, uma vez que a sua “socialização” pressuporia uma função intimamente ligada à comunicação. Nesse sentido, a apreensão do sentido de elementos, termo, signos, enunciados ou fenômenos passa antes pela compreensão de um contexto que os justifique e sirva de anteparo ao que se quer apreender (Vanoye 1987: 24-28).

Partindo dessa perspectiva, então, observa-se que, para formular sua conclusão de perigo e instaurar narrativamente o clima de suspense, o doutor teria observado, antes, as simbologias sociais – que em gestos isolados não alcançariam o feito de comunicar, apenas demonstrariam fenômenos isolados – e as relacionadas com elementos do cotidiano no sertão, do comportamento sertanejo, dos jugos sociais dessa comunidade – essas sentenças inconscientes oriundas de outra linguagem, mas que sozinhas não se completariam enquanto significado. Dessa leitura, portanto, resultam a desconfiança e o temor como novos elementos narrativos. Tomado por isso, o mal estar continua a crescer, elevando-se gradativamente à narração da parafernália carregada pelo jagunço:

Seria de ver-se: estava em armas – e de armas alimpadas. Dava para sentir o peso da de fogo, no cinturão, que usado baixo, para ela estar-se já ao nível justo, ademão, tanto que ele se persistia de braço direito pendido, pronto maneável. Sendo a sela, de notar-se, uma jereba papuda urucuiana, pouco de se achar, na região, pelo menos de tão boa feitura. Tudo de gente brava. Aquele propunha sangue em suas tenções. (Rosa 1988: 14)

E na revelação da identidade do visitante tem seu ápice: “‘Vosmecê é que não me conhece. Damázio dos Siqueiras... estou vindo da Serra...’ Sobressalto. Damázio, quem dele não ouvira? O feroz das estórias de léguas, com dezenas de carregadas mortes, homem perigosíssimo” (Rosa 1988: 14).

Mesmo Damázio explicando sua curiosidade ao doutor e esclarecendo sua ida ao vilarejo, o mau clima não se desfaz. Agora, a desconfiança passa a compor o ambiente da narração, conservando o suspense em alto nível: “Detinha minha resposta, não queria que eu a desse de imediato. E já aí outro susto vertiginoso suspendia-me: alguém podia ter feito intriga, invencionice de atribuir-me a palavra de ofensa àquele homem; que muito, pois, que aqui ele se famanasse, vindo para exigir-me, rosto a rosto, o fatal, a vexatória satisfação?” (Rosa 1988: 15).

Na dúvida das reais intenções do sertanejo e fugindo de um comprometimento maior quanto ao significado real da palavra famigerado, o doutor tenta amenizar a situação traduzindo-a em sinônimos de linguagem de “gente importante”, como por “inóximo”, “célebre”, “notório” e “notável”. Assim como se espera, Damázio nada entende, o que lhe falta é clareza e objetividade:

- “Vosmecê mal não veja em minha grossaria no não entender. Mais me diga: é desaforado? É caçoável? É de arrenegar? Farsância? Nome de ofensa?
- Vilita nenhuma, nenhum doesto. São expressões neutras, de outros usos...
- “Pois... e o que é, em fala de pobre, linguagem de em dia-de-semana?”
- *Famigerado*? Bem. É “importante”, que merece louvor, respeito...
- “Vosmecê agarante, pra a paz das mães, mão nas escrituras?” (Rosa 1988: 16)

Para encerrar a situação e o mal estar, o doutor decide ser taxativo: “olhe: eu, como o sr. me vê, com vantagens, hum, o que eu queria uma hora dessas era ser famigerado – bem famigerado, o mais que pudesse!...”. Grato, Damázio vai embora satisfeito: “Ah, bem!... [...] A gente tem cada cisma de dúvida boba, dessas desconfianças... Só pra azedar a mandioca...” (Rosa 1988: 16-17). É dessa forma que o desfecho se dá em tom ameno. Nada ocorre ao doutor porque Damázio almeja apenas um significado. Há, então, ao final, o rompimento da expectativa, essa quase esperança herdada das tragédias, pois o conflito se estabelece apenas no plano linguístico, sem que se concretize o que tanto se suspeitava: a desgraça. Esse drama do “não conhecer” de Damázio, de não ter adquirido o saber escolar condição recorrente no sertão, se converte em vereda e, ao caminhar por ela, Guimarães explora dois aspectos fundantes da concepção desse conto.

O primeiro diz respeito ao uso da técnica narrativa do anticlímax. O não saber leva o jagunço a empreender uma viagem com três testemunhas em busca de alguém que possa assegurá-lo de que não foi difamado. Com a nova certeza, as coisas permanecem como estão e há o regresso à serra. A descrição do jagunço, o medo do doutor impresso na narrativa que deixa a tranquilidade em suspenso, tudo isso encaminha a leitura para a expectativa da danação, mas nada acontece ao final. Damázio queria de fato um significado e ninguém havia tramado contra o doutor. Ao jagunço, este lhe servia apenas como dicionário – também uma forma de consulta. Em outras palavras, o que determinaria o desfecho da estória e o rompimento com o que se imagina ser o final imediato é o conhecimento do significado e do uso cultural de uma só palavra. Ao satisfazer-se (inocente) com o adjetivo que lhe é atribuído, Damázio retoma seu caminho sem maiores confusões, permitindo um quase suspiro de alívio à narrativa. A expectativa gerada, que se dilata pelas páginas narradas para se desfazer apenas nos últimos momentos, demonstra também, em alguma medida, como não cabe ao autor o lugar do convencionalismo comum, do esperado. Para ele, importa mais romper, experimentar, e esse objetivo é levado às últimas consequências.

Se fosse revelado não só o significado estrito, mas o sentido no qual é empregada a palavra, o fim tenderia a ser outro, afinal, o moço do governo referia-se a sua fama de assassino – por isso tão temido –, de modo que o predicado não trataria de um atributo neutro tal qual o doutor fez parecer, lembrando a ideia de Benveniste (Vanoye 1987: 29-38), de que a linguagem se concretizaria na relação dos signos que a estruturam com a macroestrutura na qual ela se insere. E, nessa seara, entra-se, portanto, nos contratempos do segundo aspecto ao qual Guimarães lança mão para compor sua poética. Este diz respeito à palavra em si, ela que funda, fundamenta e financia a arte literária. Em “Famigerado”, a palavra é o grande regente do enredo, é quem coloca em marcha Damázio, quem confere autoridade ao doutor e quem determina o final da história. O jagunço, na falta desta e de sua significância, prefere se locomover seis léguas a correr o risco que lhe façam alguma “viltá” ou “doesto”. Esse homem a quem todos entendem como ameaça se vê a mercê de uma palavra em busca de um auxílio esclarecedor que lhe garanta a honra. Um significado por uma honra e três testemunhas: a palavra ameaça. Diferente de Fabiano, em *Vidas secas*, que na falta

de palavra se encolhe, se deixa dominar (Holanda 1992: 35-43), Damázio que já tem o poder e, conseqüentemente, o respeito, teme perdê-lo pela falta dela.

Para além da realidade encerrada nas páginas do conto, mas ainda nas palavras que lhe permitem concretude, Guimarães estampa em papéis numerados um dialeto próprio – rosianamente sertanejo –, inaugurando formulações que fazem da sua escrita experimental. Em “Famigerado”, a linguagem, que se autodenomina protagonista, é levada até os últimos limites, tornando-se decisiva para a experiência artística. Os neologismos, recorrentes em toda a produção literária do autor, aparecem em todo o conto em palavras como: *encantoável*, *mumumudos* ou *cabismeditado*, formadas por aglutinação e, nesse último caso, mesclando “cabisbaixo” e “meditado”, lembrando como são caros a Guimarães os termos que remetem a um estado de espírito mais reflexivo, em que a pessoa tende a se voltar a uma condição mais metafísica.

Ademais, para além das transmutações morfológicas, a proposta de ressignificação linguística rosiana alcança outros lugares, são eles: a inversão de lugares comuns como em: com cara de *nenhum* amigo; a ênfase através da repetição: “o cavaleiro esse – *ooh-homem-oh*” (Rosa 1988: 13, grifo nosso) e “podendo desfechar com algo, de repente, por um *és-não-és*” (Rosa 1988: 14, grifo nosso); a formação de verbos a partir de substantivos, como *calmava-me* (que derivaria da palavra calma) e *enigmava* (de enigma); a permutação de tempos verbais como em: “mal me *haviam* olhado, nem *olhassem* para nada” (Rosa 1988: 13, grifo nosso); o uso de anacolutos: “O medo é a extrema ignorância em momento muito agudo. *O medo O. O medo me miava*” (Rosa 1988: 14, grifo nosso); e ainda, a utilização de ditos e falas sertanejas, agregando ao texto um ritmo muito próprio da oralidade interiorana: “*jagunço até na escuma do bofe*” (Rosa 1988: 13, grifo nosso), ou “a conversa era *para as teias de aranha*” (Rosa 1988: 15, grifo nosso), e “Se é que se riu: *aquela crueldade de dentes*” (Rosa 1988: 15, grifo nosso), assim como “de para uns anos ele se serenara – *evitava o de evitar*” (Rosa 1988: 15, grifo nosso) e “*tinha para um se inquietar*” (Rosa 1988: 14, grifo nosso).

Segue, também, pelas marcas estereotipadas da fala sertaneja: “eu vim *preguntar a vosmecê* uma opinião sua explicada...” (Rosa 1988: 14, grifo nosso) ou “saiba *vosmecê* que saí *ind’hoje* da Serra, que vim, sem parar, essas seis léguas, *expresso direto pra mor de lhe* *preguntar a pergunta, pelo claro*...” (Rosa 1988: 15, grifo nosso); epela inserção da poeticidade na prosa: “semelhavam a gente *receosa, tropa desbaratada, sopitados, constrangidos – coagidos, sim*” (Rosa 1988: 13, grifo nosso); que, quando lidos em voz alta, revelam uma sonoridade extravagante.

Todas essas surpresas vocabulares foram, na verdade, observadas e estudadas por Guimarães Rosa captadas desde o falar do sertão às composições linguísticas alemãs. Na sua obra nada é por acaso. Em entrevista – uma das raras – concebida ao crítico Günter W. Lorenz, ao compartilhar sua forma de perceber o mundo, ele terminou por revelar também os aspectos que compõem o complexo do seu trabalho e as marcas linguísticas e estilísticas nele impressas:



Considero a língua como meu elemento metafísico: escrevo para me aproximar de Deus, estou sempre buscando o impossível, o infinito. [...] faço do idioma um espelho de minha personalidade para viver: como a vida é uma corrente contínua, a linguagem também deve evoluir constantemente. [...] Existem elementos da língua que não podem ser captados pela razão; para eles são necessárias outras antenas. [...] Meus livros são escritos em um idioma próprio, um idioma meu [...]; não submeto à tirania da gramática e dos dicionários dos outros. (Rosa [1965])

Fazendo e desfazendo da erudição da língua portuguesa, voltando às primeiras influências árabes dos sertões, cortejando o processo de significação do alemão, língua cuja terra lhe serviu também de casa, obteve Guimarães um dialeto próprio, seu idioma. Ainda assim, pensando sua condição prima, a linguagem rosiana não feriu o princípio de universalidade do signo linguístico e a comunicação se estabelece, poeticamente; e talvez por isso não normalmente, como não o pretenderia Guimarães Rosa. De muito escutar, quis pouco falar: disse apenas o necessário. Entendeu que a terra condiciona o homem e o homem, a sua própria luta – por isso o jagunço lhe tomaria a forma de herói, porque essa seria uma forma de ser do homem no mundo, bravamente. Como diria Lourival, a palavra o veiculou, levou-o além, ao outro. Como escritor, Guimarães tomou o patrimônio que é a linguagem e subverteu a consciência, e em certa medida a consistência, das coisas do mundo, dos fenômenos do ser. Ao escrever, sua poesia se ocupou em modificar a apreensão do homem das coisas cabíveis, as ditas reais, pois, para Rosa não haveria na linguagem significados absolutos, esses que se bastam em si, mas possibilidades de significâncias, que têm na própria linguagem uma “janela mediadora e medidora do real” (Holanda 1992: 51-56), e mostram, sempre, que tampouco se pode conceber a realidade em sua concretude, apenas parte dela, aquela que a linguagem dá conta – ou tenciona dar.

#### **OBRAS CITADAS**

- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Cultrix, 1985.
- BRANDÃO, Luis Alberto. *Teorias do espaço literário*. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CASTRO, Dácio Antônio de. *Primeiras estórias: roteiro de leitura*. São Paulo: Ática, 1993.
- COUTINHO, Afrânio. Era modernista. Vol. 5 de *A literatura no Brasil*. São Paulo: Global, 2004.
- GOTLIB, Nadia Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Ática, 1998.
- HOLANDA, Lourival. *Sob o signo do silêncio: Vidas secas e O estrangeiro*. São Paulo: EdUSP, 1992.

Rosa, Guimarães. Diálogo com Guimarães Rosa. [jan. 1965]. Entrevista a Günter Lorenz. *Templo cultural delfos*, ano IX, 2019. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2011/01/dialogo-com-guimaraes-rosa-entrevista.html>. Acesso em: 13 ago. 2019.

\_\_\_\_\_. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1988.

VANOYE, Francis. *Usos da linguagem – problemas e técnicas na produção oral e escrita*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LITERATURE, BRAZILIAN HINTERLAND AND LANGUAGE: GUIMARÃES ROSA'S FAMOUSLY EXPERIMENTAL STILE IN PRIMEIRAS ESTÓRIAS

ABSTRACT: This paper aims to analyse the writing and aesthecs of Guimarães Rosa within the tale “Famigerado”, which constitutes the corpus os this work. With such objective being set, the present essay analyses the language chosen by the author and its implications to the narrative and the relations it establishes with Brazilian hinterland, the ambiance where the story takes place. In order to achieve these purposes, we used the theoretical elaborations of those critics known to study the Brazilian literature historiography, Bosi (1985) and Coutinho (2004), such studies enable the understating of chained national events. Also, Gotlib (1998) and Castro (1993) support the narrative structure analysis in a general way and Guimaraes Rosa's as well. The foundation of a space in literature undertaken by the imaginary is supported by the works of Bachelard (2008) and Brandão (2013). Finally, we used Vanoye (1987) and Holanda as the means to understand the language experience.

KEYWORDS: Language; Brazilian hintland, experimental writing; Guimarães Rosa

Recebido em 29 de fevereiro de 2020; aprovado em 3 de maio de 2020.

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

### JORGE DE LIMA: RESSONÂNCIAS

Raul Antelo<sup>1</sup> (UFSC)

RESUMO: A poesia é a prática de um eterno retorno do mesmo, a mesma dificuldade, o obstáculo ele mesmo. Em outras palavras, a relação da imagem ao sentido é o eterno retorno do mesmo. O poeta brasileiro Jorge de Lima lê Dante, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Michaux, Bergson e, assim fazendo, posiciona-se no marco da cena filosófica contemporânea definitivamente caracterizada por sua exposição à filosofia clássica grega e à tradição católica.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; ressonâncias; tradição; Barroco.

A poesia consiste no retorno eterno do mesmo: o mesmo obstáculo, o obstáculo ele mesmo. Já na *República* (607 b), Platão enuncia um princípio de discrepância ou desunião (*διαφορά*) entre conhecimento e arte, entre verdade e beleza<sup>2</sup>. A poesia metafísica de Jorge de Lima alimenta-se desse velho conflito entre a experiência da pluralidade sensível do mundo e a convicção de uma única origem transcendente, soberana às contingências da história.<sup>1</sup> A esse respeito, Jean-Luc Nancy, em sua desconstrução do cristianismo (Nancy 2005, 2010; Häggglund 2008), retoma uma frase de Luigi Pareyson, filósofo italiano que durante a guerra lecionou na Universidade de Cuyo, na Argentina (onde Cortázar ensinava literatura francesa), e que, mais tarde, seria o mestre de Umberto Eco, Gianni Vattimo ou Sergio Givone, segundo a qual só pode ser atual um cristianismo que contemple a possibilidade presente de sua negação<sup>ii</sup>:

O homem moderno é um ser agitado por dispersões contínuas. Tanto as suas angústias, como as suas alegrias, vivem conservadas no vácuo em que a sua personalidade se dissolve. Pisamos um mundo que desaba. Ouvimos a todos

---

1 antelo@iaccess.com.br - <http://lattes.cnpq.br/4828668706498888>

2 Nota do Editor: Em razão da larga erudição do texto, para fluidez da leitura, algumas citações diretas de Jorge de Lima estão em notas de fim. Igualmente, as recomendações de leitura acerca do material tratado.

os momentos as imprecações dos homens perseguidos e dos que padecem sede de justiça. Não nos cabe apenas colaborarmos na destruição deste mundo carcomido, já votado às cinzas. É preciso destruir em nós os derradeiros acordos com este cadáver. Feito isso, realizados os grandes combates interiores, corpo a corpo entre o homem antigo e o novo que habitam concomitantemente dentro de nós, morto o primeiro, há de subir o segundo; mas o advento do vencedor se realizará inicialmente dentro de nós próprios. (Lima<sup>3</sup> 1951: 199.8)

Deriva. Movimento. Otto Maria Carpeaux foi pioneiro em definir essa labilidade, no caso de Jorge de Lima, como um traço de *work in progress* (Carpeaux 1949: xiii)<sup>iii</sup> e não custa lembrar enfim que foi, precisamente, na revista *transition*, onde se publicou a *work in progress* de Joyce, que Arp, Beckett ou Michaux divulgaram seu manifesto, “A poesia é vertical”, em que se defendia a autonomia da visão poética como antídoto contra a hipnose do positivismo e em favor da desintegração do eu, preservando, porém, as forças órficas (a invenção de Orfeu) para que a síntese de uma verdade coletiva se impusesse através de uma nova realidade mitológica (Arp et al 1932: 148-149).<sup>iv</sup>

## BERGSON

Mas sem prejuízo desse aspecto *vertical* na poética de Jorge de Lima, creio que podemos facilmente reconhecer também nesse ponto o débito do poeta ao bergsonismo como instrumento de combate perante o sequestro dadaísta-surrealista na sensibilidade poética dos anos 50 (Antelo 2017; Heimonet 1989). Em seu diário dos anos 40, lemos, com efeito, uma elegia de Jorge ao filósofo da memória:

1º de Outubro de 1941. Acabo de ler o discurso de Paul Valéry sobre a morte de Bergson: “Ousou pedir à poesia suas armas encantadas, cujo poder combinou com a precisão de que um espírito nutrido de ciências exatas não pode jamais afastar-se. As imagens, as metáforas mais felizes e mais novas obedeceram a seu desejo de reconstituir na consciência [“dans la conscience d’autrui”] as descobertas que ele fazia em si próprio com os resultados de suas experiências internas. Surgiu disso um estilo, que por ser filosófico, esqueceu de ser pedante, coisa que confundiu e escandalizou alguns, enquanto outros se alegravam de reconhecer na fluidez e na riqueza graciosa desta linguagem, liberdades e matizes inteiramente francesas de que a geração precedente estava convicta de que uma especulação séria devia cuidadosamente furtar-se. Permiti-me observar que esse fato correspondeu, muito de perto, ao que se produziu no universo da música, quando se manifestava a obra sutil de Debussy.”<sup>v</sup>

Muitas vezes o poema não deve esgotar-se mas deixar pressentir sua secreta essência ou registrar apenas o desejo de certa realização. Nem também deve

3 Nota Bene: Os textos de Jorge de Lima, publicados no suplemento “Letras e Artes” do jornal *A manhã*, estão disponíveis em <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/letras-artes/114774>.

o poeta repetir-se esgotando-se, mas ser fonte viva de rejuvenescimento, transformando-se sem cessar, porque na criação ele é o grande inventor. Já se disse de Jouve<sup>vi</sup> que apesar de sua independência perpétua, o poeta total comporta uma unidade orgânica, senão um movimento ou uma espécie de rotação sobre si próprio à maneira de larga e lenta fuga que volta a seu ponto de partida. (Lima 1951: 206.8)

Essa visão, tão aguda e matizada de Bergson, pretendendo traduzir, imediatamente, com toda a fidelidade, e sem interposições deformadoras, o curso contínuo, intrincado e sinuoso da consciência, não operou apenas no campo da filosofia, mas projetou-se também ao domínio da literatura, tal como nos trabalhos de T. S. Eliot. Não porque a reminiscência alimentasse uma essência platônica do passado, uma Memória ontológica unitária, base de qualquer construção temporal posterior, senão porque existe, de fato, uma contemporaneidade do presente e do passado, não apenas em termos de sobrevivência de um no outro, aquilo que Jorge chamava de *ressonância*<sup>vii</sup>, mas por uma sorte de autopreservação do passado em si mesmo (Lima 1929). É o passado integral que convive com cada presente e rompe com a plena presença desse presente: “Revejo Dante. Viveu o Alighieri durante a fase mais faustosa, mais opulenta, mais gloriosa da história da Itália, mas seu poema imortal é um poema de exílio, um poema de lamentações daquele presente tão cheio de alegrias de viver para o comum de seus contemporâneos” (Lima 1951: 201.9). Eis uma vertente muito explorada pela literatura e o pensamento contemporâneos<sup>viii</sup>. Embora Deleuze a tenha desenvolvido em 1966 em seu clássico *Le bergsonisme* (1999), a geminação poesia-filosofia aqui evocada pertence, em linhas gerais, a León Ostrov (1909-1986) e, mesmo sem se dizer quem a transcreve (não há assinatura, mas facilmente podemos atribuí-la ao autor de *Invenção de Orfeu*<sup>ix</sup>), ela foi colhida no ensaio “Irradiaciones del pensamiento de Bergson”, estampado por Ostrov no suplemento literário de *La Nación* (Buenos Aires, 27 abr. 1941), que o leitor brasileiro glosa, a seguir, nas páginas do suplemento “Letras e Artes”. Poeta bissexto (*Hora*, 1938), Ostrov, interessado, segundo Anderson Imbert, por Bergson desde 1929-1930, foi titular da cadeira de Psicologia Psicanalítica na Universidade de Buenos Aires (mais um ponto de contato com o médico Jorge de Lima) e hoje talvez mais lembrado pelas cartas trocadas com uma das suas pacientes mais famosas, Alejandra Pizarnik<sup>x</sup>. Resgatemos então as ideias de Ostrov tal como resenhadas por Jorge de Lima, a quem a influência bergsoniana chegava-lhe também decerto pela via de Albert Thibaudet ou Leonardo Coimbra:

É fácil assinalar a influência de Bergson nalgumas das figuras mais representativas do romance e da poesia dos últimos anos, prossegue o mesmo autor. Já em fins do século passado é possível estabelecer sugestivas correspondências entre a poesia simbolista e a nova filosofia. Cumpre dizer que, assim como o naturalismo da segunda metade do século XIX era a tradução literária dos resultados da ciência, o simbolismo que o seguiu correspondia à reação contra o positivismo, reação que a filosofia de Bergson inicia. À visão minuciosa e superficial dos naturalistas, os simbolistas opõem uma mirada que, penetrando através da exterioridade das coisas, procura a sua realidade

profunda. As coisas são aparências e símbolos dessa verdadeira realidade. A imagem e não o simples conceito é o meio mais apropriado para consegui-la – sustentam – assim como Bergson afirma que a filosofia há de recorrer também, necessariamente a ela, porque os esquemas da razão, estáticos e solidificados, deixam escapar a fluida e incessante corrente espiritual, que é duração pura. Entenda-se, a imagem não pode exprimir adequadamente essa realidade que dura e que é, por natureza, inefável, mas pode, sim, ajudar a conhecer, a preparar esse ato único, mediante o qual coincidimos com ela: a intuição. Esse abandono dos elementos intelectuais na experiência poética irá acentuando-se progressivamente até culminar no dadaísmo e no supra-realismo. Também aqui é facilmente discernível o ensino de Bergson, que se alia ao de Freud. O supra-realismo acredita – com Bergson – que a língua geral – expressão acabada do mecanismo racional – é um instrumento útil que nos permite atuar sobre as coisas e manter com os demais homens as necessárias relações que o viver em sociedade impõe, mas que, de maneira alguma, poderia deduzir o nosso “eu” profundo, as regiões obscuras onde enraíza o nosso “eu” consciente, frágil excrescência de forças ocultas<sup>xi</sup>. Por isso deseja anular, na medida do possível, as limitações da linguagem, e atenuar a atenção à vida, própria da consciência recorrendo ao inconsciente, como auxiliar insubstituível no mundo dos sonhos, para iluminar, ainda que por um instante, como num relâmpago, essas zonas trevosas que fundamentalmente nos constituem. As *Iluminações*, de Rimbaud, outra coisa não significam.

Bergson, estabelece, entre a memória do corpo e a memória do espírito, um equilíbrio, que impede, por um lado, que obremos como puros autômatos e, por outro, que a nossa ação se veja impossibilitada pela presença total das imagens que acumulamos no passado, de vez que o espírito as conserva todas. A atenção à vida, a necessidade de atuar, determina uma seleção nesse conjunto inconsciente e reclama, faz conscientes, as recordações que possam inserir-se eficazmente no momento atual, em vista, precisamente, da ação a cumprir, inibindo a aparição das recordações inoportunas. Por isso, no sonho, que poderia, inversamente, caracterizar-se como um estado de desatenção à vida, a memória do espírito, aproveitando-se do fato de manter-se o corpo adormecido, vaga, livremente, sem sujeição. Na alienação, esta atenção à vida estaria sistematicamente relaxada.

Concluindo o seu interessante ensaio, diz León Ostrov:

Já se observa que, entre arte e filosofia, existem atitudes comuns e o que Bergson afirma, da primeira, é perfeitamente aplicável à segunda, sem que isto, naturalmente, faça olvidar os elementos diferenciadores. Seja pintura, escultura, poesia ou música, a arte não tem outro objetivo senão por de lado os símbolos praticamente úteis, ou generalidades, convencional ou socialmente aceitáveis, tudo, enfim, que nos oculta a realidade a fim de pôr-nos frente a frente com a própria realidade. (1951: 5)<sup>xii</sup>

Mas relembremos que tão somente um mês antes desse texto anônimo, Jorge de Lima escrevera e assinara, no mesmo suplemento, este outro fragmento:

Antes mesmo de Bergson, o espírito humano já havia percebido que era possível diferenciar da trama do tempo espacial a trama mais compacta da duração, tal como quando conseguimos caracterizar o mundo da consciência deste outro em que nos ambientamos jungidos a todas as reações do meio social. Há na duração, como há no mundo da consciência, exílios manifestos à poesia, com dimensões e perspectivas desconhecidas a muita gente, como as suas paisagens e as suas possibilidades de transcendência bem diversas das paisagens exteriores captadas pelos nossos sentidos. Deduzimos que, sem possibilidades de exílios, a arte que se confina dentro das fronteiras do natural, do racional e do social, é de uma superficialidade angustiosa.

Que a psicanálise não consegue fazer; no que Freud parece hesitar é na discriminação entre ciência e arte. Porém a diferença entre a arte e trabalho, do ponto de vista do desejo, é unicamente ética. As formas de ação artística são praticamente inúmeras, pois há tantas formas de arte quantas teorias há de categorias de qualidade. Socialmente falando, alguns objetos, isto é, alguns fenômenos-objetos têm mais valor que outros, sendo este valor positivo ou negativo. A sociedade impõe ao homem arbitrários comportamentos; considera que lhe compete fixar seu desejo sobre certos objetos e não sobre outros; esforça-se por uma educação adequada capaz de convencê-lo ou de obrigá-lo a agir de acordo com umas certas regras de comportamento; quer dizer: ela impõe sua moral; felizmente não lhe imporá, ao verdadeiro poeta, – poesia a seu modo ditatorial. (Lima 1951: 201.9)

A arte, em suma, é inoperância do mundo pragmático. Sabemos que, para Aristóteles, o fim era sempre a obra (*ergon*), e a obra, sempre *energeia*, um *ser-em-obra*, uma *operação*. Operação, porém, de tipo muito peculiar, “un’operazione condotta sulla memoria, una composizione dei fantasmi in una serie temporalmente e spazialmente ordinata” (Agamben 2004). Há, porém, ressalvas. Enquanto para o trabalhador braçal existem uma obra e uma atividade determinadas, para o humano não há nenhuma, pois ele nasceu sem obra (*argos*)<sup>xiii</sup>. Para um continuador dessa linha de raciocínio como Agamben, inoperatividade e *desoeuvrement* definem, em poucas palavras, a prática específica do homem, porque a hipótese da inoperosidade permite pensar, de forma inédita, tanto a política<sup>xiv</sup> como, em geral, a arte, uma vez que inoperatividade não significa simplesmente inércia, não-fazer coisa alguma. Trata-se, pelo contrário, de uma ação que consiste em tornar inoperativas, em desativar ou *des-oeuvrer* todas as obras humanas e divinas. E essa tese da inoperatividade leva Agamben a questionar-se o que é, por exemplo, um poema, algo que, a seu ver, define-se como uma intervenção linguística consistente em tornar a língua inoperante, desativando suas funções comunicativas e informativas, para ela se abrir a um uso alternativo<sup>xv</sup>. “Seja pintura, escultura, poesia ou música, a arte não tem outro objetivo senão pôr de lado os símbolos praticamente úteis”, dizem consoantemente Ostrov / Jorge de

Lima<sup>xvi</sup>. Para se chegar, enfim, pelo mais-valor ou o mais-de-gozo, ao Real<sup>xvii</sup>. Ou como dirá Jean-Luc Nancy, o poema é a coisa feita do próprio fazer.

Não há dúvida, em suma, que Bergson fornece a Jorge de Lima uma via para fortalecer a verdadeira liberdade, que consiste em um poder de decisão e constituição dos próprios problemas. Ela implica duas coisas, tanto a desconstrução de falsos problemas quanto, de outro, o surgimento efetivo de novas questões, não necessariamente referidas à história mas à própria vida e ao impulso vital, como dado da duração. A duração é memória, mas não menos, liberdade. Contingência, indeterminação, autonomia, liberdade significam então independência absoluta em relação às causas, o que, em última análise, define toda diferença como repetição. Em poucas palavras, como conclui Deleuze, o bergsonismo é uma filosofia da diferença e da realização da diferença, admitindo, porém, que existe a diferença em pessoa, e ela se realiza como novidade<sup>xviii</sup>.

## MICHAUX

Mas há ainda uma outra conexão interessante com a arte das máquinas que, através do criacionismo e do concreto-abstracionismo portenhos, ou seja, a novidade, começa a se difundir àquelas alturas:

5 de maio de 1951. Acabo de receber a revista *Poesía Buenos Aires*. E me encontro com um velho amigo de cuja convivência tenho saudades: Henri Michaux. “No miremos el arte con ojos de precepto. ¿Por qué razón Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, sujetos poco recomendables en vida, significan tanto para nosotros y son, de algún modo, bienhechores?

No por su moral, desde luego, sino por haber dado un nuevo impulso vital, una nueva conciencia.

Por eso, lejos de compararlos a predicadores que divulgan la buena doctrina o la mala, debemos compararlos al primer hombre que inventó el fuego. ¿Fue un bien? ¿Fue un mal? No lo sé. Fue una partida nueva para la humanidad. Una serie de partidas nuevas constituye una civilización. He ahí también lo que le importa más al poeta: una partida nueva, una victoria sobre la inercia, sobre la suya, sobre la de la época, sobre el eterno letargo de los reaccionarios.

Vemos así que la poesía, más que una enseñanza, más que un encantamiento, una seducción, es una de las formas exorcizantes del pensamiento. Por su mecanismo de compensaciones libera al hombre de la atmósfera mala, permite respirar al que se ahogaba. Resuelve un intolerable estado de alma en otro satisfactorio. Es, por consiguiente, social, pero de un modo más complejo y más indirecto que lo que se piensa.

Como quien no quiere la cosa, respondo de este modo a la pregunta: ‘¿A dónde va la poesía?’ Va a hacernos habitable lo inhabitable, respirable lo



irrespirable”. (De uma comunicação lida no Congresso dos PEN Clubs, Buenos Aires, 1936). (Lima 1951: 206.8)

Em 1951, Michaux acabara de publicar *La Vie dans les plis* (1949) e *Passages* 1937-1950. Sua atração pela imagem era mais que conhecida a partir de *Peintures et dessins* (1946) e *Mouvements* (1951). Um de seus leitores, Maurice Blanchot, afirma que seu mundo é, ao mesmo tempo, imprevisivelmente espontâneo e infinitamente inerte, dois traços do mundo mágico, onde tudo é possível e simultaneamente impossível. Sua poesia exprime portanto o homem pela ausência do homem, sob o ponto de vista de alguém absolutamente estrangeiro ao homem (Blanchot 2010). Jorge de Lima, por sua vez, já explorara as potencialidades da imagem em *A pintura em pânico* (1943) e não nos surpreende que o *élan* bergsonianos reapareça aqui como “nuevo impulso vital”. Michaux em estado puro, em suma. Mas não esqueçamos que o texto de Michaux chega ao conhecimento de Jorge pela mediação de *Poesia Buenos Aires*. A tradução, não assinada, foi certamente feita por um dos editores da revista, Raul Gustavo Aguirre (1927-83), tradutor, entre outros, de Mallarmé, o que é, sem dúvida, uma divisória de águas (Kaufmann 2011). Sem dúvida, Aguirre e Edgar Bayley eram as duas cabeças visíveis do grupo *Poesia Buenos Aires* (1950-60), no qual figuravam também Wolf Roitman e Nicolas Espiro. Aguirre, particularmente, prefaciou cada um dos dossiês dedicados na revista a uma voz poética marcante, tais como os de Pierre Reverdy (n. 6), Hans Arp (n. 7), e. e. cummings (n. 8), Jacques Prévert (n. 10), Paul Eluard (n. 10), Carlos Drummond de Andrade (n. 15), Juan L. Ortiz (n. 18), Fernando Pessoa (n. 19-20) ou Cesare Pavese (n. 19-20). Mas, sendo o foco principal da revista a questão da imagem, não surpreende que nela haja também frequentes presenças de Tristan Tzara, René Char, Vicente Huidobro, Pablo Neruda, César Vallejo, Murilo Mendes, Francis Ponge, Pierre Reverdy, Jean Cassou, Maurice Blanchot, Alain Bosquet, Leopold S. Senghor, Dylan Thomas, Arthur Rimbaud ou Herbert Read, além de Michaux, claro. O mesmo Aguirre, autor de *El tiempo de la rosa* (1945), *Cuerpo de horizonte* (1951), *La danza nupcial* (1954), *Cuaderno de notas* (1957), *Redes y violencias* (1958), *Alguna memoria* (1960), *Señales de vida* (1962), *Palabras* (1963), *El hombre adulto* (1964), *Viejos amigos* (1967), *La piedra movediza* (1968), *Poemas* (1970), *Incisiones* (1971), *Olas* (1971), *El amor vencerá* (1971), *Cadencias* (1974) e de uma antologia geral de sua obra, *Antología* (1949-78), explica, numa entrevista, que o grupo, eclético, abordou todos os tópicos de época: “o de uma poesia situada no tempo e no espaço; o de uma poesia engajada, com relação ao homem e à sociedade; o de uma criação livre na qual se verifica o diálogo entre o autor e o leitor como algo intemporal (...) contradições que hoje (1966) tornam a aparecer sob linhas mais definidas, talvez” (Privitera 2003: 166).<sup>xix</sup>

Com efeito, o abstracionismo crítico do grupo *Poesia Buenos Aires* tendia a separar, de um lado, as experiências concretas de linguagem e, de outro, o sonho utópico da arte total, muito embora tais extremos se toquem, no entanto, em mais de um ponto, já que os dois pertencem à arte moderna pelo simples fato de se harmonizarem a uma matéria e a uma sociedade, atravessadas ambas por um único dinamismo

fundamental – a matéria espiritualizada como energia vibratória e a sociedade reduzida à sua mais íntima essência, ou seja, à força do trabalho comum:

Gasta-se a vida num vaivém estéril entre ocupações materiais e medíocres divertimentos; constroem-se todos os arcabouços do pressuposto progresso sobre padrões monetários em que se acobertam grandes misérias morais. Certas vezes, as massas amotinadas ou abatidas exalam o gemido unânime do mundo; o barulho das máquinas parece não mais permitir escutar-se a voz da consciência abafada por esses brados clamorosos. (Lima 1951: 199.8)

Nesse sentido, a consciência poética, incontida em si mesma, tende a ultrapassar-se, a espalhar-se por toda parte e diluir-se em todas as coisas<sup>xx</sup>, para estar até mesmo (e principalmente) onde não está.

