

Literatura e seus



híbridos

Organização: Isabela Melim Borges e Paulo Pergher



**LITERATURA E SEUS
HÍBRIDOS**

ISABELA MELIM BORGES
PAULO HENRIQUE PERGHER

[organizadores]

LITERATURA E SEUS HÍBRIDOS

1 edição

Florianópolis

UFSC

2019

Organizadores
Isabela Melim Borges
Paulo Henrique Pergher

Revisão
Everton Vinicius de Santa
Júlia Telésforo Osório

Ilustração
Rafael Soares Duarte

Capa
Rafaela Kreutz

Editoração
Paulo Henrique Pergher

**Catálogo na fonte pela Biblioteca Universitária da
Universidade Federal de Santa Catarina**

L776

Literatura e seus híbridos [recurso eletrônico] / Isabela Melim Borges, Paulo Pergher (organizadores). – Dados eletrônicos. – Florianópolis : UFSC, 2019. 370 p. : il., graf., tab.

Inclui bibliografia

E-book (PDF)

Disponível em:

< <http://nupill.ufsc.br/wpcontent/uploads/2019/08/Literatura-e-seus-hibridos.pdf> >

ISBN : 978-65-80460-32-8

1. Literatura brasileira. 2. Literatura Comparada. I. Borges, Isabela Melim. II. Pergher, Paulo.

CDU: 8

Elaborado pelo bibliotecário Jonathas Troglío – CRB 14/1093

SUMÁRIO

- 7** **Apresentação**
Isabela Melim Borges e Paulo Henrique Pergher
- II** **Lectures d'Alberto Caeiro: une approche avec
Merleau-Ponty**
Alckmar Luiz dos Santos
- 81** **Machado de Assis: amigo, leitor e crítico de
Magalhães de Azeredo**
Felipe Pereira Rissato
- 96** **Algumas pequenas contribuições colhidas
em periódicos para o estudo do primeiro
romantismo**
Gabriel Esteves
- 122** **As influências do positivismo na poesia de
Sílvio Romero e na de Isidoro Martins Júnior**
Isabela Melim Borges
- 160** **A literatura nos historiadores Heródoto e
Júlio César**
Silvio Somer
- 189** **Um estudo sobre os versos livres sem
qualidades**

Júlia Telésforo Osório

240 O verso humorístico de Manuel Bastos Tigre e a metodologia e o tratamento dos dados de pesquisa em *corpus* poético

Samanta Rosa Maia

267 Luiz Delfino: análise da métrica eclética com o Aoidos

Vinícius Rutes Henning

283 Entre o poeta imperial e o hierofante: a assinatura rítmica de Múcio Teixeira

Paulo Henrique Pergher

297 Fragmentação, montagem e memória nas “Rememorações da menina de rua morta nua”, de Valêncio Xavier

Mariany Teresinha Ricardo

327 O intelectual das letras

Everton de Santa

351 Caminhos migrantes, digitais e analógicos

Rafael Soares Duarte

APRESENTAÇÃO

Em 2018, o Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística (NuPILL), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), organizou o evento *Ciclo de debates sobre literatura e seus híbridos*, no qual integrantes, e um convidado, apresentaram suas pesquisas à comunidade acadêmica. Este livro, pois, é o resultado direto desse movimento, expondo, em maiores detalhes, as colocações realizadas pelos envolvidos em sessões de comunicação realizadas nos meses de setembro e dezembro. Importa salientar que uma gama bastante variada de pesquisadores participou do evento e, conseqüentemente, assina os capítulos desta publicação, desde pesquisadores independentes, bolsistas de iniciação científica, mestrandos, doutorandos e até pós-doutorandos.

O hibridismo a que o título deste livro se refere está nas relações que a Literatura, de forma geral, é capaz de manter com diferentes instâncias, sejam elas pertencentes ao grande campo das ciências humanas ou não. Com isso, esta publicação divide-se em três partes: na primeira, há discussões entre o texto literário e a história da literatura; já a segunda parte é caracterizada por discussões literárias desencadeadas pelo uso de ferramentas digitais; e, por fim, na terceira, há um diálogo mais amplo da literatura com outras mídias, além de discussões acerca do próprio intelectual de Letras.

Alckmar Luiz Santos traz uma aproximação entre poesia e filosofia, mais especificamente entre o heterônimo Alberto Caeiro, de Fernando Pessoa, e o pensador francês Merleau-Ponty. A partir desse diálogo, é o texto literário que ganha relevo, pois tanto a poesia de um, quanto a filosofia de outro, são postas em comunhão para propor novas maneiras de entender e exercer a leitura crítica da obra literária. Felipe Pereira Rissato, em *Machado de Assis: amigo, leitor e crítico de Magalhães de Azeredo*, mostra um estudo sobre algumas cartas trocadas entre esses literatos, além de críticas de Machado de Assis sobre a obra de Magalhães de Azeredo que estavam esquecidas em jornais da época. Gabriel Esteves, em *Algumas pequenas contribuições colhidas em periódicos para o estudo do primeiro romantismo*, argumenta em contraposição à determinados historiadores da literatura em função de uma não linearidade na evolução do romantismo brasileiro, destacando que não haveria, no primeiro grupo romântico, uma ruptura total com poéticas anteriores, mas a busca por uma síntese entre tradição e novidade, por exemplo em poetas como Magalhães e Porto Alegre. Por meio do artigo intitulado *As Influências do Positivismo na poesia de Sílvio Romero e na de Isidoro Martins Júnior*, Isabela Melim Borges, discute alguns tópicos da filosofia de Augusto Comte, bastante em voga na virada do século XIX para o XX, presentes nos poemas “Cantos do fim do século” (1878), de Sílvio Romero, e em “Visões de Hoje” (1881), de Isidoro Martins Júnior. Em *A literatura nos historiadores Heródoto e Júlio César*, Sílvio Somer trata de discutir e analisar as diferentes formas que

Heródoto e Júlio César usufruíram dos elementos da tragédia grega para compor as suas narrativas.

Por meio do uso, em maior ou menor grau, da ferramenta de escansão automática *Aoidos*, que explora *corpus* poéticos, seja de versos isométricos ou livres, Júlia Telésforo Osório, no capítulo *Um estudo sobre os versos livres “sem qualidades”*, a partir da antologia *Poetas sem qualidades*, discute o conceito de *ritmo poético* e analisa alguns poemas de seu objeto de pesquisa, pressupondo que o ritmo seria um recurso formal organizador da poética dos escritores envolvidos. Samanta Rosa Maia, em *O verso humorístico de Manuel Bastos Tigre e a metodologia e o tratamento dos dados de pesquisa em corpus poético*, detém-se sobre um *corpus* formado a partir de 18 livros do escritor Bastos Tigre, discutindo, metodologicamente, como abordá-lo e, na sequência, apresentando suas considerações. Vinicius Rutes Henning, em *Luiz Delfino: análise da métrica eclética com o Aoidos*, discorre acerca das diferentes influências na poética do escritor catarinense Luiz Delfino e compara os escritos do poeta, especialmente a partir da frequência de uso de determinados metaplasmos e metros, à Fagundes Varela e Alberto de Oliveira. E Paulo Henrique Pergher, por fim, em *Entre o poeta imperial e o hierofante: a assinatura rítmica de Múcio Teixeira*, sintetiza resultados encontrados ao longo de sua pesquisa, no Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica, expondo a problemática da transição de Múcio Teixeira à condição de hierofante, de Barão Ergonte, assim como a *assinatura rítmica* das obras *Novos Ideais* e *Terra Incógnita*, representativas dessa passagem.

Mariany Teresinha Ricardo, em *Fragmentação, montagem e memória nas Rrememбранças da menina de rua morta nua, de Valêncio Xavier*, explora os procedimentos da montagem e da apropriação de fragmentos, como publicações em jornais, poemas, bilhetes, entre outros, na construção da obra de Xavier, que remete ao caso de uma menina encontrada morta em um parque de Diadema, São Paulo, em 1993. Everton Vinicius de Santa, em *O intelectual das letras*, discute o processo de espetacularização do intelectual das Letras, tendo em vista a construção de *personas* em meios multimidiáticos, nos quais escritores e pensadores se colocam em evidência em busca da disseminação de suas produções. Rafael Soares Duarte, por sua vez, em *Caminhos migrantes, digitais e analógicos*, discute formulações estéticas possíveis a partir do entrelaçamento da poesia visual moderna com as histórias em quadrinhos.

Boa leitura.