### **MARTÍ: VIDA, BIOS**

A poética de Jorge de Lima, conquanto ainda adira à *creatio ex nihilo*, aponta, entretanto, ao negativo. Se o positivo cresce a partir de si próprio e reforça suas convicções, o negativo, porém, visa enfraquecer o adversário: “A ultra-sensibilidade dos poetas jamais deixará de transmitir a ambiência de seu tempo. Já exclamava Guillaume Apollinaire, advertindo os obtusos: ‘Hommes de l’avenir souvenez-vous de moi: / Je vivais à l’époque où finissaient les rois’”<sup>xxi</sup> (Lima 1951: 204.5). Não podendo tornar-se ativas, as forças reativas tentam então sequestrar as forças ativas e reconduzi-las a seu âmbito, separando-as do poder de ação. Trata-se uma estratégia que, vinda de Sócrates, atravessa todo o pensamento heleno-cristão, para desaguar em Nietzsche e no niilismo moderno como crítica da modernidade<sup>xxii</sup>. Roberto Esposito tem demonstrado aliás, por outro lado, que aquilo que unifica arte e ciências modernas é a tentativa contraditória de conservar a vida por meio de dispositivos imunitários que lhe confiscam entretanto a energia<sup>xxiii</sup>. A genealogia da moral seria, pelo contrário, a reconstrução, sob um ponto de vista afirmativo, da vitória que as forças reativas obtêm em relação às ativas, relegadas à mera defensiva<sup>xxiv</sup>. Leio, assim, em um dos verbetes do diário poético de Jorge de Lima:

1 de Maio de 1942 – Recebo um dos mais belos ensaios sobre a espanholidade literária de José Martí, escrito pelo poeta Juan Marinello. José Martí (disserta o grande intelectual cubano) é um homem transcendental no sentido mais puro do vocábulo. A peregrina circunstância de escrever com o sangue da conduta, do realizar a vida nas palavras, muda de lugar e de sentido os problemas que comumente surpreendem os escritores extraordinários. Podemos discutir largamente se um grande poeta de ontem foi clássico ou romântico, se um ensaísta de hoje se inclina para o misticismo ou se decide pela experiência estrita. Quando se apresentam diante do escritor José Martí, questões desta entidade, temos que resolvê-las em outro terreno, no da atividade do homem

– exemplo: temos que perguntar se José Martí, homem de pensamento e de ação que escreve insuperavelmente, é romântico ou clássico, religioso ou materialista. Aos que estão familiarizados com estas coisas, não se oculta a importância desta translação de questões capitais. Um homem de semelhante importância, que se produz como unidade ascendente, provoca as mais duras perguntas filosóficas. Assim, ao falar do romantismo no caso martiano, alça-se a questão a um nível primordial, eleva-se a indagação, a um plano prévio de muita valia: temos que nos perguntar e nos responder, se o romantismo é um movimento literário que dá caráter a uma época, ou se se trata de um modo tão velho como o mundo, de entender a vida. Porém, não querendo Martí o ofício de escritor mas o ofício de homem, consegue ser o mais rico, o mais original, o mais completo dos escritores hispânicos da América. Lição definitiva para os que duvidam ainda de que a grandeza do artista venha de seus íntimos valores de homem, e que estas tenham tanta força quanto se hajam assimilado à sede de um povo e ao querer de uma época<sup>xxv</sup>. (Lima 1951: 206.8)

Marinello, que definiu a Martí como paradigma<sup>xxvi</sup> da poesia engajada continental, destaca em seu ensaio o débito martiano com relação a Gracián, Quevedo e santa Teresa de Àvila, revelando assim uma eminente melancolia de esquerda, como diria Enzo Traverso (2016). De Gracián podemos reconhecer nele não apenas a moral, mas a escrita aforística, epigramática, de que a própria “Preparação à poesia”, no caso de Jorge de Lima, é bom exemplo. De Quevedo, a intenção satírica de deformação. E de santa Teresa, a ideia de não-Todo, o “para-além” também explorado por Pierre-Jean Jouve. Mas seria interessante pensar, para além da retórica, apontada por Marinello, nas marcas imagéticas que restam na sensibilidade de Martí, dentre elas, a dos disciplinantes peninsulares, que Goya frequentemente representou em suas cenas religiosas, como *Auto de Fe de la Inquisición*, um quadro geminado com *Procesión de disciplinantes*, em que Goya destaca abertamente sua negatividade, com relação à instituição inquisitorial. São pinturas posteriores ao retorno espanhol ao absolutismo e a consequente repressão aos liberais, que Goya (ele próprio, um exilado) engloba como “Quadros de Inquisição” e que nos recolocam a religiosidade de Jorge de Lima, nesse momento muito peculiar da história do país (a sociedade dividida entre um conceito meramente formal de democracia e uma compreensão da democracia como consolidação prática dos direitos de inclusão e cidadania, algo que prefigura o incipiente suicídio de Getúlio e, *a posteriori*, o próprio golpe de 1964), expressa agora sob uma perspectiva nordestina, a da poesia instigadora de mistérios, “a inspiradora de revoluções, milagre leigo e realidade natural e sobrenatural, espelho do regional e do universal”:

Cuadros de Inquisición. Córreles la sangre que va del rojo del vivo al morado del muerto. Allí una virgen, ciega y sin rostro, ¡oh, pintor admirable!, ¡oh osadía soberbia! ¡oh defecto sublime! asiste a la flagelación llevada en andas. Los cuerpos desnudos, con el ademán, con el encorvarse, con los brazos, huyen

el azote: blanco lienzo, para hurtar el cuerpo a la vergüenza, cuélgales de la cintura, y manchado de sangre. Aquel lleva por detrás los brazos atados a un madero. Estos, llevan velado el rostro, y el resto, como los demás desnudos. Envuelta la cabeza. Por debajo del lienzo, adivínase por aquellos huecos los ojos aterrados, la boca que clama. Procesión, gentes que miran, noche que hace marco y da al cuadro digna atmósfera, estandartes, trompetas, cruz, faroles. ¿Forma? (Marti 1978: 280-281)

E assim se perdem as formas confusas na noite escura, arremata Martí. Há aí uma proto-reivindicação do informe e, conseqüentemente, uma crítica à autonomia das formas. “¿Formas?” – hesitava Martí. Esta concepção formal da arte – conclui Jorge de Lima - nos explica o que a experiência nos ensina:

a arte não é por si só o corolário do profundo problema da vida e da meta para que o homem se encaminha. Em seu contato a vida pode adquirir uma grande força, mas a arte, apesar de toda a sua amplitude, não a dessedenta. A alma estética é infecunda; esta esterilidade, esta aridez, esta inocuidade, esta precariedade transparecem nas obras não irrigadas de sangue metafísico. (Lima 1951: 203.9)

E, ainda em um texto dedicado a Paul Valéry, Jorge de Lima explicita sua posição quanto ao problema da forma poética:

Não sei se poderemos com os cânones bem comportados da crítica explicar suficientemente Valéry a certo público. Como muito bem declarou um de seus maiores exegetas – Ernst Robert Curtius, “a arte de Valéry nos transporta a uma esfera em que não há formas mas ideias de formas”<sup>xxvii</sup>. Por isso esse seu agudo crítico desejava que para penetrá-lo melhor deveria a estética aliar-se à matemática, cujos modos de abstração explicam a atividade intelectual de Valéry. O voo do poeta corresponde em números a uma morfologia especial, além da álgebra, até que o puro cerebralismo represente por si – sensualidade e consciência. Há um desprezo orgulhoso pelo mundo real de depois da Queda. Daí o satanismo aliciador dessa poesia maravilhosa em que o mistério da encarnação passa a ser menos que um epifenômeno. (Lima 1951: 251.10)<sup>xxviii</sup>

Em conclusão, Jorge de Lima, não apenas poeta mas crítico de poetas, urde uma teoria da poesia como memória e vida, como jogo dúplice de vida abandonada e vida eterna, porque ela é a unicidade destinal da linguagem.

Na passagem do presente ao passado, da percepção à imagem segunda, da intuição ao real natural, a memória percorrida se torna uma espécie de conhecimento latente, de penumbra consciente, como uma possibilidade de evocação do que foi antes, antes, antes.

Assim, o metafísico consegue atingir verdadeiramente o dom da clarividência, fazendo que resquícios do passado se reincorporem ao presente da consciência, com-

pondo uma personalidade que superestrutura a sua pessoa. Para isto, o seu ser em função da vida eterna sofre duas transformações aparentemente contraditórias: torna-se em nós sangue, olhar, gestos, automatismo, não tem mais nome e não mais se distingue de nós; como que não representa qualquer coisa de já vivido, de decorrido, faz-se irreabilidade, esta irreabilidade das coisas desaparecidas do curso sensível do tempo; de outro lado, ainda que despojadas do nome que sintetizava as circunstâncias, as condições e as formas de sua realização, aliás, desaparecidas, são estados vivos, modos de comportamento, expressões concretas de um estado “atual” em vias de realizar-se, são o ser no sentido pleno da palavra, tempo e eternidade, vida precária e vida perene, tudo “conditioned by the relation and interplay of these two dimensions” (Lima 1951: 216.9).<sup>xxix</sup>

### OBRAS CITADAS

A) Jorge de Lima - coluna “Preparação à poesia”. *A Manhã*: Letras e Artes (Rio de Janeiro). Disponível em: <http://bndigital.bn.br/acervo-digital/letras-artes/114774>.

a. 6, 199, 25 mar. 1951, p. 8.

a. 6, 201, 8 abr. 1951, p. 9.

a. 6, 203, 22 abr. 1951, p. 9.

a. 6, 204, 29 abr. 1951, p. 5.

a. 6, 206, 13 maio 1951, p. 8.

a. 6, 215, 15 jul. 1951, p. 10.

### B) Outros

AGAMBEN, Giorgio. “Nymphae”. *Aut aut* (Milano), 321-322, maio-ago. 2004, p. 54; depois em *Ninfe*. Torino: Bollati Boringhieri, 2007.

ANTELO, Raul. O sequestro do anti-institucional na moderna tradição brasileira. *Zama* (Buenos Aires) a. 9, 9, 2017, pp. 21-42.

ARP, Hans et al. Poetry is vertical. *transition* (Haia), 21, mar. 1932, pp. 148-9.

BLANCHOT, Maurice. A experiência mágica de Henri Michaux. *Alea* (Rio de Janeiro), 12.1, 2010, pp. 167-172.

CARPEAUX, Otho. M. Introdução. Jorge de Lima. *Obra Poética*. Rio de Janeiro: Getúlio Costa, 1949, p. xiii.

DELEUZE, Gilles. Bergsonismo. Trad. Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

HÄGGLUND, Martin. *Radical atheism: Derrida and the time of life*. Stanford, Stanford U P, 2008.

HEIMONET, Jean-Michel. *Politiques de l'écriture, Bataille / Derrida: Le sens du sacré dans la pensée française du surréalisme à nos jours*. Paris: Jean-Michel Place, 1989.

LIMA, Jorge de. Proust. *Dois ensaios*. Maceió: Casa Ramalho, 1929, pp. 9-83.

KAUFMANN, Vincent. *La faute à Mallarmé: L'aventure de la théorie littéraire*. Paris: Seuil, 2011.

MARTI, José. Goya. *Obra Literaria*. Cintio Vitier & Fina García Marruz, eds. Caracas: Ayacucho, 1978, pp. 280-281.

NANCY, Jean-Luc. *La décloison*. Déconstruction du christianisme I. Paris: Galilée, 2005.

NANCY, Jean-Luc. *L'adoration*. Déconstruction du christianisme II. Paris: Galilée, 2010.

OSTROV, León. Raízes bergsonianas do dadaísmo e do supra-realismo. *A Manhã: Letras e Artes* (Rio de Janeiro), a. 5, 205, 6 maio 1951, p. 5.

PRIVITERA, R. Tres reportajes radiales a Raul Gustavo Aguirre. *Inti* (Buenos Aires), 57-58, 2003, p. 166. Disponível em: <https://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1758&context=inti>

TRAVERSO, Enzo. *Left-Wing Melancholia. Marxism, History, and Memory*. New York: Columbia U P, 2016.

JORGE DE LIMA: RESONANCES

ABSTRACT: Poetry is the praxis of the *eternal return of the same*: the *same* difficulty, difficulty itself. In other words, the relation of image to sense is the very eternal return of the same. Brazilian poet Jorge de Lima reads Dante, Baudelaire, Lautréamont, Rimbaud, Michaux, Bergson and doing so he is positioning Lima's work within a contemporary philosophical scene definitively characterised by its exposure to Ancient Greek philosophy and Christian tradition.

KEYWORDS : Poetry ; resonances ; tradition ; Baroque

Recebido em 24 de novembro de 2019; aprovado em 3 de maio de 2020.

## NOTAS DE FIM

i - A civilização e a cultura, que há três séculos perderam o seu centro de gravidade, vivem em vão procurando consertar o desnivelamento e o desequilíbrio em que se encontram. Na oscilação entre a hipertrofia do capitalismo e a decadência da sacralidade, todos os desajustamentos se deram, principalmente no amplo terreno da psicologia. A velha corrente de pesquisa psicológica de origens cartesianas e o atual behaviorismo mantém neste jogo de de-

sequilíbrio o mesmo desacerto flagrante. Para cartesianos, o fenômeno nuclear da psicologia é a consciência com as suas possibilidades de registro, de observação e de dedução; para os behavioristas a ação psicológica normal decorre simplesmente de comportamento, com abstração de qualquer elaboração consciente, isto é: em vez da introspecção a extropecção, ou mais claramente: uma psicologia conscientista contra uma psicologia fisiologista; quer dizer que em campos diametralmente opostos propõem-se réplicas: os que se fanatizam pela precuidade da consciência e os fetichistas do comportamentismo. Assistimos ao mesmo rito de veemência com o anti-finalismo da ciência contemporânea, com o abuso do naturalismo, do autonomismo do indivíduo e do sociologismo, do metafisismo e das místicas materialísticas. Entre os mais descabelados exageros e os mais incoerentes fetichismos oscilamos no meio dos maiores desencontros e incorrespondências. Estes desequilíbrios continuados através de três séculos provocaram uma confusão terrível na alma humana. E ao cabo da fadiga da confusão, uma enorme depressão de seu dinamismo. A consciência coletiva aturdida e sem rumo, entregou-se não aos anti-cristãos, pois os guias atuais do mundo totalitário são demasiadamente insignificantes para serem anticristos, mas aos homens sucedâneos do Cristo que não lhe deram senão gestos espetaculares e sacrifícios sangrentos em campos de guerra. É necessário restaurar o tonus de energia, o dinamismo total do homem e o seu crescente divórcio da vida. É necessário voltar, pois, a um eugenismo cristão. E toda a ação equilibrada, corpo e espírito reajustados, tempo e eternidade coordenados, contemplação e dinamismo entrelaçados, datam do Cristo. Foi ele um mestre de eficiência dinâmica. Continuamente andou advertindo seus discípulos que recorressem a fé, onde todas as coisas são possíveis. O termo dinamismo deve ser mesmo o único capaz de exprimir o poder milagroso de uma confiança tão humana quanto divina num Deus vivo que amava a vida eugênica à margem dos lagos, entre a pesca, a carpintaria e o ensino ao ar livre. Relembremo-nos do Evangelho do grão de mostarda. No grão de mostarda, semente viva, existia em potencial um permanente princípio de vida que, ao germinar para a luz do Senhor, soergueria a rocha desabada sobre ele. Garantia haver uma centelha dentro de cada homem, e falando aos discípulos, anunciava os meios mais naturais e mais à mão de transformar as suas humildades indefesas em grandes forças. Aconselhava-lhes que praticassem o Bem e o Amor, criando valores, permanentes valores, com o poder maravilhoso do verbo que propagaria a semente sagrada. Cristo incutiu-lhes a noção das únicas e verdadeiras forças, da única e verdadeira grandeza. E disse-lhes como cada homem conseguiria ser verdadeiramente superior sem se tornar um carrasco de seus irmãos: ninguém devia retribuir o mal com o mal, nem a injúria com a injúria, porque desse modo o homem se enfraqueceria. Esse mestre de energia fez andar os paráliticos e soltar a língua aos mudos, trouxe a luz do céu aos olhos dos cegos e Ele próprio um dia empunhou um azorrague, e enxotou do templo uma porção de sórdidos comerciantes; aos que jejuavam e tomavam ares interessadamente piedosos, disse-lhes: “Não aparenteis esse ar triste, como os hipócritas, pois eles mostram essa cara para transparecer que jejuam e são religiosos; mas vós, quando jejuardes, perfumai-vos, lembrai-vos para não ostentardes aos outros vossa piedade, mas ao Pai que está presente em todos os vossos segredos”. E um dia designou a mais de setenta discípulos que se fossem a pregar como homens fortes e lhes disse: “A Seara é abundante e os operários são poucos. Rogai, pois, ao dono da Seara que mande operários para a sua Seara. Ide: eis que vos envio como cordeiros no meio de lobos. Não leveis nem bolsa nem saco, nem calçado, e não saudeis a ninguém pelo caminho. Em toda casa onde entrardes, dizei primeiro: a paz esteja nesta casa. E se aí houver um filho da paz, a vossa paz repousará sobre ele. E se não, ela tornará para vós”. LIMA, Jorge de. *Preparação à poesia. A Manhã: Letras e Artes* (Rio de Janeiro), a.6, 210, 10 jun. 1951, p. 9. Ver ainda ANDRADE, Fábio de Souza. *O engenheiro noturno: a lírica final de Jorge de Lima*. São Paulo: EdUSP, 1997; NANCY, Jean-Luc. *Demanda. Literatura e filosofia*. Trad. J. C. Penna et al. Flórida:

nópolis: Ed. da UFSC; Chapecó: Argos, 2016.

ii - Ver MARGARITO, Donato. Ermeneutica e soggettività. Da Pareyson ad Agamben. *L'ombra di Argo*, 3.9, 1988, p. 180-8.

iii - Willy Levin retoma o conceito em “Breve nota sobre Jorge de Lima”. *A Manhã: Letras e Artes* (Rio de Janeiro), a. 6, 192, 21 jan. 1951, p. 9. Outro tanto fez João Gaspar Simões em “A obra de Jorge de Lima – *work in progress*”, *A Manhã: Letras e Artes* (Rio de Janeiro), a. 6, 205, 6 maio 1951, p. 3.

iv - Para Jorge de Lima a desintegração do eu remontava ao romantismo, o que Lacoue-Labarthe e Nancy chamariam o *absoluto literário* (LACOUÉ-LABARTHE, Philippe & Jean Luc Nancy. *L'Absolu littéraire: Théorie de la littérature du romantisme allemande*. Paris: Seuil, 1978). Diz Jorge: “É verdadeiramente surpreendente que Novalis em 1797 escrevesse em seu *Jornal Íntimo*: ‘Existe em cada ser um sentido especial, o sentido da poesia; espécie de disposição poética. A poesia é absolutamente pessoal, indescritível e indefinível. Quem não sente diretamente o que é a poesia, não poderá jamais captar-lhe a noção. A poesia é a poesia. Distancie-se mil léguas da arte de falar e da eloquência’. Ainda em 1792, Novalis escrevia: ‘O idealismo não deveria ser oposto ao realismo, mas ao formalismo’.

O poeta assume maiores responsabilidades do que as exigidas ao prosador; o poeta reveste sua linguagem com ritmos próprios, interiores ou exteriores, de tal forma que seus despojamentos são ainda, por um requinte de opulência, revestimentos. É, portanto, sob a premência de por em seus versos toda a música e toda a pintura real e supra-real, e de inundá-los de desejos sempre insatisfeitos, que pode fazer obra supra-tempo: deve ele pois saber usar essas alternativas de ricas orquestrações e de pausas, onde a alma, anelante pelo que acaba de ouvir, fica suspensa, angustiada, pelo que em seguida lhe será revelado.

É por isso que de um momento poemático para outro, ou de um clima espiritual para outro, a atenção do leitor fica entretida numa contínua espera, que é prazer e desgosto, sofrimento e volúpia angustiada.

A vida do poeta deve ser um mistério que se fecha e se entreabre, que se entrega para melhor se recusar, e que põe nessa recusa tantas confidências esboçadas, tantas expressões silenciosas, desejadas pelo que ocultam, pelo que expõem e significam. Ser-nos-ia fácilmo apontar algumas obras primas, tomadas como exemplos, em que a duração é presente em relação a uma sequência poética: a extensão pode ser breve e a brevidade pode parecer interminável. Sabe o verdadeiro artista insinuar as suas falas inarticuladas que se esquivam às palavras gritantes. Consegue entrelaçar a idéia clara, traduzida em expressões perfeitamente inteligíveis com sugestões pelas quais o espírito do leitor se sentirá suspenso. Tanto mais quanto só é permitido ao verdadeiro leitor de poesia entrever, adivinhar o que lhe resta compreender, além do que consegue cantar. Tal contínua excitação da curiosidade, que se nutre na persistente insatisfação, aumenta a sensação do desconhecido, e faz progredir a tensão interior do espectador em perseguição à ânsia do poeta com que se encontra para perder-se, para tornar a descobrir-se e ultrapassar-se indefinidamente.

A poesia por suas flutuações, oscilando do cotidiano à arte transcendente ou pura, testemunha inquietações e aspirações reveladoras do pressentimento que ela encerra dos mundos em formação ou desorbitados. A transcendência que deve saturar de mistério todo grande e verdadeiro poeta, impele-o a ultrapassar-se em dois sentidos. Se se trata de revelar através de suas formas e suas manifestações o real que nós percebemos, é preciso transpor as aparências e os limites, de maneira a conduzir-nos para outras dimensões do universo que dá a este mundo seu sentido inconsútil; e daí às fontes da vida universal de que a nossa é um elo



de cadeia eterna. É este alargamento de nossa emoção tornada consubstante e simultânea a tudo o que é, que o torna capaz em nossa existência local, no círculo de nossas percepções imediatas, de descobrir sua verdadeira soma, suas causas profundas, suas significações e identidades.

Se pretendemos, ao contrário, conhecer o que somos no íntimo do nosso ser, neste universo imperceptível aos sentidos (...), então deveremos, como na hipótese precedente, não nos deixar ficar no exíguo plano em que o nosso eu se contrai; essa realidade ao retirar-se do mundo exterior refugiar-se-ia em si mesmo, na solidão em que se adstringe, tornando-se a sombra do que realmente é, uma espécie de impersonalização”. LIMA, Jorge. *Preparação à poesia*” *Letras e Artes*. Suplemento de *A Manhã*. Rio de Janeiro. a. 6, 199, 25 mar. 1951, p. 8. Sobre o particular: ESPOSITO, Roberto. *Terza persona*. Política della vita e filosofia dell’impersonale. Torino: Einaudi, 2007.

v - VALÉRY, Paul. “Discours sur Bergson”. *Discours prononcé à l’Académie française le 9 janvier 1941*. *Œuvres I*. Paris : Gallimard, 1957, pp. 883-886. Jorge interrompe a cópia nesse ponto, porém, sem aspas, de modo que o que lemos a seguir não é de Valéry, mas de sua autoria.

vi - Pierre-Jean Jouve (1887-1976), autor de *Les Noces* (1928) e *Symphonie à Dieu* (1930) e cujas *Obras Completas* foram editadas (1987) por Jean Starobinski. Oriundo do unanimismo de Jules Romains, Jouve teve uma drástica mudança, no início dos anos 20, ao conhecer a psicanalista Blanche Reverchon, tradutora de Freud e íntima amiga de Lacan, com quem Jouve, mais tarde, se casaria. Nessa época, Jouve empreende a leitura dos grandes místicos, são Francisco de Assis, santa Teresa de Ávila, são João da Cruz, que também interessavam a Lacan (ver seminário 20), na medida em que se deparavam com grandes buracos (a “noite escura”). O místico aponta em direção ao inefável, a um gozo para além, que só pode vir-a-ser, só passa a existir, em um para além da ação significante. Assim, contra o indivíduo, simples coleção de traços de qualquer ser vivo, a pessoa, a personalidade, é para os místicos uma dignidade que só o homem possui. Em *Televisão*, Lacan diz que a identificação do Outro ao Um nos revela “l’Un mystique dont l’autre comique”.

vii - “A divina poesia não está encarnada, tangível, dada e entregue nas rimas, nos ritmos e nas palavras, porém, é necessário que a oportunidade sagrada aconteça para a encantação produzir-se; nesse momento, as páginas, os versos, as letras parece até que o próprio papel do livro despreendem uma tal ressonância, um tal murmúrio, um tal clamor, que são a vida inextinguível da poesia”. LIMA, Jorge de. *Indução de poesia*. *A Manhã*: Letras e Artes (Rio de Janeiro), a. 6, 198, 18 mar 1951, p. 4. Ver, ainda, KOSELLECK, Reinhart – *Futuro pasado*. Trad. Norberto Smilg. Barcelona: Paidós, 1993.

viii - Uma dessas vertentes é constituída pela literatura existencialista, para cujo questionamento, Jorge de Lima vale-se do pensamento de Jacques Maritain, grande referente também para Mário de Andrade, Manuel Bandeira ou Murilo Mendes. Relembra, assim, um congresso de filósofos católicos, realizado em Roma, para debater o problema do existencialismo. Nele, “o grande Jacques Maritain assumiu a mais corajosa e compreensiva das posições. Enquanto outros pensadores católicos, leigos ou eclesiásticos, vêem no momento existencialista ora uma espécie de Confederação Mundial de exibicionistas e obscenos, ora uma escola meramente literária, o pensador de Meudon considerou o fenômeno com mais profundidade: não lhe negou, em absoluto, foros de cidadania filosófica. Não conhecemos, senão através de curtas citações, a contribuição do notável néo-tomista ao Congresso de Roma e esperamos, com a natural ansiedade de modesto discípulo, a sua publicação, já anunciada para breve.

Mas, em seu último livro, *Raison et Raisons*, contendo uma espécie de ensaios esparsos, reunidos pelo seu devotado amigo, o padre Charles Jourent, há, em vários estudos sobre o pensamento filosófico contemporâneo, afirmações de primeira água sobre a obra e a ação de Husserl, Heidegger, Gabriel Marcel, Jean Paul Sartre e Camus.

Assim o ensaio sobre os atuais problemas relativos à evolução do conhecimento humano, Maritain analisa propriamente a metafísica do Existencialismo; esmiúça, à luz dos princípios tomistas, o grande malentendido existencialista: pretender que o conceito do ser apenas se limite à linha da existência, menosprezando de todo a das essências, e à custa de lutar pela sua atualidade, esquecer que é para o metafísico antes de tudo uma abstração e assim, de inconseqüência em inconseqüência, o Existencialismo chega à própria negação da idéia do ser. Porém, como a inteligência foi feita para o ser, da mesma forma que o peixe para a água, o filósofo existencialista percebe a sua grande tragédia: a angustiada afirmação que decorre sob o primado absolutista do existir, sob a tirania da existência. Por isso Maritain assume, em face do movimento existencialista, uma atitude não apenas francamente simpática, mas de repulsa à atitude dos católicos que lhe pretendem obstar consentimento no sentido de permitir aos filósofos néo-tomistas uma nova e mais fecunda apresentação de problemas cruciais do sistema tomista. Respondendo ao artigo do filósofo pragmatista norte-americano Wilmon Sheldon, publicado na revista *The Modern Schoolman* (janeiro de 1944), sobre a necessidade de maior cooperação e justiça intelectual entre os filósofos contemporâneos das diversas escolas, o representante francês do pensamento néo-tomista insiste em que seja estendida a mão aos demais filósofos para melhor entendimento de seus problemas de pensamento e de ação; e, entre aqueles, os filósofos existencialistas. Não se trata, é evidente, de abdicar dos princípios néo-tomistas, no caso de Maritain, dos princípios de filosofia pragmatista, no caso de Sheldon, ou da filosofia existencialista, no caso de Gabriel Marcel ou de Sartre; mas unicamente de melhor compreensão dos problemas, para que sejam possíveis encontros dos diversos sistemas filosóficos em tentativa de mútua compreensão, esforçando-se os seus pensadores para encarar com justiça intelectual as teorias de seus muitas vezes apenas aparentemente adversários, em uma ou outra questão. Jacques Maritain, como o jesuíta francês Danielou, não nega que o estudo dos problemas cruciais do Existencialismo é uma fonte de fecundas elaborações para o pensamento néo-tomista. E pretende mesmo conduzir para este ponto algumas de suas próximas elucubrações filosóficas. Pelo que nos anuncia em *Raison et Raisons*, muito temos a esperar de sua próxima obra sobre o pensamento existencialista, na qual ampliará as comunicações feitas no Congresso de Roma, em 1944. Para a inteligência, para o amor, para uma realização imediata do ser, entre outras presenças, propõe-se o Existencialismo. E nesse ponto seria proveitoso ouvir-se a palavra sempre sábia de P. Henri Simon em *Destins de la Personne*: esse ideal de uma cultura que se propõe, seja qual for o meio, tornar o homem mais inteligente e mais realizado, este ‘replâtrage’ e esta ampliação do velho espírito das humanidades, é a própria negação do conceito perfeito de humanidade. A inteligência, ‘cette petite chose qui se ment à l’extérieur de nous-mêmes’, a inteligência que analisa, diseca e decompõe, guia certa seria se não fosse o pecado mortal do racionalismo burguês centrado sobre si tudo o que se convencionou chamar de vida e cultura.” LIMA, Jorge de. A incursão perene. *A Manhã*: Letras e Artes (Rio de Janeiro), a. 6, 214, 8 jul. 1951, p. 11.

ix - Sobre o particular: CANFORA, Luciano. *El copista como autor*. Trad. R. Bonilla Cerezo. Madrid: Delírio, 2014.

x - OSTROV, Andrea (ed). *Alejandra Pizarnik / León Ostrov. Cartas*. Buenos Aires: Titivillus, 2012. A relação de Pizarnik com o barroco, que ela mesma admite, em carta a Ostrov, precisamen-

te, quando diz que lê sistematicamente Góngora e os surrealistas, foi apontada por Daniel Link ou Sylvia Molloy como uma fuga para adiante que faz deserto no deserto. Retomaremos a questão ao falar de Henri Michaux.

xi - Compare-se com esta passagem contemporânea: “além do nosso eu superficial, existe um eu profundo, como além do universo acessível aos nossos sentidos há, encoberto pelas aparências, outro real, oculto aos olhos de nossa percepção. É este universo que impele a nossa ânsia de sabedoria fora da esfera enfronteada dos instintos. Daí provém a humana fome de conhecimento e o motivo porque jamais nos cansamos de viver na intimidade da luz inexaurível de Deus. Os pequenos consolos que a ciência e a arte nos concedem com tanta parcimônia, despertam regularmente em nós o sentido do mistério que nos cerca e do mistério que somos para nós mesmos. Sejam quais forem as nossas possibilidades, eles nos esbarram na constante convicção de que o que temos explorado nada é, comparado com o que nos resta sondar ainda. Simultaneamente a transcendência age em nós de modo positivo, impelindo-nos a nos exceder e a alargar nossas certezas e experiências, nossos horizontes, a ultrapassar os nossos níveis, as nossas ideias; mas no momento em que ela nos dá a sensação de haveremos atingido o limiar de um plano sempre ascendente, parece-nos que este limiar precisamente ainda está por descobrir”. LIMA, Jorge de -”Preparação à poesia”. *A Manhã: Letras e Artes* (Rio de Janeiro), a. 6, 199, 25 mar. 1951, p. 8.

xii - “Raízes bergsonianas do dadaísmo e do supra-realismo”. *Letras e Artes*. Suplemento de *A Manhã*. Rio de Janeiro, a.5, 205, 6 maio 1951, p. 5. Mark Antliff projeta essa influência até mesmo no cubismo. Ver *Inventing Bergson: Cultural Politics and the Parisian Avant-Garde*. Princeton, Princeton U P, 1993. Ver também PRADO JUNIOR, Bento. *Presença e campo transcendental: consciência e negatividade na filosofia de Bergson*. São Paulo: EdUSP, 1989.

xiii - AGAMBEN, Giorgio. *Il Regno e la Gloria*. Per una genealogia teologica dell’economia e del governo. Vicenza: Neri Pozza, 2007, p. 269. Ver NEGRI, Antonio. Il sacro dilemma dell’inofero. A proposito di *Opus dei* di Giorgio Agamben. *Il Manifesto* (Roma), 24 fev 2012, pp. 10-11. Negri aponta nesta obra o divórcio definitivo de Agamben em relação a Heidegger, através de uma crítica, de um lado, político-jurídica, e, de outro, arqueológica, que aos olhos de Negri, porém, abandona a história. A questão que se coloca é se pode a forma (ou a ação ou mesmo a instituição) salvar-se da destruição. Ou será isto apenas um indício de reaproximação entre anarquismo e comunismo, como tantas vezes aconteceu nas lutas emancipatórias. A questão permanece em aberto.

xiv - Procura-se fazer do ideal político um ideal rigorosamente técnico: – dirige-se a ação política para uma finalidade amoral, os fenômenos sociais como determinismos físicos a serem orientados por processos técnicos policiados pelo automatismo de leis coletivas. Dentro dos limites desta concepção puramente técnica, todas as transformações interiores e exteriores visam unicamente a existência material, a prosperidade material do indivíduo e seu grêmio estatal. Há nisto tudo uma falsa concepção da ética, ao que se poderia denominar de amoralismo político com todas as pretensões da moral farisaica, da traição generalizada, das opções inumanas contra o espírito. Procura mesmo o puritanismo apoio na Bíblia, recorrendo ao Antigo Testamento para que lhe aponte endossos divinos. Contenta-se o homem deste clima artificial em aceitar que Deus tira o bem do mal, e desta premissa relega por subversão espiritual os valores humanos ao fatalismo dos destinos providenciais. Mas, uma verdadeira revolução cristã é algo absolutamente diferente de qualquer transformação imoralista ou farisaica da criatura humana. Nada é mais baixo como filosofia da vida que a economia liberal

por exemplo, ou as ascetes totalitárias, ou as demissões de todo heroísmo das organizações burguesas.

Pode-se compreender que a arte e a técnica sejam drenadas pela política e incorporadas a si, sem se confundir esta com as técnicas desnaturadas por interesses sejam quais forem, pois o domínio não somente técnico, mas intrinsecamente humano, ético e moral, e por conseguinte tudo o que o homem neste domínio conceber e realizar deve ser essencialmente humano, moral e transcendentemente religioso. Enganam-se, no tocante ao caso, certos espíritos que, desviados do sentido da palavra moral, asseveram que o governo político é puramente um governo moral. A concepção desta gente é que moral é moral pessoal, a que regula o estreito círculo de relações entre um indivíduo e outro. Creem que se possa reduzir a política a tal conceito, o que seria adulterar a própria significação de política e seu destino. Ora, jamais a política se viu reduzida à moral individual ou a qualquer modalidade desta; incontestavelmente, representa a política um grupo especial moral autônomo – não o consubstancial ao indivíduo, nem o que diz respeito à sociedade familiar, – mas precisamente o que se preocupa com o bem dos homens reunidos no organismo urbanístico social-temporal, ao progresso gregário-social; é esta uma concepção estritamente humana, relacionada com os destinos da criatura, interessando concomitantemente à conduta de um ser livre que deve usar de sua liberdade para seus ideais e interessando os justos fins da multidão reunida. Não é, porém, simples amálgama de interesses, de vantagens e de preocupações de progresso. E é por isso que qualquer atentado contra o próximo, privando-o de seus bens ou de sua vida, pode parecer um prejuízo contra a integridade do Estado, mas vai em realidade contra a comunidade, atingindo-a em sua totalidade, porquanto o bem comum não é unicamente a inviolabilidade do Estado, mas a integridade imutilável da vida e da sociedade harmoniosamente considerável em seu conjunto. Por isso, não basta ao homem possuir uma consciência justa para ser um político de ação. É preciso ainda o conhecimento das técnicas de inspiração espiritual ao serviço do bem coletivo, e também o conhecimento dos valores humanos e morais comprometidos neste bem comum, o conhecimento das possíveis realizações sociais e políticas, da justiça, da amizade fraternal, do respeito à pessoa humana, da luta contra a iniquidade carnal ambiente, contra as supostas superioridades de raça, de classe, de força, de qualquer presunção maléfica”. LIMA, Jorge de. Preparação à poesia. *A Manhã: Letras e Artes* (Rio de Janeiro), a. 6, 202, 15 abr. 1951, p. 3. Sobre o particular, OSBORNE, Peter. *The Politics of Time. Modernity and Avant-Garde*. London: Verso, 1995; OSBORNE, Peter & Éric Alliez. *Spheres of Action: Art and Politics*. London: Tate, 2013.

xv - “A poesia é, nos termos de Espinosa, uma contemplação da língua que a traz de volta para o seu poder de dizer. Assim, a poesia de Mandelstam é uma contemplação da língua russa, os *Cantos* de Leopardi são uma contemplação da língua italiana, as *Iluminações* de Rimbaud uma contemplação da língua francesa, os hinos de Hölderlin e os poemas de Ingeborg Bachmann uma contemplação da língua alemã, etc. Mas, em todo o caso, trata-se de uma operação que ocorre na língua, que actua sobre o poder de dizer. E o sujeito poético é não o indivíduo que escreveu os poemas, mas o sujeito que se produz na altura em que a língua foi tornada inoperativa, e passou a ser, nele e para ele, puramente dizível. Se isto for verdade, então temos de mudar radicalmente o modo em que estamos habituados a olhar para o problema da relação entre arte e política. A arte não é uma actividade humana de ordem estética, que pode, eventualmente e em determinadas circunstâncias, adquirir também um significado político. A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso. Por isso, a arte aproxima-se da política e da filosofia até quase confundir-se com elas. Aquilo que a poesia cumpre em relação ao poder

de dizer e a arte em relação aos sentidos, a política e a filosofia têm de cumprir em relação ao poder de agir. Tornando inoperativas as operações biológicas, económicas e sociais, elas mostram o que pode o corpo humano, abrem-no a um novo possível uso”. AGAMBEN, Giorgio. Arte, inoperatividade, política. *Crítica do Contemporâneo. Criticism of Contemporary issues*. Conferências internacionais. Rui Mota Cardoso, coord. António Guerreiro, ed. Lisboa: Fundação Serralves, 2007. Ver também AGAMBEN, Giorgio. *Il Regno e la Gloria*. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Vicenza: Neri Pozza, 2007, pp. 272-276, e AGAMBEN, Giorgio. *Archeologia dell'opera d'arte. Creazione e anarchia. L'opera nell'età della religione capitalista*. Vicenza: Neri Pozza, 2017.

xvi - E ainda Jorge: “Artes plásticas, música, poesia, tudo isto corresponde a um grau de ser, a uma forma de realidade interior e não a um destino ou solução à fome do espírito cristão. A arte desenvolve em nós uma determinada grandeza intelectual, uma certa virtualidade, sublima algumas de suas realidades, por vezes entremostra uma parte de sua Verdade complexa. A música para nós é a música pura; não podemos aceitar uma música obediente a um programa literário, música para contar coisas estranhas à sua essência, por exemplo”. LIMA, Jorge de. Preparação à poesia. *A Manhã: Letras e Artes* (Rio de Janeiro), a. 6, 203, 22 abr. 1951, p. 9.

xvii - Sofre-se, e o que é comovente nos esforços dos escritores de sob o signo de Marx ou nos do signo de Freud é que eles procuram encontrar, em contato com a terra ou com a sexualidade, uma realidade que os cerceia e os imobiliza em processos esgotados por seus corifeus nos tratados científicos que nos legaram. Aproximamo-nos, pois, do ponto crítico de um dilema terrível que marcará duas civilizações, e que atualmente se empenham na mais sangrenta das lutas: a civilização em que o homem tende a eliminar a arte e aquela em que a arte tende a excluir o homem. Mas um desequilíbrio novo ainda atormenta o problema da arte: o do objetivo contra o subjetivo. Pretendendo incorporar-se à vida, a arte curvou-se voluntariamente ao real. Mas, este século cartesiano inculcou como real o que era imediatamente apreensível ou reduzido às dimensões do homem. Apelou-se imbecilmente para tudo que se pudesse rotular com o dístico de documento humano, o que representasse uma submissão a um realismo que excluí dos objetivos da arte tudo o que não se pode enquadrar ou reduzir aos falsos métodos realistas destes limitados apóstolos do real.

Os fundamentos espirituais da arte são em verdade imutáveis: eis que nos podemos convencer disto, observando que historicamente suas origens pertencem à forma mais elevada do espiritual: o religioso. O primeiro passo para a degradação tem sido a passagem do espiritual para o intelectual, o que faz o Renascimento tão cerebral, tão inteligente e ao mesmo tempo tão sem espontaneidade. Desta sorte tudo aquilo que o artista medieval reconhecia e irmanava a uma verdadeira prece passou a ser um valor apenas intelectual, convertido a um cerebralismo cuja finalidade está em função de si mesmo, simples jogo da inteligência, gratuidade. E a inteligência quando não se enraíza no solo das profundas forças reais do espírito, reduz-se a simples pesquisadora sem conduta, e cujas construções, obedecendo a uma espécie de maquinaria, se exaurem do sangue vivo da intuição e da sabedoria, sem inocência de coração e sem mistério. Querendo esta arte representar o homem completo, começa por amputá-lo em suas próprias origens, substituindo inconscientemente a criatura refeita pela vida, por uma cópia abstrata, despojada de certas funções essenciais que se atrofiam e que lhe conferem um ar de mandarinato decrépito. A nossa civilização move-se manietada dentro dos planos urbanísticos traçados por Descartes, dentro destes planos mecânicos policiados pela técnica científica e pelos postulados conceituais que estabelecem primados zoológicos contra os verdadeiros primados de espírito”. LIMA, Jorge de. Preparação à poesia. *A Manhã:*

Letras e Artes (Rio de Janeiro), a. 6, 207, 20 maio 1951, p. 8.

xviii - Aproximaram Bergson de tal maneira do cristianismo que houve mesmo alguns crédulos que o identificaram com algumas coisas do tomismo. Sertillanges [Antonin-Gilbert Sertillanges, 1868-1948] contrariou aquele desejo dos crédulos bem como a confusão dos “boa vontade”. Procurarei nessa nota de hoje, servindo-me das palavras do grande teólogo, esclarecer o assunto.

Todos sabem que o tomismo e o bergsonismo diferem por seu teor e por seus métodos. Um ponto de divergência essencial, cuja influência ressoa por toda parte, é a análise da razão, é uma exata apreciação do valor do conceito como expressão de nossa vida interior e da realidade das coisas. Em matéria de livre arbítrio, um tal debate é capital. Efetivamente, para nós, os tomistas, o livre arbítrio é um fruto da “vontade deliberada”, e se a deliberação é apenas um jogo de conceitos, se sob outro aspecto o conceito é apenas uma visão parcelar tomada sobre a consciência em razão das necessidades de linguagem e da vida social – sabe-se que é essa a tese bergsoniana – eis-nos condenados, parece, ao determinismo. O conceito que corresponde exclusivamente à ordem da matéria e de suas articulações, o móvel da liberdade, a criação em que consiste o ato livre, dão lugar a um simples choque, a uma transformação do passado, à resolução de uma equação, a uma resultante, a uma composição do antigo com o antigo do mesmo com o mesmo. Mas, sob outro aspecto, aos olhos do tomista, não é antes o bergsonismo que vai assemelhar-se a um determinismo disfarçado, pois, negligenciando o universal, parece condenado a um empirismo em que o livre arbítrio deve parecer, reduzido, a uma espontaneidade de natureza exclusivamente biológica. Aferram-se exageradamente, ambos os contendores, suas ideologias, a suas categorias. Certamente elas têm seu valor, mas também é preciso contar com sua relatividade. No meu parecer, não o fazem suficientemente. A verdade perde em profundidade e em extensão do seu domínio, pois o concurso dos espíritos torna-se mais difícil. Nas críticas bergsonianas do conceito, tal como o compreendi em Aristóteles e seu grande discípulo Aquinato, e não reconheço melhor a doutrina de Bergson na crítica que dela fazem tais tomistas.

Não pretendo entregar-me a um estudo geral, que poderia conduzir-nos muito longe; desejo tentar apenas fazer uma exposição de doutrina em que o livre arbítrio bergsoniano e o livre arbítrio tomista se poderão confrontar independentemente de sua fabulação, se assim posso dizer, fora de sua técnica sistemática e de seus métodos opostos. Bergson considera o livre arbítrio como um dado imediato da consciência, e por isso como ao abrigo, a priori, dos argumentos que pretendem fazê-lo passar por uma ilusão. Creio que isso é essencial. Ainda que o autor apresentasse teses julgadas discutíveis sobre o que se passa em nós quando agimos livremente, fica o fato, cuja significação cada qual, fora de todo sistema explicativo, entenda muito bem. LIMA, Jorge de. *Variedades. A Manhã*: Letras e Artes (Rio de Janeiro), a. 6, 213, 1 jul. 1951, p. 9.

xix - Aguirre fez também uma antologia de poesia francesa (*Poetas franceses contemporâneos*. Buenos Aires, Fausto, 1974). A divisão dos capítulos mostra bem as coincidências de periodização com Jorge de Lima: “I. Los tres meteoros del origen (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé); II. Cantos en la alta noche (Cros, Verlaine, Lautréamont, Saint-Pol-Roux); III. En las fronteras de lo ilimitado (Apollinaire, Jacob, Cendrars, Reverdy, Tzara); IV. Un sentido más puro a las palabras de la tribu (Claudel, Valéry, Lubicz Milosz, Fargue, Supervieille, Saint-John Perse, Jouve, Aragon); V. Oro en el río del sueño (Breton, Artaud, Soupault, Michaux, Desnos, Prévert, Sarréra); e VI. Poesía y renacimiento (Éluard, Ponge, Char, Ménard, De la Tour du Pin). Silvio Mattoni observa: “Aguirre le propone al lector una vía ética a través de la poesía.

Cada poema es pensado como una experiencia recurrente de lo otro, del otro que nos habla, frente al discurso dominante de la técnica que haría de la palabra un mero instrumento informativo, pura transparencia que media. Por eso, contra la concepción de la antología como resumen informativo de épocas o tradiciones, es decir, contra su escolaridad, Aguirre recupera el sentido etimológico del término griego: ‘un ramo de flores del habla’. El habla que supone su origen en la presencia, en las palabras vividas como fines en sí, como fundamentos del sujeto que es su efecto. ‘Si este libro consigue mostrar algún destello de ese fuego que constituye su materia, si el lector puede en algún momento detenerse ante la idea de que la poesía no es mera palabra, sino su propia vida, entonces estas páginas tal vez hayan servido a su propósito’”. MATTONI, Silvio. La traducción de poesía francesa en la Argentina: dos hitos del siglo XX. 1611. *Revista de Historia de la traducción* (Barcelona), 2, 2008. Disponível em: <http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/mattoni.htm>.

xx - “Buscar, tocar, penetrar e amar a humanidade, o espetáculo diário da vida, refletir os dias, as noites, a sequência ondulante do tempo para a eternidade e captar as coisas e os seres ausentes, os germens silenciosos, os fogos longíquos, os companheiros soterrados, as almas ascendentes e o ignoto cosmo. A poesia instigadora de mistérios, a inspiradora de revoluções, milagre leigo e realidade natural e sobrenatural, espelho do regional e do universal, tão incompreendida, tão deslumbrante que muitos a julgam artificialismo e impostura; óh a poesia não aspira responsabilidades perante os convencionais”. LIMA, Jorge de. *Preparação à poesia. A Manhã: Letras e Artes* (Rio de Janeiro). a. 6, 2014, 29 abr. 1951, p. 5.

xxi - São os dois primeiros versos do poema “Vendémiaire”, de *Alcools* (1913).

xxii - COLLI, Giorgio. *Dopo Nietzsche*. Milano: Adelphi, 1974; COLLI, Giorgio. *Scritti su Nietzsche*. Milano: Adelphi, 1980.

xxiii - Jorge tem uma intuição parcial do problema: “Minhas apreensões sobre a pesquisa moderna da ciência são dirigidas não contra a ciência, porque a ciência é neutra, mas contra a sua aplicação como força de morte, contra o uso injustificado da máquina, contra a mecanização da vida humana; máquina e laboratório contribuem para o bem estar do homem quando este controla seu emprego e não consente que tais forças encurralem o seu destino. Devo, pois, aceitar o verdadeiro espírito científico como uma das expressões da alma criadora do indivíduo. Quanto à cultural atual, não acho que se ocupe somente das coisas materiais e que nem tudo nela é condenável. Ela pode ter tido um eclipse em sua fé na religião, mas não na humanidade. O homem, por sua essência, é espiritual, a sua contingência não é de ser imperfeito nem perfeito, mas de tender à perfeição.

Se nós considerássemos a civilização pela sua encenação, enganar-nos-íamos seriamente, porque o ideal da atividade humana é verdadeiramente o da alma: sua sanção se acha dentro das consciências e não no que lhe é estranho como salvação ou mito. Esta atitude do homem é essencialmente espiritual. Foi esse mesmo espírito que recusou aceitar como definitivos os limites da natureza ordenados pela superstição científica do século. A natureza criou o homem com o medo da morte para assim moderar seu poder dentro dos limites da possibilidade, mas o homem zombou da Morte, destruiu as fronteiras e subverteu os valores. Então readquiriu o poder de voar; perdido com a queda, ao mesmo tempo pretendeu tornar-se ubíquo, profeta, quase angelical de novo. Mas, neste momento em que se tornaram fáceis as relações entre os homens mais distantes, e que povos e nações chegaram a se conhecer de diversos modos, poder-se-ia imaginar que o momento de fundir suas divergências numa

única comunidade houvesse surgido afinal. Infelizmente, quanto mais se abrem as portas e as fronteiras se desmoronam, mais a consciência da distinção individual ganha em força centrífuga”. LIMA, Jorge. *A Manhã: Letras e Artes* (Rio de Janeiro), a. 6, 203, 22 abr. 1951, p. 9.

xxiv - ESPOSITO, Roberto. *Due. La macchina della teología política e il posto del pensiero*. Torino, Einaudi, 2013; ESPOSITO, Roberto. *Politica e negazione. Per una filosofia affermativa*. Torino: Einaudi, 2018; ESPOSITO, Roberto et al. *Nihilismo y política*. Buenos Aires: Manantial, 2008; GENTILI, Dario e Elettra Stimilli, eds. *Differenze italiane. Politica e filosofia: mappe e sconfinamenti*. Roma: DeriveApprodi, 2015.

xxv - Jorge de Lima refere-se a MARINELLO, Juan. *Sobre Martí escritor: la españolidad literaria de José Martí*. *Vida y pensamiento de Martí*. Havana: Municipio de la Habana, 1942, p. 159-252. Nele Marinello destaca a “cubanidad entrañada” do líder nacional, seu tropicalismo, efusivo, abundante e suntuoso. Vale o contraponto com LIMA, Jorge de. *Retrato de Lautréamont*. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 13 maio 1943, pp. 4-6.

xxvi - HARVEY, Irene E. *Labyrinths of exemplarity: at the limits of deconstruction*. New York: SUNY, 2002; PRICE, Bennett J. *Paradigma and exemplum in Ancient Rhetorical Theory*. University of California, Berkeley, Ph.D., 1975; BOURDIEU, Pierre. *L’ontologie politique de Martin Heidegger*. *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1.5-6, nov. 1975, pp. 109-156; AGAMBEN, Giorgio. *Signatura rerum. Sul metodo*. Torino: Bollati Boringhieri, 2008.

xxvii - Jorge de Lima lê o ensaio sobre Valéry (1925) na edição feita por Amado Alonso. A passagem citada encontra-se em CURTIUS, Ernst Robert. *Marcel Proust y Paul Valéry*. Trad. P. Lecuona. Buenos Aires: Losada, 1941, p. 179. Curtius aventa a hipótese matemática, abrindo assim passagem a Alain Badiou, porque a matemática ocupa-se do múltiplo sem fundo, o múltiplo de múltiplos, e por ele chega à verdade, através da letra. O platônico Badiou não hesita em afirmar que a filosofia imita assim seus dois adversários de origem, os sofistas e os poetas, assim como toma de empréstimo certos procedimentos de verdade: a matemática, que é o paradigma da experiência e do teste, e a arte, paradigma do poder subjetivante. BADIOU, Alain. *Le Concept de modèle. Introduction à une épistémologie matérialiste des mathématiques*. Paris : Fayard, 2007; BADIOU, Alain. *Le Nombre et les Nombres*. Paris: Seuil, 1990 ; BADIOU, Alain. *Conditions*. Paris: Seuil, 1992. Por esta via, Jorge de Lima antecipa também as posições de alguns poetas concretistas. Ver o elogio ao volume de estreia de Décio Pignatari em “A incursão perene” (*A Manhã: Letras e Artes* (Rio de Janeiro), a. 6, 214, 8 jul. 1951, p. 11) e FAUSTINO, Mário. *Revendo Jorge de Lima. De Anchieta aos concretos*. Maria Eugenia Boaventura, ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

xxviii - Ver RIBEIRO, Daniel G. *Carnifágia malvarosa: as violações na Suma Poética de Jorge de Lima*. Tese (Teoria Literária e Literatura Comparada), Universidade de São Paulo, 2016. Disponível em: [https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-11082016-151600/publico/2016\\_DanielGlaydsonRibeiro\\_VCorr.pdf](https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8151/tde-11082016-151600/publico/2016_DanielGlaydsonRibeiro_VCorr.pdf).

xxiv - Jorge de Lima não identifica o autor da frase em inglês.



---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### A ARTE DAS PALAVRAS: MÁRIO FAUSTINO EM DIÁLOGOS TEÓRICOS

Daniel Castello Branco Ciarlini<sup>1</sup> (UESPI)

RESUMO: Nascido em Teresina, no Piauí, Mário Faustino ingressou, ainda jovem, no jornalismo brasileiro, sobretudo como crítico de poesia no *Jornal do Brasil*, no Rio de Janeiro. Sua coluna, “Poesia-Experiência”, publicada nos anos de 1950 no Suplemento Dominical, foi palco de reflexões acerca dos problemas norteadores da linguagem poética em suas mais variadas acepções. Este artigo aborda, em especial, o texto “Que é poesia?”, cujos argumentos em torno da linguagem literária, desdobrada em duas maneiras de composição (a poética e a prosaica), dialogam com outros importantes autores do meio teórico, contemporâneos ou extemporâneos à sua reflexão. Os diálogos aqui propostos, ora convergentes ora divergentes, seguem a intuição e o poder de síntese conceitual do piauiense, que conseguiu resumir em poucas páginas alguns dos problemas que, há décadas, ocupam os estudos de literatura, ainda sem resolução.

PALAVRAS-CHAVE: linguagem poética; Mário Faustino; teoria literária.

“A palavra em poesia é palavra dinamizada”.  
Yuri Tinianov

A primeira vez que a expressão “arte das palavras” foi tomada em um sentido próximo ao literário se encontra em *Poética*, de Aristóteles. Após discorrer sobre a mimese em seus diferentes meios, objetos e maneiras, o filósofo grego reconheceu uma limitação: “A arte que se utiliza apenas de palavras, sem ritmo ou metrificadas, estas seja com variedade de metros combinados, seja usando uma só espécie de metro, até hoje não recebeu um nome” (Aristóteles 2005: 19). Jaime Bruna, o tradutor da versão que o presente estudo se utiliza, atribui o conceito ao que hoje se conhece por “literatura”.

Como cada parte escrita naquele tratado grego, o trecho anterior merece análise e reflexão. Para começar, a lógica aristotélica reconhece na “arte das palavras” duas

1 danielcastellobranco@hotmail.com - <http://lattes.cnpq.br/4454367676354239>

espécies de manifestação: uma sem ritmo e outra metrificada. Poder-se-ia, salvo o prejuízo da redução, compreender as artes sem ritmo como aquelas que escapam, em algum ponto, ao jogo arquitextual dos gêneros em seus sentidos formais, e que por essa circunstância apresentam formulação mais ou menos diferente. Já as metrificadas, porque o metro muitas vezes também refletia o modelo de composição, estavam mais próximas aos padrões estanques da tradição, embora também apresentassem variantes quanto a “metros combinados”.

É claro que a ideia de inovação, sob o ponto de vista de Aristóteles, bem como de Horácio e de Longino, era em certo sentido conservadora e não se vinculava ao procedimento composicional, mas à estrutura lógica observada na natureza humana para fundamento de diferentes fábulas. A par e passo a arte, o artifício encontrado na tradição, seria capaz de dar forma, sentido e, conseqüentemente, despertar o efeito catártico.

Talvez aqui resida o princípio que diferencie, no olhar do discípulo de Platão, história e poesia. Sendo esta de valor mais universal e próxima da filosofia por não contar os fatos como eles ocorreram (competência da primeira), mas como eles poderiam acontecer, em graus diferentes e sob o ponto de vista da verossimilhança. Dentro da conjuntura dessa análise, Jacob Burckhardt chega a discutir a precedência da poesia em relação à história, afinal é aquela fonte para esta, por essa razão “a poesia é, para o historiador, a imagem do que é sempre eterno nos povos, visto em todos os seus aspectos; imagem que não poucas vezes é a única que se conserva e que em melhores condições nos chega”<sup>2</sup> (Burckhardt 1961: 116). Por tal circunstância, “não leríamos *Macbeth* para aprender sobre a história escocesa – lemos *Macbeth* para descobrir o que se passa com um homem que conquista um reino à custa de sua alma” (Frye 2017: 55) – é essa a mesma universalidade discutida pelo filósofo grego, sua gênese se encontra em um padrão, em algo que sempre acontece em variadas e distintas situações. É o que também observa Carlos Bousoño, atribuindo à poesia o sentido, não depreciativo, de “lugar comum”:

o importante nesse gênero literário é comunicarmos experiências que, ainda que vividas individualmente e enquanto vividas individualmente por alguém – pelo protagonista do poema – são participantes de algumas de suas estruturas fundamentais *pelos homens* [...] A poesia é universal porque o pensamento que reside nela não é, em simples esquematização, novo<sup>3</sup>. (Bousoño 1966: 23)

O artista (o poeta ou o narrador), logo, seria o indivíduo que colhe a universalidade na essência da natureza (no sentido longiniano), transfigura a sua realidade e cria a partir de uma matéria acessível, embora preliminarmente desorganizada. Foi exata-

2 la poesía es, para el historiador, la imagen de lo que en cada momento hay de eterno en los pueblos, visto en todos sus aspectos; imagen que es no pocas veces lo único que se conserva y lo que en mejor estado llega a nosotros.

3 lo importante en ese género literario es comunicarnos experiencias humanas que aunque vividas individualmente y en cuanto que vividas individualmente por alguien – por el protagonista del poema – son participables en alguna de sus estructuras fundamentales por los hombres [...] La poesía es universal porque el pensamiento que en ella reside no es, en postre esquematización, nuevo.

mente isso que falou Sainte-Beuve ao informar o poeta não como reflexo de uma época ou espaço, mas como um sujeito que possui o seu próprio espelho, de maneira individual e única.

Transformação, transmutação e (re)criação, portanto, são palavras que aos poucos conduziram o ato das artes a expressões ou operações distintas. E elas nem sempre se coadunaram com a lógica greco-romana apontada anteriormente. Antes, acreditaram ser possível a distinção não apenas em nível de fábula como também no *modus operandi* das estruturas, que necessitavam ainda mais uma vez serem reformuladas e/ou combinadas, termo último que também dialoga com o pensamento do crítico francês. Nesse processo, a tradição não é escamoteada do horizonte dos poetas ou artistas propositores, ela, na realidade, é tomada como diretriz a um ponto de ruptura e não mais de continuidade – a combinação, intuída de forma composicional por Aristóteles, em vez de configuração puramente inovadora, toma duas ou mais estruturas precedentes e delas resulta a sua forma, por assim dizer, híbrida. O hibridismo pode ainda ser tanto mais explícito quanto implícito, e adquire status de inovação quanto mais ocultos estiverem os mecanismos norteadores que o antecedem.

Frye acredita que isso também pode ocorrer em nível de fábula, representada por um conjunto de unidades mínimas que se chamam arquétipos, vestígio claro que “na literatura nada há de novo que seja o velho remoldado” (Frye 2017: 61), base do argumento de Afrânio Coutinho que, na ausência de um termo menos problemático, aposta em conceitos como *originalidade*: “não é nos fatos que reside a distinção e sim a forma como são narrados, na originalidade da visão, na criação de novos tipos de realidade” (Coutinho 2004: 407). Compartilha esse olhar Viktor Chklovski, quando em 1917, no famoso ensaio “A arte como procedimento”, reconheceu, embora sem nomeá-los, o “arquétipo” e a “intertextualidade” como fundamentos da arte verbal. Ao primeiro, chamou “imagem”, em sua constituição fixa nos tempos e quase sem variantes; ao segundo, a relação direta estabelecida de um poeta a outro. Assim, o “novo” consistiria, antes de tudo, na reelaboração do pré-existente:

constatamos que as imagens são quase que imóveis; de século em século, de país em país, de poeta em poeta, elas se transmitem sem serem mudadas. As imagens não são de algum lugar, são de Deus. Quanto mais se compreende uma época, mais nos persuadimos que as imagens consideradas como a criação de tal poeta são tomadas emprestadas de outros poetas quase que sem nenhuma alteração. Todo o trabalho das escolas poéticas não é mais que a acumulação e revelação de novos procedimentos para dispor e elaborar o material verbal, e este consiste antes na disposição das imagens que na sua criação. (Chklovski 1973: 41)

Essa relação íntima estabelecida, consciente ou inconscientemente, entre obras, não se tem dúvida, é o que constrói o sentido de todo e qualquer texto. E ela ocorre em níveis distintos, como observara certa vez Gerard Genette em seus *Palimpsestos* (2006) ou mesmo Laurent Jenny, ao entender o processo intertextual como uma estratégia implícita ou explícita da forma. Argumentos esses que levaram Todorov a

formular que “cada obra de arte entra em relações complexas com as obras do passado que formam, segundo as épocas, diferentes hierarquias” (Todorov 2011: 220), afinal, “só se apreende o sentido e a estrutura duma obra literária se a relacionarmos com os seus arquétipos – por sua vez abstraídos de longas séries de textos, de que constituem, por assim dizer, a constante” (Jenny 1979: 5).

A intrincada teia de argumentos apontada anteriormente conduz à ideia de que o impulso norteador da criação literária está guiado pela consciência que o artista tem não apenas de sua produção simbólica como também de sua recepção, tanto o erudito (que se baseia em fórmulas pré-definidas) como o artista, pretensamente inovador. Escolher um caminho, o da inovação ou o da manutenção de códigos, é demonstrar que “o verdadeiro sentido de tal escolha ou de tal esforço de um criador está frequentemente *fora* da própria criação e resulta de uma preocupação mais ou menos consciente do efeito que será produzido e de suas consequências para o produtor” (Valéry 1991: 191).

Essas consequências há muito foram identificadas por Pierre Bourdieu, em *As regras da arte* (1996), ao discorrer sobre a formação do campo literário e a lógica oposta que rege os seus dois subcampos dialéticos, o de produção erudita e o da indústria cultural. A atribuição de valor no interior de cada uma dessas estruturas sociais é inversa e pode ser compreendida pela aferição de dois diferentes capitais: o simbólico e o pecuniário. Se o primeiro prima pela constante (re)formulação de códigos, consequentemente distingue-se e restringe-se, ganhando no simbólico o que perde no financeiro; o segundo, operando a partir dos modelos e dos horizontes de expectativa, alcança maior audiência e benesses comerciais, em troca de perder no valor simbólico. Duas lógicas econômicas, portanto, distintas:

Em um polo, a economia anti-“econômica” da arte pura que, baseada no reconhecimento indispensável dos valores de desinteresse e na denegação da “economia” (do “comercial”) e do lucro “econômico” (a curto prazo), privilegia a produção e suas exigências específicas, oriundas de uma história autônoma; essa produção, que não pode reconhecer outra demanda que não a que ela própria pode produzir, mas apenas a longo prazo, está orientada para a acumulação de capital simbólico, como capital “econômico” denegado, reconhecido, portanto legítimo, verdadeiro crédito, capaz de assegurar, sob certas condições e a longo prazo, lucros “econômicos”. No outro polo, a lógica “econômica” das indústrias literárias e artísticas que, fazendo do comércio dos bens culturais um comércio como os outros, conferem prioridade à difusão, ao sucesso imediato e temporário, medido, por exemplo, pela tiragem, e contentam-se em ajustar-se à demanda preexistente da clientela (contudo, a vinculação desses empreendimentos ao campo assinala-se pelo fato de que apenas podem acumular os lucros econômicos de um empreendimento econômico ordinário e os lucros simbólicos assegurados aos empreendimentos intelectuais recusando as formas mais grosseiras do mercantilismo e abstendo-se de declarar completamente seus fins interessados). (Bourdieu 1996: 163)

Ainda a respeito do referido mecanismo combinatório, sua operação é também reconhecida por Michael Hamburger, ao ampliar o sentido do termo aqui empregado para estruturas exógenas à própria literatura que, por sua circunstância, “tem o poder de fazer novas associações entre as coisas que, na vida, tendem cada vez mais a ‘desintegrar-se’” (Hamburger 2007: 34) – o que implica ainda uma função. Essa ideia nasce, na realidade, do entendimento de que os impulsos interior e exterior fizeram as grandes poesias – opostos que se encontram e fundem-se, resultando em uma nova forma.

Nessa conjuntura, outra circunstância se desenha: toda nova forma ou procedimento reconfigura o olhar que se lança sobre a tradição, afinal, como afirma Heller, “a cada nova forma na criatividade poética, o mundo como ele é, o mundo como foi criado sem as invenções do poeta, se torna mais pobre; e cada novo empobrecimento do mundo é um novo incentivo à criatividade poética” (Hamburger 2007: 26). Foi por razão congênere que Tristão de Athayde informara em 1930, em seus *Estudos*, que o aparecimento do livro *A bagaceira* (1928), de José Américo de Almeida, representava o preenchimento de um vazio na literatura brasileira, incapaz, até então, de voltar o olhar para os seus aspectos regionais sem a evasão romântica de outrora, daí porque “seria diferente se ele não existisse” (Coutinho 2004: 337).

Discorrendo sobre a ideia de literatura, mais especificamente as diferentes operações composicionais, em seu texto “Que é poesia?”, publicado no Suplemento dominical do *Jornal do Brasil*, Mário Faustino depreende duas maneiras, a prosaica e a poética, sem atribuir aos processos valor de superioridade. A ideia do crítico, longe do senso comum, muito se aproxima do paradigma tradição e inovação, e que fez o olhar sociológico de Antonio Candido interpretar a primeira como “arte de agregação” e a segunda como “arte de segregação”:

A primeira se inspira principalmente na experiência coletiva e meios comunicativos acessíveis. Procura, neste sentido, incorporar-se a um sistema simbólico vigente, utilizando o que já está estabelecido como forma de expressão de determinada sociedade. A segunda se preocupa em renovar o sistema simbólico, criar novos recursos expressivos e, para isto, dirige-se a um número ao menos inicialmente reduzido de receptores, que se destacam, enquanto tais, da sociedade. (2010: 33)

Os modelos se aproximam, mas os pontos de vista são razoavelmente distintos. Enquanto Bourdieu concentra-se no impulso motivador do ato criativo, Candido enxerga o produto e Faustino atenta para a operação: se a maneira poética resultaria em algo novo, o prosaico estaria preso a ditames padronizados. É claro que essa primeira diferença não explica de todo a ideia, afinal esse autor desacredita em um produto poético “puro”, isso porque “nunca se fez poesia tão ‘pura’ que não contivesse um ou outro elemento dessa maneira ‘prosaica’” (Faustino 1977: 60-61); circunstância também admitida por Candido: “na verdade, não se trata de dois tipos, sendo, como são, aspectos constantes de toda obra, ocorrendo em proporção variável segundo o jogo dialético entre a expressão grupal e as características individuais do artista”

(2010: 33). O campo de entendimento que os divide, como observa Faustino, é apenas ideal, posto “o absolutamente prosaico e o absolutamente poético não [passarem] de extremos ideais, jamais concretizados da linguagem geral (e não apenas da linguagem literária) pois encontraremos sempre ‘símbolos’ na prosa e ‘sinais’ na poesia” (Faustino 1977: 86). Tal observação permitiu o piauiense reconhecer a poesia como “uma maneira de ser da literatura” (Faustino 1977: 60)

Desfeito o critério valorativo de uma maneira composicional para outra, Mário Faustino ainda discorre que as duas podem resultar em obras-primas ou medíocres, o que leva a concluir que os critérios de julgamento são distintos e obedecem a perspectivas mais ou menos opostas. Uma estaria na ponteira da vanguarda (como ponto de ruptura do anterior), e a outra, na manutenção ou ponto de partida da tradição. O esquema é, em alguma medida, próximo ao que intuía Friedrich Nietzsche ao refletir sobre a ciência estética e compreender que esta estaria ligada a um estímulo dúplice – ao espírito apolíneo e ao espírito dionisíaco: “ambos os impulsos, tão diversos, caminham lado a lado, na maioria das vezes em discórdia aberta e incitando-se mutuamente a produções sempre novas, para perpetuar nelas a luta daquela contraposição sobre a qual a palavra comum ‘arte’ lançava apenas aparentemente a ponte” (Nietzsche 1999: 27).

Porque a identificação do belo obedece, em circunstâncias ideais, aos padrões deferidos no *status quo*, a sua manifestação em termos de gosto compartilhado através de códigos estaria vinculada ao espírito apolíneo – a medida. O seu inverso, a desmedida, é o dionisíaco, como o próprio sentido nominativo impõe – porque ligado à embriaguez e à loucura, estaria mais próximo ao impulso desordenador dos códigos, à inovação e à individualização que demonstram, por fim, “que não devemos procurar [o prazer da existência] nas aparências, mas por trás delas” (Nietzsche 1999: 102). Nota-se que há nessa ideia dicotômica e convergente algum caminho semelhante ao que tomara outro alemão, Friedrich Schiller (2002), ao definir como “arte elevada” aquela separada de convenções e influências externas – a “práxis vital” no sentido kantiano, daí ser guiada mais por um impulso sensível que formal, os dois constituintes da atividade artística.

Esse olhar dual, entre a convenção e a ruptura, levou Roman Jakobson a compreender o problema a partir do prisma “realismo artístico”, onde se polarizam olhares sobre objetos e/ou métodos composicionais artísticos, que confluem para receptores aptos a aceitar ou a resistir ao *status quo* ou a deformações: “o realismo é convencional, isto é, figurativo” (Jakobson 1973: 121). Na visão desse teórico, a verossimilhança é uma questão de hábito e inscrição de um sujeito a um meio ou a uma conformação de procedimentos, o que explica declarar “realistas as obras que nos parecem verossímeis, fiéis à [nossa] realidade” (Jakobson 1973: 120). Por razão similar, Paul Valéry se recusou a definir ou mesmo compreender de forma tão cerrada o termo “obra-prima”, afinal,

Encontro quase sempre nos espíritos atenção, tateios, clareza inesperada e noites obscuras, improvisações e tentativas, ou repetições muito insistentes.

Em todos os lares do espírito, há fogo e cinzas; a prudência e a imprudência; o método e seu contrário; o acaso sob mil formas. Artistas, eruditos, todos identificam-se no detalhe dessa vida estranha do pensamento. Pode-se dizer que, a todo instante, a diferença funcional dos espíritos em ação é indiscernível. (Valéry 1991: 197)

Valor, não por acaso, é um termo fluido, transitivo e obedece a critérios específicos quase sempre opostos, não podendo representar verdades gerais no campo artístico, razão que impossibilita “reunir, em um mesmo estado e na mesma consideração, a observação do espírito que produz a obra e a observação do espírito que produz algum valor para essa obra”, porque “não há olhar capaz de observar ao mesmo tempo essas duas funções; produtor e consumidor são dois sistemas essencialmente separados”, isso ajuda a explicar o fato de a “obra para um [ser] o termo; para o outro, a origem de desenvolvimentos que podem ser tão estranhos entre si quanto quisermos” (Valéry 1991: 191).

Viktor Chklovki, ao analisar o emprego do termo “imagem” à arte, herança direta das cogitações de Aleksandr Potebnia, concluiu que o *insight* deste escritor russo não levou em consideração a distinção entre as línguas poética e prosaica, raciocínio que o impediu de enxergar, na realidade, a existência, no campo verbal, de duas espécies de imagens que, nesse ponto, por seus caracteres condutores a resultantes específicas e distintas, muito dialogam com a ideia de Faustino no quesito procedimental: a prosaica, onde se tem “a imagem como um meio prático de pensar, meio de agrupar os objetos” (Chklovski 1973: 42); e a poética, onde a imagem é “um meio de reforçar a impressão” (Chklovski 1973: 42), daí ser “um dos meios de criar uma impressão máxima” (Chklovski 1973: 42). “Impressão”, eis a palavra-chave que amarra os dois teóricos, ainda quando se pensa essa sensação como algo mais próprio dos sentidos ou sentimentos que da razão. A diferença entre as duas formas levou Yuri Tinianov a perceber como “evidente o abismo existente entre o gênero prosaico e o gênero poético, todo esforço para aproximá-los de nada serve senão para aprofundar a sua diversidade. As leis de desenvolvimento em poesia são diferentes das da prosa” (Tinianov 1975: 98).

Faustino atribui ainda outras especificidades aos dois atos criativos, que ajudam a compreender as suas diferentes operações: o prosaico, enquanto discurso comunicativo, analisa, descreve, ilustra, glosa, narra ou comenta um objeto; o poético, porque tem como essência a criação ou a recriação, suscita, apresenta e/ou ressuscita um objeto – não seria mesmo diferente esse entendimento, quando “o léxico poético forma-se não somente através da continuação de uma dada tradição lexical, mas também mediante uma contraposição sua a ela” (Tinianov 1975: 18). Isso conduz inevitavelmente a identificar a precedência do poético sobre o prosaico, na regra lógica das significações e atribuições de sentido. Logo, “o poético não teria de ser compreendido, e sim percebido” (Faustino 1977: 66), afinal, o “processo da criação não tem finalidades comunicativas. Enquanto a prosa, com a sua orientação sobre a palavra simultânea é muito mais comunicativa” (Tinianov 1975: 45).