Os organizadores

LECTURES D'ALBERTO CAEIRO: UNE APPROCHE AVEC MERLEAU-PONTY

*Alckmar Luiz dos Santos**

Lors de mes premières lectures de l'oeuvre de Merleau-Ponty, j'ai remarqué une grande coïncidence entre ses mots, ses propos et ceux d'Alberto Caeiro: la manière d'entrer dans le domaine des sensations, la quête d'une réalité par delà le quotidien mais qui le comprend, le désir d'une pureté des perceptions, etc. Cet extrait de *Phénoménologie de la Perception* m'a beaucoup frappé, car il me paraissait assez proche de quelques vers de l'hétéronyme de Pessoa:

"... pour que je reconnaisse l'arbre comme un arbre, il faut que, par dessous cette signification acquise, l'arrangement momentané du spectacle sensible recommence comme au premier jour du monde végétal, à dessiner l'idée individuelle de cet arbre." ¹

Les vers de Caeiro:

* Professor titular da Universidade Federal de Santa Catarina. Coordenador do Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística.

¹ *Phénoménologie de la Perception*, page 54.

.....
 Sei ter o pasmo essencial
 Que tem uma criança se, ao nascer,
 Reparasse que nascera deveras...
 Sinto-me nascido a cada momento
 Para a eterna novidade do mundo...

 (poème II, page 204)²

En outre, j'ai vu d'autres nombreux extraits du philosophe, où ces coïncidences sont petit à petit devenues remarquables. Je les ai alors prises comme mon point de départ, pour réaliser cette approche avec Alberto Caeiro. Au long des lectures, j'ai cherché à utiliser les éléments philosophiques de Merleau-Ponty pour éclairer le langage poétique de Caeiro et vice-versa. Voici les résultats!

Par rapport à l'hétéronyme, il y a chez lui une situation qui concerne Fernando Pessoa en tant que totalité et qu'il faut considérer, avant d'engager les lectures critiques: il s'agit d'une oeuvre portant certaines marques (construites d'abord par Pessoa), modifiées par la publication d'écrits inédits. Les textes d'*O Guardador de Rebanhos* (écrits entre 1911 et 1914), organisés et numérotés par l'auteur, sont mis à côté de textes postérieurs (les *Poemas Inconjuntos* et *O Pastor Amoroso* -1914 à 1930-) et aussi de

² PESSOA, Fernando - *Obra Poética*, Editora Nova Aguilar, 6^{ème} édition, Rio de Janeiro, 1976. Dorénavant elle sera appelée OP.

textes critiques de Ricardo Reis et d'Alvaro de Campos qui surgissent des archives de Pessoa au fur et à mesure. C'est ainsi que le poète portugais est un ensemble dont le sens est établi au long des années par ses nombreux lecteurs au moyen des nombreuses lectures possibles (ou rendues possibles). D'ailleurs, c'est toujours le cas des auteurs dont l'oeuvre entière n'a pas été publiée durant leurs vies.

Il est alors légitime de postuler la mise en forme de la lecture comme l'un des noeuds autour desquels on peut organiser et faire développer le langage poétique d'Alberto Caeiro. La première question qui surgit: comment établir des différences méthodologiques entre la lecture d'un seul poème et la lecture d'autres, où la conjugaison entre simultanéité (d'un texte spécifique) et succession (de toute l'oeuvre) gagne relief? Dans ce cas, il se peut que, à partir d'un certain moment, les poèmes paraissent répétitifs, ce qui est dû à une certaine élaboration de lecture qui commence à s'esquisser. Il s'impose alors de sauver les textes de la répétition, en y cherchant l'éternelle nouveauté du langage poétique. Autrement, ils seraient trop semblables, sans intérêt, tel que nous-mêmes lorsque nous regardons au miroir une partie de notre corps pendant longtemps. A la façon de Merleau-Ponty, il faut rendre les poèmes suffisamment éloignés du corps physique et plus proches de notre corps phénoménal (toujours ouvert au primat de la perception originale). Il faut faire répéter l'éternelle nouveauté du monde dans la nouveauté du langage poétique.

Ainsi, dans la mesure où les lectures s'accomplissent, nous devons laisser passer les impressions répétitives et nous concentrer sur ce qui est différent en chaque poème, sinon nous ne saisissons que le style (y compris, d'une manière restreinte, comme façon d'utiliser la langue). Si nous cherchons des sens toujours nouveaux, nous réussissons à trouver le vrai style, celui qui est vraiment l'homme car il s'y est placé avec toute son existence.

De même, ce vrai style nous permet de lire les poèmes d'une manière où nous coulons dans son langage, en réalisant avec eux la prise-du-monde, en laissant le flux des perceptions originales glisser par les mots lus. Ainsi, le lecteur touche les "matrices d'idées" dont nous parle Merleau-Ponty³, et l'acte de lecture devient un processus où le contrôle rationnel (outre la réflexion analytique qui y est toujours entraînée) ne nous empêche pas d'atteindre le coeur de notre schéma corporel et de le percevoir comme possibilité de sens, comme source d'existence. Il y a des poèmes dont la lecture peut d'abord écarter l'intellectualisme et se déployer en tant que contemplation de la scène muette originale. Les textes de Caeiro attestent cela à merveille.

A ce propos, je crois que nous avons du mal à trouver une manière différente de discuter la question du silence poétique. Dans la plupart des cas (et Caeiro le confirme) il ne s'agit pas d'un

³ In *Signes*, page 97.

silence post-réflexion (ou entraîné par la réflexion, ce que l'ont conclu quelques lecteurs pressés d'Octavio Paz⁴), mais d'un silence latent où la lecture se trouve dans le berceau de l'originalité, dans la source des possibilités de sens. Ce silence n'est pas le refus de parler, mais le silence du bruit blanc, celui qui a en puissance toutes les informations; c'est le silence du chaos originaire, le silence du "big-bang". C'est le silence qui nous parle avant l'organisation rationnelle des données de lecture.

D'autre part, nous avons la possibilité de l'analyse réflexive, au moins en tant que phase finale de lecture. Quant à ce que je prétends dans cet essai, c'est-à-dire l'approche entre Caeiro et Merleau-Ponty, il faut aussi prendre en considération les questions qui relèvent de la philosophie, en n'oubliant jamais les potentialités de sens antérieures à l'engagement du travail analytique. Ainsi, j'ai pensé utiliser dans mes lectures les neuf catégories principales que Merleau-Ponty discute dans sa *Phénoménologie de la Perception*: le corps, le sentir, l'espace, la chose, le monde naturel, le monde humain (autrui), le cogito, le temps et la liberté. Cela étant, il serait possible d'associer aux poèmes de Caeiro un peu du sens que le philosophe a attribué à ces mots. D'une part, c'est la tentative de comprendre la propre vision de Merleau-Ponty, vu que nous permettons aux mots du poète d'y entrer et de nous la rendre habitable; d'autre part, les mots du philosophe, bien nourris par la mise en scène poétique,

⁴ Voir *Los Hijos del Limo*.

sont déployés et arrivent à un statut de vérité que la réflexion analytique seule n'aurait pas obtenu. C'est exactement ce que l'on dénote par "matrices d'idées", ce que seule la parole parlante⁵ du poète et de l'enfant permettent.

En utilisant cette division de *Phénoménologie de la Perception*, je ne veux pas imposer un schéma préalable envisageant la réception des textes de Caeiro. Je ne prétends que mettre à profit la construction philosophique pour mieux organiser mes lectures du poète. Cette approche doit être faite en laissant un langage glisser sur l'autre. Plutôt que de juxtaposer deux pensées, il me faut approcher deux styles⁶ (ce qui se justifie par le langage plein de métaphores gestuelles et sensorielles de Merleau-Ponty). Peut-être mon propre langage critique doit-il se mélanger à ces deux formes de style (celle du poète et celle du philosophe) qui traduisent finalement le même processus, c'est-à-dire la prise du monde.

Problemes de methode

Dans ce domaine de la lecture comparée, nous devons constamment faire attention aux méthodes employées, pour ne pas privilégier l'une ou l'autre des matières, la poésie ou la philosophie. Autrement dit, la question se limite à savoir

⁵ Comme le dit le même Merleau-Ponty, in *Signes*.