Essa precedência do poético para o prosaico tem relação direta à nominação e arbitrariedade do signo, e é muito provável que sua explicação encontre em Jacob Burckhardt um sentido convincente: “Se houvesse uma linguagem pura o bastante para transmitir toda a experiência humana sem distorção, não haveria nenhuma necessidade de poesia; mas uma linguagem assim não só não existe, ela também não pode existir” (Hamburguer 2007: 53), eis aqui o motivo de o poeta ser, na visão desse crítico, meio bufão, “corruptor de palavras”, que em função de recriação faz escapar verdades dos limites da fala discursiva ou, antes, prosaica. No fundo, o suíço intuía que a palavra sozinha não teria razão de sentido isolada do discurso, sendo este a real ocupação do poeta ao explorar as mais diferentes possibilidades de (re)criação: “as palavras nunca podem desvincular-se de todo da relação com as ideias e o sentido” (Hamburguer 2007: 58).

O prosaico, de sentido e apreensão coletiva, logo se depreende dessas perspectivas, seria o poético que perdeu o seu efeito obscuro e individual, incorporando-se ao repertório comunicativo da coletividade: “se estende da visão ao reconhecimento, da poesia à prosa, do concreto ao abstrato” (Chklovski 1973: 45); perspectiva que fez Leon Trotsky (1969: 147) reconhecer, a partir dos artifícios teóricos dos formalistas russos, que “as nuances individuais da forma poética, evidentemente, correspondem à composição do espírito individual, mas, ao mesmo tempo, acomodam-se na limitação e na rotina, tanto no domínio dos sentimentos como no modo de exprimi-los”. Rotina, aliás, é outra palavra que designa a condução do novo à banalidade de seus códigos. Ingressá-lo em uma teia de compartilhamentos pressupõe um sistema comunicativo funcionando, e é neste ponto que a migração do ato criativo individual para o objeto de apreensão coletiva dialoga, em certa medida, com o que Candido diferencia como “obra” e “literatura”:

Toda obra é pessoal, única e insubstituível, na medida em que brota de uma confiança, um esforço de pensamento, um assomo de intuição, tornando-se uma “expressão”. A literatura, porém, é coletiva, na medida em que requer uma certa comunhão de meios expressivos (a palavra, a imagem), e mobiliza afinidades profundas que congregam os homens de um lugar e de um momento, para chegar a uma “comunicação”. (2010: 147)

Afrânio Coutinho também compreendeu essa distinção, intuindo, a sua maneira, a precedência do poético (manifestado na “obra pessoal”) em relação ao prosaico (a literatura enquanto fenômeno coletivo), onde aquele um dia transmigra para este ao perder o seu efeito: “A passagem dos anos sobre as obras faz com que elas percam as vigas momentâneas que as sustentavam, de modo que ou representam uma grandeza estética em si ou passam a valer como simples documentos de evolução de um gênero, de uma ideia ou de um tema” (Coutinho 2004: 338).

Em termos comunicativos, parece claro que a apreensão das duas maneiras de composição é diferente: a prosaica cumpre um sentido de compartilhamento imediato de conceitos e formulações pré-definidas; enquanto o poético seria justamente o seu oposto, por concentrar em sua estrutura um olhar particular e de pouca comuni-



cabibilidade (pelo menos a curto e médio prazos). O mesmo entendimento teve Carlos Bousoño, quando em sua *Teoría de la expresión poética* (1966: 22) observou a razão de a poesia não estar vinculada tão somente ao *logos*: “a poesia não pode consistir somente em conceitos [...] pois os conceitos, enquanto tais, perderam o caráter pessoal dos conteúdos intuitivos comunicáveis”<sup>4</sup>. Como a intuição é um fenômeno psíquico que está muito além do *logos* e do *mythos*, sua comunicação é, portanto, algo especial como deva ser a sua recepção, o que aproxima, mais uma vez, à noção de visão primeira ou percepção, e não reconhecimento ou compreensão.

Interessante observar que o critério do poético como algo a ser percebido e não compreendido de Faustino dialoga com pelo menos três críticos de literatura em diferentes espaços e décadas no século XX, Viktor Chklovski, Paul Valéry e Northrop Frye. O primeiro, ao discorrer sobre os objetos simbólicos, afirmava que o procedimento da arte era, antes de tudo, dotar o produto da sensação de visão primeira e não de reconhecimento, daí a (re)invenção da(s) forma(s), a singularização dos objetos. O resultado desse tipo de arte seria a “obra de espírito”, que na concepção de Valéry só existiria como ato, “fora desse ato, o que permanece é apenas o objeto que não oferece qualquer relação particular com o espírito” (Valéry 1991: 193). Olhar circunstancialmente dicotômico, porém valorativo, a ideia de singularidade (enquanto processo da linguagem) e, conseguinte, a sensação de visão primeira (enquanto recepção) em muito dialoga com a maneira poética de composição de Faustino, quando o “escritor, colocando-se diante do objeto de sua criação, vê nascerem em sua mente palavras como que inteiramente novas, insubstituíveis e essencialmente intraduzíveis” (Faustino 1977: 63), afinal, como informa Burckhardt: “o primeiro objetivo da linguagem poética, e das metáforas em particular, é o posto de tornar a linguagem mais transparente. As metáforas intensificam uma consciência de distorção da linguagem, aumentando a espessura e a curvatura das lentes, e, assim, exagerando os ângulos de refração” (Hamburguer 2007: 53).

O processo que torna a palavra rica em suas mais variadas formas de sentido e significação chama-se poesia, e ela reside, não por acaso, nessa operação de distorção da linguagem, que retira o ato perceptivo de sua posição cômoda e, por que não, automatizada, isso porque “qualquer ato do próprio espírito está sempre como que acompanhado por uma certa atmosfera de indeterminação mais ou menos sensível” (Valéry 1991: 194). A ideia do teórico suíço, como se nota, antecipa em alguns anos o princípio de singularidade dos formalistas russos. Mais ainda, seria esse procedimento o fundamento do que Hamburguer vai chamar, na arte moderna, de “verdade da poesia”, que devia “ser encontrada não apenas em suas afirmações diretas mas em suas *dificuldades peculiares*, atalhos, silêncios, hiatos e fusões” (Hamburguer 2007: 61, grifo nosso). Esse tipo de circunstância estética é ainda vista como necessária por Paul Valéry, quando em termos de poesia afirmou que para atingir a pluralidade significativa, vencer as abreviações de sentido, “é preciso desaprender a considerar apenas o que o costume e, principalmente, a mais poderosa de todas, a linguagem, oferece-nos para consideração”, por isso a importância de se “deter em outros pon-

4 la poesía no puede consistir únicamente en conceptos [...] pues los conceptos, en cuanto tales, han perdido el carácter personal de contenidos intuitivos comunicables.

tos além daqueles indicados pelas *palavras*, ou seja, *pelos outros*” (Valéry 1991: 178), não por acaso, “o sentido literal de um poema não é, e não realiza, toda sua finalidade [...] não é, portanto, necessariamente *único*” (Valéry 1991: 185).

Mais tarde, Northrop Frye entraria no rol dos estudiosos inscritos nesse tipo de olhar. No ciclo de palestras que o crítico canadense proferiu nos anos de 1960 para a Canadian Broadcasting Corporation, no estudo de número dois, “A escola de canto”, proferiu:

Não há um interlocutor direto na literatura: o que importa nela não é o que se diz, mas como se diz. O autor literário não vai dar informações nem sobre um tema nem sobre seu estado mental: ele vai, sim, tentar deixar que alguma coisa adquira uma forma própria – quer seja um poema, uma peça, um romance, o que for. Por isso é que não se pode produzir literatura voluntariamente, da maneira como se escreveria uma carta ou um relatório. Pelo mesmo motivo não adianta pedir a um poeta que mude seu jeito de escrever para que se nos torne mais compreensível. (Frye 2017: 38-39)

Não há no pensamento de Frye, porém, o desdobramento que Faustino empreendeu sobre as diferentes operações da literatura. No entanto, quando comenta que não se pode produzir literatura voluntariamente e desta se pedir compreensão, aproxima seu olhar do *modus operandi* poético, afinal, “na linguagem poética não existe, a bem dizer, comunicação: o que se verifica é a criação de um objeto por parte do poeta [...] que, em seguida, faz uma *doação*, ou uma *exposição*, desse objeto ao leitor ou ouvinte” (Faustino 1977: 65). Toda criação pospõe exposição ou doação a um público que se esforçará, quando o objeto criado exige um aprendizado de leitura sobre si, em compreendê-lo. E compreender é desvendar os meandros da criação, significando-a também em códigos compartilháveis; por isso, nesse processo o objeto transmuta e perde a sua circunstância primária. O poético, em suma, é um efeito transitivo e sua durabilidade estará subordinada a graus de interpretação e de entendimento de uma época ou sociedade. Se a comunicação não é um princípio a que se pode reduzir o ato poético, há de se observar, no entanto, que sua recepção, em um primeiro momento, é especial porque está para além do código isolado ou dos sentidos literais, afinal, o poeta, e aqui Valéry toma o escritor que exerce esse sentido de transformação, “dispõe das palavras de uma maneira completamente diferente da que faz o uso e a necessidade. São as mesmas palavras, sem dúvida, mas de forma nenhuma os mesmos valores” (Valéry 1991: 186).

Ainda dentro do sentido de Frye sobre o fazer literário, em que o que importa não é o que se diz, mas como se diz, tal ideia encontra naquele estudioso francês alguma conexão, quando atribui o termo “essência” ao modo especial de agrupamento das palavras no exercício da literatura e compreende, nesse processo, a diferença da linguagem literária da não literária: a essência da primeira é o modo de dizer; a da segunda, o conteúdo comunicativo. Aqui a lógica também apreendida por Faustino, que entendia dessa operação um arranjo das palavras em padrões, em seu aspecto formal (auditivo ou visual). Esses padrões, necessário destacar, não são os mesmos

que definem o prosaico, este se encontra mais preso à forma gráfica e ritmo mais ou menos irregulares. E aqui, mais uma vez, o crítico piauiense se aproxima da ideia apresentada por Valéry em 1935, quando este escreveu o famoso ensaio “Questões de poesia” para a *La Nouvelle Revue Française* – o poeta, ciente de seu ato criativo, tem consciência de um problema irresolúvel: “A impossibilidade de reduzir à prosa sua obra, a de *dizer* ou de *compreendê-la como prosa* são condições essenciais de existência, fora das quais essa obra não tem *poeticamente* qualquer sentido” (Valéry 1991: 186).

Esse mecanismo faz da poesia um produto que exige uma recepção especial: quanto maior for o grau de apreensão do leitor, concomitante será o seu olhar para a multiplicidade dos sentidos, resistente, muitas vezes, a uma compreensão imediata; é isso que retarda o seu efeito e penetra nos sentidos com alguma durabilidade. Ao enxergar essa lei do ato criativo, Viktor Chklovski (1973: 43) também compreendia que “a ideia da economia de energia como lei e objetivo da criação é talvez verdadeira no caso particular da linguagem, ou seja, na língua cotidiana”, afinal, esta nascida do hábito tem sua percepção automatizada; circunstância que se opera de modo inverso na linguagem poética.

Aqui a chave que parece sintetizar tanto o pensamento de Faustino quanto o de Chklovski e Valéry, que nesse ponto dialogam acerca dos diferentes *modi operandi* da criação simbólica, e que encontra neste teórico a expressão “obras de espírito”, construídas a partir da escolha de uma das duas filiações aqui esboçadas, onde “entendemos ou o final de uma certa atividade, ou a origem de uma outra certa atividade, e isso provoca duas ordens de modificações incomunicáveis, sendo que cada uma exige de nós uma acomodação incompatível com a outra” (Valéry 1991: 192).

A incomunicabilidade da poesia, necessário retomar esse raciocínio, é, na realidade, parcial ou aparente. Toda obra, por mais inovadora, mais radical, mais revolucionária que seja, para que exista precisa estabelecer, mesmo que de maneira mínima, “algum tipo de comunicação com os primeiros destinatários” (Zilberman 1989: 100), sob pena de ser um conjunto de códigos aleatórios, inconsistentes, e profundamente incomunicáveis e obscuros. Prova que os trabalhos mais arbitrários das correntes de vanguarda encontravam fundamento no ato criador, essencialmente crítico e de re-elaboração da *práxis vital*. Daí a sua apreensão não imediata, nem mesmo meditada, mas mediada.

Apesar de o entendimento de Faustino revestir-se de certo ganho esquemático para a interpretação do fenômeno literário, é importante ressaltar um ponto frágil: a aplicabilidade da ideia em termos gerais, quando as maneiras poética e prosaica parecem sofrer ajustes ou expressões distintas de sociedade para sociedade, às vezes dentro de um mesmo recorte espacial e/ou temporal, isso porque “o temperamento de cada indivíduo, sua personalidade e variável experiência humana e cultural, o ambiente distinto etc., modificam o resultado de nossas leituras”<sup>5</sup> (Bousoño 1966: 35). Concluiu essa mesma asserção Yuri Tinianov, quando discorreu sobre a diferença en-

---

5 el temperamento de cada individuo, su personal y variable experiencia humana y cultural, el ambiente distinto etc., modifican el resultado de nuestras lecturas.

tre a palavra conotada e a denotada, que, em observância única a um efeito figurativo singular (o que representa, sem dúvida, uma limitação no estabelecimento correlativo dos dois conceitos, compreendido neste estudo), poderia ser traduzida a partir da lógica dicotômica aqui expressa, sendo a primeira um componente de configuração da maneira poética e a segunda, da maneira prosaica. Não que a prosaica não encerre figuração, mas que esta é antes de tudo compartilhada e não se caracteriza pelo mesmo impulso individual de produção e de recepção não imediata da primeira.

São estas condições ideais que em operação discursiva, no entanto, variam, mas que o esquema até aqui desenvolvido entende pertencer a escolhas muito específicas de uma ou outra maneira. Assim, se o *modus operandi* do mecanismo poético de composição literária é a criação ou recriação, seria a conotação uma das ferramentas auxiliares genuínas dessa operação. Toda composição criada em tal processo, uma vez decodificada, torna-se componente de um modelo e passível de reprodução: é o que ocorre, de maneira secundária, ao efeito da conotação no modo prosaico, daí o seu compartilhamento e recepção menos obscura e mais evidente que a primeira, assimilação que se dá de forma mais direta. Esses dois tipos diferentes de figuração são discutidos ainda por Tinianov, ao exemplificar os modos da metáfora: no primeiro caso, seria um processo vital, no segundo, banal, posto este já ter se tornado elemento da língua – algo muito próximo à ideia de arte viva e arte morta.

Cada uma das duas maneiras de composição literária, embora operadas em circunstâncias discursivas, são ditadas não por fatores eminentemente internos, mas por aspectos que se encontram em um plano extraliterário, afinal é ele que as significa:

Toda palavra é conotada segundo o contexto de discurso no qual é comumente usada. A diferença entre um contexto de discurso e o outro depende da diferença das condições e das funções da atividade da linguagem. Toda atividade e situação têm condições próprias e finalidades particulares, e, dependente disto, esta ou aquela palavra assume maior ou menor significatividade em relação ao contexto, e vem inserida nele. [...] Todo contexto discursivo tem portanto uma força assimilativa que impõe à palavra determinadas funções e não outras, conotando-a segundo o tom da atividade. (Tinianov 1975: 17)

Logo, o prosaico a partir de determinado ponto de vista pode ser construção eminentemente poética em outro; e vice-versa. É o que também entende Chklovski (1973: 41): “tudo indica que o caráter estético de um objeto, o direito de relacioná-lo com a poesia, é o resultado de nossa maneira de perceber”. Tal maneira é configurada, sem dúvida, a partir de uma experiência individual como também de uma coletiva. No segundo caso, sua repercussão está vinculada diretamente a transformações epocais, capazes de modificar tanto a recepção como a função de textos ou gêneros literários diversos. A epopeia, por exemplo, por comportar figurações mitológicas, inicialmente admitia uma importância religiosa na cultura grega, sobretudo por reproduzir a tradição teogônica de correlação dos planos terreno e divino, todavia, “o valor da epopeia muda radicalmente a partir do momento em que a época inicia a ser literária,

em que a poesia se converte em um gênero literário e em que o que antes era recitação popular se torna lição de cátedra”<sup>6</sup> (Burckhardt 1961: 118).

O mesmo ocorre no nível das estratégias de composição. Discutiu isso Terry Eagleton, aproveitando o conceito de “estranhamento” tão comum aos formalistas russos, pensando, aqui, à maneira poética de expressão: “A ‘estranheza’ de um texto não é garantia de que ele sempre foi, em toda parte, ‘estranho’: era-o apenas em contraposição a um certo pano de fundo linguístico normativo, e, se este se modificava, um tal fragmento escrito poderia deixar de ser considerado literário” (Eagleton 2006: 8).

É esse, por fim, o estado que faz com que os textos sofram transformações de entendimento em suas mais variadas recepções espaço-temporais: “alguns textos nascem literários, outros atingem a condição de literários, e a outros tal condição é imposta. Sob esse aspecto, a produção do texto é muito mais importante do que o seu nascimento” (Eagleton 2006: 13). Como se pode perceber do conjunto de argumentos que levou a lógica até esse ponto, do truísmo chega-se ao aporético, que em sua percepção interpretativa (mesmo que esta parta de estruturas) não aceita esquematizações ou olhares objetivos. Eis aqui uma realidade que não comporta resolução ou entendimentos conciliatórios, e que a eles o acréscimo de termos como “desautomatização”, “estranhamento” ou mesmo “uso especial da linguagem”, antes de resolverem a questão, aprofundam as análises em variados procedimentos metodológicos e analíticos. No fundo parece haver no ato complexo de sobreposição de olhares, correntes e teorias o reconhecimento silencioso de sua derrota frente a constatações simples que não permitem reduções ou desdobramentos, sob o perigo de cair novamente na teia lógica do irresolúvel ou do impraticável, e uma dessas verdades singelas é aquela reduzida por George Steiner em duas orações: “É possível haver linguagem sem literatura [mas] não pode haver literatura sem linguagem” (Steiner 1990: 125).

Nada mais estranho a um tempo que lançar olhar sobre outro, problema agravado proporcionalmente à distância que os separa. Se a linguagem escrita é um simples indicativo do complexo cultural de uma época ou civilização, o estudo de sua composição, apesar de representar o caminho mais acessível aos registros da arte verbal, crenças e costumes, é sem dúvida parcial e lacunar. Provável serem esses os problemas mais significativos sob o ponto de vista de uma história composicional da literatura, que assiste à incorporação na tradição de suas proposições discursivas e imagéticas em tempos relativamente curtos na escala temporal da humanidade. Sua análise não pode se fixar na interpretação cerrada do objeto se quiser ter acesso ao seu efeito – foi essa a preocupação dos teóricos da estética da recepção, herdeiros diretos de ferramentas da hermenêutica. Em suma, dar conta do ato de criação literária é estabelecer elos entre o objeto e seu contexto de enunciação e compreender, ao longo do processo, os desdobramentos dos diferentes impulsos criativos, porque residem neles as transformações ou reconfigurações.

---

6 el valor de la epopeya cambia radicalmente a partir del momento en que la época empieza a ser literaria, en que la poesía se convierte en un género literario y en que lo que antes era recitación popular se torna lección de cátedra.

A circunstância flutuante de sentido e de (re)articulação do material de que resulta o objeto poético, talvez a única realidade incontestada em matéria como esta, não inviabiliza a ideia expressa por Faustino. Ela, em muitos aspectos, permite estabelecer elos entre correntes teóricas e autores com matizes ideológicos distintos, que, em um ou outro ponto concordavam em seus argumentos, muitos dos quais partindo de caminhos lógicos e metodológicos variados. Este exercício permite lançar sobre o problema da linguagem literária uma análise mais rigorosa e com lacunas necessárias à riqueza da discussão e estudo dos objetos literários.

## OBRAS CITADAS

- ARISTÓTELES. Poética. Aristóteles; Horácio; Longino. *A poética clássica*. Trad. Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005, pp. 17-52.
- BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. 2. ed. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- BOUSOÑO, Carlos. *Teoría de la expresión poética*. 4. ed. Madrid: Gredos, 1966.
- BURCKHARDT, Jacob. *Reflexiones sobre la historia universal*. Trad. Wencelsao Roces. México: Fondo de Cultura Económica, 1961.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária*. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.
- CHKLOVSKI, V. A arte como procedimento. Dionísio de Oliveira Toledo, org. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouski et al. Porto Alegre: Globo, 1973, pp. 39-56.
- COUTINHO, Afrânio. Regionalismo. *A literatura no Brasil: era modernista*. São Paulo: Global, 2004, vol. 5, pp. 337-408.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6. ed. Trad. João Azenha Jr. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FAUSTINO, Mário. Que é poesia? *Poesia-Experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977, pp. 59-69.
- FRYE, Northrop. *A imaginação educada*. Trad. Adriel Teixeira et al. Campinas: Vide, 2017.
- GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Trad. Luciene Guimaraes e Maria Antônia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2006.
- HAMBURGER, Michael. A verdade da poesia. *A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007, pp. 35-61.

JAKOBSON, Roman. Do realismo artístico. Dionísio de Oliveira Toledo, org. *Teoria da literatura: formalistas russos*. Trad. Ana Mariza Ribeiro Filipouskiet al. Porto Alegre: 1973, pp. 119-127.

JENNY, Laurent. A estratégia da forma. Laurent Jenny et al. *Intertextualidades*. Coimbra: Livraria Almedina, 1979, pp. 5-45.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *O nascimento da tragédia, ou helenismo e pessimismo*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SCHILLER, Friedrich. *A educação estética do homem numa série de cartas*. Trad. Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

STEINER, George. *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética II: o sentido da palavra poética*. Trad. Maria José Azevedo Pereira e Caterina Barone. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa. Roland Barthes et al. *Análise estrutural da narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. Petrópolis: Vozes, 2011, pp. 218-264.

TROTSKY, Leon. *Literatura e revolução*. Trad. Moniz Bandeira. Rio de Janeiro: Zahar, 1969.

VALÉRY, Paul. *Variedades*. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

ZILBERMAN, Regina. *Estética da recepção e história da literatura*. São Paulo: Ática, 1989.

#### THE ART OF WORDS: MÁRIO FAUSTINO IN THEORETICAL DIALOGUES

ABSTRACT: Mário Faustino was born in Teresina, Piauí, and still young, he became a Brazilian journalist, initially as a poetry critic at *Jornal do Brasil*, in Rio de Janeiro. His column, "Poetry-Experience", published in the 1950s in the Sunday section, was a place of reflections on the guiding problems of poetic language in its various meanings. This article covers, in particular, the text "What is poetry?", which arguments around the literary language is divided in two ways of composition (the poetic and the prosaic), it also dialogues with other important authors of the theoretical, contemporary or extemporaneous. The dialogues proposed here, sometimes convergent and sometimes divergent, follow the intuition and conceptual synthesis power of this Piauí writer, which has managed to summarize in a few pages some of the problems that have occupied literature studies for decades, problems that remain unsolved.

KEYWORDS: poetic language; Mario Faustino; literary theory.

Recebido em 21 de dezembro de 2019; aprovado em 2 de maio de 2020.

---

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

---

### AS VIAGENS NO TEMPO NOS CONTOS DE SERGIO BUARQUE DE HOLANDA E DE PRUDENTE DE MORAES, NETO

Leonardo D'Avila<sup>1</sup> (Universidad de Buenos Aires)

RESUMO: O artigo investiga as primeiras manifestações das vanguardas surrealistas no Brasil, a partir dos contos *F-1*, de 1923, e *As mortes de Nero: ou o perigo das deduções*, de 1924, escritos respectivamente por Sérgio Buarque de Holanda e Prudente de Moraes, neto, os editores da revista modernista *Estética* (1924-1925). Baseados na ficção científica *The Time Machine* de G. H. Wells, ambos os autores rompem com a verossimilhança e com a estrutura da narrativa para produzir autênticas ficções fora da ciência sobre viagens no tempo, nas quais sobressaem certa anacronia entre presente, passado e futuro, além de discussões sobre o choque da invenção vanguardista perante a opinião pública. Pode-se perceber com as análises dos contos e de seus contextos de publicação que essas primeiras experiências surrealistas não podem ser compreendidas como meras adesões a determinada poética, como a dos manifestos de André Breton, senão que advêm de uma estética plural e de uma considerável heterogeneidade de ideias.

PALAVRAS-CHAVE: Surrealismo; Ficção; Anacronia; Plasticidade.

#### 1. O SURREALISMO NO BRASIL EM DUAS FICÇÕES

Se a Semana de Arte Moderna de 1922 e a revista *Klaxon* (1922-1923) são celebradas como importantes momentos de ruptura da tradição literária no Brasil, a revista *Estética* (com periodicidade de 1924 a 1925), por sua vez, é muitas vezes tomada como o marco inicial de um período de formação de uma tradição da ruptura. Para Ivan Marques, esta nova configuração da vanguarda brasileira buscava “passar do período polêmico ao de afirmação construtiva” (Marques 2013: 40). O visual mais sóbrio de *Estética* – inspirado na *The Criterion* de Eliot – e o aprofundamento das primeiras

<sup>1</sup> leonardo.davila.oliveira@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/9599213006757751>



conquistas modernistas se condensam em uma proposta de maior rigor formal ao lado de uma redescoberta da tradição histórica e artística do Brasil. Nesse sentido, os diretores da revista, os jovens Prudente de Moraes, neto (1904-1977) e Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), encabeçaram uma publicação que buscava avançar nas conquistas modernistas brasileiras e também participar das principais vanguardas mundiais. Conforme a abertura escrita por Graça Aranha para abrir o periódico, o coletivo propunha uma arte “capaz de modernizar, nacionalizar e universalizar o Brasil” (Aranha 1924: 6).

Para Robert Ponge (2004: 56) e Valentim Facioli (1999: 298), a ficção e os ensaios dos editores de *Estética* foram as primeiras manifestações do surrealismo no Brasil, porém ainda é possível discutir sobre as particularidades desse surrealismo. Vale recordar que ambos os autores publicaram, na década de vinte, ensaios, crítica literária e, especialmente, contos. Por volta da década de trinta, Prudente se tornaria relativamente conhecido por sua poesia bissexta e por sua atividade na imprensa, ao passo que Sérgio se tornaria um dos maiores ensaístas brasileiros, embora ambos raramente sejam lembrados como autores de ficção. Este artigo investiga justamente o impacto da ficção de ambos os autores, ainda na década de vinte, enquanto um gesto de *anacronia* no modernismo brasileiro. Seus contos juvenis narram diferentes máquinas do tempo, as quais, mais do que aplicações indiretas das ideias Breton, foram efetivos experimentos com a linguagem, capazes de legar à ficção (científica) brasileira: certa relativização da estrutura da narrativa; um abandono da verossimilhança em detrimento do inconsciente freudiano; novos recursos visuais e usos do espaço gráfico; além de diversas intertextualidades com as discussões artísticas em ambos os lados do Atlântico.

O primeiro conto trabalhado, *F-1*, de Sérgio (Holanda 1923), não foi publicado exatamente na revista *Estética*, mas em *América Brasileira*, pouco antes, em 1923. Ainda assim, consiste em uma experiência literária que impactou em Prudente e, indiretamente, foi um importante documento dos primeiros anos do modernismo. Narra-se nele a construção de uma máquina do tempo por parte de um cientista estrangeiro radicado no Rio de Janeiro, bem como as consequências nefastas do entrecruzamento de tempos: especialmente pela incompreensão do experimento dos viajantes do tempo por parte da multidão e da opinião pública. Tratar-se-ia de uma alegoria do artista de vanguarda? Tal conto não se tratou simplesmente de uma ode à velocidade, ao progresso ou às corridas de Fórmula 1. Antes disso, a ficção se baseia explicitamente na obra *The Time Machine* de G. H. Wells, publicada em 1895, na qual um inventor viajante do tempo parte rumo ao futuro, descobrindo, contudo, um destino sombrio para a humanidade, que se metamorfoseou em duas espécies rivais. A narrativa de Sérgio não retoma essa ficção científica para lhe copiar a forma, mas, principalmente, para retomar o aspecto tragicômico que cerceia a experiência do anacronismo e do choque de temporalidades, seja por parte de um cientista, seja por um artista de vanguarda.

Já o conto *As mortes de Nero*, publicado na revista *Estética* em 1924, retoma praticamente os mesmos temas de Wells e a mesma estrutura do conto de Sérgio para

narrar uma viagem ao passado, no qual o protagonista interage com Sêneca e Nero. Em todo caso, o herói também estabelece um curto circuito no tempo e sobrevive à sua aventura, embora sucumba perante o grande antagonista: a opinião pública. Ao se retomar a tese de Peter Bürger de que as vanguardas legaram o problema da autonomia estética e da conseqüente necessidade de se aproximar a arte da vida (Bürger 2008: 108), a hipótese a ser desenrolada é a de que esse padrão entre viajantes do tempo e a coletividade pode ser pensado enquanto uma problematização das questões da autonomia, da inventividade ou mesmo da politicidade da arte.

Por fim, é bastante instigante o fato de os jovens autores terem se expressado por meio da ficção e não pela narração de sonhos, *ready-mades*, montagens ou mesmo exercícios de escrita automática. No mais, ambos foram marcados pelas ideias de Gide, Freud, Breton ou Ortega y Gasset, os quais foram discutidos ou resenhados nos três números de *Estética*. Cabe pensar, a esse respeito, como tais *experimenta linguarum* foram capazes de estabelecer figurações e fomentar reflexões, as quais, mais do que lutar por uma autonomia estética, abalaram o *status quo* no que diz respeito aos padrões artísticos de seu tempo e, sobretudo, realizaram metamorfoses com a linguagem sem se lamentar pela perda do humano.

## 2. DE VOLTA PARA O FUTURO: A VANGUARDA E A OPINIÃO PÚBLICA EM SÉRGIO BUARQUE DE HOLANDA

O conto intitulado como *F-1*, de Sérgio Buarque de Holanda, consiste numa experiência da ficção que busca explorar os limites do tempo unilinear e questionar as bordas do representável. O enredo não narra dificuldades na construção dos aparelhos ou nas peripécias da viagem em si, haja vista que o principal obstáculo foi a tensão entre as novas descobertas e a reatividade da opinião pública. Portanto, mais do que um aristocratismo por parte do conhecimento dos protagonistas, a vanguarda é alegorizada enquanto uma dificuldade em se cruzar temporalidades distintas, cujo resultado será sempre o rompimento de determinados costumes e, principalmente, de valores.

O conto inicia em um longo lamento por parte do narrador-personagem pela difamação pública sofrida por um certo inventor Albert Smith, após haver obtido um breve momento de glória por construir uma máquina do tempo já no ano de 1923. O cientista inglês, radicado no Rio de Janeiro, era funcionário da Companhia *Light* e teria trabalhado ao longo de vinte anos em seu projeto, o qual se demonstrou viável a ponto de receber um subsídio do Estado brasileiro:

“Hei de chegar lá, haja o que houver custe o que custar”, repetia ele centena de vezes por dia. Conhecia as equações de Lorentz, sabia de cor e salteado as experiências de J. J. Thomson e metera a cabeça na teoria do espaço-tempo de Ninkowski. Havia de sair alguma cousa. Saiu. Depois de vinte anos de trabalho insano e de esforços aparentemente inúteis, uma ideia foi corada com êxito.

Um dia um jornal da tarde estampava um retrato na primeira página e uma reportagem sensacional trazia títulos provocantes: Novas revelações no mundo da ciência – Um novo Edison em terras Sul-Americanas – O sonho de Wells que se realiza. (Holanda 1923: 323)

Com seu invento, torna-se logo uma celebridade, estampando capas de jornais e sendo tema das fofocas nas manchetes, nos cafés e nas padarias da cidade. “Nas aulas de literatura, quando as professoras declamavam com solenidade ‘Diógenes, filósofo cínico’, as meninas indagavam curiosas: ‘ele era mais inteligente que Smith?’” (Holanda 1923: 323).

O sonho de H. G. Wells da novela de ficção científica *The Time Machine*, clássico da ficção científica, parecia prestes a se realizar, embora tenha sido interrompido por um corte de verbas. Quando a subvenção estatal para o projeto não se concretiza, o cientista se vê obrigado a procurar outros recursos, passando a anunciar nos jornais a venda de um lugar de acompanhante para viajar ao ano de 3024 da era Cristã. O comprador foi o próprio narrador, o qual teria angariado os fundos necessários ao invento após a venda de alguns imóveis. Finalmente, realizados alguns ajustes finais, o inventor Smith também contrata um homem negro chamado André para anunciar a passagem dos anos ao longo da viagem no tempo, que parecia finalmente um cumprimento de um sonho.

Após a chegada no ano desejado, houve uma grande surpresa, pois os habitantes amontoavam-se pelas ruas e estavam todos nus. Os três viajantes conseguiram sair da multidão e se embrenharam num edifício. Comunicaram-se com as pessoas em esperanto, a única língua falada àquele tempo. Foram prontamente tomados por comerciantes de tecidos, pelas roupas que utilizavam, um fato que era retomado recorrentemente. Quando afirmaram vir do passado, logo motivaram dúvidas, pois ninguém acreditava que existissem tecidos em 1923. Para saná-las, foram acareados a um sábio chamado Pontap Carud, que se deslumbrara ao saber da existência de roupas em tempos anteriores. Nesse momento, o cientista Albert Smith fornece seu cartão:



O cartão-de-visita de Smith rompe com a diagramação contínua do restante do conto, destacando-se tal qual um classificado, uma propaganda ou uma figura invadindo o espaço de uma crônica de jornal. O jovem Sérgio, que recém descobria a lite-

ratura de vanguarda no início da década de vinte, fora marcado pela difusão da técnica jornalística, valendo também lembrar que esse conto foi escrito para ser publicado em um jornal. Flora Süssekind, em *Cinematógrafo de Letras*, relembra que o modo de narrar e a aceitação ou não de processos industriais fizeram parte de um processo de transformação da técnica literária, sobretudo na década de vinte do século passado. A autora afirma que “o esboço de um confronto, os primeiros sustos com a divulgação e a utilização em maior escala de artefatos industriais, além do modo como esse diálogo entre paisagem funcional e produção cultural passaria a transformar a técnica literária, seriam a marca registrada desse período que em geral não se nomeia” (Süssekind 2006: 134). Por isso, o experimentalismo do conto *F-1* se deve a um processo amplo de alterações técnicas na redação e na diagramação em nível mundial, de modo que os próprios jornais e revistas literárias nos quais ele contribuía também perpassavam e não exatamente a algum mimetismo exato de autores que exploravam a visualidade do texto, como Mallarmé, Apollinaire ou o próprio Mário de Andrade.

Terminado esse diálogo com o sábio Pontap Carud, a decepção apenas aumenta, fazendo do sonho um pesadelo, pois uma junta de cientistas declara ser impossível haver tecidos no tempo do qual alegavam vir. Foram tomados por impostores e logo caíram em desgraça, tendo o cientista e o narrador voltado às pressas para a máquina, ao passo que André foi capturado e mantido encarcerado naquele tempo. Mas o pior ainda estaria por vir, pois, quando chegaram, ninguém acreditou na viagem. Tendo os viajantes retornado ao exato segundo em que partiram, nenhuma das testemunhas oculares sentiu qualquer diferença, de modo que todos se tornaram imediatamente motivo de choça por parte da turba enfurecida ou da opinião pública equivocada. No desfecho, o narrador anuncia a morte melancólica de Smith, que, em profundo desgosto, morre de *angina pectoris*, por volta de duas horas após o retorno a 1923.

O narrador de *F-1*, vale lembrar, descreve uma experiência extraordinária, que pode ser relida como uma alegoria do estatuto transgressor da arte: “não posso dizer que foi boa ou má, foi simplesmente isto, diferente de tudo quanto à nossa mente é dado imaginar” (Holanda 1923: 324). Essa impossibilidade de se tipificar sua experiência entre bem e mal, retoma *ipsis litteris* o combate ao racionalismo e à moral empreendido por Nietzsche e pelas discussões sobre a temática que eram realizadas em revistas de vanguarda como a *Nouvelle Revue Française*, dirigida por André Gide, cujas ideias eram rediscutidas em *Estética*. Portanto, contextualizando-se o aristocratismo do conto, é impossível entender nele uma atitude reativa em relação a posições políticas ou à defesa de padrões artísticos, tratando-se, muito pelo contrário, de um exercício verbal problematizador do *status quo* da política brasileira e questionador dos valores tradicionais na moral e nas artes.

Finalmente, a referência a Wells não é um detalhe menor. Aliás, demonstra que o experimento literário do jovem Sérgio Buarque de Holanda é uma releitura de uma célebre obra de ficção científica. É por meio da temática e de seu ponto de vista bastante pessimista em relação à humanidade que esses jovens autores brasileiros se lançam para dar asa à imaginação e para buscar uma estética nova. Não retomam

de Wells a verossimilhança científica de um futuro possível da humanidade, mas o humor ácido do autor para estabelecer novas figurações, novas críticas à sociedade (brasileira) e também para eventualmente distorcer a verossimilhança empírica, a exemplo da rapidez com que elabora a máquina; dos anúncios verbais para a passagem dos anos na viagem; e do humor em perceber como os habitantes do futuro falavam esperanto ou apenas se importavam com roupas.

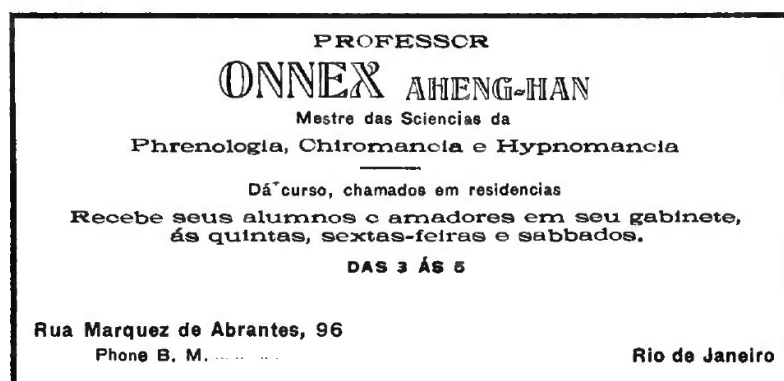
Quentin Meillassoux (2015: 9) afirma que essa quebra de referência no discurso não necessariamente deve ser entendida como ficção científica. Para o autor, a ficção científica propriamente dita consistiria em narrativas que imaginam fatos que aparentemente contradizem as leis da natureza, embora eles possam vir a ser algum dia descobertos como válidos. Já o que chama de ficção fora da ciência consiste em práticas discursivas que rompem efetivamente com o limite plausível da referencialidade empírica: “A questão diretiva da ficção fora da ciência é: como deveria ser o mundo, como um mundo deveria parecer para ser inacessível a um saber científico, isto é, para que não pudesse ser constituído em objeto de uma ciência da natureza?”<sup>2</sup> (Meillassoux 2015: 10). Se forem consideradas as distinções de Meillassoux, então os *experimentos* e o humor negro da ficção de Sérgio aproximam-se mais de uma ficção fora da ciência do que propriamente do gênero ficção científica.

### 3. TRADIÇÃO E METAMORFOSE EM PRUDENTE DE MORAES, NETO

O conto *As mortes de Nero: ou o perigo das deduções*, de Prudente de Moraes, neto (1924: 57-64), que também narra uma viagem ao tempo, é estrutural e morfologicamente muito semelhante ao de Sérgio, embora vá mais além no humor e na inverossimilhança. Foi publicado no primeiro número da revista *Estética*, portanto um ano após *F-1*, e também perfaz uma alegoria da autonomia da arte por meio de uma oposição entre intelectual e opinião pública. Desta vez, o privilégio da invenção (isto é, da autonomia artística) manifesta um entrecruzamento de tempos e uma verdadeira plasticidade radical nas figurações e na estrutura da narrativa por meio de outra ficção fora da ciência. Essa deriva experimental certamente resguarda o gesto vanguardista de chocar os padrões artísticos de seu tempo, porém a real magnitude do conto pode ser desvencilhada a partir de uma análise das metamorfoses (sem retorno) pelas quais a linguagem inopera a representação comum.

Tal como no conto de Sérgio, Prudente narra uma viagem no tempo, muito embora, dessa vez, o experimento leve ao passado. A narrativa onisciente em terceira pessoa trata do protagonista Pedro de Souza Rápido, que convive com máquinas e com o ritmo frenético das cidades, tornando-se cada vez mais acelerado. Era um brasileiro como qualquer outro, exceto que um dia se deparou com um misterioso cartão entregue por um estranho:

<sup>2</sup> La question directrice de la fiction hors-science est: que devrait être un monde, à quoi devrait ressembler un monde, pour qu'il soit en droit inaccessible à un savoir scientifique, pour qu'il ne puisse être érigé en objet d'une science de la nature?



(Moraes, neto 1924: 58)

Pedro Rápido então decide ir até a sessão de quiromancia, quando recebe uma importante advertência:

- Eram 4 e 10. Ele resolveu ir à casa do professor,
- O senhor é árabe?
  - Não senhor. Sou persa.
  - Ah, tive um tapete que também era persa. O senhor pode ler minha mão?
  - Tenha a bondade de sentar-se.

‘O senhor... é solteiro. Chama-se Pedro. Não tem sorte na loteria. Vejo sua vida como um grande desgosto... Uma casa particular e... dois charutos. Fará uma viagem por mar, não desejará a mulher do próximo e irá ao cinema hoje às 5 horas. Mas se quer ser feliz, ouça o meu conselho: nunca pense em máquinas.’  
(Moraes, neto 1924: 58)

Tal como se lê uma desumanização ao comparar o vidente ao seu tapete persa, o protagonista sai, como um autômato, paradoxalmente comprometido a não pensar em máquinas, embora não consiga pensar em nada além disso. Vê máquinas nas ruas, no cinema e em tudo o que faz, vindo a se tornar parte de um grande mecanismo universal. Por fim, ele mesmo constrói uma máquina do tempo, compra um “inglês sem mestre” e parte para o passado. Em algum momento, decidiu sair para fumar e se depara com um homem sábio:

- Salve! Faça o favor de me ceder o fogo, sim? Não fuma?
  - *Debemus corpore tantum indulgere quantum bonae valetudini satis est.*
- Rápido observou que o camisolão do seu interlocutor era uma toga. Lembrou-se dos nomes masculinos da 1ª declinação.
- Você é romano?
  - Sou romano e amigo de Nero. Posso talvez prestar algum servicinho a você. Hoje saí cedinho para acabar um capítulo do meu livro. Escrevo para matar o tempo. Olhe aqui o começo.

- Ah, o *De Clementia*? Tenho isso em casa, em tradução francesa, mas francamente, não li não. Com que então você é o Sêneca?
- Lucio Aneu Sêneca, seu criado. Se você não me encontrasse, perdia-se aqui na via Ápia, sem desconfiar onde estava.
- Quem tem boca vai a Roma. (Moraes, neto 1924: 61)

Se o doutor Smith do conto de Sérgio utilizou o esperanto como língua franca, Prudente faz uso do latim escolar para se comunicar com Sêneca, o grande intelectual de sua época. Posteriormente, o viajante é conduzido ao imperador, que expõe a máquina no fórum e declara o estrangeiro como um bem de utilidade pública. Com isso, Pedro Rápido alcança certa posição social privilegiada e passa a frequentar o círculo da corte imperial, vindo a fazer previsões, a recitar Olavo Bilac e até a se envolver amorosamente com a imperatriz, tornando-se um grande bajulador em meio a intrigas palacianas.

O imperador daqueles tempos era Nero e a posição do narrador-protagonista era muito delicada. Por não poder voltar ao seu tempo, passa a viver cada vez mais em desgosto. Inclusive, sua melancolia perde o controle quando Sêneca é convidado a cortar os próprios pulsos. Diante de uma falta de horizonte, Rápido cai na melancolia, recebendo, inclusive, a visita de um corvo que lhe grita por vinte e cinco vezes as palavras: “nunca mais...”. Sem qualquer clímax e por meio de um desfecho gradual e melancólico, Rápido morre de desgosto por haver descoberto uma maravilha da humanidade e por sucumbir perante o jogo da opinião pública. “Os despojos de Rápido foram distribuídos pelos áulicos. O Imperador reservou para si um revólver Colt. Desse dia em diante, Nero passou a suicidar-se com esse revólver. Até esgotar a munição, etc” (Moraes, neto 1924: 64).

Tanto quanto no conto *F-1*, o antagonista de *As mortes de Nero* é a própria opinião pública. Essa relação é bastante significativa pelo fato de Prudente e Sérgio poderem ser considerados exemplos de intelectuais atuantes artística e politicamente na primeira metade do século XX. A revista *Estética*, por exemplo, foi um importante espaço de exercício de poder por parte da elite letrada do país, pois os periódicos literários eram grandes veículos de divulgação de ideias e, mais do que isso, de construção coletiva de pensamento. Além de discutirem o inconsciente de Freud, as ideias de Ortega y Gasset e de Gide ou o até então chamado *super realismo* de Breton, questões políticas concretas surgiram das resenhas negativas a Ronald de Carvalho (Holanda; Moraes, neto 1925: 215-218) por parte dos editores, o que separou definitivamente a linha mais progressista e primitivista do modernismo das tendências objetivistas e integralistas. No entender de Nicolau Sevcenko, as grandes disputas por poder em uma época em que se abria certa mobilidade social suscitaram querelas entre as diferentes visões sobre o próprio Brasil por meio da palavra escrita. Porém, dentre os espaços de expressão de ideias políticas, “não há dúvida, pois, de que a literatura, graças, em grande parte, ao carisma prodigioso herdado do romantismo do século XIX, gozava de um prestígio ímpar neste período, soando mesmo como um sinônimo da palavra cultura” (1995: 226).

Mas a busca por poder da parte de certos setores da sociedade também indicam a formação de certo público leitor. Se tomarmos as ponderações de Boris Groys em *Tornar-se público* (2013: 52), entende-se como a primeira metade do século XX foi muito marcada por uma relação binária entre produtores e consumidores de arte. No lado do polo produtor de imagens, textos e ideias, encontravam-se os intelectuais públicos; já no polo consumidor desses produtos culturais, buscava-se formar um público unitário de leitores ou consumidores de cultura. Essa ampliação de influência por meio de um conjunto de leitores também acarretou disputas entre grupos políticos, que passaram a ter uma interlocução direta com certos setores da sociedade letrada. Essa observação do cenário de um século atrás permite perceber, também conforme Groys (2013: 52), como a equação se inverte na atualidade, na medida em que as redes sociais criaram uma condição em que possivelmente haja mais produtores de imagens, textos e ideias do que propriamente leitores ou consumidores.

O encontro com Sêneca, que era o grande intelectual público da Roma Imperial, com Pedro Rápido no conto de Prudente não foi feliz. Ao contrário, o pensador sucumbe por vender ideias e textos para a corte. O intelectual público, a partir do conto de Prudente, especialmente o estoico de origem espanhola, pode ser entendido como uma figura que cerceia o perigo de morte e que inevitavelmente sofrerá alguma grande e irremediável decepção por conta de um certo descompasso entre a lentidão das ideias e as rápidas mudanças das circunstâncias políticas. Outro intelectual público espanhol, Ortega y Gasset (2009) realizou dois milênios depois uma leitura importante dessa oposição entre a invenção e a opinião pública. Seu livro sobre *Sobre el punto de vista en las artes* foi resenhado no primeiro número de *Estética* (Holanda & Moraes, neto 1924: 115-120) e suas ideias iriam se difundir ainda mais pelo mundo a partir do ensaio *La deshumanización del arte*, de 1925. Nele, o filósofo espanhol vê na autonomia estética e em seu posterior afastamento das representações humanas uma maior abertura à invenção (de formas, ideias, etc), sem deixar de mencionar as consequências políticas dessa condição. (Ortega y Gasset 2009: 108) Assim, a aproximação entre as primeiras leituras de Ortega y Gasset e o conto *As mortes de Nero* na revista *Estética* são altamente significativos para a proliferação desenfreada das prosopopeias, as quais assumem sua irrealidade e inumanidade.

Diferentemente da morte triunfal e elegante de Sêneca com o suicídio, que não deixa de ser uma mudança de estado definitiva que busca justamente manter a condição original de uma honra ou de uma imagem pública, a morte de Rápido não teve a mesma pompa. Ao contrário, vai assumindo as mudanças graduais, porém definitivas, constituindo uma metamorfose sem volta. Outras metamorfoses mais sutis no campo da expressão podem ser observadas no fato de um corvo recitar Poe, ou quando Nero morre diversas vezes com um revólver do futuro. O conto de Prudente apresenta uma série de fatos que ultrapassam o limite da verossimilhança da realidade humana. Em *Ontologia do Acidente*, Catherine Malabou distingue dois tipos de metamorfoses: de um lado, a súbita e dolorosa mudança de forma, tal como a de um sujeito inconformado com a perda do movimento ou a luta agonizante contra a transformação em inseto por Gregor Samsa; de outro, a metamorfose sem retorno e sem resistência, como nos corpos eternamente transformados por lesões cerebrais irre-



versíveis ou nos desmembramentos desfiguradores. Esses corpos modificados por lesões definitivas parecem, conforme Malabou, possuir certa adaptabilidade (criativa e pacífica) à mudança de forma. Para a autora, o paradigma da metamorfose ocidental é o de que a forma muda, embora a essência permaneça. Ao contrário, “aquilo sobre o que a plasticidade destrutiva convida a refletir é um sofrimento feito de ausência de sofrimento, a emergência de uma forma de ser nova, estranha à antiga” (Malabou 2014: 22). Pode-se pensar, inclusive, que a própria evolução das espécies não deixa de ser uma metamorfose sem rumo. Ainda mais, que é na ficção de Wells, mais do que na de Kafka, que se inaugura uma forma de metamorfose para além do homem sem que haja resistência, quando figura a metamorfose do homem em duas espécies humanoides no futuro distante: os pacíficos Elois e os perversos e obscuros Morlocks. De maneira semelhante, a plasticidade de Rápido é anunciada logo no início do conto, quando resiste a se unir ao mecanismo universal, embora se transforme necessariamente em máquina, da mesma forma com que, ao final do conto, adapta-se pacificamente à melancolia que o consome.

Em dois contos tão semelhantes, como *F-1* e *As mortes de Nero*, a distinção que realmente desponta se dá na experiência de uma plasticidade radical na linguagem e nas suas respectivas figurações. Enfim, a radicalidade da mudança de Rápido não estava na monstruosidade portentosa de uma forma contrastante com sua subjetividade ou no sofrimento com que encara sua nova condição, mas justamente na banalidade com que sua maneira de ser (simultaneamente física e psíquica) se modifica a ponto de abandonar a nostalgia por retorno e fazer da melancolia um lar.

#### 4. A EXPERIÊNCIA DA ANACRONIA

Se os contos *F-1* e *As mortes de Nero* foram efetivamente as duas primeiras ficções relacionadas à vanguarda surrealista no Brasil, esse surrealismo é mais incipiente e heterogêneo do que se costuma supor: a) a incipiência decorre do alto grau de liberdade dos autores para experimentar com a linguagem uma metamorfose da ficção científica de Wells rumo à inverossimilhança; b) no mais, tratava-se de uma vanguarda surrealista heterogênea pelo fato de não ser uma adesão aos manifestos de Breton, dos quais foram contemporâneos, porém não exatamente tributários. Vale lembrar que as discussões nas páginas da revista *Estética* tratavam das ideias de Gide, Freud, Ortega y Gasset e, não menos, de Graça Aranha e de Mário de Andrade. Inclusive, o presente estudo lança a pergunta sobre o grande impacto da ficção de Wells sobre questões sofisticadas, como a invenção perante a opinião pública e a própria plasticidade radical das formas para além do humano. Nesse sentido, a leitura de Maria Célia de Moraes Leonel afirma que os autores buscavam construir uma nova arte, uma vez que “o ataque aos passadistas não interessou a seus diretores, que procuraram, acima de tudo, definir o Modernismo e realizar uma crítica objetiva” (Moraes Leonel 1982: 72). Assim, essas primeiras experiências literárias plenas de experimentação com a linguagem da parte dos jovens Sérgio e Prudente não podem ser consideradas adesões voluntárias a um estilo de época (fora do lugar) ou ataques à tradição, mas

experimentação, produção e interlocução de diversas ideias vanguardistas que circulavam tanto na alta cultura quanto na literatura de massas, as quais não resultaram numa poética surrealista consciente e autodeclarada, mas, principalmente, numa estética surrealista marcada pela heterogeneidade de fundamentos.

O anacronismo dessas máquinas do tempo de Sérgio e de Prudente transformam o gênero ficção científica em um procedimento de plasticidade com a linguagem que, na falta de melhor termo, pode ser compreendido como ficção fora da ciência, a partir das teorizações de Meillassoux (2013). Essas derivas ficcionais, em contrapartida, abriram espaço para certo cruzamento de temporalidades entre o presente histórico e a tradição. A ligação entre os intelectuais públicos Sêneca, Ortega y Gasset, Prudente e Sérgio e a experiência de cada um deles com a falta de sentido estabelece uma contemporaneidade entre diferentes escritas, se for considerado, conforme Agamben, que contemporâneo “é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos” (Agamben 2009: 72), de acordo com uma exigência de cunho simultaneamente ético e estético.

Após o conto *As mortes de Nero*, Prudente ainda publicaria três contos no jornal *A Noite*, sendo eles, *Historinha do Brasil: do diário de um tupiniquim* (Moraes, neto 1925b: 1), escrito que mantém a lusofobia do modernismo de 1922, *Sinal de Alarme* (Moraes, neto 1925c: 28), com claro motivo da escrita automática surrealista, e *O indiferente* (Moraes, neto 1925a: 1); em *Terra Roxa e outras terras* saiu o conto *Maria da Glória* (Moraes, neto 1926: 27), que perfaz nas letras uma narração típica da escrita do absurdo; na revista *Verde*, a breve prosa *Aventura*, possivelmente aquela que mais segue a escrita automática de Breton; e, por fim, na *Revista Nova*, foi publicado *Bazar Colosso* (Dantas 1931: 80-101), já sob seu pseudônimo Pedro Dantas, cuja temática trata da melancolia de um português dono de armazém, que vê sua filha ser levada pelo amante.

Da parte de Sérgio, o trabalho de ficção posterior de maior interesse foi o conto *Viagem a Nápoles* (Holanda 2008: 1-77), que mantém muito da estrutura de *F-1*, isto é, desenvolvimento maleável do enredo, inverossimilhança dos fatos, elementos oníricos e, principalmente, a menção a algum sábio da Antiguidade – desta vez não mais Sêneca ou Diógenes, mas Zenão de Eleia – bem como narra um encontro com um imperador em uma *villa* chamada Nápoles. O conto foi publicado na *Revista Nova* em 1931 e posteriormente ganhou uma edição própria em 2008.

Portanto, as primeiras manifestações surrealistas do Brasil se dão como um desdobramento infiel da ficção científica, isto é, como um esvaziamento sem volta das suas referências empíricas, como elasticidade da estrutura, como abandono da verossimilhança rumo à uma plasticidade sem retorno e, principalmente, como entrecruzamento de tempos. A principal experiência dessas viagens é a de que qualquer intento de projeção ao futuro inerente às vanguardas estará sempre numa encruzilhada com a tradição legada pela escrita de outros tempos, como a tragédia de Sêneca ou até mesmo as instituições mais arcaicas do homem, a exemplo do dilema sobre a utilização ou não vestimentas, que precede até o *Gênesis*. O fado dos respectivos viajantes

no tempo, mais do que uma alegoria do artista de vanguarda, propõe, pela ficção, uma experiência verbal que figura os entrecruzamento de tempos como catástrofe, mais do que como uma celebração. Essas ficções ensinam que, na era das máquinas, de ontem e de hoje, quando os sonhos insistem em se revelar pesadelos, a única regularidade é o eterno retorno do sem sentido, que irremediavelmente interpela os viajantes do tempo a reconhecer seus limites e suas metamorfoses.

## OBRAS CITADAS

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

ARANHA, Graça. Modernidade e Estética. *Estética* (Rio de Janeiro), 1, set. 1924, pp. 3-11.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2002.

CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos*. São Paulo: Martins, 1959.

DANTAS, Pedro. Bazar Colosso. *Revista Nova* (São Paulo), 1.1, 15. mar. 1931, pp. 80-101.

FACIOLI, Valentim. Modernismo, vanguardas e surrealismo no Brasil. *Surrealismo e novo mundo*. Robert Ponge, org. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999, pp. 293-308.

GROYS, Boris. *Antología*. Trad. Saúl Villa. México: COCOM, 2013.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *A viagem a Nápoles*. São Paulo: Terceiro nome, 2008.

\_\_\_\_\_. . F – 1. *América Brasileira*, Rio de Janeiro, n. 23, p. 323-324, nov. 1923.

HOLANDA, Sergio Buarque de & Prudente Moraes, Neto. Ronald de Carvalho. *Estética* (Rio de Janeiro), 2, jan.-mar. 1925, pp. 215-218.

\_\_\_\_\_. Sobre o ponto de vista nas artes. *Estética* (Rio de Janeiro), 1, set. 1924, pp. 115-120.

MARQUES, Ivan. *Modernismo em revista: estética e ideologia nos periódicos dos anos 1920*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2013.

MALABOU, Catherine. *Ontologia do acidente*. Trad. Fernando Scheibe. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie, 2014.

MEILLASSOUX, Quentin. *Métaphysique et fiction des mondes hors-science*. Paris: Aux forges de Vulcain, 2015.

MORAES LEONEL, Maria Célia de. Sérgio Buarque de Holanda na literatura dos anos 20. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros* (São Paulo), 24, 1982, pp. 63-74.

MORAES, NETO, Prudente de. As mortes de Nero. *Estética* (Rio de Janeiro) 1, set. 1924, pp. 60-61.

\_\_\_\_\_. Aventura. *Verde* (Cataguazes), 3, nov. 1927, p. 14.

\_\_\_\_\_. O indiferente. *A Noite* [Mês modernista] (Rio de Janeiro), 4. jan. 1925a, p. 1.

\_\_\_\_\_. Historinha do Brasil: do diário de um Tupiniquim. *A Noite* [Mês modernista] (Rio de Janeiro), 19. dez. 1925b, p. 1.

\_\_\_\_\_. Maria da Glória. *Terra Roxa e outras terras* (São Paulo), 5, 27. abr. 1926, p. 6.

\_\_\_\_\_. Sinal de Alarme. *A Noite* [Mês modernista] (Rio de Janeiro), 28. dez. 1925c, p. 1.

ORTEGA Y GASSET, José. *La deshumanización del arte / ideas sobre la novela*. Madrid: Castalia, 2009.

PONGE, Robert. Notas sobre a recepção e presença do surrealismo no Brasil. *Alea: estudos neolatinos* (Rio de Janeiro), 6.1, 2004, pp. 53-65.

SEVCENKO, Nicolau. *Literatura como missão*. São Paulo: Brasiliense, 1995.

SÜSSEKIND, Flora. *Cinematógrafo de Letras: literatura, técnica e modernização no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

THE TIME MACHINES ON THE SHORT STORIES BY SERGIO BUARQUE DE HOLANDA AND PRUDENTE DE MORAES, NETO

ABSTRACT: This article investigates the first surrealist avant-garde expressions in Brazil, from the short stories *F-1* (1923) and *As mortes de Nero: ou o perigo das deduções* (1924), written respectively by Sérgio Buarque de Holanda and Prudente de Moraes, neto, the editors of *Estética* (1924-1925) modernist review. Based on the scientific fiction *The Time Machine* by G. H Wells, both authors surpass the verisimilitude and structure of the narrative to create authentic time-travel fictions outside of science, in which a certain anachronism between present, past and future, stands out, as well as they both discuss the shock of avant-garde invention before public opinion. By the analysis of the short stories and the contexts of their publication that these early surrealist experiences cannot be understood as mere adherences to a certain poetics, such as that of André Breton's manifestos, but come from a plural aesthetic and a considerable heterogeneity of ideas.

KEYWORDS: Surrealism; Fiction; Anachronism; Plasticity.

Recebido em 29 de fevereiro de 2020; aprovado em 2 de maio de 2020.

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### EXPERIMENTAÇÃO ANTROPOFÁGICA EM “BRASILIANA”

Claudia Camardella Rio Doce<sup>1</sup> (UEL)

RESUMO: O artigo busca pensar a coluna *Brasiliana*, da primeira fase da *Revista de Antropofagia*, como um experimento antropofágico. A coluna, além de ser uma seção fixa da *Revista*, é uma das partes que melhor incorporam os valores antropofágicos nesse primeiro momento da publicação: utiliza-se da montagem, procedimento artístico caro às vanguardas, para, de forma corrosiva e zombeteira, fazer troça com o senso comum, apontando para valores caducos e a presença do *nonsense* no cotidiano. Mais do que irreverência vanguardista, a seção antecipa a montagem em concepções que aparecerão apenas em meados e finais dos anos 30, tais como as ideias em torno da imagem dialética de Walter Benjamin, nas anotações da “fase média” (de 1930 a 1937) do seu projeto das *Passagens* e também na revisão que Eisenstein faz do conceito de montagem no ensaio “Laocoonte”, de 1939. De autoria de Alcântara Machado, diretor da *Revista* nessa primeira fase, tornado inimigo na segunda, a seção nos mostra a assertividade do experimento, mesmo numa publicação com contribuições variadas e que vão em direções distintas como acontece na primeira dentição.

PALAVRAS-CHAVE: *Revista de Antropofagia*; *Brasiliana*; montagem.

A *Revista de Antropofagia*, considerada a mais revolucionária do nosso modernismo, e também a mais polêmica, é uma publicação do final dos anos 20. Conheceu duas fases muito distintas, chamadas posteriormente de dentições. A primeira, em formato de revista, dirigida por Alcântara Machado, com números editados mensalmente, de maio de 1928 a fevereiro de 1929, contando com 8 páginas cada. A segunda dentição teve diferentes diretores, nem sempre anunciados na publicação. Era uma página cedida pelo *Diário de São Paulo*, uma espécie de suplemento literário, e saiu semanalmente entre 17 de março e 2 de agosto de 1929, muito mais agressiva e radical que a primeira. Podemos dizer que se a antropofagia surge como uma tentativa de dar novo fôlego ao movimento modernista, considerado já diluído àquela altura, passado o primeiro ímpeto revolucionário, a segunda dentição da *Revista* aparece como reação à inalcançada porém esperada contundência da antropofagia (do movimento e da publicação), servindo como um divisor de águas. Os antropófagos que ficam são

1 claudiariodoce@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/7415853215501124>

poucos mas ferozes, intolerantes às instituições vigentes, às posições conciliatórias, aos ex-companheiros de jornada. Entendem a antropofagia como um posicionamento diante do mundo, e não apenas um novo movimento literário ou estético, e essa é uma das limitações que enxergam na primeira fase da *Revista*, daí o inevitável rompimento. A primeira fase geralmente é vista como mais uma das revistas modernistas, cheia de contribuições e tendências heterogêneas, sem uma diretriz definida. Seria interessante, contudo, pensarmos essa primeira dentição como um espaço para diferentes experimentações, que nem sempre são felizes. Os colaboradores, aí, parecem estar tentando entender ainda o que é a antropofagia e, cada um a seu modo, arriscam suas proposições. Em minha leitura, considero errôneo pensar que a primeira fase da *Revista* se justifica unicamente pela presença do *Manifesto Antropófago*. Encontramos aí o resultado de alguns dos experimentos mais radicais do modernismo. Dentre outras contribuições, podemos mencionar a abertura de *Macunaíma* no número 2, “No meio do caminho” na primeira página do número 3 e a coluna “Brasiliiana”<sup>2</sup>, presente em todos os números da primeira dentição, quase sempre na última página, com exceção do número inaugural, ocasião em que a divertida seção está na página 7, ao lado do famoso *Manifesto*. Este artigo busca pensar a coluna Brasiliiana como um experimento antropofágico dos mais contundentes.

Brasiliiana é constituída por uma das práticas que melhor incorporam o espírito de alegre impostura – combativa, no entanto – da antropofagia: a montagem. É formada por diversas citações de notícias de jornal, discursos, entrevistas, circulares, convites e anúncios que, transportados para as páginas da *Revista*, adquirem um tom cômico, muitas vezes subversivo. Sobre ela, Augusto de Campos, em prefácio à edição fac-similar de 1975 da *Revista de Antropofagia*, diz que são “textos ‘ready-made’ que denunciam a amena poluição da imbecilidade através da linguagem cotidiana e convencional” (Campos 1975: s/p). O autor elege, como exemplo, um anúncio que considera um verdadeiro *poema-trouvé*:

“A CRUZ DA TUA SEPULTURA ENCERRA UM MISTÉRIO – Valsa com letra; foi escrita junto a uma campa. Vende-se à rua do Teatro, 26”  
(*Revista de Antropofagia* [São Paulo], julho de 1928: 8).

Lendo a coluna, é fácil concordar com a observação do autor, mas talvez o que esteja em jogo nesses fragmentos seja algo mais significativo do que colocar em evidência a imbecilidade da imprensa da época.

Vale observar que em Brasiliiana encontramos citações de trechos que saíram na imprensa desde 1921. Se em alguns números todas as citações são de publicações do mês anterior, sugerindo que o material para a coluna podia ser encontrado em qualquer parte da imprensa contemporânea, em outros temos citações de anos anteriores à existência da *Revista*, anteriores mesmo à *Semana de Arte Moderna*, dando uma ideia de permanência de um determinado tipo de pensamento e comportamento. De alguma coisa que já existia antes da *Revista* e que provavelmente continuará existindo depois. Chega mesmo a ser chocante averiguar que, de fato, o tipo de notícias e

<sup>2</sup> Nas ocorrências seguintes, será grafada sem aspas.

anúncios que encontramos aí já é verificável na imprensa de 1909, onde Oswald de Andrade inicia sua carreira de jornalista, aos 18 anos de idade; portanto, representa o ambiente contra o qual o modernismo irrompeu e que já tinha sido alvo das críticas de um Lima Barreto, de um Juó Bananére e do próprio Oswald de Andrade, para ficarmos em poucos exemplos.

Observamos, então, que a atitude de revisar os valores cultivados pela imprensa e pela sociedade, empreendida por *Brasiliiana*, não é uma atitude nova, uma vez que esses já tinham sido desacreditados em oportunidades anteriores. Talvez a novidade resida na maneira como essa reavaliação é feita, na tentativa de construção de um efeito mais contundente e eficaz sobre seus leitores e como parte do próprio circuito de notícias.

Uma determinada imagem da sociedade vai sendo formada pela sucessão de fragmentos de assuntos variados que nos mostram ideias conservadoras e provincianas, linguagem grandiloquente e floreada, narrativas que aparecem como uma espécie de *interpretação* de fatos, acontecimentos domésticos que ganham ares importantes a fim de alcançarem o *status* de notícia. Somando-se a variedade dos assuntos à diversidade dos lugares de onde as notícias provêm, o sentido de *brasiliiana* é construído: esse é o Brasil, esses são nossos valores, essa é a nossa imprensa. Tendo isso em vista, fica mais fácil entender a radicalidade que a antropofagia adquire na segunda fase e a compreensão de que ela ultrapassa o plano literário e estético para tratar da pluralidade de aspectos da vida.

Na primeira fase da *Revista de Antropofagia*, *Brasiliiana* é um dos momentos de ofensiva e, se funciona como uma denúncia de determinados valores da época, também destaca o *nonsense* presente no cotidiano e que poderia, de outra forma, passar despercebido. Em alguns momentos, as duas coisas aparecem juntas:

#### COMÉRCIO

Telegrama de Fortaleza para a Folha da Noite de S. Paulo, n. de 11/02/1928:  
“As padarias que se encontravam em greve acabaram com essa situação. Mas prometeram que se forem multadas novamente, por qualquer motivo, mesmo que seja fraude no peso do pão, voltarão a fechar os estabelecimentos”.  
(*Revista de Antropofagia* [São Paulo], 2, junho de 1928: 8)

#### AVIAÇÃO

De uma nota da redação do *Diário Popular* de São Paulo, n. de 17/08/28:  
“Com o mesmo sorriso com que abraçou os companheiros ao deixar Roma para a travessia memorável até Natal, Del Prete despediu-se de todos, no leito de dor da ‘Casa de Saúde’, rumo à derradeira viagem. Para ele não tinha importância aquela partida, e se viesse a ter, era como a prova maior, pois,

quem percorreu a distância enorme, ligando, em horas, a Itália ao Brasil, só a travessia da Vida à Morte, poderia superar o seu grande Record”.

(*Revista de Antropofagia* [São Paulo], 8, dezembro de 1928: 8)

## RELIGIÃO

De uma nota intitulada O meteorito “Santa Luzia de Goiás” publicada pelo triângulo de Araguary (Minas Gerais) e transcrita pelo Diário Nacional de S. Paulo, n. de 22/11/1928:

“Na ponta do “Corumbá”, o sr. Ney Vidal, naturalista do Museu Nacional que o acompanhava, resolveu levar a cabo o batismo do meteorito – para o que convidou o dr. Americano do Brasil, para padrinho, e a senhorita Escolástica Ribeiro, para madrinha. Deram-lhe o nome de “Santa Luzia de Goiás”. Desse ato foi lavrada uma ata.”

(*Revista de Antropofagia* [São Paulo], 8, dezembro de 1928: 8)

## PURITANISMO

Telegrama de Santa Luzia (Goiás) para O Globo do Rio de Janeiro, n. de 7/1/1929:

“Acaba de ser expulso do tiro de guerra de Santa Luzia o Sr. Nagibe Salomão Filho, sírio naturalizado, pelo motivo de ter tido uma amante até há poucos meses. O caso tem sido muito comentado, fazendo-se necessária a intervenção do ministro da Guerra”

(*Revista de Antropofagia* [São Paulo], 10, fevereiro de 1929: 8)

Esses fragmentos selecionados, de números distintos da *Revista*, servem como uma pequena amostra do que é a coluna, e da multiplicidade de temas que ela coleciona. É interessante observarmos como a montagem funciona aqui. O que dá comicidade a esses recortes é justamente o fato de estarem fora do contexto original, onde apenas reforçam o senso comum. É a contradição entre o que é dito e o novo espaço que cria o distanciamento necessário para a crítica. A *Revista*, periódico sobretudo literário, ao citar diretamente o noticiário nacional, coloca em evidência o esvaziamento de sentido das práticas sociais que contempla, questionando a sua lógica e relativizando as pretensas verdades aí expressas. A crítica e o riso, por sua vez, apontam para o fato de que há muita coisa no senso comum que já está “envelhecida” e que, portanto, deveria ser substituída por novas práticas, antropofágicas.

Essas práticas esvaziadas de sentido reproduzem-se sistematicamente, assim como sua notícia, pois o que encontramos em *Brasília* são reproduções de textos que, muitas vezes, já foram reproduzidos – nos jornais das capitais – da imprensa ou de correspondências do interior, numa infinita repetição. Como anota Benjamin, a catástrofe é a constatação de que “as coisas continuam assim” (Benjamin 2006: 515). Nesse sentido, *Brasília* age como essa constatação, anunciando a catástrofe dessa



lógica da repetição e da reprodução em que não se questiona o que é reproduzido. Colocando em evidência essa reprodução automatizada e vazia, a coluna, ela mesma constituída de cópias, profana esses lugares comuns da sociedade, imprimindo, dessa forma, o dado da diferença na sua reprodução. É aí que reside seu potencial político.

Sob títulos singelos e concisos, formados de uma única palavra, a reprodução desses fragmentos ressalta o absurdo e a caducidade dessas notícias, apresentando-as sob um novo ponto de vista. Porém um ponto de vista trabalhado no próprio movimento da montagem que, ignorando as regras usuais do jogo da reprodução, acaba propondo pequenos enigmas para os leitores. Como afirma Boris Groys, “uma nova interpretação não revela”, necessariamente, “nada que não se soubesse antes. Simplesmente modifica o valor daquilo que é interpretado (Groys 2013: 45)”<sup>3</sup>. Ele também chama a atenção de que os “ready-mades sempre parecem muito mais profanos e reais do que a própria realidade”<sup>4</sup> (Groys 2013: 16). Embora os pequenos títulos escolhidos apresentem uma clara relação com os fragmentos, eles não se fundem em uma unidade. Muito pelo contrário, é justamente a sua irreconciliabilidade, somada ao novo contexto, que os colocam sob a mira da crítica dos mecanismos sociais de valorização, já que entre título e fragmento se estabelece um jogo de percepções e movimentos que colidem, uma vez que o título cria um horizonte de expectativas que vai ser deslocado pelo fragmento citado, produzindo a dessemelhança.

Brasileira vai ao encontro a algumas propostas vanguardistas, como a transgressão contra o velho e a utilização da montagem, um dos procedimentos mais empregados pelas vanguardas. O que é interessante notar, contudo, é que se Brasileira funciona nessa lógica da montagem comum às vanguardas, também parece antecipar outras concepções de montagem, como a imagem dialética de Walter Benjamin e a montagem de Eisenstein, principalmente a que é trabalhada no ensaio “Laocoonte”, de 1939.

Nesse texto, Eisenstein observa que Lessing, no seu “Laocoonte” (1766), mais do que comparar duas formas de arte – pintura e poesia –, compara dois métodos que podem ser observados, de maneira mais evidente, naquelas artes. A poesia trabalha sobretudo com a sequência temporal, enquanto na pintura a primazia é do espaço. Assim, Lessing condena as experiências artísticas que fogem a essa premissa, considerando-as um atentado ao bom gosto. Eisenstein, porém, pensando não apenas em artes ou experiências inexistentes no tempo de Lessing, como o cinema, o cubismo e o futurismo, considera que a própria composição pode assumir a função de conduzir a ação, incorporando a interseção do passado e do futuro (Eisenstein 2010: 155): “É claro que é nessa compreensão e percepção da unidade entre simultaneidade e sequencialidade que está a raiz do problema, tanto em sua compreensão como em sua aplicação concreta”<sup>5</sup> (Eisenstein 2010: 155). Para Eisenstein, a coexistência entre temporalidade e sequência evolutiva não está presente apenas na imagem poética,

3 An interpretation reveals nothing one did not know earlier. Simply, the value of that which is interpreted changes.

4 Ready-mades always appear much more profane and real than reality itself”.

5 It is, of course, in this comprehension and perception of the unity of simultaneity and sequentiality that the root of the problem lies, both in its comprehension and in its concrete application.

mas em qualquer imagem. É assim que o rosto de Laocoonte, por exemplo, mostra, nos músculos faciais, contrações impossíveis de se ter simultaneamente.