⁶ Au sens général employé par Merleau-Ponty, y compris les gestes de l'être incarné.

comment surprendre l'écllosion du philosophique dans le langage de Caeiro, sans le réduire à une discussion qui n'est qu'à moi. Cependant, dès que nous envisageons la possibilité d'accéder aux "matrices d'idées" (ce que le langage poétique nous donne), nous pouvons échapper aux pièges de la comparaison et, sans doute, trouver l'équilibre entre le discours poétique et le discours critique philosophique. C'est pourquoi je postule l'utilisation du langage poétique pour illuminer le langage philosophique et vice-versa. L'un et l'autre peuvent bien trouver leur équilibre au moyen des rapports réciproques que nous établissons au long de la lecture.

Il faut donc préciser les contours de mes lectures. Il faut dire qu'elles sont faites centripètement sur ce livre spécifique que je tiens à la main, sur cette brochure qui m'a été offerte comme cadeau, qui m'est apparue comme don. Je l'ai devant mes yeux, la texture de ses lettres me conduit par le langage de Caeiro qui serait complètement différent s'il s'agissait par exemple d'une anthologie scolaire. D'autre part, il y a tout l'univers critique et littéraire qui a été (et qui l'est toujours) construit autour de Caeiro et de Pessoa, ce qui entraîne des influences centrifuges, même que mon intersection avec cet univers soit assez réduite. Bref, c'est mon activité concrète, le fait de me mettre à disposition du texte qui va me diriger et aussi ma lecture vers une clôture provisoire.

Parmi les influences centrifuges, j'identifie d'emblée l'interférence⁷ de quelques essais critiques, dont ceux d'Onésimo Almeida, d'Helena Barros, d'António Pina Coelho, de Duílio Colombini et d'Eduardo Lourenço⁸. Il arrive que je ne suis pas spécifiquement les idées nietzschéennes chez Caeiro (comme le fait Eduardo Lourenço), ou bien la mentalité "zen" (voir l'essai d'Helena Barros et celui d'Onésimo Almeida). A son tour, les oeuvres d'António Coelho et de Duílio Colombini présentent une généralité aussi attirante que vaste pour le propos de ma lecture. Il s'agit alors de trouver la quantité exacte de ces interférences, de les rendre productives dans la mesure du possible.

D'autre part, il est obligatoire de reconnaître que le motif d'une critique de poèmes est d'indiquer des chemins possibles de lecture, même que nous cherchions à développer davantage le nôtre. Cela peut être fait de diverses manières, mais je crois que la

⁷ Destructive ou constructive, il me manque encore le savoir. Remarquons aussi que j'utilise le mot interférence dans un sens proche de la physique.

⁸ ALMEIDA, Onésimo - "Sobre a Mundividência Zen de Pessoa-Caeiro", in *Nova Renascença*, Lisbonne, avril/juin 1986.

BARROS, Helena - "O Paganismo Zen em Alberto Caeiro", in *Nova Renascença*, Lisbonne, juillet/septembre 1984.

COELHO, António Pina - *Os Fundamentos Filosóficos da Obra de Fernando Pessoa*, Ed. Verbo, Lisbonne, 1971.

COLOMBINI, Duílio - "A Consciência Crítica e(m) Caeiro", in *Boletim Informativo*, Centro de Estudos Portugueses, Universidade de São Paulo, 3^{ème} série, année XI, n° 1, 1985.

LOURENÇO, Eduardo - *Fernando Pessoa, Roi de Notre Bavière*, trad. Anne de Faria, Lib. Séguier, Paris, 1988.

plus honnête est celle qui établit ses instruments d'approfondissement critique devant la lecture (vue comme fait inachevé), devant le lecteur (compris comme fait incomplet) et devant la théorie (prise en tant que fait douteux). La discussion critique de tout un livre de poèmes (justement notre travail sur Caeiro) doit se protéger contre l'établissement d'un sens dernier et définitif. Ainsi, le critique doit, à chaque poème lu, lutter contre la répétition de ses schémas et surprendre la façon rénovatrice avec laquelle le langage poétique s'établit derrière notre intentionnalité réflexive, en cherchant toujours d'autres possibilités. Les poèmes sont ainsi considérés comme de nouvelles manifestations du langage poétique; ils se renouvellent à chaque lecture, exactement comme le monde toujours naissant de Caeiro et de Merleau-Ponty.

Mon travail ne peut être rien de différent d'une vraie lecture. Cela signifie qu'il doit se rendre compte de tout l'emplacement corporel du lecteur. Dans ce cas, les schémas théoriques sont d'abord assez obscurcis. Tout cela a pour but de ne pas restreindre la mise en scène initiale du langage poétique. Les schémas, ils apparaîtront fatalement au long du développement de la lecture, mais il faut d'abord entraîner cette étape d'humilité critique.

C'est pour cela que j'accorde une si grande importance à la première lecture. Elle doit déjà appréhender le rythme imagier et verbal, en empêchant une manifestation précoce des outils analytiques qui ne sont d'emblée que des perspectives étrangères

au poème. Ainsi, j'accède au texte sans un plan préalable, mes notes, mes impressions sont telles que la voix enregistrée d'un explorateur qui envahit les régions pélagiques, et sa parole est le seul contact avec la surface et les gens. Certes, les sens que j'octroie au poème dépendent dans une certaine mesure des sens établis lors de lectures antérieures (les miennes ou celles d'autres). Mais il serait très intéressant (et, pourtant, non obligatoire) de rendre cette dépendance plus faible, c'est-à-dire qu'elle soit non une causalité mais plutôt une itération, où les sens antérieurs non seulement cernent des champs symboliques, mais aussi ouvrent de nouvelles directions, à la façon d'une base vectorielle⁹.

En outre, ces lectures doivent à la fin indiquer les premières possibilités interprétatives. Chez Caiero, on se rend compte de qu'il y a presque toujours des foyers spécifiques et différents à chaque poème, bien qu'il nous donne l'impression de réaliser des variations sur le même thème. Ricardo Reis nous indiquait déjà cette possibilité, en affirmant que "... o crítico, se se dispõe a uma análise cuidada, hora a hora se encontra defronte de elementos cada vez mais inesperados, cada vez mais complexos."¹⁰ D'ailleurs, s'il s'agissait de répéter les mêmes observations, il vaudrait mieux maintenir le silence critique. Pessoa lui-même l'a bien remarqué dans un poème-orthonyme:

⁹ J'utilise ici le sens mathématique de l'expression.

¹⁰ C'est l'introduction aux poèmes d'Alberto Caiero: "... le critique, s'il se dispose à une analyse soignée, se trouve d'heure en heure devant des éléments de plus en plus inattendus, de plus en plus complexes." OP, pages 201/202.

Não: não digas nada!
Supor o que dirá
A tua boca velada
É ouvi-lo já.

É ouvi-lo melhor
Do que o dirias.
O que és não vem à flor
Das frases e dos dias.

És melhor do que tu,
Não digas nada: sê!
Graça do corpo nu
Que invisível se vê.¹¹

De même, il est préférable de garder le silence à imposer des solutions critiques qui ne sont que des tours de force. C'est là peut-être le motif de quelques vices de lecture, où nous accordons une réalité textuelle à des expressions bien formées et, pourtant, éloignées du texte lu. Parfois, il suffit de trouver un beau paradoxe, orné d'un spirituel jeu de mots: il sera du coup transformé en vérité incontestable. Ou encore, nous avons les "hasards" trouvés par le critique entre son discours et le poème, qui ne sont finalement que sa prépotence envers les lecteurs non-spécialistes et envers le propre texte.