Reelaborando o conceito de montagem como uma dinâmica temporal, o cineasta pontua que “a percepção do fenômeno de qualquer movimento consiste no rompimento contínuo de uma certa forma estática”<sup>6</sup> (Eisenstein 2010: 192). Segundo seu raciocínio, cada momento presente é a transição de algo passado para um futuro particular. Já a percepção é intermitente

mas aqui entra o papel do obturador ou interruptor de remover, da nossa percepção, os elementos *não significativos* da progressão de um movimento de fase para fase, ou seja, desconsidera os estágios transitórios de deslocamento entre uma fase perceptível e outra, que não contribuem para montar os elementos em uma *imagem legível* definida (é *legível* porque é *imagem*)<sup>7</sup>. (Eisenstein 2010: 192)

Dessa maneira, poderíamos dizer que Brasiliiana, na montagem que faz de entrevistas, discursos, notícias de jornal, etc, torna legível a impropriedade de determinados valores ou práticas sociais, ou seu absurdo, mas de práticas repetidas incessantemente, como dissemos anteriormente, e que podem ser observadas em diferentes âmbitos da vida: na defesa pública pelo direito à formação de cartel, na comparação entre um grande feito aeronáutico e a morte, na subordinação ou legitimação da ciência pela religião, na intervenção de poderes públicos na vida privada de pessoas comuns e assim sucessivamente, fazendo com que o despropósito de cada fragmento venha juntar-se ao anterior. De sua soma forma-se, com plenitude, a imagem de contrassenso e caducidade, numa convivência de valores de um passado aparentemente remoto numa contemporaneidade moderna onde ele parece não ter mais lugar. Dessa maneira, a coluna aponta para uma necessidade de mudança sem, para isso, falar sobre mudança, numa operação de produção e frustração de expectativas. Se movimentando entre a analogia e a dessemelhança, essas imagens atuam no contra movimento da mera reprodução e apelam para nossa sensibilidade, nos apresentando, simultaneamente, uma situação perpetuada e uma realidade obtusa, esvaziada de sentido. O momento de transição entre o passado que se dá a ver e um futuro particular, que precisa ser construído. Cabe aos leitores, então, determinar que futuro é esse.

Não podemos deixar de notar a proximidade entre essa dinâmica temporal da montagem e as reflexões de Walter Benjamin em torno do conceito de imagem dialética. Ao longo das anotações para o *livro das Passagens*, Benjamin aborda a ideia de imagem dialética de diversas maneiras, principalmente quando trata do que ele

6 perception of the phenomenon of any movement consists in the continual break-up of a certain static form.

7 Perception is intermittent, but here it is the role of the obturator or interrupter to remove from our perception the non-significant elements of the progression of a movement from phase to phase, i.e. it disregards those transitional stages of displacement between one perceptible phase and another which do not contribute to assembling the elements into a defined readable image (it is readable because it is an image).

chama de “despertar”. Algumas, interessantes para pensarmos a Brasiliiana, são a proposição de que o conhecimento pode vir em formas de “lampejos” e de que a busca pelo conhecimento pode se dar pelos desvios (e não pelas rotas principais) (Benjamin 2006: 499). Além da própria ideia de que a montagem se constitui enquanto método de busca pelo conhecimento.

Ora, não é de qualquer oposição que a imagem dialética é formada, mas do contraste que revela, num objeto, o imaginário do qual ele se originou e no que de fato ele se transformou ao ser descartado. Ou seja, numa dinâmica que trabalha com choques temporais, revelando um hiato entre o signo e o referente. É assim que se alcançaria a sua apreensão crítica. Ao colocar em evidência as práticas sociais, as mais diversas, como sem sentido, Brasiliiana aponta para uma outra maneira de se pensar a vida e, portanto, para as diferentes temporalidades do presente, que seria mesmo a condição do agir histórico. “Ao pensamento pertencem tanto o movimento quanto a imobilização dos pensamentos. Onde ele se imobiliza numa constelação saturada de tensões, aparece a imagem dialética. Ela é a cesura no movimento do pensamento. Naturalmente, seu lugar não é arbitrário”. (Benjamin 2006: 518)

Para o pensador, caberia ao materialismo histórico aplicar o princípio da montagem à história (Benjamin 2006: 503), “arrancando” um objeto do *continuum*, funcionando como o obturador de Eisenstein.

Como mencionamos anteriormente, o único número em que Brasiliiana não saiu na última página da *Revista* foi o primeiro. No número inaugural, o *Manifesto* sai nas páginas 3 e 7, dividindo esta última com a coluna. E a coluna corporifica algumas ideias que aparecem ali, como trabalhar com “a existência palpável da vida” e apresentar-se como uma “reação contra o homem vestido”, contra as “idéias cadaverizadas” (Andrade 1928: 3) e “a memória fonte do costume” (Andrade 1928: 7).

No *Manifesto* anterior, o da *Poesia Pau-Brasil*, de 1924, os fragmentos de Brasiliiana ilustrariam o “Brasil doutor” (Andrade 1990: 43), o “falar difícil”, a “cartola na senegâmbia” (Andrade 1990: 41), “a prática culta da vida” (Andrade 1990: 42). Olhando para trás, não é inusual encontrarmos a sátira a esse perfil na obra de Oswald de Andrade, cuja personagem mais representativa, nesse sentido, é Machado Penumbra, que prefacia *Memórias Sentimentais de João Miramar* criando a oposição entre seu linguajar empolado e difícil e a composição dinâmica e inventiva das *Memórias*, que acaba por impulsionar.

Embora seja grande a tentação de atribuir a Oswald de Andrade a autoria de Brasiliiana, que não é assinada, há indícios de que a coluna era de Alcântara Machado, que manteve, na *Revista Nova* (1931-1932), seção de mesmo título e gênero. O que não deixa de ser uma ironia, já que Alcântara Machado dirigia a *Revista de Antropofagia* na primeira fase, e foi justamente a insatisfação dos antropófagos mais radicais com sua forma de conduzir o periódico que promoveu a ruptura do grupo.

Eucanã Ferraz, no prefácio à edição fac-similar da *Revista* de 2015, avalia que na primeira fase, ela “prezava menos uma orientação estética e/ou ideológica que a tarefa de dar notícias sobre a literatura ao longo do país” (2015: 14). O autor destaca as

diversas contribuições literárias, vindas de todos os cantos do Brasil, que preenchem as páginas da *Revista*. Pensando que *Brasiliiana* também é composta de fragmentos da imprensa de todo o Brasil, podemos perceber que, de certa forma, a publicação constrói uma espécie de contraponto entre a nova literatura brasileira e os valores antiquados e elitistas de um preciosismo afetado que ainda dominava a imprensa da época (como Machado Penumbra e as *Memórias* de Miramar). Assim, a linguagem mais despojada do modernismo é contraposta à coluna que traz para a *Revista*, explicitamente, “o institucionalizado, o socialmente seguro sistema de preservação das coisas” (Groys 2013: 104)<sup>8</sup>. Dessa maneira, por mais ressalvas que possamos fazer sobre a qualidade dessas contribuições literárias, a *Revista*, mesmo em sua primeira fase, procura, mais uma vez, ultrapassar a fronteira de valor que separa o institucionalizado da inovação. Recompondo a linguagem tradicional em imagens contraditórias, a *Revista* instaura elementos instáveis que detêm o fluxo da comunicação cotidiana, que claramente nos mostra fragmentos de vida estetizada, isto é, anestesiada.

#### OBRAS CITADAS

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. *Revista de antropofagia*. Edição fac-similar. São Paulo: Abril Cultural/Metal Leve, 1975. N. 1, maio de 1928, pp. 3 e 7.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto da Poesia Pau-Brasil. *A utopia antropofágica*. São Paulo: Globo, 1990, pp. 41-45.

BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Trad. Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Willi Bolle, org. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

CAMPOS, Augusto de. Revistas re-vistas: os antropófagos. *Revista de antropofagia*. Edição fac-similar. São Paulo: Abril Cultural/Metal Leve, 1975.

EISENSTEIN, Sergei. *Towards a theory of montage (Sergei Eisenstein Selected Works, volume II)*. Trad. Michael Glenny. Michael Glenny e Richard Taylor, eds. London: I. B. Tauris, 2010.

FERRAZ, Eucanaã. Notícia (quase) filológica. *Revista de antropofagia*. Edição fac-similar. São Paulo: Imprensa Oficial, 2015.

GROYS, Boris. *On the new*. Trad. G. M. Goshgarian. New York: Random House, 2013.

*Revista de antropofagia*. Edição fac-similar. Pref. Augusto de Campos. São Paulo: Abril Cultural/Metal Leve, 1975.

#### ANTHROPOPHAGIC EXPERIMENTATION IN BRASILIANA

ABSTRACT: This paper seeks to think about *Brasiliiana* column, from the first phase of *Revista de Antropofagia*, as an anthropophagic experiment. The column is a fixed section of the *Revista*, and also one of the parts that best incorporates anthropophagic values in this first moment of the publication:

8 An institutionalized, socially secured system for preserving things.

montage, an artistic procedure dear to the avant-garde, is used to, in a corrosive and mocking way, make fun of common sense, pointing to outdated values and the presence of nonsense in everyday life. More than the avant-garde irreverence, the section anticipates montage in concepts that appears only in the middle and late 1930s, such as ideas around the dialectical image of Walter Benjamin, in the notes of the “middle phase” (from 1930 to 1937) of his *Arcades* project and also in the review that Eisenstein makes of the montage concept in the essay “Laocoonte”, of 1939. Written by Alcântara Machado, director of the *Revista* in this first phase, made an enemy in the second, the section shows us the assertiveness of the experiment, even in a publication with varied contributions that go in different directions as it happens in the first dentition.

KEYWORDS: *Revista de Antropofagia*; Brasília; montage.

Recebido em 29 de fevereiro de 2020; aprovado em 2 de maio de 2020.

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### A INVENÇÃO MACHADIANA E O EXPERIMENTALISMO STERNIANO COMO PROLEGÔMENOS AO SÉCULO XX: POÉTICAS POLIFÔNICAS E AUTOCONSCIÊNCIA DA MULTIPLICIDADE

Ana Clara Magalhães de Medeiros<sup>1</sup> (UFAL)  
e Augusto Rodrigues da Silva Junior<sup>2</sup> (UNB)

RESUMO: A poética do romance passa por grandes transformações com autores como Xavier de Maistre e Laurence Sterne (no século XVIII) e Machado de Assis (no XIX). Nesta proposta, destacamos as obras *A vida e as opiniões do Cavaleiro Tristram Shandy* (Sterne 1759) e *Memórias póstumas de Brás Cubas* (Assis 1880), cuja publicação em folhetim completa 140 anos em 2020. Entendendo *Memórias póstumas de Brás Cubas* como primeiro romance brasileiro experimental, observamos as marcas da linguagem de Sterne e de Maistre evocadas pelo defunto autor Brás Cubas desde o Prólogo de suas *Memórias*, não por acaso, *póstumas*. Para tratar dos modos de fazer a autoconsciência narrativa, retomamos estilos *ilimitados* com Rabelais e Cervantes. Deambulando por prólogos romanescos, nos debruçamos sobre o “Ao leitor” de autoria machadiana. Amparados por pensadores do literário no século XX, como Carpeaux, Borges, Bakhtin e Calvino, estabelecemos relação entre os conceitos de polifonia e multiplicidade em uma compreensão do literário sem modelos estáveis e hierarquizados. Nesse sentido, descortinamos a condição de uma poética tanatográfica do autor criado Brás Cubas, da qual emanam desejos e movem-se formas romanescas autoconscientes em constante decomposição biográfica.

PALAVRAS-CHAVE: *Memórias póstumas de Brás Cubas*; Prólogos; Autoconsciência narrativa.

No instante em que uma poética se renuncia e difunde relações dialógicas na modernidade, nomes e estilizações pertencentes à prosa ocidental enunciam formas que movimentam traços narrativos, procedimentos prosaísticos e gêneros do discurso. No prólogo dos romances, ao menos aqueles erigidos na tradição inventiva e experimental forjada por Laurence Sterne e Machado de Assis, estão delineados modos de angariar e enganar leitores. Despontam, desse jogo, reflexões sobre a criação lite-

---

1 - a.claramagalhaes@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/3215656538918242>

2 - augustorodriguesdr@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/6208952301327343>

rária pela entidade autoral de carne e osso em diálogo com o autor criado, por meio de fazer literário que se pensa enquanto se escreve.

Este artigo aponta as estruturas polifônicas constantes na ficção – que vão de Rabelais a Borges e de Cervantes a Italo Calvino. Entendemos que esse pensar “o livro que se interroga e se discute enquanto se faz” (Calvino 1993: ix), tradução nossa) extrapola as categorias de gênero literário definidos pela tradição aristotélica. Isso significa dizer que esta tradição erige de um grande conjunto em que o livro é capaz de compor elementos em constante condição de multiplicidade: “como método de conhecimento, e principalmente como rede de conexões entre os fatos, entre as pessoas, entre as coisas do mundo” (Calvino 2010: 121). Não apenas pelo caráter romanesco, mas por ampliar as possibilidades do gênero poético e, principalmente, dos gêneros dramático e dialogal em sua fusão com o *intermezzo* polifônico.

Tais elementos são estabelecidos pela autoconsciência narrativa e, em termos de uma arquitetura prosaística (Bakhtin 2010), as possibilidades dialógicas propostas por esta tradição são inumeráveis. A prosa moderna, nesse sentido, é compreendida numa dinâmica autoconsciente com espaços abertos de convergências e dissociações de tradições, embora ela se estabeleça ao longo dos primeiros séculos da modernidade no romance – como no caso de Rabelais, Cervantes, Sterne, Machado, Borges e Calvino. A nossa hipótese de investigação é que, em meio a esse longo processo, Machado de Assis lança fecundas sementes e alcança os pontos mais altos dessa arquitetura. Antecipando, de certa forma, os filósofos e os prosadores do século XX. Tudo isso projetado pelo defunto autor em *Memórias póstumas de Brás Cubas* (MpBC), publicado em folhetim em 1880 e em versão definitiva no ano de 1881.

Essa estratégia dialógica infiltra-se nos interstícios dos outros discursos e prevê sua inserção no cânone. Da posição que se fala, há sempre um olhar crítico e movente, desdobrado do olhar do outro dotado de inúmeros valores articulados. Assim, a autoconsciência narrativa faz do prefácio um microcosmo que revela o macrocosmo.

Na relação material e editorial do livro, a *multiplicidade*, no campo da experimentação constante, arrola expectativas, justificativas, filiações e negações. Os prefácios assinados por autores, bem como aqueles assinados e estilizados por projeções de autores, siglas e enigmas marcaram profundamente a história do gênero romanesco. Apresentando ansiedades, explicações e sentimentos diante da recepção são manifestos que elucidam a *persona* do autor, as inquietações de uma época, configuram artimanhas e se integram à trajetória do romance no ocidente. Os introitos são verdadeiras poéticas da condição autoral e do disfarce. Cartões de visita ambivalentes que trazem as matérias explícitas mascaradas pelo tom confessional e fingidor da tradição. Tal prática é levada ao extremo no século XX, com James Joyce e Virgínia Woolf, Raymond Queneau e Clarice Lispector. A tradicional mimese aristotélica é destituída de seu lugar de destaque a partir de um mover ético-estético que imiscui realidade e ficção e convida para o pensamento de uma poética socrática do literário – porque dialogada, provocadora, inacabada (Medeiros 2017).

Sem esquecer que o livro também faz parte da realidade material: o universo incerto e silencioso da morte confronta-se com a lógica racional dos vivos. Apesar de pertencer a um universo realista (em termos de escola literária e modo de representação) que lhe permitiria situar os personagens no tempo histórico, Machado de Assis rompe com o real imediato pelo clima de fantasia. A tanatografia – escrita de morte – instaurada por um defunto que, *inexplicavelmente*, conta uma história, faculta agenciamento e empatia, afinal esse “contar que cura”, também *reanima*, ensina o psicanalista Michel Schneider (Schneider 2005: 220).

Para tratar mais detalhadamente dessa multiplicidade, escolhemos os prefácios. Vejamos sua natureza e suas variantes. Dentre as diversas manifestações, vários nomes constroem esse “pré-texto”: invocação, pródromo, prolegômeno, preâmbulo, advertência, etc. Sua aparente função de apêndice amalgama-se de tal maneira com o restante do livro que, muitas vezes, oblitera-se sua condição múltipla de autonomia e de interatividade. Poucos textos tratam diretamente do assunto. Um deles, *O artigo sobre os prefácios* de Carpeaux (1976); o outro, *Prólogo dos prólogos* de Borges (1985). Vamos a ambos. Os termos prefácio e prólogo, para Carpeaux e Borges, estão mais ligados à língua que utilizam, do que ao tipo de discurso que definem. Para os dois, os traços estilísticos e estruturais estão integrados organicamente ao texto e ambos constataam a dificuldade de encontrar discussões sobre o assunto justamente pelo seu caráter marginal:

Verifiquei que se trata de assunto totalmente inédito. Verifiquei que não existe no mundo livro nenhum sobre esse tema. Não há fontes nem referências. Os prefácios nem sequer têm verbete nas enciclopédias de termos literários. Como vou escrever sobre isso? (Carpeaux 1976: 25)

Que eu saiba, ninguém formulou até agora uma teoria do prólogo. A omissão não nos deve afligir, já que todos sabemos do que se trata. (Borges 1985: 8)

Os excertos demonstram que, durante muito tempo, o prólogo foi considerado acessório. Somente a partir do século XX, no bojo de criações tais como as de Joyce e Lispector, que captam e levam procedimentos experimentais do literário ao extremo, em diálogo com as artes em geral e com as vanguardas europeias, é que essa revisão logrou estabelecer-se. Assim, os *pedaços* de texto passam a ser observados, cada vez mais conscientemente, por teóricos e escritores, filósofos e críticos literários, como índice das contingências históricas e dos valores estéticos de um tempo. Espaço literário feito arena pública, coletiva, de estilização e transformações do texto que o segue, impingindo marcas na forma romanesca tradicional que o antecede. O melhor exemplo de construção de um romance com “pedaços de romances” é *Se um viajante numa noite de inverno* (Calvino 1990) – elaborado a partir da estilização de dez começos de romances, numa força em moto-contínuo que alimenta o livro e pensa a tradição prosaística no interior do fazer narrativo.

Na prosa, sob a máscara autoral, Carpeaux vê o introito como uma forma de aproximação com o público e o classifica de acordo com as intenções do texto: prefácios-



justificativas, pedidos de desculpas, desafios, manifestos, sentenças, dentre outros. Percebe, na poesia, que o eu poético faz o mesmo movimento para buscar pares literários – sejam as (antigas) musas inspiradoras, sejam leitores modernos que seguram seus volumes impressos.

Outro destaque lançado por Carpeaux recai sobre o texto de Samuel Johnson, no seu *Dicionário da língua inglesa*. Resistindo a bajular um “mecenas”, prefere descrever sua condição e os seus sofrimentos para publicar. O crítico vê, no relato, um marco literário: o começo da era burguesa. Em vez dos grandes senhores, o grande público. Sterne (contemporâneo de Johnson) leva às últimas consequências esse conflito editorial ao fazer dedicatórias irônicas e paródicas. Nos dois autores, a era burguesa (da cena inglesa) é descortinada, revelando a autonomia, no campo da relação editorial com autores e obras, do público comprador de livros – que os têm como itens de necessidade. Isso se estendeu gradativamente para outros países à medida que as comunidades leitoras se formavam e o livro se firmava como mercadoria. Essa questão será retomada por James Joyce em alguns capítulos de *Ulisses* (1922; 2012), tais como Hades, Éolo, Cila e Caríbidis e Penélope.

Essa necessidade de inserir elementos que antecedem a matéria literária central, desde as epopeias, passando pelo teatro grego até os gêneros medievais, sempre funcionou como artefato estilístico. Joyce joga com isso ao longo de seu romance: “Ele põe a Boêmia no litoral e faz *Ulisses* citar Aristóteles” (Joyce 2012: 373). Essa mesma tradição foi parodiada no prólogo (do volume I) das *Aventuras do engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha* – romance-limite entre a Idade Média e a Modernidade. Ali, o exercício da introdução ganha ares conflitantes e divertidos que serão extrapolados por Sterne, Machado e pelo próprio Joyce.

Borges (1985), por sua vez, introduz uma compilação (feita por um editor) de prólogos escritos ao longo de sua carreira. É um autor canonizado que define esse exercício metalinguístico como um prólogo “elevado à segunda potência”. O escritor argentino chega, por vias que se bifurcam, a conclusões semelhantes às de Carpeaux, constatando que, nas primeiras linhas dos grandes textos, o leitor mergulha em uma atmosfera verbal e estilística que se estende ao longo da leitura. Atmosfera que prescinde, literalmente, da atenção do outro. O primeiro exemplo, o prefácio de Wordsworth para a segunda edição de suas *Baladas líricas*, seria uma verdadeira poética das concepções temáticas e das imagens perceptíveis ao longo da obra. Para ele, quando o texto é essencialmente literário, o prefácio torna-se uma espécie de autocrítica e ficcionalização. Desde a abertura de *As mil e uma noites* aos *Ensaio*s de Montaigne, Borges percebe o caráter liminar do fazer prologal: separado, enquanto parte autônoma e tipográfica, mas fundida ao discurso como parte integrante do todo. Certamente, enquanto ficcionista, o argentino levou ao extremo essa multiplicidade em livros, como por exemplo em *História da eternidade* e *Ficções*.

De outra maneira, a interpretação de Bakhtin a respeito dos introitos de *Gargântua e Pantagrue*, no capítulo “O vocabulário da praça pública na obra de Rabelais”, no livro sobre a carnavalização, mostra a importância dessa forma estilizada para iluminar a análise do romance desde sua insurgência, no que se tateava como moderni-

dade. Segundo o pensador russo, as ideias que constituem o interior dos livros estão prenunciadas nas suas aberturas. Além disso, mostra como concepções de mundo confrontadas com “alusões e ecos da atualidade política e ideológica” (Bakhtin 2002: 169) impregnam-se na totalidade material e discursiva romanesca.

Na análise de *Gargântua e Pantagruel*, Bakhtin mostra que, desde as primeiras linhas, o leitor é arrebatado por um clima verbal específico. Ele reconhece a presença da voz do autor e da “consciência polifônica” em diálogo com outros sujeitos-consciências. Essa pluralidade *dialogal* substitui qualquer unicidade do eu pela “multiplicidade de sujeitos, vozes, olhares, sobre o mundo, segundo aquele modelo que Mikhail Bakhtin chamou de *dialógico, polifônico, ou carnavalesco*” (Calvino 2010: 132). Calvino destaca a constância dos gêneros orais no interior da prosa e verifica sua vitalidade no legado de autores da tradição da multiplicidade – da qual ele também faz parte.

Na galeria de introduções da modernidade, os prólogos de Cervantes, Xavier de Maistre, Laurence Sterne, Machado de Assis (a partir de *MpBC*), James Joyce, Fernando Pessoa, Clarice Lispector, Italo Calvino facultam modos de ver os acontecimentos da trama, a imagem dos personagens, a própria imagem do narrador, interpõem-se deslocamentos autocríticos. Assim, esses espaços literários provocam aditamentos em que as partes se completam e o sujeito que enuncia tenta fazê-lo a partir da lógica da alteridade. Desse modo, rompe-se com qualquer rigidez clássica (autor distanciado), de modo que o escrito e o oral atuam como forças ambivalentes. Documento notório da publicação, o prólogo insiste que a obra é *filha do mundo e um mundo* concomitantemente. No caso do introito assinado por autores imaginários, a potencialidade dialógica amplia-se e as partes constituintes flutuam no mesmo universo.

*MpBC* descortina uma ruptura na medida em que o espaço introdutório subverte as relações “normais” de uma publicação, posto constituir também uma fronteira entre a morte e a vida. A própria condição sepulcral já é uma paródia dos introitos: quando “ele se questiona enquanto gênero que representa o real, questiona ao mesmo tempo o real representado” e a humanidade é posta em discussão (Senna 1998: 26). Ora repudia o leitor, ora dele se aproxima, renovando a “intimidade” e mostrando que a repulsa é fingida, pois deseja ter ao menos *cem leitores*. A vontade de ser lido (coisa de vivo) e o desprezo aparente (coisa de morto) promovem a tentativa de dobrar o leitor à sua “tirania” burlesca e desafiadora. Por isso, em *MpBC*, há traços das discussões literárias travadas no país e polemizadas por Machado de Assis.

Se o prólogo da publicação de 1880/81 principia referenciando Sterne, não há neste texto, tampouco no romance, filiações a nenhum escritor brasileiro e, em quase todo o livro, pouco dessa literatura é citada e parodiada explicitamente. Os discursos estampados nas citações e emendas dialógicas acenam para uma aspiração universalista e promovem a mediação com o século XX que se prenuncia.

O defunto parodia, inclusive, prólogos anteriores do próprio Machado de Assis, tão humildes e subservientes, como a “Advertência” de *A mão e a Luva* (1874) em que o autor se desculpa pela fragilidade e pela possível naturalidade dos caracteres de Guiomar. Na nova edição de *Helena*, em 1905, o autor consagrado faz uma consi-

deração sobre sua carreira que confirma essa polêmica velada: “Não me culpeis pelo que achardes de romanesco [...] ouço um eco remoto ao reler estas [páginas], eco de mocidade e fé ingênua” (Assis 1992: 198). Por meio do fingimento paródico, questões literárias que assolavam escritores do século XIX são discutidas pela inovação radical de um falecido que assume o foco narrativo e de um escritor velho, às vésperas da morte, que invade o *breve século XX* (Hobsbawn 2008).

O leitor é convidado a pensar sobre o gênero literário, seu conjunto de códigos e sobre a condição existencial – característica principal do prefácio assinado pelos autores projetados (de Rabelais a Sterne). Os nomes que povoam as linhas introdutórias evocam genealogias específicas e têm caráter persuasivo. Esses autores de outras paragens, “lidos em vida” por Brás Cubas (e vindos para o Brasil nas asas de um pacote) mostram uma postura evocativa e cômica, que desafia uma sociedade romanticamente sôfrega com a construção de sua identidade. Se no âmbito ético-social, a dicotomia entre o sujeito e o outro transparece, Machado de Assis desenvolve um artifício técnico na construção do diálogo entre autoria, formação do personagem, contexto e presença do leitor: a “máscara mortuária” que enforma a tanatografia.

A releitura do *pedaço* inicial do livro de Brás Cubas após “o último capítulo” torna-se imprescindível para enxergar a visão do autor sobre si mesmo e sobre o narrador. Para *MpBC*, reler o prólogo implica “dar vida” ao defunto e perceber que seu romance carnalizado faz do começo e do fim elementos móveis. Sua biografia continua por inércia, mas uma inércia discursiva em que a morte é autoconhecimento e libertação do pensamento (Bezerra 2005: 118). Na literatura brasileira, até então, não existia obra que tivesse feito de forma tão ousada essa aproximação entre decomposição biográfica e diálogo dos mortos, como vimos mostrando desde 2008 (Silva Junior 2008).

Nos confins literários do *Undiscovered Country*, Brás Cubas deseja alcançar o maior número de leitores e utiliza um interessante artifício: a citação. Traz nomes conhecidos pelo público brasileiro, como Stendhal. Evoca Sterne, um representante formal do que virá nas páginas seguintes. Ademais, evoca o espírito introspectivo e irônico de Xavier de Maistre. Essas referências na abertura indicam uma chave capciosa de leitura e mostram o sujeito de sua própria consciência afirmando sua autoria e disputando espaço com a voz de Machado. Tenta convencer, em poucas linhas, a qualidade do estilo difuso e a capacidade de equiparar-se e superar os “avôs literários”: as cabriolas sternianas, os solilóquios ambivalentes de Xavier de Maistre e o realismo (do romance biográfico) caro a Stendhal são partes de um leque múltiplo de possibilidades discursivas.

Contando a vida em sua totalidade, incluindo-se a imagem de defunto tagarela, *MpBC* torna-se o grande representante universal de todos os tempos e reinventa uma narrativa dos mortos nos trópicos. O introito, como discurso liminar, aprofunda as questões contemporâneas e as carrega de passado, antevendo, em germe, o futuro. Brás Cubas vendeu também sua imagem: aristocrata e biógrafo – condições de um “homem-de-palavra” que, após a vida, “compartilha” (no plano da imaginação), com

Machado de Assis, um lugar entre os grandes nomes da literatura ocidental enquanto defunto e romancista.

O falecido autor relativiza a prática do direito de fala, cultivada em Cervantes, risível em Sterne, irônica em de Maistre. Existe uma peculiaridade nessa análise comparativa: pelo menos uma figura é consciente da sua existência em livro. Quixote e Sancho, na condição de personagens, e os outros “autores”, Tristram Shandy e o Xavier de Maistre narrador, fundam uma genealogia do *romance difuso* percebida por Machado. Não temos apenas o homem vivendo aventuras e uma voz contando uma biografia: nessa linhagem, coexistem discursivamente a parte material da publicação e a parte humana. Tristram Shandy coloca-se como personagem de si mesmo, vivendo no tempo de seus contemporâneos. Na memória, a sua vida; no papel, um romance. O nó temporal se dá no ir e vir entre o presente de um homem de 40 anos que conta uma autobiografia sempre interrompida pelas digressões e falas dos outros personagens. Tantas cabriolas não lhe permitem (factualmente) passar dos sete anos. Essa distensão temporal, os fatos revividos de forma humorística e a prática da “opinião” foram características herdadas por Brás Cubas, que, ao acrescentar “o tempo da morte”, renovou-as criativamente.

Expostas as bases das reflexões sobre o prólogo como marco fundamental da modernidade na prosa, passemos à interpretação dos “mementos” autoconscientes. Começemos com o texto que guia esta análise:

#### AO LEITOR

Que Stendhal confessasse haver escrito um de seus livros para cem leitores, coisa é que admira e consterna. O que não admira, nem provavelmente consternará é se este outro livro não tiver os cem leitores de Stendhal, nem cinqüenta, nem vinte, e quando muito, dez. Dez? Talvez cinco. Trata-se na verdade de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de um Sterne, ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair desse conúbio. Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual; ei-lo aí fica privado da estima dos graves e do amor dos frívolos, que são as duas colunas máximas da opinião.

Mas eu ainda espero angariar a simpatia da opinião, e o primeiro remédio é fugir a um prólogo explícito e longo. O melhor prólogo é o que contém menos coisas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado. Conseqüentemente, evito contar o processo extraordinário que empreguei na composição destas *Memórias*, trabalhadas cá no outro mundo. Seria curioso, mas nimiamente extenso, e aliás desnecessário ao entendimento da obra. A obra em si mesma

é tudo: Se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus.

Brás Cubas.

(Assis 1992: 513)

No primeiro parágrafo, temos a leitura do defunto ocupando o lugar de outro que instaura uma arena dialógica: não é o homem [Machado de Assis] nem o ser biográfico na condição de partícipe social que assinam, mas um defunto autor. Ante o impacto da publicação de *suas memórias*, o jargão adotado comprova suas vontades: “se adotei”, “se lhe meti” e “escrevi-a”; não é difícil “*antever*” – seus feitos a serem reconhecidos pelo outro.

A consciência material da totalidade da obra está implícita e seu sucesso advém do fato de já ter sido publicada, por Machado de Assis, em folhetim (1880). Assim, o prólogo sepulcral ainda traz rastros da primeira recepção folhетinesca, da revisão machadiana e do lugar do impasse – narrativo, editorial, autoral, tão sintomático dos momentos de gestação do século XX. Rompendo com a concepção cartesiana da produção literária brasileira, reticentes às mudanças bruscas de estilo, ele sabe que despertará um olhar agudo e curioso para si mesmo. Por isso, autores estrangeiros: uma estratégia para convencer a elite pensante que imitava os europeus e um possível atrativo a mais para as leitoras de novelas românticas.

Lendo-se a si mesmo, cria uma representação fingidora, arraigada às contradições humanas para, com elas, discutir a forma e justificar a novidade (pela grandeza dos outros, estranhos, estrangeiros). Imagens e formas de contar histórias que confirmam a ideia de que o romance, como o indivíduo moderno estão em constante devir. Atento para a representação da complexidade da mente humana, Machado de Assis percebeu a “forma livre” de Sterne e Xavier de Maistre e convoca o espírito de *A vida e as opiniões do cavalheiro Tristram Shandy* para produzir capítulos que distraiam da eternidade. Sua personalidade dividida, tema importante para o romantismo e reinventado por de Maistre, será uma das tônicas dos escritos posteriores. Para Frye, apesar da “negligente desconsideração com os valores da estória” (Frye 1957: 298), os leitores da época certamente consideraram *Tristram Shandy* um romance. As diversas introduções e essa tentativa psicológica de divisão do ser estendem o caráter fragmentário à forma e à condição editorial do lançamento progressivo.

Esse paradigma fragmentário embaralha as linguagens literárias e as ideias do momento no bojo do romance moderno. Ademais, o próprio leitor é convidado a fazer parte desse jogo. Quando se acredita que seguirá uma “vida” linear, as “opiniões” digressivas e múltiplas do cavalheiro penetram brutalmente no (quarto capítulo) – e não param mais:

Eu sei existirem no mundo leitores, bem como muitas outras pessoas que não são absolutamente leitores, – que não se sentem muito a gosto quando não são postas ao corrente de todo o segredo, do começo ao fim, de quanto diga respeito a uma pessoa. É por pura submissão a tal estado de espírito, e por

uma relutância da minha natureza em desapontar qualquer alma vivente, que tenho sido desde já tão minucioso. (Sterne 1998: 47-48)

O caráter ambivalente do romance autobiográfico irrompe no embate entre as consciências que assinam as obras. Um homem-discurso polemiza com o homem real (em sua condição única de enunciação). Na fala do morto, posto não haver mais corpo – ele não pertence a um sistema econômico nem a uma pátria, mas pretende pertencer a um *sistema literário*, para ficar com expressão cara a um importante intérprete machadiano, Antonio Candido (2012) – anuncia-se uma questão sobre os tipos de discursos que estarão em jogo no decorrer do livro: Machado de Assis, ser histórico, silenciado unilateralmente; e Brás Cubas, personagem, biografado, defunto e autor sobressaindo-se tiranicamente. Enfim, formas e temas aproximam-se naquilo que disfarçam: ser e não ser personagens autônomos ou meros homens de papel.

Nos autores, o caráter *destronante* (Bakhtin 2002) das emendas é incisivamente discutido. Apesar de o defunto autor ter trazido os nomes de Sterne e de Maistre como seus avôs formais, a consciência criadora reivindica a originalidade sob a máscara mortuária. Na leitura de si mesmos, enquanto escrevem o “último capítulo”, os seres autoconscientes utilizam elementos críticos sobre suas obras e sobre o cânone que elegem ou negam.

A recepção é *aliciada* desde o início. Depois da filiação a uma memória universal, o conúbio paradoxal entre o riso e a melancolia, a autoafirmação da condição que faria de Brás Cubas “um autor particular” na conversa objetiva com os vivos: “Acresce que a gente grave achará no livro umas aparências de puro romance, ao passo que a gente frívola não achará nele o seu romance usual”. O defunto autor, comentando novamente o estilo e a sua recepção, acrescenta um novo paradoxo. Ironicamente, cria duas categorias de “críticos” e prevê a postura desses diante da inovação.

No segundo parágrafo, ainda do referido Prólogo, o defunto discute uma poética do “Ao leitor” quando diz que o melhor “remédio é fugir a um prólogo explícito e longo” (Assis 1992: 513). A receita se estenderá: capítulos curtos que se ligam por quebras volúveis, comentários sério-cômicos e “coisas que se dizem melhor calando”. Retoma a expectativa do parágrafo anterior e projeta seu estilo no futuro leitor, “maior defeito do livro”, pulsão criativa e com quem ele divide a responsabilidade do andamento narrativo. Enquanto o outro lê, espelha a função e a eficácia de uma boa introdução – inquietação semelhante à do autor criador do *Tristram Shandy*.

Deparamo-nos, desde o princípio, com um Brás Cubas esperançoso de sua grande realização, uma obra capaz de fazer com que seu nome seja estampado na história. Um homem revelando-se nos interstícios de seu discurso. O ideal da advertência, “contar menos cousas”, ou de dizê-las de “um jeito obscuro e truncado” será o mesmo de todo o percurso narrativo. Nas guinadas e escorregadelas, flutuam na mesma experiência o discurso de finado e a memória sentimental do vivo. Brás Cubas arma um circo e conclama os aplausos da plateia. Insiste na sua condição cemiterial e, de maneira ardilosa, nas relações com a própria fala, demonstra sua capacidade de ma-

nipulação estilística. Com isso, convida a opinião (recepção) para um outro campo da existência – a literária.

Nos introitos modernos, que avançam em relação aos limites que simplesmente cessam de existir, a racionalidade e a linearidade são confrontadas nos âmbitos existenciais e formais. A lógica aristotélica que sustentava a hegemonia dos discursos clássicos é confrontada pela fantasia: na loucura, no riso, na morte – termos-imagens inimigas dos axiomas construídos pela razão (Medeiros 2017). O autor criador que pensa a obra conhece-se a si mesmo e se transforma enquanto escreve: autoria e individualidade questionam a civilização e a literatura.

Cervantes opta pelo tom dramático do diálogo e pela crise autoral para começar sua obra “sem citações”. Tristram recomeça insistentemente sua história – novos prólogos, novas epígrafes, novas opiniões. Em *Viagem à roda do meu quarto*, o narrador se apresenta ávido para oferecer à humanidade sua genialidade megalomaniaca e suas teorias sobre a condição humana. Motivado pela possibilidade de diversão, hesita no instante da publicação e ri do leitor. Brás, ainda preso às vaidades e inseguranças humanas, “tartamudeia” na “entrada triunfal”: atribui valores ao seu livro, fala com o leitor e tropeça pela narrativa.

Para finalizar, lembremos, com Calvino, ao tratar de Joyce e Borges, que o “modelo da rede dos possíveis” (Calvino 2010: 134) constitui-se de estruturas modulares e combinatórias. Para o escritor italiano, a proposta mais promissora para tal realização literária é a prosa em condição de multiplicidade. As partes de livro, como começos e prólogos, abolem distâncias e discutem literariamente a relação volitivo-emocional do outro (Bakhtin 2003). Ao fazê-lo da perspectiva da multiplicidade, com autoconsciência narrativa, Machado de Assis supera o problema (cultural) da impossibilidade de vencer a morte e consegue uma plataforma de observação da realidade que analisa vida, fim e romance de um ponto de vista inusitado. Como bom fingidor, evita contar o processo de composição de um livro no outro mundo (*Undiscovered country* – do “secularizado” XIX). Além de discutir o gênero literário, quando deixa de explicar tal fato, impossibilita qualquer enquadramento tradicional da obra. Seu discurso liga-se às necessidades da trama. Apoiado na discussão sobre o estilo como expressão individual, anuncia o romance difuso (Silva Junior 2008).

Preparando o palco no qual pisará essa projeção autobiografada, Brás Cubas pinta com ironia a conclusão de seu prólogo. Final do pequeno texto que abre (e conclui *autoconscientemente*) seu romance e instaura definitivamente o circuito interativo entre autor inventado e leitor projetado: “A obra em si mesma é tudo: Se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus”. Aqui, finaliza o introito e convida o leitor a “entrar logo” na história. A pena da galhofa e a tinta da melancolia, relacionadas paradoxalmente, retomam mais uma vez a figura familiar do outro. Se, por um lado, há uma esperança (confessa) de que sua obra seja das melhores, o que seria a paga das horas agradáveis de leitura, por outro, o autor se mostra indiferente àqueles que não agradar e deixa para esses o riso escarinho de um piparote. Desse modo, sai furtivamente do *Ao leitor* e assina, mais uma vez, o seu nome: “BRÁS CUBAS”.

A articulação promocional alcança seu ápice: o nome do defunto aparece no título, figura entre outros escritores reconhecidos e, no final, sua assinatura fulgura como marca de autoria. Caso o leitor esteja relendo o prefácio, se lembrará da ideia fixa que o personagem teve antes de morrer: inventar um “emplasto” que estampasse publicamente o seu nome. O emplasto, um influxo da vontade de continuar existindo e símbolo de seu caráter pachola, aderente e inútil. Na biografia romanceada, isso acontece, e seu nome, Brás Cubas, fica para a posteridade entre os nomes de Stendhal, Sterne e Xavier de Maistre.

MpBC funde formas modernas de fantasia e realismo e deixa que o defunto externe sua posição. Ao longo do livro, fará o exercício de rir de si e dos outros, constatando a miséria humana, suas ilusões e o apego à vida, lembrando sempre que tudo morre e que o resto é discurso. Partindo da voz sepulcral à gênese do romance moderno, confirmamos o fato de o prólogo não ser apenas um discurso sobre si mesmo, mas um campo revelador dos elementos do romance, dos atores e autores envolvidos, do gênero e de pensamentos sobre os limites da linguagem, do livro, do existir.

#### OBRAS CITADAS

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Vol. I. Afrânio Coutinho, org. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Annablume/Hucitec, 2002.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. *Problemas da poética de Dostoiévski*. 5. ed. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BEZERRA, Paulo. Posfácio. Fiódor Dostoiévski. *Bobók*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Ed. 34, 2005, pp. 111-125.

BORGES, Jorge Luis. *Prólogos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

CALVINO, Italo. *Multiplicidade*. Calvino I. Seis propostas para o próximo milênio: lições americanas. 3. ed. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2010, pp. 115-138.

\_\_\_\_\_. “Prezentazione”. *Le città invisibili*. Verona: Mondadori, 1993, pp. 3-11.

\_\_\_\_\_. *Se um viajante numa noite de inverno*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos, 1750-1880*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2012.

CARPEAUX, Otto M. *Reflexo e realidade*. Rio de Janeiro: Fontana, 1976.



FRYE, Northrop. *Anatomia da Crítica*. São Paulo: Cultrix, 1957.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX: 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das letras, 2008.

JOYCE, James. *Ulysses*. Trad. C. W. Galindo. São Paulo: Penguin Classics/Companhia das Letras, 2012.

MEDEIROS, A. C. M. Poética socrática, tanatografia e a invenção do desassossego. 2017. Tese (Doutorado em Literatura). Universidade de Brasília, Brasília. Disponível em: <https://repositorio.unb.br/handle/10482/842>.

SCHNEIDER, Michel. *Mortes imaginárias*. Trad. Fernando Santos. São Paulo: A Girafa Editora, 2005.

SENN, Marta de. *O Olhar Oblíquo do Bruxo: ensaios em torno de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.

SILVA JR, Augusto R. da. Morte e decomposição biográfica em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. 2008. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal Fluminense, Niterói. Disponível em: [http://www.livrosgratis.com.br/arquivos\\_livros/cp074719.pdf](http://www.livrosgratis.com.br/arquivos_livros/cp074719.pdf).

STERNE, Laurence. *Tristram Shandy*. Chicago: Encyclopedia Britannica, 1952.

\_\_\_\_\_. *A vida e as opiniões do cavaleiro Tristram Shandy*. Trad. José Paulo Paes. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.

THE MACHADIAN INVENTION AND STERNIAN EXPERIMENTALISM AS A PROLOGUE TO THE 20TH CENTURY: POLYPHONIC POETICS AND SELF-CONSCIOUS MULTIPLICITY

ABSTRACT: The poetics of the novel goes through great transformations with authors such as Xavier de Maistre and Laurence Sterne (in the 18th century) and Machado de Assis (in the 19th century). In this proposal, we highlight the works *The life and opinions of Tristram Shandy*, Gentleman (Sterne 1759) and *Memórias póstumas de Brás Cubas* (Assis 1880), whose publication in a short story completes 140 year in 2020. Understanding *Memórias Póstumas* as the first experimental Brazilian novel, we observe the marks of Sterne and Maistre language evoked by the dead author Brás Cubas since the Prologue of his memories, not by chance, posthumous. To address the ways of making self-conscious genre, we resumed unlimited styles with Rabelais and Cervantes. Wandering through Romanesque prologues, we look into “Ao leitor” by Machado. Supported by 20th century literary thinkers, such as Carpeaux, Borges, Bakhtin, and Calvino, we established a relationship between the concepts of polyphony and multiplicity in an understanding of literary without stable and hierarchical models. This way, we reveal the condition of a tanatographic poetics by the created author Brás Cubas, from which emanate desires and move self-conscious novelistic forms in constant biographical decomposition.

KEY WORDS: *Memórias póstumas de Brás Cubas*; Prologues; Self-conscious genre.

Recebido em 29 de fevereiro de 2020; aprovado em 2 de maio de 2020.

---

# terra roxa

## e outras terras

Revista de Estudos Literários

---

### A POESIA-OUTRA DE CARLITO AZEVEDO

Paulo Alberto da Silva Sales<sup>1</sup> (Instituto Federal Goiano)

RESUMO: A tradição da ruptura e as tensões dissonantes em torno da modernidade lírica instauraram a crise como elemento fundador da experiência moderna. Inovações e experimentalismos na composição poética feitas a partir de categorias negativas, anormais e obscuras se firmaram como marcas dessa poesia desde Baudelaire e em seus herdeiros. Os vestígios da crise de verso e das cisões instauradas no modo de sentir lírico da modernidade se unem às tendências da inespecificidade da arte, da desterritorialização, da desconstrução e do hibridismo sintomáticos de poéticas contemporâneas. Carlito Azevedo é um dos principais nomes da recente lírica brasileira cuja obra poética causa, simultaneamente, estranhamento e fascínio em seus leitores pelo seu caráter inespecífico. Na tentativa de investigar a obscuridade intencional presente nos experimentos do poeta fluminense, principalmente mantendo os olhos fixos nos tempos, discursos e elementos utilizados como matéria de poesia, faremos um exercício de leitura de algumas passagens do *Livro das postagens*, publicado em 2016, composto de dois poemas que põem em xeque a própria noção de poesia lírica.

PALAVRAS-CHAVE: modernidade e contemporaneidade; experimentalismo; poesia lírica; Carlito Azevedo.

Peter Bürger (2008: 50-51), em sua *Teoria da vanguarda*, entende que “os procedimentos individuais só podem ser reconhecidos como meios artísticos a partir dos movimentos históricos de vanguarda” e que, por essa razão, tais movimentos não desenvolveram estilo algum. Não se criou, segundo o autor, um estilo dadaísta ou surrealista mas, sim, ao erigirem “em princípio a disponibilidade sobre os meios artísticos de épocas passadas, esses movimentos liquidaram a possibilidade de um estilo de época”. Mais adiante, Bürger aponta para a noção de “estranhamento” – que foi considerada pelos formalistas russos como “o” procedimento de arte – e que o reconhecimento dessa categoria no meio geral foi possibilitado pelo choque da recepção, firmando-se como o mais elevado princípio da intenção artística vanguardista.

---

<sup>1</sup> paulo.alberto@ifgoiano.edu.br - <http://lattes.cnpq.br/2235713534521313>

Ancilarmente, na visão de Bürger, seguindo Adorno, a criação das vanguardas propiciou que a arte se tornasse autocrítica, sobretudo a partir dos experimentos dadaístas e surrealistas. Nesse sentido:

o significado metodológico da categoria autocrítica consiste em apontar, também para os subsistemas da sociedade, a condição de possibilidade de uma “compreensão objetiva” dos estágios passados de seu desenvolvimento. [...] O dadaísmo, o mais radical dentre os movimentos da vanguarda europeia, não exerce mais uma crítica às tendências artísticas precedentes, mas à instituição arte e aos seus rumos tomados pelo seu desenvolvimento na sociedade burguesa. (Bürger 2008: 57)

Os procedimentos individuais que criam singularidades feitas a partir da noção de estranhamento e que tornam autocrítica a arte podem ser encontrados em grande parte da obra poética de Carlito Azevedo. Em seus textos, o poeta carioca apresenta uma poesia-outra que tem sido recebida pela crítica sob vários rótulos: poesia em campo expandido, poesia híbrida, poesia em prosa, poesia dramática, poesia e suas interfaces com outras artes, poesia fora de si e poesia endereçada. Além disso, suas obras transitam por outros universos discursivos que alimentam, também, a autorreflexividade, a intertextualidade, a imitação de estilos, a fragmentação, a inserção de citações, colagens e outros enxertos tão comuns em experimentos vanguardistas de início do século XX. Tais procedimentos são revitalizados por esse poeta e são associadas às tendências da arte contemporânea, principalmente às questões da inespecificidade e do hibridismo.

Ler a poesia de Carlito Azevedo sobre o prisma da inespecificidade, tal como entende Florencia Garramuño (2014), significa perceber que as práticas artísticas presentes em seus poemas questionam a especificidade de um meio no momento em que sua lírica se apodera de outros suportes que se entrecruzam, rompendo as fronteiras entre os campos. Veremos, sobretudo a partir da leitura de algumas passagens do *Livro das postagens*, publicado em 2016, que Carlito Azevedo cria “alguma coisa que não pertence nem se reconhece na espécie” e, com isso, sua poesia propicia a instalação de “imagens de comunidades expandidas”. Nesse livro, bem como em toda sua obra poética, nota-se a fuga e a eliminação “da especificidade do meio, do próprio, da propriedade, do enquanto tal de cada uma das disciplinas, uma expansão das linguagens artísticas que desborda os muros e barreiras de contenção” (Garramuño 2014: 15). Eis algumas possibilidades de realizarmos uma leitura de sua poesia.

Na visão de Ítalo Moriconi (2014), Carlito Azevedo e Arnaldo Antunes são nomes exponenciais da recente poesia brasileira que deram uma guinada cosmopolita (eixo Rio-São Paulo) com a criação de poéticas ligadas às informações referenciais, típicas da cultura concretista paulista. Foi por meio da transição dos anos 1980 aos 1990 que a poesia de ambos deixava os resquícios do concretismo e começava a apresentar indícios de “pluralismo” e “diversidade”. No caso específico de Carlito Azevedo, “o diferencial, naquele momento de estreia, era juntar a informação concretista pau-

lista à informação marginal carioca (esta, na prática, informação neomodernista)” (Moriconi 2014: 81). Ainda segundo esse crítico, novas ondas poéticas, desejos, vocabulários, tendências brotadas de estilos anteriores emergiram, começaram a ganhar visibilidade e força. São modelos que vão além das criações das gerações 1990 e 2000. Moriconi ainda destaca que nos anos 2010, as principais forças em expansão poética seriam aquelas ligadas às noções de complexificação, descentralização, replicação imperfeita, porosidade e acrescentamos, ainda, os simulacros, o hibridismo, a prática das citações e o uso dos pastiches. Os livros que Carlito Azevedo publicou nos anos 1990 apresentam essas variedades de feições e de “desequilíbrios”. Portamo-nos à noção de desequilíbrio apresentada Rosa Maria Martelo, em “Poesia e desequilíbrios”, segundo a qual é natural que o texto poético, em seu movimento constitutivo de poeticidade, apresente desencontros do poema para consigo mesmo: “a poesia sempre evoluiu sobre o desequilibrar de equilíbrios anteriores, que, assim que se fixam, ou assim que atingem um ponto de repouso reconhecível (uma situação epigonal, digamos), correm o risco de deixar de ser produtivos, devendo ser desequilibrados para que gerem novas formas de equilíbrio” (2010: 9). A nosso ver, a poesia de Carlito Azevedo apresenta essa não coincidência consigo mesma e, precisamente por meio dessa não-identificação revelada pela “impropriedade substancial” é que o poeta fluminense procura a condição da poesia.

As obras de Carlito Azevedo são *Collapsus linguae*, de 1991; *As banhistas*, de 1993; *Sob a noite física*, de 1996 e *Versos de circunstância*, de 2001. Há também a obra *Sublunar* (2001), uma antologia que reúne poemas contidos nas quatro publicações anteriores, que foram organizados pelo autor a partir de alguns eixos temáticos. Nesse ponto, importante registrar o estudo de Flora Sússekind (2008) sobre a inclinação da poesia aos modos de escrita da ficção e aos processos de figuração de Carlito Azevedo em poemas anteriores a 2009, quando o poeta publica *Monodrama*, consagrando o seu estilo que passou, dentro do campo da poesia lírica, a questionar os gêneros literários e a embaralhá-los. Essa expansão da poesia aos modos de escrita da ficção e, ao mesmo tempo, pela sua inclinação à teatralização do fazer poético, tal como observou Flora Sússekind (2008), fizeram com que a obra *Monodrama* pudesse ser lida como uma “instalação” ou um “fruto estranho”.

Em *Monodrama*, Carlito Azevedo intensifica os diálogos entre poesia e outros universos discursivos, aspecto, esse, já evidenciado em suas publicações anteriores. Fragmentos de situações cotidianas, recortes de textos literários e não-literários, diálogos filosóficos-existenciais e uma infinita rede intertextual são associadas à subjetividade de um eu que está entrelaçado a todos esses hiperlinks. Tais aspectos presentes em *Monodrama* são introjetados e problematizados na escrita do *Livro das postagens*. Seu mais recente livro é composto por dois longos poemas que evidenciam a proposta de desalinhamento e de desapropriação do poético em si, cedendo lugar a instalação de “cenas”. Nele, a poesia se vale de várias construções marcadas pela impropriedade e por construções imagéticas contrastantes: “Na minha situação/ um outro talvez aproveitasse/ para anunciar o que bem quisesse/ mas comigo não tem o que bem quisesse/ a fuga a fronteira/ lulu vamos cruzar a fronteira/ a linha divisória que diz/ até aqui o acosso/ até aqui o ofego” (Azevedo 2016: 26-27).

O estranhamento, típico dos experimentos vanguardistas, se materializa no *Livro das postagens* não apenas pelas combinações de elementos textuais distintos, mas, também, pelas remissões a nomes de poetas, de escritores, de pintores, de diretores de cinema, de fotógrafos, de jornalistas e de músicos. As hipermediações a essas personalidades aparecem ligadas por meio de trechos de óperas e de filmes cujas passagens possibilitam aos leitores visualizarem elementos da arte cinematográfica e musical. Mediadas a essas junções, os poemas transcontextualizam personalidades históricas de vários momentos da história política e social relacionados a momentos ditatoriais – em 1973, ano que marcou o início do governo autoritário de Pinochet no Chile – e a passagens que rememoram contextos de terror da primeira e segunda guerra mundiais:

nenhum grito de dor  
nenhum grito de amor  
nenhum grito de revolta  
nem a lua e nem despenhadeiro  
só essas partículas  
de poeira no ar  
que eu pensava que fossem almas  
alminhas de ar  
eu vim pelas alminhas do ar.  
(Azevedo 2016: 28).

O primeiro experimento do *Livro das postagens* é intitulado “O livro do Cão”. A montagem desse texto articula elementos formais de, pelo menos, três campos artísticos diferentes, que pertenceriam ao teatro, à ópera e à poesia propriamente dita. Eis o recorte da parte inicial do poema:

Prólogo canino-operístico

O cão:

Eu não devia nem estar aqui.  
Outro deveria estar em meu lugar.  
Eu não fui treinado para isso.  
É como se estivesse no menor daqueles cubos  
Que se encaixam vinte vezes uns dentro dos outros.  
O autor deveria estar aqui.  
Assuma o que tem ou não tem a dizer.  
O que posso enunciar além disso?  
Mas ele não se move  
nem no espaço no qual se encontra,  
Nem naquele no qual não se encontra.  
Me obrigaram a improvisar.

Marina Tsvetaeva me conhece.  
Certa vez, em plena fome  
Dos primeiros anos da revolução  
Que em breve completará 100 anos,  
Ela estava sentada numa calçada  
Sem ter o que comer ou dar de comer  
Às suas filhas (uma morreria de fome)  
Quando me aproximei magro  
Acreditando que um coração de poeta  
Sentiria pena de mim  
E me livraria da cartolina  
Que me tinham pendurado no pescoço  
Com os dizeres escritos a lápis:  
Matem Lênin e Trotsky ou eu serei comido.  
Cartolina cujo peso nenhum  
Eu mal aguentava com minha força nenhuma.  
Creio que já são palavras suficientes.  
Dentro do último cubo é essa luz arroxeadada  
Mais lamparina que crepúsculo.  
Eu nem deveria estar aqui.  
Outro deveria estar em meu lugar.  
Se vim parar aqui  
foi por curiosidade  
foi porque me chamaram.  
foi abanando o rabo para o futuro.  
foi arreganhando os dentes para o futuro.  
E ansiava por futuro.  
Foi sem ninguém me chamar.  
Vim cair aqui  
Dentro desse cubo  
Que sendo um lugar  
É onde eu estou  
E sendo uma coisa  
Deve estar em algum lugar.  
(Azevedo 2016: 13-14)

Composto por 25 páginas, o poema “livro do cão” traz à baila inúmeras problemáticas presentes na literatura moderna e contemporânea, tais como a fragmentação e a inserção de intertextos em vários níveis, que vão desde a citação ao pastiche. Nesta passagem inicial do poema, o leitor se esbarra com “prólogo canino-operístico” que lhe é apresentado, por meio de uma rubrica, ao ator/personagem/persona lírica nomeado como o “cão”. A máscara utilizada pelo sujeito lírico traz desde o primeiro verso uma frase que irá ecoar por, pelo menos, oito vezes ao longo de todo o poema: “Eu não devia nem estar aqui. / Outro deveria estar em meu lugar.” A utilização do

prólogo em si funciona na estrutura do livro como uma espécie de mote à glosa poética que será desenrolada na segunda parte da obra, também intitulada “livro das postagens”.

Nota-se no trecho transcrito acima que o sujeito poético retoma nomes importantes da literatura de fins do século XIX, e dos séculos XX e XXI. Com uma dicção amplamente metamorfoseada entre a arte teatral e a cinematográfica, o primeiro poema do *Livro das postagens* faz referências a personalidades históricas, tais como aos líderes da revolução russa Lênin e Trotsky. São citados alguns artistas vanguardistas, tais como os russos Marina Tsvetaeva e Maiakovsky e o francês Paul Cézanne. Essas personalidades vão sendo comentadas em forma de *flashes*, em pequenas cenas visuais, e passam a integrar as angústias do sujeito lírico sem espaço e inconformado pelo seu “ofício”:

O autor deveria estar aqui.  
Visa a realidade e depois  
se proíbe os meios de atingi-la?  
Onde é que nós estamos?  
Cézanne me conhece.  
Mostro um segundo  
o que é atingir a realidade:  
de um céu em farrapos  
desceram esses mosquitos  
- ou entraram comigo  
(me desculpo)  
dissimulados em meu pelo  
como poeira na pelúcia  
- ou já estavam aqui  
desde o começo dos tempos.  
São os últimos egípcios  
às vezes têm o brilho negro das formigas  
às vezes a transparência de fantasmas.  
Seu zumbido em reflexão sonora  
contra as paredes do cubo  
parecem querer sincronizar seu ritmo  
com o ritmo do meu coração  
com o ritmo da minha respiração  
para depois ir impondo  
um espaço cada vez maior  
entre cada batida  
entre cada arfar.  
Parabéns aos que me abandonaram aqui  
na frente de todos  
sem saber o que anunciar  
sem saber se é maior o medo ou o desejo

de ouvir que às minhas costas  
se abrem as cortinas  
e saem um mata-mosquitos.  
(Azevedo 2016: 21-22)

A forma na qual o poema é arquitetado lembra um monólogo de um ator, entremeado por espaços em branco e por pausas para que haja uma breve “respiração”. O ritmo frenético entoado pelo sujeito lírico lembra, também, o frenesi da vanguarda futurista de Marinetti. Não obstante, a própria composição surrealista do cão – uma cabeça de um animal presa a um cubo – ao entoar frases que, à primeira vista, não parecem fazer sentido, vão de encontro às propostas da arte impressionista de Paul Cézanne, cujos quadros fragmentados e em perspectivas diversas abalaram o estilo de pinturas realistas. A radicalização e o inconformismo presente nas vanguardas europeias encontram na voz canina ressonância e sentido. A ação presente no poema é voltada toda para o cão que, por sua vez, é forçado a realizar um solilóquio e a improvisar a “ação” mesmo contra a sua vontade.

As passagens transcritas, bem como em todo o poema, geram incomodo no leitor de poesia, sobretudo naquele leitor acostumado à concepção de lírica como linguagem em estado de ânimo ou da alma individual, amplamente difundida pela poesia romântica. Essa perspectiva anterior à poesia moderna e suas ramificações na contemporaneidade julgavam as qualidades do conteúdo e as descrevia como categorias positivas. Na instauração da noção de “crise” como topos e como elemento fundador da experiência moderna, tal como a entende Marcos Siscar (2010), o discurso poético passa a questionar os aspectos fundadores de seu sentido. Surgem novas categorias na forma de poetas, quase todas negativas. Hugo Friedrich (1978) destaca inúmeros elementos que marcam a tensão na lírica moderna e que levam à desorientação e à dissolução do que é corrente. Para ele, a não assimilabilidade da poesia moderna seria sintomática do poetas moderno e que passaria, então, a ser descrita por meio de categorias anormais. Nesse sentido, as poéticas da modernidade e da também pós-modernidade passariam por constantes mudanças em seus discursos em crise, como marcas de repensar o fazer poesia em tempos instáveis em busca de sua autonomia: “O discurso poético é aquele que não apenas sente o impacto dessa crise [...] mas que nomeia a crise – a indica, a dramatiza como sentido do contemporâneo” (Siscar 2010: 10).

Ao se valer de estratégias não-convencionais e desagregadoras do estilo lírico clássico, os dois poemas do *Livro das postagens* criam raridades, ou melhor, singularidades poéticas, em contraste com a ideia de universalidade. Essa poesia não espera – por meio de suas formas anormais e dissonantes – ser compreendida, uma vez que ela não encerra um significado previsível que satisfaça as subjetividades do leitor. Tratam-se de poemas que apresentam “dissolução do que é corrente, ordem sacrificada, incoerência, fragmentação, reversibilidade, estilo de alinhavo, poesia despoetizada, lampejos destrutivos, imagens cortantes, repentividade brutal, deslocamento, modo de ver astigmático [e] estranhamento” (Friedrich 1978: 22).



No segundo poema do livro, também chamado de “livro das postagens”, há processos de reescrituras de textos diversos. Neles, percebe-se nitidamente a nulidade da presença de quaisquer sentimentalismos à maneira romântica. Algumas passagens são herméticas e não apresentam nenhuma relação de um conjunto. Esses entrecruzamentos de aspectos de múltiplos saberes e a expansão das fronteiras entre os discursos são os principais elementos que fascinam os leitores, aspectos esses que tornam a poesia de Carlito Azevedo híbrida. As “postagens” presentes em todo o texto poético, por não se constituírem como poemas autônomos, fazem com que nós, leitores, tenhamos a sensação de não compreensão e de que não somos capazes de fazer “análises” do texto, o que é intencional se pensarmos na perspectiva da lírica moderna. O posicionamento do leitor, frente a textos inespecíficos e em campo expandido, tais como esse, muda e ele passa a assumir novos papéis. O texto em si obriga o leitor a se desvencilhar das noções pré-estabelecidas e das concepções positivas da lírica antecessora à modernidade.

A priori, a designação desses dois textos como “poemas líricos” requer certos cuidados em relação aos modos de ler esses textos. A esse respeito, citamos Agamben (2012a), em seu texto “Les jugements sur la poésie ont plus de valeur que la poésie”, no qual ele reflete sobre o fato de que a arte contemporânea tem nos apresentado produções frente as quais não é mais possível recorrer ao tradicional mecanismo de juízo estético, uma vez que a dupla antagonista arte/não arte torna-se obsoleta e inadequada. Nesse sentido,

a arte contemporânea, nas suas mais recentes tendências, levou esse processo ainda mais adiante e acabou por realizar aquele *reciprocal ready-made* em que pensava Duchamp quando sugeria usar um Rembrandt como mesa de passar roupa. [...] Tomando consciência da própria sombra, a arte acolhe, assim, imediatamente em si a própria negação e, superando a distância que a separava da crítica, torna-se, ela mesma, o *logos* da arte e da sua sombra, isto é, reflexão crítica sobre a arte [não arte]. (Agamben: 2012a: 89)

Em relação à não possibilidade de demarcação do poético e da não especificidade da arte contemporânea, o *Livro das postagens* apresenta algumas tensões e obscuridades típicas da lírica moderna e contemporânea. A tessitura dos poemas é moldada por citações, que vão desde da presença de nomes à imitação de estilos e de pensamentos. A seguir, reproduzimos a imagem da página 49, a 9ª passagem do também intitulado “livro das postagens”:

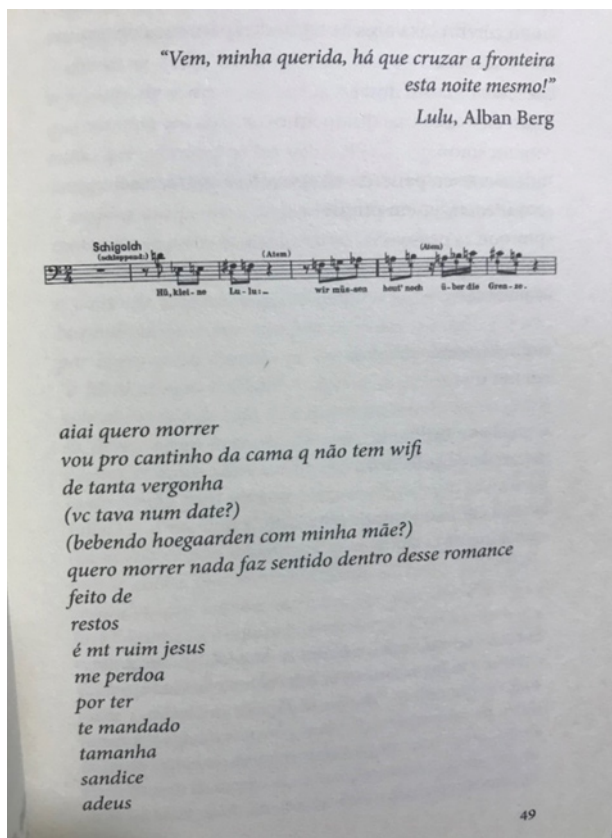


Figura 1 – Página 49 do Livro das postagens (Azevedo 2016)

A ressignificação por meio da colagem e união de um gênero a outro promoveu novos sentidos ao texto poético. Esses enxertos e ajuntados presentes no livro de Carlito Azevedo podem ser lidos pela óptica dos acontecimentos, tais como um puro dever e que criam singularidades. Transcrevemos outros dois “poemas” pertencentes à página 65 que trazem essas apropriações de outros discursos:

“Diga aos poetas que não se preocupem, que se hoje escrevo versos é só para dar forma a vários sonhos que eu tive...”  
(Sócrates, antes de morrer. Fédon, de Platão)

*E quando ela te envia aquele poema anônimo chinês, dinastia Sung (960 – 1279), em que uma moça ouve os cachorros da rua latindo na madrugada, e adivinha que é seu jovem marido que está de volta do primeiro dia de trabalho. De quimono, mas descalça, desce apressada uns degraus e vai buscá-lo no portão, na chuva, onde ele cambaleia, bêbado. Ela o ajuda a entrar em casa, ele se recusa a tirar as roupas e desaba tranquilamente na cama com sua embriaguez. Ela se deita ao seu*

*lado, ainda que tudo é preferível a ter que dormir  
sozinha neste frio.*

(Azevedo 2016: 65, grifos no original)

Dois textos semanticamente díspares são intercalados. O primeiro trata-se de uma citação possivelmente retirada do livro *Fédon*, de Platão, na qual a personagem Sócrates faz uma hipotética consideração sobre o seu fazer poético. O segundo, ao que tudo indica, apresenta-se como um microconto que narra os infortúnios de uma jovem com seu marido bebum. Surge, no leitor, um desconforto ao lidar com dois tipos de textos que não eram – *a priori* – poéticos. Logo, o que os tornou poéticos no experimento de Carlito Azevedo? Uma saída para tal inquietude seria a constatação da presença da memória discursiva do poeta que adota não mais o sentimentalismo como máquina impulsionadora da veia poética, mas a memória do lido, do vivido e do observado. As “impressões” sobre as passagens do texto poético vão aparecendo (embora não se firmem) a cada nova leitura, haja vista que a ideia presente no próprio título – “as postagens” – sugere algo efêmero e sempre passível de mudança.

Pela sua natureza heteróclita de formas e de conteúdos dos poemas, levanta-se um questionamento sobre a natureza poética e sobre o lugar da subjetividade lírica em poemas feitos a partir de conversas informais, de diálogos realizados em momentos de intimidade, de falas ao celular ou mesmo de mensagens de texto e de postagens feitas na *timeline* e em *inbox* do *Facebook*. O trecho a seguir ilustra essa multiplicidade de discursos:

*A vida é muito aquela cena da puta escorraçada por  
todos do lado de fora do motel no Tangerine, bebendo  
água doidona de crack, alimentada por um nugget*

*mas pelo menos ela tem uma amiga que vibra por ela! é  
suficiente eu diria*

*Feriado. Dá para ouvir daqui o barulho de tantos lápis  
e canetas sulcando o papel dos cadernos e de tanta  
agulha circulando pelos sulcos de vinis arranhados  
e você foi crescendo e abandonando isso sem se dar  
conta de era para sempre.*

(Azevedo 2016: 71; grifos no original)

Nesta página do livro, as três construções se baseiam em comentários feitos por mensagens de texto ou mesmo em conversas informais. E, nessas apropriações e arranjos, nota-se de forma sutil a presença de uma subjetividade que é construída por meio da interposição de saberes diversos. Seria uma espécie de memória discursiva na qual o sujeito lírico expressa marcas de seu sentir entre a escolha de um fragmento e outro. A construção poética hipermediada por fontes diversas desestabiliza as

estruturas formais dos gêneros literários, mais precisamente aquelas basilares para a constituição da poesia lírica. O poema, lugar privilegiado para a exploração das máscaras adotadas por um sujeito lírico, na poética de Carlito Azevedo, transmuta-se em uma arena de experimentações de gêneros literários articulados aos mais diferentes discursos, saberes e hiper-realidades da contemporaneidade. Logo, ter dimensão dos processos de desterritorialização e de não pertencimento a lugares e a tempos específicos são fundamentais à leitura da poesia azevediana.

Uma possível “chave” para enfrentar o *Livro das postagens* é a epígrafe escolhida pelo poeta carioca: de autoria de Pier Paolo Pasolini (1922 – 1975), importante cineasta e poeta italiano, esse paratexto dá pistas ao leitor de como funcionará a montagem do texto poético: “Já não podemos realmente estar de acordo: estremeço, mas é em nós que o mundo é inimigo do mundo”. Como se verifica, tudo é desapropriado da hierarquia autoral – ironicamente expressa pela fala do cão no primeiro poema do livro – porque não há mais um território reconhecível. Nas passagens transcritas das páginas 56, 57 e 58, notam-se essas expansões poéticas:

O contrabaixista Ron Carter dizia que sua função num quinteto de jazz (e ele tocava no quinteto de Miles Daves) era tocar sempre a nota que impedisse os outros músicos de tocar a nota que eles imaginavam que iam tocar, obrigando-os sempre a encontrar uma nota inesperada. Penso sempre nessa frase, obsessivamente, mesmo se ser músico, e acho que é porque no fundo a vida, tal como a vivo, é o meu Ron Carter, sempre fazendo soar a nota que me impede de tocar a nota que eu achava que ia tocar, e me obrigando a encontrar outra, à queima-roupa, numa fração de segundo. Às vezes desafino feio, falho, perco o tom e o rebolado, e os amigos me vão recolher no lixo, entre trapos de lágrimas, gatos e espinhas de peixe, e outras vezes mando tão bem que o pequeno público do enfumaçado e noturno pub dos corações solitários se levanta, dança na pista e entre as mesas, esboça um sorriso entre as lanterninhas japonesas dos cigarros e ao final aplaude e grita, olhos brilhando: mais um! E eu toco um novo solo feito das lembranças de ter sido recolhido no lixo, entre trapos de lágrimas, gatos e espinhas de peixe. Disse o Paul Valéry que um leão é feito de carneiros devorados, eu sou um carneiro feito de leões ferozes ludibriados.

*que hotel em pinheiros?  
vamos tomar um café?*

*dá pra ir andando sim mas é um pouco longe  
é perto daquela escola ocupada pelos alunos  
vc devia ir lá ler poesia  
é muito linda essa escola e esses alunos*

*sabe o que eu sou?  
uma escrita escrota para um pensamento libertador*

*não vai tomar um café comigo?!  
recusou?  
quer flamar só?*

*vc acha que eu não vou ligar? claro que eu vou! diz aí  
seu número.  
aceito até não como resposta*

*espero agora sonhar com a carruagem de Queen Maab  
feita com uma casca de noz  
é muito legal ver os temas interconectados  
das fábulas todas  
Otelo  
Dom Casmurro*

*boa noite  
gracias  
se eu não acordar com a cama tremendo já estou no lucro  
(Azevedo 2016: 56-58; grifos no original)*

As sutilezas observadas nas entradas do instrumentista Ron Carter em certos momentos da canção vão de encontro às frustrações do sujeito lírico que se vê incapaz de tocar uma única nota em um contrabaixo com tamanha precisão: “e acho que é porque no/ fundo a vida, tal como a vivo, é o meu Ron Carter,/ sempre fazendo soar a nota que me impede de tocar/ a nota que eu achava que ia tocar, e me obrigando/ a encontrar outra, à queima-roupa, numa fração de/ segundo”. Em seguida, percebe-se um diálogo – comum em conversas informais de *WhatsApp* – cujo término se realiza como uma espécie de devaneio poético que retoma as desilusões amorosas presentes na tragédia *Otelo* e no romance *Dom Casmurro*. Os pormenores, identificados por certas escolhas do sujeito poético no arranjo dos “comentários”, revelam, também, uma subjetividade-outra.