Problemes specifiques du langage de Caeiro

¹¹ OP, p. 156.

a. Comment décider de la continuité du champ textuel de Caeiro? Nous avons là le préface de Ricardo Reis, les textes d'*O Guardador de Rebanhos* et d'*O Pastor Amoroso* (organisés envisageant une possible publication), les *Poemas Inconjuntos*, les textes d'Alvaro de Campos à propos de Caeiro. Je peux considérer que *O Guardador de Rebanhos* et *O Pastor Amoroso* forment une possible unité de lecture. Nous pouvons en développer quelques éléments critiques à être corroborés au moyen des *Poemas Inconjuntos*. Ce qui peut légitimer cette considération c'est la cohérence critique à laquelle nous pourrions arriver, et non pas quelque trace biographique de l'auteur. S'il en était, nous serions presque hors de la littérature. D'ailleurs, il est plus productif de travailler sur un écrivain qui "n'existe pas", comme Caeiro. Sa biographie n'est vraiment pas un élément extérieur de vérité qu'il faudrait à force prendre en considération.

b. En principe, il me semble que la "prose des vers"¹² de Caeiro n'admet aucune rigidité par rapport à l'exploration de ses structures poétiques, où le niveau sémiologique d'énonciation

¹²

Por mim escrevo a prosa dos meus versos
 E fico contente,
 Porque sei que compreendo a Natureza por fora;
 E não a compreendo por dentro
 Porque a Natureza não tem dentro;
 Senão não era a Natureza.
 (poème XXVIII, page 219)

trouverait sa contrepartie dans une organisation spécifique et répétitif des mots. Nous avons là un postulat méthodologique; s'il se révèle plausible, ce sera possible d'identifier le poétique dans une structure non-traditionnelle (d'ailleurs, une difficulté que présente toute la lyrique moderne, ce qui fait parfois la critique se réfugier dans l'image du néant).

c. Quelquefois Caeiro met à profit la structure traditionnelle de la parabole, ou bien de l'aphorisme. Nous pouvons le confirmer en lisant, par exemple, les poèmes VIII et X d'*O Guardador de Rebanhos*. Il y a là une coïncidence de style avec Nietzsche (voir son *Zaratustre*), ce qui peut confirmer davantage les études d'Eduardo Lourenço.

d. Par rapport à la philosophie "zen" chez Caeiro, je crois que les interprétations comme celles d'Onésimo Almeida, d'Helena Barros, de Benedito Nunes ou de Leyla Perrone-Moisés¹³, sont fort intéressantes dans la mesure où elles rendent compte d'un sens qui reste immanent aux mots de Caeiro. Néanmoins, comme dans tout discours critique légitime, elles laissent non développés d'autres sens que nous pouvons faire sortir du texte et mettre en accord avec les nôtres. Certes, les schémas "zen" sont bien évidents chez Caeiro, mais il est aussi légitime de faire une extrapolation de ces sens là et d'en retirer

¹³ Pour les deux derniers:

NUNES, Benedito - *O Dorso do Tigre*, 2^{ème} éd., Ed. Perspectiva, São Paulo, 1976.
PERRONE-MOISÉS, Leyla - *Fernando Pessoa. Aquém do eu, além do outro*, Livraria Martins Fontes Editora, São Paulo, 1982.

d'autres interprétations différentes, c'est-à-dire qui rendent compte de quelques visions non proches du "Zen".

e. Il n'est pas juste de prendre les concepts de Caeiro (d'autant plus qu'ils ne sont pas toujours clairement définis) comme statiques et auto-suffisants, sans aucune possibilité de les dédoubler. S'il en était, les textes seraient philosophiques (d'ailleurs, de la mauvaise philosophie) et non poétiques. Alors, je peux m'accorder le droit de remplir les possibilités de lacune du texte. Un exemple du poème XXXIX: "As cousas não têm (ORIGINALMENTE) significação: têm existência (SENTIDO, POTENCIA DE SIGNIFICAR)"¹⁴. Je commence à voir Caeiro en tant qu'un créateur de sens qui, plongé dans son travail, oublie tout exprès ses dédoublements (c'est-à-dire la possibilité de passer du sens à la signification).

f. Il y a encore les questions remarquées par la préface de Ricardo Reis¹⁵ et qui constituent de précieuses indications de lecture (d'ailleurs, ce dialogue hétéronymique a été déjà indiqué par d'autres critiques). Selon Ricardo Reis:

1. dans les textes de Caeiro nous trouvons "naturalidade e espontaneidade";¹⁶

¹⁴ Une tentative de traduction:

Les choses n'ont pas de signification (ORIGINALEMENT): elles ont de l'existence (OU DU SENS, DE LA PUISSANCE DE SIGNIFIER).

¹⁵ OP, pages 201/202.

¹⁶ Naturalité et spontanéité.

2. ses textes sont "... rigorosamente unificados por um pensamento filosófico"¹⁷ (d'où nous pouvons conclure que la négation des pensées n'est pas tout simplement une négation de la Pensée);

3. En outre, "a paciência e o espírito pronto podem avaliar a coerência dessa obra"¹⁸;

4. Caeiro valorise l'essence plutôt que la forme ("E não é forma exterior do paganismo -repto- que Caeiro veio reconstruir; é a essência que chamou do Averno..."¹⁹).

Le corps

"Le corps est le véhicule de
l'être au monde..."²⁰

Parmi les nombreux indices textuels des poèmes de Caeiro, nous trouvons le primat du corps. Il n'est pas toujours indiqué directement; parfois, il y a des subterfuges pour le faire. Dans le poème V, par exemple, la métaphysique est niée, les pensées sont négligées (mais pas la Pensée, ce dont nous avons déjà parlé et que nous aurons à développer). Dans cette négation de l'intellectualisme, peut-être le corps est-il la manière de mettre

¹⁷ Rigoureusement unifiés par une pensée philosophique.

¹⁸ La patience et l'esprit prompt peuvent évaluer la cohérence de cette oeuvre.

¹⁹ Et ce n'est pas la forme extérieur du paganisme -je le répète- que Caeiro parvint à reconstruire; c'est l'essence qu'il appela de l'Averne...

²⁰ *Phénoménologie de la Perception*, page 97.

en pratique la prise-du-monde. Voici le premier vers:

HÁ METAFÍSICA BASTANTE EM NÃO
PENSAR EM NADA.²¹

Tel Kant, Caeiro met en question la métaphysique, mais il faut établir les différences entre les deux procédés. Tandis que le philosophe allemand part de la discussion des possibilités et ensuite des catégories de la connaissance pour questionner la métaphysique (au moyen d'un raisonnement déductif), les textes de Caeiro sont plutôt proches de l'induction (peut-être pas), à travers les éléments donnés à la connaissance immédiate, où il n'y a pas de place pour les abstractions d'une métaphysique. La déduction kantienne présuppose déjà la supériorité du jugement; l'induction pure (ou bien l'usage que Caeiro semble en faire) n'admet pas d'abstractions généralisantes telles qu'une métaphysique exige. Or, ces éléments donnés à la connaissance immédiat n'existent que pour et à travers le corps. Est-ce que Caeiro serait alors proche de l'empirisme? Voyons-le. Voyons cette poésie peut-être empirique qui cherche à redécouvrir les instances primordiales du monde par son langage.

L'élocution de ce poème V comprend des questions sans réponse immédiate:

.....

²¹ OP, page 206.

Que idéia tenho eu das cousas?
Que opinião tenho sôbre as causas e os efeitos?
Que tenho eu meditado sôbre Deus e a alma
E sôbre a criação do mundo?
Não sei. Para mim pensar nisso é fechar os
olhos
E não pensar. É correr as cortinas
Da minha janela (mas ela não tem cortinas).
O mistério das cousas? Sei lá o que é mistério!
O único mistério é haver quem pense no
mistério.

.....
(pages 206/7)

Il n'y a pas de causalité, mais plutôt des propositions juxtaposées que notre lecture veut (inutilement?) considérer comme le schéma traditionnel question-réponse. Ces juxtapositions semblent plutôt un syllogisme sans terme moyen, un syllogisme qui a failli dès son origine (peut-être pas): le rythme des questions et des affirmations décrivent une ascension qui termine par une chute abrupte. Voir les vers 5, 6, 7/8 et le début du neuvième. Ou bien la cinquième strophe, où la dernière et longue interrogation finit sur l'espace blanc qui annonce la prochaine strophe:

.....
Metafísica? Que metafísica têm aquelas
árvores?
A de serem verdes e copadas e de terem ramos
E a de dar frutos na sua hora, o que não nos faz
pensar,

A nós, que não sabemos dar por elas.
 Mas que melhor metafísica que a delas,
 Que é a de não saber para que vivem
 Nem saber que o não sabem?

.....
 (page 207)

Ce rythme variable, de propositions juxtaposées, peut correspondre à une logique cumulativement infantile et féminine²² qui exige sa spécificité rythmique et poétique. Et le monde infantile et féminin est avant tout lié respectivement à la découverte et à la maîtrise du corps, à travers l'exploration et la création. Par rapport aux enfants, la huitième strophe du poème VIII nous montre leur perception corporelle comme un don qu'ils accordent aux poètes:

.....
 A Criança Eterna acompanha-me sempre.
 A direção do meu olhar é o seu dedo apontando.
 O meu ouvido atento alegremente a todos os
 sons
 São as cócegas que ele me faz, brincando nas
 orelhas.

.....
 (page 211)

Ainsi, le domaine des pensées est abandonné au profit d'un schéma gestuel, corporel. Etant lié à l'enfant, ce schéma porte

²² Ce qui est dit par Álvaro de Campos dans la postface des poèmes de Caieiro.

toujours les signes du monde originaire et s'impose aux pensées
comme début éternel de connaissance:

.....
(...) nunca pensamos um no outro,
Mas vivemos juntos os dois
Com um acôrdo íntimo
Como a mão direita e a esquerda.
.....
(page 211)

Cela est aussi attesté par le poème IX:

.....
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a bôca.
.....
(page 212)

Le schéma corporel surgit comme l'instance première
des pensées et même de l'existence. Et c'est lui peut-être la seule
espèce de mysticisme que Caeiro accepte: le mysticisme qui se
borne au niveau de l'être incarné:

Sou místico, mas só com o corpo.
(poème XXX, page 220)

Cette organisation corporelle est apportée du monde
vécu au langage (et vice-versa): ce sont toujours les dispositions

spatiales (des gestes) qui construisent les sens, les possibilités de signification. Le poème XXXVII (page 222) semble justement discuter la question du sens du langage, au moyen de métaphores:

.....
 Também às vêzes, à flor dos ribeiros,
 Formam-se bôlhas na água
 Que nascem e se desmancham
 E não têm sentido nenhum
 Salvo serem bôlhas de água
 Que nascem e se desmancham.

Ici, les sens s'organisent au moyen d'une spatialisation (c'est-à-dire d'une gestuelle). Le corps est au centre des positions, placé comme référentiel des organisations de sens du monde perceptif. Les lettres et les mots, tels que les bulles dans l'eau, semblent parvenir des diverses dispositions du corps-référentiel. Dans ce cas là, le sens du langage n'est plus que l'emplacement du corps et des choses qui l'entourent, ou encore des gestes corporels qui complètent les gestes du monde et qui sont complétés par eux. Le langage est un geste et sa signification est le monde²³: l'idée de Merleau-Ponty paraît correspondre à merveille au poème de Caeiro. Les sens du poème, le sens des mots, les sens de la philosophie, tels que les sens du corps, sont des faces plurielles d'un même Etre, manifesté dans les plis et dans les surfaces qu'il habite.

²³ Selon ce que Merleau-Ponty dit dans *Signes*.

Le sentir

"... la perception (...) se donne (...)
comme une re-création,ou comme une re-
constitution du monde à chaque moment." ²⁴

Instrument à la fois du corps et de l'espace, le sentir est ce qui permet la mise en place des rapports gestuels établis entre le sujet et le monde vécu. A l'origine, avant l'appréhension rationnelle du "lebenswelt", avant les jugements, les gestes issus des diverses manifestations du sentir ne se différencient guère. Voyons-le chez Caeiro (poème IV, page 205):

Esta tarde a trovoada caiu
Pelas encostas do c u abaixo
Como um pedregulho enorme...
Como alguém que duma janela alta
Sacode uma toalha de mesa,
E as migalhas, por ca rem t das juntas,
Fazem algum barulho ao cair ,
.....

La réception des signaux sonores et visuels est faite d'une seule manière, n'important pas que les premiers soient liés à la nature et les seconds à l'homme. Il y a une même parenté que nous retirons d' v nements différents; il est alors possible d'y localiser

²⁴ *Phénoménologie de la Perception*, page 240.

des "matrices d'idées", des perceptions que nous trouvons à l'origine des pensées. D'où vient la prédisposition des textes de Caeiro d'énumérer les sensations sans leur associer une causalité "pensante", c'est-à-dire sans que son discours s'organise en tant que dissertation. C'est ce que nous pouvons voir dans le poème V (p. 208):

.....
 E amo-o sem pensar nêle,
 E penso-o vendo e ouvindo,
 E ando com êle a tôda a hora.

De cette façon, les perceptions sensibles sont à l'origine des pensées (poème IX, page 212: "E os meus pensamentos são todos sensações."). Le bonheur est donc justement le saisir sensible et pré-logique de la réalité. D'ailleurs, pour Caeiro il n'y a pas de réalité considérée hors des perceptions momentanées. C'est ce qu'il est possible de conclure du poème IX:

.....
 Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,
 Sei a verdade e sou feliz.
 (page 213)

Il y a une division explicite entre celui qui pense (le je, le pour-soi) et celui qui sent (le moi, l'en-soi). A vrai dire, il s'agit plutôt des deux niveaux de la prise-du-monde, réalisés par un seul étant; deux manifestations du même être. Cela correspond à peu

près aux niveaux subjectif et objectif de la perception chez Merleau-Ponty²⁵. C'est peut-être le motif qui mène Caeiro à construire des divisions de lui-même:

.....
E vejo um recorte de mim
No cimo dum outeiro,
.....
(poème I, page 204)

C'est bien là que nous pouvons comprendre l'opposition entre le regarder et le voir. Au près de Merleau-Ponty, ils peuvent être distingués au moyen du concept d'attention²⁶. Chez Caeiro, ce concept gagne relief, car il ne voit qu'une même attention construisant le sens du voir et même déjà le sens du regard. D'où les nombreuses références à l'un et à l'autre:

.....
Olhando para o meu rebanho e vendo as
minhas idéias,
Ou olhando para as minhas idéias e vendo o
meu rebanho,
.....
(poème I, page 204)

O meu olhar é nítido como um girassol.
Tenho o costume de andar pelas estradas
Olhando para a direita e para a esquerda,

²⁵ Voir la première partie de *Phénoménologie de la Perception*.

²⁶ Voir « L'Attention et le Jugement » dans *Phénoménologie de la Perception*.

E de vez em quando olhando para trás...
 E o que vejo a cada momento
 É aquilo que nunca antes eu tinha visto,

 (poème II, page 204)

Alors, ce n'est pas par hasard qu'Álvaro de Campos appelle Caeiro de "Alma abstrata e visual até aos ossos"²⁷. Les textes du poète-berger (ou berger-poète, je n'en suis pas sûr) révèlent la même visibilité naissante qui est à l'origine du voir et du regarder, qui rend accessibles à la perception tant les choses visibles que les choses invisibles, la même visibilité qui me fait voir et qui me fait me voir²⁸. D'ailleurs, son schéma peut être justement la manifestation du modèle des autres sensations, ce que Caeiro transforme en un certain type de synesthésies répandues au long d'O Guardador de Rebanhos:

.....
 Sentir como quem olha,
 Pensar como quem anda,

 (poème XXI, page 216)

Où il n'y a même pas de différence entre les qualités senties et les qualités de la sensation:

²⁷ OP, page 369.

²⁸ Voir Merleau-Ponty: *Signes et Le Visible et l'Invisible*.

O meu olhar azul como o céu
É calmo assim como a água ao sol.
É assim, azul e calmo,
....."
(poème XXIII, page 217)

Ainsi, les mensonges et les illusions n'existent que dans les perceptions où l'attention s'imprègne des schémas cognitifs toujours trop abstraits. Ils doivent être construits déjà dans le niveau rationnel des jugements; l'attention aux sens ne suffit pas à les faire apparaître. Par contre, les perceptions prises avant jugement ne trompent pas. Elles traduisent une certaine disposition de l'apparat corporel qui n'est passible de valorisation et de comparaison qu'après les perceptions originales (où il semble que Caeiro localise tout le sens de l'être-au-monde). Donc, les créations de l'esprit accèdent à peine à un sens lors qu'elles reprennent ces perceptions originales. Le poème X (page 213) peut être lu autour de ces idées. Bref, la visibilité est pour Caeiro l'accès à la contemplation de l'être, avant que les jugements n'aient modifié le schéma perceptif de l'être incarné.

L'espace

"L'espace et en général la perception marquent au coeur du sujet le fait de sa naissance, l'apport perpétuel de sa corporéité, une communication avec le

monde plus vieille que la pensée." ²⁹

La conception d'espace que nous pouvons retirer des textes de Caeiro est bien sûr liée à la perception visuelle. Dans quelques extraits (ils ne sont pas nombreux), le berger-poète parle de la construction d'un espace perceptif où la vision est le noeud central, la référence primordiale. Et le plus frappant: encore une fois, d'une manière remarquablement proche des discussions de Merleau-Ponty. Voyons par exemple le poème III (page 205):

Ao entardecer, debruçado pela janela,
E sabendo de soslaio que há campos em frente,
.....