Por fim, na última página do segundo poema, antes mesmo dos “agradecimentos” e ao que Carlito chamou de “coro”, há um trecho que apresenta uma espécie metapoesia na qual o sujeito lírico, rodeado de citações e paráfrases, se manifesta. Somos levados a crer, por meio da leitura de textos como os de Carlito Azevedo, que pouco sabemos sobre os possíveis limites do poético e, se, de fato, eles realmente

existiram, se pensarmos, tal como assevera Agamben (2012b) em “A ideia da prosa”, que a identidade do verso é assegurada mediante à prosa unicamente porque nele há a possibilidade do *enjambement*. Os poemas apresentados aqui abrem novas possibilidades híbridas de configuração desses *enjambements*, muito embora a crítica de poesia ainda deverá se atentar a essas novas nuances.

## OBRAS CITADAS

AGAMBEN, Giorgio. *A ideia da prosa*. Trad. João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012b.

\_\_\_\_\_. *O homem sem conteúdo*. Trad. Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2012a.

AZEVEDO, Carlito. *Livro das postagens*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

\_\_\_\_\_. *Monodrama*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Sublunar*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Trad. José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

FRIEDRICH, Heinrich. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GARRAMUÑO, Florencia. *As práticas da impertinência. Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014, pp. 9-29.

\_\_\_\_\_. *O império dos sentidos: poesia, cultura e heteronomia*. Célia Pedrosa & Ida Alves. *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, pp. 82-91.

\_\_\_\_\_. *O passo de prosa na poesia contemporânea. Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Trad. Carlos Nougué. Rio de Janeiro: Rocco, 2014, p. 49 – 81.

MARTELO, Rosa Maria. *Poesia e des-equilíbrios. A forma informe: leituras de poesia*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010, pp. 9-18.

MORICONI, Italo. *Poesia e crítica, aqui e agora (ensaio de vocabulário)*. Beatriz Rensende & Ettore Finazzi-Agró. *Possibilidades da nova escrita literária no Brasil*. Rio de Janeiro: Revan, 2014, pp. 81-90.

SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

SÜSSEKIND, Flora. *A imagem em estações – observações sobre “Margens”, de Carlito Azevedo*. Célia Pedrosa & Ida Alves. *Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, pp. 63-81.

THE OTHER-POETRY OF CARLITO AZEVEDO

ABSTRACT: The tradition of rupture and the dissonance tension around lyric modernity establishes the crisis as the founder element about modern experience. Innovations and experimentalisms in poetic composition made by negative, abnormal and obscure categories signed as brands of that poetry since Baudelaire. The verse crisis traces elements in modern lyrical feel are linked to the autorreflexivity tendencies, simulacrum, deterritorialization, deconstruction and hybridism all of them as symptoms of contemporary poetries. Carlito Azevedo is one of the main names of recent Brazilian poetry whose poetic causes strangeness and fascination at the same time in readers by unspecified character of his poetry. With the intention to investigate the experiments of fluminense poet, checking our eyes in time, discourses and elements used as the material of the poetry, we are going to read the *Livro das postagens*, published in 2016, compound by two poems that contest the notion of lyric poetry.

KEYWORDS: modernity and contemporary; experimentalism; lyric poetry; Carlito Azevedo.

Recebido em 29 de fevereiro de 2020; aprovado em 3 de maio de 2020.

---

---

# **terra roxa**

## **e outras terras**

Revista de Estudos Literários

---

---

### A POESIA DA RUA QUE BROTA O MUNDO

Luciana Sacramento Moreno<sup>1</sup> (UNEB)

RESUMO: O artigo tece análise sobre a concepção de literatura que permeia os poemas e textos em prosa poética presentes nos livros *Colecionador de pedras* e *Literatura, Pão e Poesia*, do escritor Sérgio Vaz. O autor se inclui na cena contemporânea brasileira, no movimento literário designado de Literatura Periférica. Pensar tal produção, pelo viés da análise literária, se constitui em empreendimento significativo, porque a produção acadêmica em torno desta literatura tem se dedicado mais a questões sociológicas do que literárias e visa, além de promover a leitura de tais obras, fomentar a discussão sobre os espaços literários em que esses textos são escritos, considerando o seu contexto de produção. Por isso, trilhou-se o percurso metodológico da pesquisa bibliográfica. O referencial teórico que lastreia esta discussão, no que se refere aos estudos da literatura brasileira contemporânea, referenda-se em Lajolo (2001), Resende (2008), Dalcastgné (2012), Nascimento (2009), Reyes (2013), Barthes (1978) e Candido (2000).

PALAVRAS-CHAVE: literatura; periferia; contemporâneo; Sérgio Vaz.

### **NA TORRE DE BABEL: REFLEXÕES SOBRE LITERATURA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E A ESCRITA DE SÉRGIO VAZ**

Marca a produção literária contemporânea o autocentrimento. Marisa Lajolo (2001) caracteriza esta escritura forte presença da metalinguagem e da autorreferência. Nesta, o escritor aborda seu fazer poético, a literatura, e modula termos específicos da escrita. Tal presença confirma-se na poética do escritor mineiro, radicado em São Paulo, Sérgio Vaz, de forma recorrente. A intertextualidade, outro fator de distinção importante nesse tempo, também aparece de forma recorrente na poética de Vaz.

---

<sup>1</sup> lusamog@gmail.com - <http://lattes.cnpq.br/3833587800945065>



Já Beatriz Resende (2008) aponta a produção literária contemporânea como fértil. Indica que os escritores do presente são “uma espécie de performer” (Resende 2008: 16) e “publicam como possível” (Resende 2008: 17), não esperando legitimação nem dos espaços elitizados do saber nem do mercado editorial. E constata: “novas vozes surgem a partir de espaços até recentemente afastados do universo literário” (Resende 2008: 17). Aspectos relacionados à produção literária de Sérgio Vaz, que escreve, promove e recita em saraus, criando suportes para além do livro, de publicação de sua literatura, como muros, camisetas, postais etc.

Fala-se também que a produção literária contemporânea no Brasil, revela uma coexistência plural, sem exclusões (Resende 2008: 18). Ou melhor, uma Torre de Babel, em que o convívio da diversidade não vira tragédia, mas constrói novas possibilidades de ser, estar e intervir no mundo. Deflagra, desta maneira, a presença de espaços de produção distintos, como também de autores, linguagens, suportes etc.

Todavia, para Dalcastgné (2012), este não é um cenário tranquilo, até porque, ao contrário do que parece “o campo literário brasileiro ainda é extremamente homogêneo” (Dalcastagné 2012: 7). Assim, apesar da consciência da ampliação de territórios, a presença de novas vozes tem causado desconforto neste espaço turbulento e disputado, que é o da literatura. Ou como declara Vaz: “alguns sábios não estão gostando nada de ver a palavra bonita beijando gente feia” (2012: 47), realizando uma provocação, para depois relativizar, ironicamente, as noções de sábios e feios.

Por fim, a presença das tecnologias de informação e comunicação como caminhos que oportunizam a visibilidade das escritas emergentes e seu consequente debate, como também a abertura do mercado impresso, através do barateamento dos custos de produção do livro são destacado por Schollhammer (2011). Outra presença na literatura de Sérgio Vaz, o uso da internet e redes sociais como espaço de divulgação de sua escrita e uma inserção no debate social contemporâneo, sem permitir que tal engajamento, o dissocie do subjetivo e de certa introspecção.

## SÉRGIO VAZ E A CONSTRUÇÃO DE UMA LITERATURA PERIFÉRICA

Nesse emaranhando de discussões sobre a literatura brasileira contemporânea, deflagra-se, a partir do final dos anos 90 do Século XX, viés fértil de criação literária a emergir no âmbito das culturas da periferia. Sabemos que historicamente, a literatura brasileira é marcada por autores que, ao tratarem de questões como a pobreza ou sobre as produções culturais das classes populares e/ou desfavorecidas economicamente, fazem isso sem terem conhecido estes espaços “desde dentro”, ou melhor, sem terem nascido ou residido nestes lugares. É óbvio que aqui não se discute o mérito de tais produções literárias. Todavia, se questiona o silenciamento das vozes sobre a periferia, produzidas pelos sujeitos oriundos destes territórios.

Por isso, estudar textos da literatura brasileira contemporânea cujos autores falam, a partir de sua inclusão em contextos periféricos, é ação significativa, que obje-

tiva visibilizar estas obras literárias, trazendo-as para o centro do debate. E urge ser empreendida, especialmente se a intenção investigativa não se limitar ao valor sociológico desta produção, pois do “ponto de vista literário, ela oferece novos desafios no contexto da história da literatura brasileira: pelo conteúdo, pela forma, pela linguagem e, sobretudo, pelo lugar de enunciação” (Reyes 2013: 15). Assim, a intenção aqui é tecer uma análise literária dos poemas e da prosa poética, presente nos livros *Colecionador de Pedras* e *Literatura, Pão e Poesia*, do escritor Sérgio Vaz para compreender, através do recorrente uso da metalinguagem, qual concepção de literatura emerge destes textos.

Assim, faz-se necessário compreender o termo periferia para, a partir disso, situar a literatura que será objeto de reflexão neste artigo. Entende-se aqui periferia como comunidades, situadas em territórios (espaços geográficos), que são historicamente silenciadas, invisibilizadas e marginalizadas pelas elites e, por consequência disso, a tais espaços é legada uma organização urbana deficitária. Corroboramos com a definição de Reyes que entende periferia como o espaço:

onde se concentra a classe trabalhadora que faz funcionarem as cidades; os excluídos, os marginalizados, as pernas e os braços ignorados de um dos países mais desiguais do mundo. (...). Lá a violência é coisa de todos os dias (...). Mas é também espaço de camaradagem solidária (...). E espaço também de luta, resistência, consciência, rebeldia, organização, esperança. (Reyes 2013: 14)

Destas localidades provém uma literatura que brota em chãos marginalizados e continua a vicejar, evidenciando uma mudança em relação ao acesso ao texto literário e a formação do gosto de leitura. Outrora, pairava a compreensão de que a leitura literária constituía-se em prática pertencente exclusivamente a grupos cuja formação leitora encontra-se consolidada e em que o acesso ao livro é mais amplo. Atualmente, observa-se que autores e leitores periféricos constroem soluções criativas de aproximação deles mesmos à leitura literária, dessacralizando tal ação e a incluindo vastamente em seus cotidianos. Para Hollanda:

Na virada do século XX para o XXI, a nova cultura da periferia se impõe como um dos movimentos culturais de ponta no país, com feição própria, uma indisfarçável dicção proativa e, claro, projeto de transformação social. Esses são apenas alguns dos traços de inovação nas práticas que atualmente se desdobram no panorama da cultura popular brasileira, uma das vertentes mais fortes de nossa tradição cultural. (2009: 4)

Assim, práticas de leitura e escrita passam a ser disseminadas como importante instrumento de construção identitária, inserção social, ampliando as funções da linguagem artística e da produção literária em espaços antes considerados desautorizados.

Reyes (2013) problematiza a literatura periférica como insólita, certamente por ser gestada e desenvolvida em espaços tradicionalmente considerados inusitados,

quando se fala em escrita literária. Para além disso, afirma a literatura aí fomentada como combativa, rebelde e criativa; assim, define esta como: “uma literatura de autorrepresentação, com uma dimensão política e social importante – a enunciação de realidades invisibilizadas, feita por setores sociais que historicamente têm tido um acesso mínimo à palavra escrita” (Reyes 2013: 14).

Por fim, mas ainda na tentativa de compreensão deste fenómeno literário, consideramos a concepção de Vaz pontual e definitiva, porque ao indicar que a literatura grega é a feita pelos gregos, nos sinaliza com objetividade que a Literatura Periférica é a feita por pessoas que moram na periferia e é produzida por homens e mulheres cuja visão de mundo é construída neste território. Concluindo com picardia para aquele que questiona indignado ao poeta, se quem nasceu em bairro nobre não pode escrever literatura periférica, este responde: “Pode (...). Só que não vai ficar bom” (Vaz 2015).

### **O POEMA DE TERNO E GRAVATA DESFILA AGORA SEM CAMISA: CONCEPÇÕES DE LITERATURA NA ESCRITURA DE SÉRGIO VAZ**

Definir literatura tem sido empreendimento recorrente para os estudiosos do tema, todavia, parece que a única concepção a que se chegou é de que esta noção é sempre plural, vinculada aos anseios de um determinado tempo e lugar. Sobretudo porque “Um texto pode vir a ser ou deixar de ser literatura ao longo do tempo” (Lajolo 2001: 13).

Para assegurar a existência deste objeto social é indispensável, pelo menos, a presença de quem escreve e de outro que leia este escrito, além de meios para promover o acesso do leitor à obra literária. Todavia, a arte literária exige, para ser legitimada como tal, que “canais competentes” proclamem “um texto ou um livro como literatura” (Lajolo 2001: 18).

Nos textos dos livros *Colecionador de Pedras e Literatura, Pão e Poesia*, Sérgio Vaz lembra aos seus leitores, de forma incisiva, que literatura é arte, talvez para dissociá-la de uma disciplina meramente escolar ou de algo que só passeia nos espaços onde o saber encontra-se sacralizado. Para Sérgio Vaz, há duas concepções de literatura: “uma sisuda, inatingível, feita para deleite somente dos letrados, ‘bem nascidos’ intelectuais, acadêmicos; já a outra abre tanto os braços para atingir a diversidade que nem é chamada de literatura. Esta se confunde com a própria vida.” (Vaz 2011: 165).

A primeira ideia de literatura está encastelada nos espaços privilegiados de poder e acesso aos bens culturais e artísticos. A outra se faz na rua e se configura não no livro apenas, mas na vida cotidiana das pessoas. Esta é, para o autor, a literatura periférica, uma literatura implicada com o seu tempo e as demandas políticas, sociais, culturais e artísticas das populações excluídas socialmente no Brasil.

O poeta situa este último conceito de literatura a partir da questão da identificação entre leitor, texto e contexto histórico. Para compreendê-la nem sempre se fazem

necessários os conhecimentos escolares, linguísticos ou enciclopédicos. Ela pode até se reportar a tais saberes, no entanto, sempre parte de uma relação que não é da ordem da compreensão estrutural, científica, detalhista de cada fragmento do texto, mas é da relação de reconhecimento entre o leitor e a visão do mundo expressa pelo autor, ou melhor, da possibilidade do leitor enxergar-se no texto literário.

A forma aguerrida em que o poeta defende a literatura periférica opõe-se a visão de que para se aproximar do texto literário é preciso municiar o leitor de recursos e aprendizagens próprias da língua ou da teoria literária. Porque nos textos de Sérgio Vaz exorta-se uma aproximação pelo viés do diálogo entre texto e autor, ou seja, se o texto trata de aspectos próprios da realidade do leitor, utilizando uma linguagem próxima deste universo, os leitores compreenderão a máxima “literatura é vida” e não temerão manuseá-la, porque, ao deixar de ser objeto sagrado, os leitores não a estarão profanando, mas apenas usufruindo de um direito humano e reivindicando um legado histórico que a eles pertence. Vale ressaltar que esta perspectiva de Vaz não se restringe a sua concepção de literatura periférica, mas vale para o que se convencionou chamar de cânone.

Entretanto, nos versos de Vaz, a literatura periférica, diferente da literatura eleita como canônica, evoca toda sorte de emoções humanas, inclusive as consideradas como ordinárias ou impróprias. Tudo cabe em tais textos literários, pois eles abarcam a diversidade, enunciando tanto o local e o próximo, quanto o universal e o distante. Esta literatura usa termos e linguagens do cotidiano de homens e mulheres periféricas. Nela, o pobre nunca se vitimiza nem acredita nos discursos que o inferiorizam. Ainda que venha alguém dizer “que ‘não pode’” (Vaz 2011: 165), insistem e combatem a proibição pela via da desobediência, pois escrevem “sobre essas coisas, dos dias que doem e dos dias que não doem” (Vaz 2011: 165). Nesta queda de braço, a poesia periférica, não se submete, nem é subserviente ao erudito. Pelo contrário, a escrita periférica não se curva; ela é altiva, orgulhosa de si, do seu lugar, das suas escolhas.

Num poema de apenas três versos, o escritor declara “Não faço poesia, / jogo futebol de várzea/ no papel” (Vaz 2013: 123). Nele, o poeta realiza a máxima associação da sua literatura à periferia ao metaforizá-la com uma das práticas culturais que mais caracterizam tais espaços urbanos brasileiras: o futebol de várzea. Este condensa em si o amadorismo (que tanto pode ter a acepção de uma prática não profissionalizada, quanto da posição de apreciador, amante de algo) com uma organização própria, diferente da sistematizada por confederações ou clubes e, talvez, por isso, mais espontânea, criativa. Relaciona tais aspectos à liberdade de sua criação literária, à não vinculação a um paradigma ou tradição e também indica que sua produção tanto do lado de quem atua (o escritor) quanto do espaço de onde emerge (a periferia) não conta com estrutura pré-estabelecida, nem apoios dos espaços de legitimação do saber.

Tal verso evoca o futebol, considerado patrimônio representativo do Brasil e conhecido internacionalmente pelos seus êxitos. Nele, os grandes jogadores profissionais são, em maioria, homens, jovens, negros, oriundos das periferias que iniciam

suas carreiras e relação de afeto pelo futebol nas várzeas dos bairros populares deste país.

O futebol e a poesia, considerados na literatura de Vaz, como paixões e, neste caso, sinônimos, aproximam-se pelo caráter surpreendente que trazem em si. Configuram-se como epifanias, porque revelam de maneira inesperada, quase divina, sentidos implícitos. Na superfície, trazem uma aparente mesmice, todavia “os personagens parecem que sempre são os mesmos, mas não são, e ninguém, quase nunca, sabe o final” (Vaz 2011: 88).

A poética de Vaz adverte aos leitores que esta literatura, a que não é periférica, dorme em “lençóis de seda” (Vaz 2013: 153) e é responsável pelo afastamento e receio de os leitores a ela mesma sobretudo quando ignora os fatos sociais, não se envolvendo na problemática de seu tempo. Além disso, opta por se aproximar somente daqueles que detém o poder político e econômico e se instala nas estruturas específicas desses grupos sociais. Esta, em vez de criar possibilidades de acesso a produção literária, a torna inacessível para a maior parte dos leitores, sobretudo, para aqueles que não circulam nos espaços socialmente privilegiados. Lugares que no contexto brasileiro, historicamente, têm fornecido livre acesso apenas para as elites e excluído as populações periféricas. Como Vaz declara no texto *Literatura das Ruas*: “A literatura é uma dama triste que atravessa a rua sem olhar para os pedintes, famintos por conhecimento, que se amontoam nas calçadas frias da senzala moderna chamada periferia. Frequenta os casarões, bibliotecas inacessíveis ao olho nu e prateleiras de livrarias que crianças não alcançam com os pés descalços” (Vaz 2011: 35).

Para Candido, literatura é “todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura” (Candido 2004: 179). Por isso, pensar nessa manifestação artística é aceitar que ela não é produzida apenas em espaços eleitos como letrados, mas está presente nas sociedades humanas, de tempos e lugares diversos. Tal posicionamento confirma a consolidação da literatura periférica. Todavia, para legitimá-la é preciso que o sistema literário, sustentado pelo tripé autor, obra e público, seja visibilizado. Certamente, por esta razão a autorreferência é constante na poética de Vaz, pois confirmar a noção de literatura que alicerça este movimento é também validar suas estratégias de escrita, autorizar-se como escritor e fidelizar leitores que se identifiquem com a tônica desta literatura.

Desta forma, Vaz dialoga com a poesia engajada, ao defender a escritura como uma prática implicada com as coletividades, como um instrumento de intervenção no mundo e de luta a favor de uma sociedade mais justa e igualitária. A literatura periférica, portanto, não silencia nem compactua com os problemas que envolvem a realidade. Ela é ferramenta de luta que “desperta” os adormecidos (Vaz 2011: 45) e os mobiliza a enxergar com profundidade o contexto social que os circunda e suas mazelas, podendo provocá-los a agir de uma forma transformadora, em prol da ruptura de paradigmas e da criação de outras ordens de pensamento e ação.

Em seu “Manifesto da Antropofagia Periférica”, intertexto com o “Manifesto Antropofágico”, de Oswald de Andrade, Sérgio Vaz declara sua poética como contrária a arte que serve ao capitalismo e aos ideais de consumo forjados nesse sistema. Sobreretudo, aqueles que criam modelos hegemônicos e excludentes de acesso aos bens materiais e imateriais e tornam os que não possuem os objetos de compra como prisioneiros deles, pela via do desejo. Além disso, declara-se contrário a uma arte que não nasce da criação livre, mas segue parâmetros pré-fabricados e, por isso, reducionistas, destruindo a possibilidade de o leitor sentir-se provocado, confrontado, mobilizado pela produção artística. Estas fazem algo que para o poeta contraria a própria natureza da arte, pois conformam “o senso crítico, a emoção e a sensibilidade que nascem da múltipla escolha” (Vaz 2011: 50).

No seu manifesto, o poeta repete o verso: “A arte que liberta não pode vir da mão que escraviza” (Vaz 2011: 50), como se quisesse convencer seus leitores a se questionarem sobre quem está por detrás do texto literário, qual autor, sua ideologia, contexto de produção de sua obra, interesses mercadológicos enviesados na sua publicação e divulgação. Fomenta tal provocação não para silenciar tais textos, mas para compreendê-los como parte de um todo mais amplo que se constitui em teia, a partir das múltiplas ligações entre autor, obra e leitor.

Neste espaço do confronto direto, também cabe a esperança, porque a partir do fenômeno da literatura periférica em que os autores começam a escrever sobre as “quebradas”, a se aproximar dos leitores das periferias brasileiras, ressignificando suas concepções de leitura e literatura, já começam a aparecer boas novas, pois o acesso aos livros é ampliado, os leitores começam a compreender como direito a aproximação com o texto poético. Então, acontece a revolução, no sentido das transformações radicais das práticas de leitura literária e da alteração da concepção do leitor enquanto agente social. A este fenômeno, o poeta opta por chamar de o “Milagre da poesia”.

Pelo fazer poético e pela criação de espaços de divulgação da leitura e da literatura, o poeta inclui na sua poesia a constatação de que a inserção de tais práticas no cotidiano das populações periféricas propiciou tanto para os escritores quanto para os leitores, que vivenciam este espaço social e político, além da aproximação com a Literatura, antes vista como sagrada/ inacessível, uma ressignificação da visão destes em torno dela. A literatura que era “tratada como uma dama pelos intelectuais, hoje vive se esfregando pelos cantos dos subúrbios à procura de novas emoções” (Vaz 2011: 45).

Neste contexto, se “é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada” (Barthes 1978: 17), Sérgio Vaz, poeta que se autodenomina vira-lata da literatura, utiliza em sua poesia os mesmos termos que servem para excluir homens e mulheres periféricos do acesso aos bens culturais e ao poder político, intelectual e econômico. Todavia, não confirma o uso vigente. Ele os subverte, brincando com os sentidos dos mesmos, não para aniquilá-los ou bani-los, mas, sobretudo para ampliar seus significados e retirar deles a inferiorização, tratada como imanente. Ou melhor, faz o jogo barthesiano de combater pelo desvio do sentido. Assim, o que nomeia as

estéticas tradicionais da arte literária, excluindo outras práticas que não correspondam ao modelo eleito como canônico, vira matéria prima para construção de outras lógicas e saberes na literatura periférica escrita por Vaz.

Em fragmento do texto que dá título ao livro *Literatura, Pão e Poesia*, o escritor, inicialmente, aparenta confirmar a idéia da periferia como espaço de violência generalizada, mas frustra positivamente seus leitores ao trazer outra perspectiva, esta menos comum, sobre o espaço periférico. Tal insubordinação confirma a diminuição da tensão entre leitores e a leitura literária, porque declara:

A periferia nunca esteve tão violenta: pelas manhãs, é comum ver, nos ônibus, homens e mulheres segurando armas de até quatrocentas páginas. Jovens traficando contos, adultos, romances. Os mais desesperados, cheirando crônicas sem parar. Outro dia um cara enrolou um soneto bem na frente da minha filha. Dei-lhe um acróstico bem forte na cara. Ficou com a rima quebrada por uma semana. (Vaz 2011: 47)

Todavia, como esta mudança situa-se num espaço de poder excluído e silenciado historicamente, a cena da literatura periférica gera conflitos e insatisfações para aqueles que, sempre privilegiados, ainda não aprenderam a dividir as possibilidades de aproximação aos bens culturais.

Outro aspecto reincidente na poética de Sérgio Vaz é a idéia de que o texto literário, apesar de atrelado ao seu tempo, também pode ser atualizado pelo leitor, quando ao acessar um texto já conhecido, renova-o no ato da leitura, descobrindo outros sentidos, ou quando se aproxima de um texto de outro momento histórico e dá sentido a ele a partir de seu tempo presente. Por isso, o poema “tem o peso da eternidade” (Vaz 2011: 29).

Assim, a poesia esconde (e revela) uma perspectiva que abarca em si o equilíbrio entre acomodação e enfrentamento, historicidade e individualidade, delineando-se ora a partir da ética, ora a partir da estética. Nela convivem o açúcar e a pólvora (Vaz 2013: 42); o silêncio e a voz (Vaz 2013: 56). No entanto, quando se faz necessário escolher entre os dois pólos, a opção é pela denúncia e o enfrentamento, pois a poesia que “é bipolar: ora com um sorriso no rosto, ora com uma pedra na mão” (Vaz 2011: 133), confirma-se como aquela que, sobretudo, “cospe bala” (Vaz 2013: 56).

Em outra via, no texto, a voz poética inquieta-se com o poeta que não se envolve com as problemáticas do seu entorno e não usa seu fazer poético para intervir no mundo. Afirma estes como cúmplices de todas as mazelas sociais que acometem o presente, sobretudo, porque gastam sua poesia na ocultação indiferente da realidade que nos circunda. Rejeita, portanto, o literato que opta por uma “renúncia ao poema pobre / pra dormir / com a rima rica / que cobra uma fortuna/ pra gozar” (Vaz 2013: 154). Denuncia o poeta que “dorme na seda” e indica seu próprio lugar de fala, sem associá-lo a precariedade e ao esdrúxulo. Pelo contrário, vê nele singular metáfora de beleza: a “rosa molhada” (Vaz 2013: 153).

O poeta periférico não cultua o belo nem a perfeição da forma. Também não busca em seu fazer poético o sucesso individual, o reconhecimento como célebre. Ele é um desterrado, um fora do lugar. Este sim, o verdadeiro marginal, “o gauche na vida”, o solitário que se esgueira na escuridão e “trafega pela madrugada/ tecendo sombras miúdas/ para o abrigo da solidão” (Vaz 2013: 152), afirma Vaz, parafraseando o *Poema de sete faces*, de Carlos Drummond de Andrade. Ser poeta é enxergar, neste contexto, o que os demais não vêem. Mais do que isso, é se sentir provocado a visibilizar aqueles que são silenciados. E, obviamente, ser capaz de ver é um fardo que o impulsiona, praticamente de maneira obrigatória, a agir. Esta visão o aproxima da epígrafe do *Ensaio sobre a cegueira* de Saramago: “Se podes olhar, vê. Se podes ver, repara”.

A escritura é, portanto, ato solitário, incompreendido. O poeta escreve, mas sabe que não mobilizará necessariamente todos que o lêem. Escreve por uma necessidade interior. Seus leitores são aqueles que não necessariamente o ouvem, ele toca sua “canção para os surdos” e para aqueles que, a revelia de seu próprio desejo, se intrometem em sua poética. A escrita é catártica. Ela ressignifica de maneira imperativa a existência e, através dela, no ato de dizer o mundo pela palavra literária, o poeta liberta a si e aos seus leitores, pois afirma: “Solto meu poema/ para os olhos curtos,/ de longa duração,/ e mudo se faz o problema” (Vaz 2013: 148).

Na poética de Vaz, os humanos são a própria poesia que não coaduna com a perfeição estética, porque se ergue no cotidiano, através dele e o usando como matéria prima. A literatura assim está presa a realidade, todavia, não a realidade “fotográfica”, mas ao real, impregnado pela visão de mundo do poeta. “É nesse sentido que se pode dizer que a literatura, quaisquer que sejam as escolas em nome das quais ela se declara, é absolutamente, categoricamente realista, ela é a realidade, isto é, o próprio fulgor do real” (Barthes 1978: 18).

Vale ressaltar que poesia é produção humana que usa o tempo presente como substância. A poética para Vaz é da ordem do ordinário, do comezinho. Não se faz a partir dos grandes fatos ou feitos heróicos. Ela se presentifica em todos os fragmentos que compõem a realidade. Basta que a visão de mundo do poeta a capte e este seja arrebatado “pela forma diferente de olhar as coisas” (VAZ 2011: 161). Ressalte-se que como a poesia depende deste olhar do poeta e este muda de acordo com o contexto social e cultural do autor e suas subjetividades, ela é sempre provisória. Como nos evoca José Paulo Paes, em seu Convite:

As palavras (...)  
quanto mais se brinca  
com elas  
mais novas ficam.  
Como a água do rio  
que é água sempre nova.  
(Paes 2019)



Nos versos de Vaz, a Literatura tem efeitos mais mobilizadores entre os humanos do que qualquer acontecimento, por sua capacidade de afastar o leitor de sua realidade e conduzi-lo a outras experiências de vida pela via da palavra. O texto literário, ao evidenciar o real, o faz de maneira singular, pois ao exigir do leitor entrega, silêncio, solidão, promove para ele uma apreciação mais reflexiva e vasta do que existe no mundo e do que ainda pode ser inventado.

Desta maneira, o efeito da poesia confirma que a leitura literária pode abrir mais possibilidades críticas da vivência prática de algo, porque a experiência poética mobiliza o leitor, provoca-o, o retira de seu lugar de existência costumeira, o faz imergir em outras possibilidades de existência humana. Assim, “um poema é o beijo que chega antes da boca” (Vaz 2011: 175). Ou seja, algumas vezes, (talvez este seja o maior perigo da literatura), ainda que sem o toque carnal dos lábios, a palavra literária é capaz de traduzir com mais encantamento e verdade experiências da vida, como a amorosa, por exemplo.

Para Sérgio Vaz, o poema é personificado, ele tem o poder de chegar ao outro humano e mobilizá-lo. O poema é metonímia da própria linguagem. Ele é instrumento de intervenção e tanto pode seduzir, quanto convencer ou incitar a agir no mundo. Por isso, para confirmar seu caráter de aproximação, de acessibilidade, o poema nunca é, especialmente no nível da escolha da linguagem, de difícil compreensão ou com palavras complicadas. Ele é sempre marca do cotidiano, personagem da vida ordinária que transita “bem moleque – traquina”. Pode até ser vulgar, no sentido de sua presença ser recorrente, mas ele nunca se fantasia em preciosismo. Por mais usual que seja, reveste-se da sinceridade singular “desses mimados/ que dormem no colo/ e choram quando sentem saudades” (Vaz 2013: 76-77).

## CONSIDERAÇÕES FINAIS: A LITERATURA COMO A “PALAVRA DA RUA”

Ao diferenciar a literatura presente na “prateleira de biblioteca” daquela que provém da “palavra da rua”, declara que a primeira é estática, inatingível; encontra-se ausente nos bairros periféricos. A segunda é móvel, flexível, em trânsito. Para acessá-la não é preciso informações, formações, conhecimentos específicos, mas apenas estar na vida. Também não é preciso “carteira profissional”, pois o escritor periférico, ainda que profissional da escrita, é sempre um amador, pois além de não ter necessariamente uma formação acadêmica, e fazer da rua e dos livros sua maior escola, é alguém que se relaciona com o texto literário pela via do afeto e não está preso a parâmetros pré-estabelecidos por uma escola literária, por exemplo, pois compreende o fazer poético, como ação criativa, apesar de elaborada, que nasce de forma singular, subjetiva. A poesia periférica, dentro dos poemas de Vaz é adjetivada como livre, sadia, perspicaz, sagaz, leve, combativa, reativa, forte.

Nos textos, Vaz relativiza a centralidade da literatura como arte sempre direcionada para o bem, para a erudição. Questiona uma visão hegemônica da literatura. Expõe como contradição a associação da literatura como prática sempre transforma-

dora, que leva ao melhoramento humano. Pois afirma que quando ela provém dos opressores, será veículo de opressão também. A literatura que liberta está implicada, portanto, com ideais de liberdade, democracia, igualdade, porque “A palavra livre nos torna livres. Livre, entendeu?” (Vaz 2011: 164).

A literatura, outrora compreendida como inatingível, nos lembra Vaz, atualmente, beija os pés dos leitores, aproxima-se deles, insinuando ser feita da mesma matéria que é feita a vida. Assim, a literatura que andava “de terno e gravata, proferindo palavras de alto calão para platéias desanimadas, hoje, anda sem camisa, feito moleque pelos terreiros, comendo miudinho na mão da mulherada” (Vaz 2011: 45). Isto confirma a declaração de Barthes que “o saber que ela mobiliza nunca é inteiro nem derradeiro” (Barthes 1978: 19), por isso, a mesma literatura que serviu (e infelizmente ainda serve) para consagrar as exclusões linguísticas, sociais, culturais também pode mover outros saberes e instaurar diferentes possibilidades de compreensão do mundo.

É nesta vibração que os textos presentes nos livros *Colecionador de Pedras* e *Literatura, Pão e Poesia*, do escritor Sérgio Vaz, pela via do autocentramento, afirmam uma compreensão em torno da literatura que visa ampliar as noções dos leitores sobre a mesma, especialmente, esta que é escrita por homens e mulheres das “quebradas” brasileiras. A idéia é tornar o campo literário um terreno fértil para fazer brotar cada vez mais textos, autores e leitores criativos, inovadores, com uma linguagem plural e tratando de temas que vão do “beco ao belo”.

## OBRAS CITADAS

CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade*. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

\_\_\_\_\_. *Vários escritos*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2004.

CHIAPINNI, Lígia. Do beco ao belo: dez teses sobre regionalismo. CRISTÓVÃO, Fernando Cristóvão, Maria de Lourdes Ferraz & Alberto Carvalho. *Nacionalismo e regionalismo nas literaturas lusófonas*. Lisboa: Cosmos, 1997, pp. 153-159.

DALCASTGNÉ, Regina. *Literatura brasileira contemporânea: um território contestado*. Vinhedo: Horizonte, 2012.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. Apresentação. Alejandro Reyes. *Vozes dos porões: a literatura periférica/ marginal do Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013, p. 7.

LAJOLO, Marisa. *Literatura: Leitores & leitura*. São Paulo: Moderna, 2001.

NASCIMENTO, Érica do. *Vozes marginais na literatura*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.

PAES, José Paulo. Convite. Disponível em: [https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno\\_virtual/introducao-ao-generopoema/index.html](https://www.escrevendoofuturo.org.br/caderno_virtual/introducao-ao-generopoema/index.html). Acesso em: Maio 2019.

RESENDE, Beatriz. *Contemporâneos: expressões da Literatura Brasileira do século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.

REYES, Alejandro. *Vozes dos porões: a literatura periférica/ marginal do Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2013.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SCHOLLHAMMER, Karl Erich. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

VAZ, Sérgio. *Colecionador de Pedras*. São Paulo: Global, 2013.

\_\_\_\_\_. *Literatura, pão e poesia*. São Paulo: Global, 2011.

\_\_\_\_\_. *O que é Literatura Periférica*. 2015. Disponível em: [https://m.facebook.com/story.php?story\\_fbid=461452470600842&id=354571867955570](https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=461452470600842&id=354571867955570), acesso em novembro de 2016.

#### THE POETRY OF THE STREET THAT SPRINGS THE WORLD

ABSTRACT: This article aims to analyze or analyze the concept of literature that permeated the poems and texts in poetic prose, present us livros “Coletorador de pedras” and “Literatura, Pão e Poesia”, by writer Sérgio Vaz. This will include a contemporary dinner, not a literary dinner, designated as peripheral literature. Think such production, hair viés gives literária analysis, it was constitui em empreendimento empreendimento and visa to promote reading of these works, as well as to promote to expand two literary spaces in which these texts are produced. For isso, trilhou-se or methodological route of bibliographic research. Or theoretical referential that ballast this discussão not referring to the studies of contemporary Brazilian literature referenda-se em Lajolo (2001); Resende (2008) and Dalcastgné (2012). To think about Literature produced in the Brazilian peripheries, as referencias são Nascimento (2009) and Reyes (2013). Finally, for a reflection on the specificities of the literary text, we alicerçamos em Barthes (1978) and Cândido (2000).

KEY WORDS: literature; periphery; contemporary; Sérgio Vaz.

Recebido em 29 de agosto de 2019; aprovado em 3 de maio de 2020.