La vision ici n'est pas intention, elle n'est pas dirigée par une attention soumise au contrôle du jugement. L'attention est l'ouverture primordiale au monde vécu, à travers la vision (ce que Caeiro répète constamment). Dans ce poème, la sensation "pure" du poète est opposée aux sensations du monde urbain. Or, il n'est pas trop difficile de l'entendre comme l'opposition entre le rationnel et l'instinctif, entre une certaine fausseté du jugement et la vérité des sensations. De cette manière, la vision urbaine porte les défauts, les restrictions des pensées rationalisées, tandis que la vision campagnarde de Caeiro n'a pas de limites bien définies:

.....
Porque eu sou do tamanho do que vejo

²⁹ *Phénoménologie de la Perception*, page 294.

E não do tamanho da minha altura...

.....
(poème VII, page 208)

Sa notion d'horizon perceptif nous fait conclure que le trop réfléchir, le réfléchir continu entraîne la pauvreté d'une vie mentale qui ne perçoit que les barrières de l'analyse. En revanche, pour ceux qui sont franchis de ces "vices",

(...) a nossa única riqueza é ver.
(page 208)

Alors, je peux me demander s'il ne serait pas légitime de lier tout cela à la question de la lecture, où la perception ainsi ouverte de Caieiro serait approchée de la notion opératoire de champ (d'espace) poétique (ou symbolique, ou encore sémantique). Ainsi comprise, la lecture des textes de Caieiro entraînerait une remise en question des procédés analytiques. Il n'est donc plus possible d'utiliser des schémas ou des catégories fixes; il faut leur associer la même ouverture qui caractérise l'espace perceptif du poète. Ce serait en quelque sorte une structure globale de type "verbo-vocal-visuelle"³⁰. Dans ce cas, le niveau verbal serait développé dans un langage compris de manière aphorismatique, fondé sur le schéma question-réponse (duquel nous avons déjà parlé). Le niveau vocal serait déployé sur

³⁰ Voir: CAMPOS, Haroldo et al. - *Teoria da Poesia Concreta*, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1987.

le rythme ascendant de ces propositions. Finalement, l'aspect visuel serait plutôt proche d'une imagerie formée de phrases détachées (comprises comme aphorismes), qui seraient superposées à n'importe quelle organisation discursive des textes. Par rapport au poème VIII, nous pourrions nous écarter des interprétations "matérialistes"³¹ et plonger dans les images dépourvues de causalité, où les jugements du Christ-enfant ne sont prises que comme des regards non suffisamment (encore) attentifs aux pièges du rationalisme.

La chose

"... la merveille du monde réel, c'est qu'en lui
le sens ne fait qu'un avec l'existence."³²

Chez un poète qui condamne si véhémentement la rationalité, il est important d'abord de n'attacher l'analyse qu'à l'essentiel, en préservant surtout le phénomène poétique. C'est ce que je cherche au moyen de la question de la lecture première. Nous ne pouvons pas permettre que la réflexion risque de rendre stérile ce premier contact avec les textes. Au contraire, ce que nous devons poursuivre d'abord c'est le langage non-discursif qu'il y a dans les sens originaux des choses réelles, ce que Caieiro

³¹ Caieiro lui-même affirme à Álvaro de Campos que la philosophie matérialiste est une affaire de prêtres sans religion. Voir OP, page 248.

³² *Phénoménologie de la Perception*, page 74. A ce propos, voir l'extrait de Caieiro, cité ci-dessus: "As cousas não têm significação: têm existência."

appelle "aucun langage" (poème XXXI, page 220). A ce propos, voyons-le:

Se às vêzes digo que as flôres sorriem
E se eu disser que os rios cantam,
Não é porque eu julgue que há sorriso nas flôres
E cantos no correr dos rios...
É porque assim faço mais sentir aos homens
falsos
A existência verdadeiramente real das flôres e
dos rios.

Porque escrevo para eles me lerem sacrifico-me
às vêzes
À sua estupidez de sentidos...
Não concordo comigo mas absolvo-me,
Porque só sou essa cousa séria, um intérprete da
Natureza,
Porque há homens que não percebem a sua
linguagem,
Por ela não ser linguagem nenhuma.

Le langage des choses n'est langage que s'il dépasse la "stupidité de sens" des hommes, en étalant un autre niveau de réception langagière. Dans ce niveau là, la fausseté des raisonnements (les "hommes faux") est abandonnée au profit d'une perception des choses dont le sens (le vrai) existe déjà dans les liens de la réalité, dans l'espace d'existence. De même, il est légitime de postuler que ce sens des choses n'est imposé par aucune conscience constituante, mais construit par l'être-au-monde. Ce serait comme la perception originale du sujet associée au sens d'un monde déjà existant, une sorte de réduction

épistémologique. Ainsi, les nombreuses citations des fleuves, des pierres et des fleurs servent à en retirer la charge de poéticité et de signification traditionnelles pour leur associer le sens primordiale de l'existence. C'est un mécanisme semblable à la répétition systématique d'un mot. Après un nombre suffisant de répétitions, il ne conserve que son sens original de mot; toute imposition rationnelle demeure oubliée ou insignifiante. Il reste étrange devant notre conscience constituante, tout en restant naturel dans l'appareil corporel qui l'a produit. Bref, les choses n'ont pas d'abord de signification (accordée artificiellement par un jugement); elles présentent un sens qui est l'autre face de l'existence, c'est-à-dire leur déroulement spatio-temporel dans une sorte de gestuelle, ce qui comprend le monde comme sens, comme signification naturelle.

C'est ainsi que nous pouvons comprendre les mots de Caeiro à propos du mystère des choses. Il n'y a point de mystère, dès que nous les prenons en tant que sens déjà donné au sujet (le monde existe avant sa perception). De cette façon,

As cousas não têm significação: têm existência."
(poème XXXIX, page 223)

Cela veut dire que nous ne devons pas comprendre les choses comme signification donnée artificiellement par un jugement; elles présentent un sens qui est l'autre manière de dire existence. En niant la métaphysique depuis le début, Caeiro oblige

son lecteur à mépriser tous les essais d'explication causale de la réalité. Nous n'avons pas à chercher des rapports de cause-effet, mais à plonger dans l'acceptation du sens du monde donné aussitôt à la contemplation poétique. C'est la même manière à travers laquelle il nie l'existence divine³³. Alors, se dérober au mystère des choses c'est accepter "l'arrivée" du phénomène poétique, c'est avouer que sa lecture est d'emblée la négation des postulats du contrôle strictement rationnel.

Ainsi, il y a chez Caeiro une opacité des choses semblable à celle que nous trouvons chez Kant. Pourtant, tandis que le philosophe allemand retire l'essence des choses pour la placer dans la conscience, les textes de Caeiro mettent en rapport direct chose et conscience en les dépouillant de l'essence. Dans le monde perceptif il n'y a pas de "pour-soi" (cela ne regarde que le lecteur); les choses restent toujours des réalités "en-soi":

.....
O único sentido íntimo das coisas
É elas não terem sentido íntimo nenhum.
.....
(poème V, page 207)

Mais il faudra quand même au lecteur (au moins le lecteur critique) s'engager dans la recherche du pour-soi. Si Caeiro le néglige, cela ne signifie pas qu'il est interdit de le faire. Au

³³ A ce propos, il faut considérer les arguments ontologiques et causales du thomisme ou bien de la patristique.

contraire, en ne le faisant pas, le poète nous en laisse la possibilité.

Le monde naturel

"... la nature entière est la mise en
scène de notre vie ou
notre interlo-
cuteur dans une sorte de
dialogue."³⁴

Hors des restrictions de l'analyse, le non-langage des choses devient le langage du monde naturel. L'organisation de ses sens, assez éloignée de la causalité des pensées, n'est autre chose qu'un langage, dépourvu cependant d'une discursivité logique. D'ailleurs, l'un des centres d'intérêt de Caeiro est ce passage du poétique au naturel (et non le contraire). Si nous affrontons la primordialité de ses images, nous arriverons à l'entendre. Il ne se différencie du langage courant que par l'absence d'une réflexivité conquérante, d'un contrôle analytique des situations du monde vécu.

A ce propos, il faut revenir au poème XXXI, transcrit ci-dessus. Le langage des fleurs et des fleuves et leur existence réelle ne font qu'une seule chose. Caeiro se pose la tâche d'interpréter la nature, en rendant naturel le poétique. Pour cela, il utilise des métaphorisations, même qu'elles soient fausses (d'ailleurs, ce qui est déjà bien approprié à la fausseté des hommes). La métaphore

³⁴ *Phénoménologie de la Perception*, page 370.

du langage poétique est la seule manière de leur communiquer le non-langage de la nature. Bref, le poète-berger cherche un sens des choses qui les éloigne de la causalité, et les fait rejoindre le sens général de l'immanence. C'est le même sens où nous immergeons lors de notre naissance et où nous naissons à chaque instant à remarquer les sens toujours naissants du monde, toujours originaires et originaux.

C'est aussi ce que nous voyons dans le poème XXXII (page 220), à propos du discours politique. Caeiro l'affranchit des jugements et le réintègre dans le schéma des sens naturels (voilà la vraie transcendance). Les mots "politiques" deviennent des bruits de sonnaillles, des éléments qui ne cessent pas de se rapporter au schéma d'où sortent tous les sens, même ceux produits artificiellement³⁵. C'est ainsi qu'ils doivent être lus: dans le sens de totalité, avant que le travail restrictif de la réflexion ne vienne fatalement amoindrir la perception globale qui se réalise par l'être incarné. C'est ainsi qu'ils doivent être compris: en tant que source de sens et non comme signification définitive; en tant qu'attention aux gestes (et intention de gestes) et non des

³⁵ C'est pour cela peut-être qu'Eduardo Lourenço veut approcher Caeiro de Saint François. Néanmoins, cela ne peut être ainsi compris que si nous enlevons la signification religieuse et mystique des idées du saint, afin de les entendre comme sens original-transcendantal de l'existence, comme passage de l'être à l'étant (et non pas de l'étant à l'être divin, comme font les religions).

mouvements achevés³⁶. Helena Barros comprends cela comme une sorte de "Zen". De mon côté, je préfère l'approcher d'une espèce d'ataraxie demeurant toujours dans le monde physique.

Chez Caeiro, l'idée de divin n'est fondée que dans l'immanence. Il n'y a aucun élément qui naît dans le Ciel, puis descend à la Terre, en rendant la matière sacrée. S'il y a une divinité, c'est bien la nature:

.....
 Mas sei que a verdade está nelas e em mim
 E na nossa comum divindade
 De nos deixarmos ir e viver pela Terra

.....
 (poème XXXVI, page 222)

Cependant, il est possible d'abord d'écarter tant l'idée traditionnelle de divin qu'un possible panthéisme de Caeiro. Il n'y a pas de divin hors de la nature et du corps percevant qui s'y situe. Caeiro lui-même le dit:

³⁶ Dans le poème IV (page 206), les sentiments sont réduits à des gestes du monde naturel, qui n'ont pas besoin d'être achevés pour exister; leur existence en est déjà la prédisposition. La causalité n'est même pas une exigence ontique:

«.....
 Fiquei outra vez menos feliz...
 Fiquei sombrio e adoecido e soturno
 Como um dia em que todo o dia a trovoadas ameaça
 E nem sequer de noite chega...
»

Bendito seja eu por tudo quanto sei."
(poème XXVII, page 219)

Ce qu'il sait c'est justement la sacralisation des choses naturelles qui n'ont point besoin d'être rendues sacrées par un Dieu quelconque. Comme le propre Caeiro, elles le sont tout naturellement (pardon du pléonasme). Leur divinité est leur existence et la divinité du poète est participer à cette existence, une sorte d'inter-objectivité:

.....
Mas as cousas não têm nome nem
personalidade:
Existem, e o céu é grande a terra larga,
E o nosso coração do tamanho de um punho
fechado...
.....
(poème XXVII, page 219)

Alors, il ne s'agit pas d'un rabaissement de Dieu à la nature, mais d'une élévation de la nature à l'état divin. Nous pouvons dire de Caeiro qu'il inverse la phrase de Spinoza: "Natura, sive Deus", et non "Deus, sive Natura". Si le monde est fait de mots, cela ne peut pas être compris dans le sens cabalistique: le divin n'est pas circonscrit à un Dieu qui "dit" l'univers, mais c'est le monde lui-même qui, au moyen de sa propre réalité, s'élève à la condition divine lorsqu'il se dit et se manifeste dans la temporalité et dans l'espace:

.....
Mas se Deus é as árvores e as flores
E os montes e o luar e o sol,
Para que lhe chamo eu Deus?
Chamo-lhe flores e árvores e montes e sol e
luar;"
(poème V, page 208)

Autrui et le monde humain

"Mais solitude et communication sont
deux faces du même phénomène."³⁷

A côté du monde naturel, il faut considérer le monde humain. L'un n'a pas de sens sans l'autre. La lecture des textes de Caeiro peut justement suivre ce chemin, en s'interrogeant sur l'intersubjectivité³⁸. Dans le poème inaugural d'O Guardador de Rebanhos, il y a un extrait où ce question est posée:

.....
Ser poeta não é uma ambição minha
É a minha maneira de estar sozinho.
.....
(poème I, page 203)

Alors, comment pourra le poète re-créeer autrui? Ces deux vers semblent être la négation de toute intersubjectivité! Peut-

³⁷ *Phénoménologie de la Perception*, page 412.

³⁸ Ce qui est fort valorisé chez Husserl et chez Merleau-Ponty.

être Caeiro cherche-t-il à bien distinguer la solitude dans les pensées³⁹ de la solidarité dans les sensations. Il ne se pense pas comme participant d'une communauté, mais il peut se sentir comme cela. Ainsi, dans la suite du poème il se voit à la fois comme agneau et comme troupeau:

.....
E se desejo às vêzes
Por imaginar, ser cordeirinho
(Ou ser o rebanho todo
Por andar espalhado por tóda a encosta
E ser muita cousa feliz ao mesmo tempo),
É só porque sinto o que escrevo ao pôr do sol,
Ou quando uma nuvem passa a mão por cima
da luz
E corre um silêncio pela erva fora.
.....
(poème I, pages 203/4)

Ne pas penser à autrui, cela n'empêche pas qu'il le sente, qu'il participe d'une intersubjectivité fondée exclusivement sur les perceptions originaires. L'intersection entre son "je" et ceux des autres existe par l'intermédiation du monde naturel, celui-ci étant une création intersubjective. Chez Caeiro, l'intersubjectivité ne passe pas par le contact physique mutuel ou par un acte de pensée; elle est construite à travers la contemplation du monde naturel, ce qui nous rend tous complices. Notre perspective de vision du

³⁹ Pensées qu'il ne veut pas avoir ou, au moins, qu'il ne veut pas partager avec autrui (les lecteurs, par exemple).

monde n'existe qu'au moyen d'autres perspectives, les perspectives d'autrui. Ainsi, étant déjà antérieure à la mise en scène de la conscience constituante, l'intersubjectivité de Caeiro a son origine dans la forme commune à nous de réaliser la prise-du-monde. Il est possible alors de dire que le sens du monde ne nous est donné qu'à travers l'existence d'autres hommes. Exister c'est partager un schéma de sens qui fait naître le monde à tout instant. Je partage des sens, donc j'existe.

Bref, Caeiro déplace l'intersubjectivité de la sphère de la solidarité, de la compassion⁴⁰. Il la met dans la sphère du sens partagé, de la possibilité de jouir d'un monde de sens qui n'existent que construits pour et par des hommes qui coexistent. Il ne s'agit pas d'une collectivité comprise à la façon intellectualiste, mais plutôt proche d'une collectivité qui se fonde sur l'empirisme le plus radical⁴¹, où ce qui nous lie aux autres ce sont les mêmes formes de nos perceptions originales, vu que nous nous différencions beaucoup dans nos perceptions secondes, dans nos raisonnements. C'est un refus complet de la métaphysique; s'il y a une possible transcendance, elle ne nous est donnée que dans l'immanence, que dans la recherche de l'origine des sens des choses. C'est une transcendance qui repose toujours sur les choses

⁴⁰ A ce propos, Eduardo Lourenço a tout à fait raison d'approcher Caeiro de Nietzsche.

⁴¹ Justement les mots de Michael B. Smith pour définir la pensée de Merleau-Ponty, "L'Esthétique de Merleau-Ponty", dans *Les Etudes Philosophiques*, vol. 1 (1988): 73-98..

du monde physique.

O Pastor Amoroso nous montre comment cette recherche des sensations originales arrive à l'intersubjectivité. Entraînant la pensée, la situation amoureuse est l'achèvement que Caeiro voulait éviter, mais auquel il est finalement arrivé. Il ne s'agit évidemment pas d'un primat de la pensée réflexive: dans le dernier poème de cette partie, Caeiro rend également importantes les sensations et les inductions. De toute façon, il établit des rapports indéniables et indestructibles entre son schéma corporel et ceux des autres hommes. L'acte d'amour est la reconnaissance de que cela est nécessaire. Au contraire de Hegel, ce n'est pas une situation d'esclavage qui va entraîner l'intersubjectivité. C'est l'acte de liberté qui s'étale dans toute sa plénitude, vu qu'il préconise forcément autrui. Même en niant ce qu'il disait dans d'autres poèmes, Caeiro avoue ici que le sens de l'immanence, quoique expérimenté solitairement, ne peut être vécu que dans l'intersubjectivité.

Le cogito

"... le lieu où se fait la certitude et où apparaît une vérité est toujours la pensée intuitive..."⁴²

"Dans la maison où un enfant naît,
tous les objets changent de sens..."⁴³

⁴² *Phénoménologie de la Perception*, page 442.

⁴³ *Phénoménologie de la Perception*, page 466.

Dans le poème I, il y a une métaphore qui associe l'acte poétique à la pensée:

.....
 Quando me sento a escrever versos
 Ou passeando pelos caminhos ou pelos atalhos,
 Escrevo versos num papel que está no meu
 pensamento,

.....
 (poème I, page 204)

Alors, n'est-il pas possible de comprendre le papier comme le voile des perceptions, mis exprès sur les pensées pour empêcher leur action rationnelle? Ainsi comprise, la conscience a une manière de recevoir poétiquement les impressions, de gérer les actes poétiques, même sans le concours de l'analyse réflexive (qui ne voit le papier que comme entité physique). Ainsi, au lieu des actes d'une pensée soumise à contrôle, les textes de Caieiro élisent l'imagerie visuelle, établie hors des connexions logiques. Les premières possibilités de la conscience (encore éloignées des jugements) peuvent bien fonder les premières attitudes de lecture: l'usage d'une causalité tardive et non-efficente (y compris étymologiquement) doit être oublié au profit du sens original de l'être-au-monde, approprié par la perception pré-réflexive. Ces attitudes comprennent la vision comme accès à la contemplation, à la perception originale, en empêchant les jugements de déformer le schéma perceptif de l'être incarné (qui est à son tour

un accès à l'Être).

Caeiro cherche à débarrasser les mots, les sensations (bref l'acte poétique) des structures tardives des jugements, en accédant l'acte original du sens du monde⁴⁴. Il dit:

.....
Procuo despir-me do que aprendi,
Procuo esquecer-me do modo de lembrar que
me ensinaram,
E raspar a tinta com que me pintaram os
sentidos,
.....
(poème XLVI, page 226)

C'est la manière qu'il trouve d'approcher l'étant de l'Être. Donc, ce qui éclore ce n'est plus l'individu⁴⁵, mais le sujet en tant qu'expression bien achevée et qui a été construit sur l'originalité des perceptions premières:

Desembrulhar-me e ser eu, não Alberto Caeiro
(poème XLVI, page 226)

Par conséquent, le monde devient une renaissance éternelle et cette originalité est re-expérimentée à chaque instant. Pour cela, parce qu'il a découvert en soi le pouvoir de création et

⁴⁴ C'est comme l'écrivain Guimarães Rosa lorsqu'il dit récuser les impositions de la "mégère cartésienne".

⁴⁵ A ce propos, il faut lire RENAULT, Alain - *L'Ere de l'Individu*, Ed. Gallimard, Paris, 1989.

d'auto-création, Caeiro peut s'appeler "Descobridor da Natureza", "Argonauta das Sensações Verdadeiras" (citations du même poème). Il a sur lui-même la Toison d'or, ce qui lui octroie le pouvoir de se créer à tout moment, toujours attentif à l'originalité éternellement naissante du monde.

Dans le poème XL (page 224), il y a une intégration absolue des diverses perceptions:

Passa uma borboleta por diante de mim
 E pela primeira vez no Universo eu reparo
 Que as borboletas não tem côr nem
 movimento,
 Assim como as flôres não têm perfume nem
 côr.
 A côr é que tem côr nas asas da borboleta,
 No movimento da borboleta o movimento é
 que se move,
 O perfume é que tem perfume no perfume da
 flor,
 A borboleta é apenas borboleta
 E a flôr é apenas flôr.

Cette intégration serait hiérarchisée par la pensée intellectualiste. Caeiro la réfute, toujours fidèle à la perception originale dont le sens est déjà indépendant des raisonnements postérieurs. Cette posture l'empêche d'entrer dans les jugements. Sauver le mot poétique d'un sens définitif: voilà sa tâche. Mais, en le faisant, il ouvre au lecteur la possibilité de raffiner sa propre lecture et ses propres jugements, car Caeiro lui donne la

perspective d'un monde créé et re-créé constamment. Tel que Prométhée (utilisé dans *Mensagem*), le poète sacrifie le sens analytique de ses vers au profit des raisonnements postérieurs du lecteur⁴⁶.

A cette fin, les pensées déjà vieilles (déjà dépassées) sont méprisées. Caeiro leur associe fréquemment la tristesse, le mécontentement, l'ennui. Dans le poème I, il dit que:

.....
Pensar incomoda como andar à chuva
Quando o vento cresce e parece que chove mais.
....."
(page 203)

Au poème V, la pensée réflexive est considérée comme une maladie:

.....
O que penso eu do mundo?
Sei lá o que penso do mundo!
Se eu adoecesse pensaria nisso.
.....
(page 206)

⁴⁶ Il faudra étudier la récurrence de cette image mythique chez Pessoa. Elle apparaît dans *Mensagem*, associée au Portugal, elle est utilisée par le poète pour se caractériser, dans un manuscrit ("Palavras de Pórtico"). Chez Caeiro, nous remarquons la même attitude d'offrir, d'octroyer aux lecteurs la possibilité des sens, même que le poète perde la maîtrise de la signification.

Et aussi comme les rideaux qui gênent la pureté des visions, qui empêchent la contemplation totale du monde vécu:

.....
 Não sei. Para mim pensar nisso é fechar os
 olhos
 E não pensar. É correr as cortinas
 Da minha janela (mas ela não tem cortinas).
"
 (page 207)

La tristesse paraît constamment liée à la rationalisation, ou mieux, à ses produits (les pensées). Certes, nous ne pouvons pas nous en passer, mais Caetano établit une différence significative entre "avoir des pensées" et "avoir une conscience des pensées". C'est ce dernier acte qui dérange, qui gêne, qui nous rend malades. Les pensées sont toujours "contentes" (poème I), c'est-à-dire qu'ils contiennent toujours quelque chose. Le problème est le savoir. Comme le dit le poète lui-même:

.....
 Só tenho pena de saber que eles são contentes,
 Porque, se o não soubesse,
 Em vez de serem contentes e tristes,
 Seriam alegres e contentes."

 (poème I, page 203)

Ainsi, le "contentement" des pensées signifie peut-être leur capacité d'être opaques à la logique, d'être pleins de réalité et

vides de réflexion. En deçà de l'horizon des jugements, les pensées, les gestes et les sensations ne se différencient guère:

.....
Como um ruído de chocalhos
Para além da curva da estrada,
Os meus pensamentos são contentes.
.....
(page 203)

Ainsi, Caeiro valorise la jeunesse des pensées, qu'il représente au moyen de la figure du Christ-enfant. C'est le primat de la logique cumulativement féminine et infantile de laquelle a parlé Álvaro de Campos. Dans le poème VIII, il y a vraiment une logique infantile derrière ses propositions, bien que l'enfant soit le personnage et non le narrateur. Il devient la métaphore de la perception attentive à son propre sens et qui ne s'occupe pas de se rendre rationnel. C'est pour cela que les gestes de l'enfant guident le regard du poète (naturellement supérieurs aux pensées logiques):

A direção do meu olhar é o seu dedo apontando.
(poème VIII, page 211)

Comme le dit Merleau-Ponty⁴⁷, le langage des enfants et des poètes ("parole parlante") est plutôt proche des "matrices

⁴⁷ Voir Signes ou bien *Phénoménologie de la Perception*.

d'idées". Caeiro nous dit la même chose au moyen d'une opposition entre la logique de l'intellection et la richesse des perceptions originales. Il ne méprise pas totalement la première, mais nous montre qu'elle est incomplète, au contraire de la seconde:

.....
 Depois eu conto-lhe histórias das cousas só dos
 homens
 E êle sorri, porque tudo é incrível,
 Ri dos reis e dos que não são reis,
 E tem pena de ouvir falar das guerras,
 E dos comércios, e dos navios
 Que ficam fumo no ar dos altos-mares.
 Porque êle sabe que tudo isso falta àquela
 verdade
 Que uma flôr tem ao florescer

(poème VIII, page 211)⁴⁸

De même, le langage de Caeiro se revêt de certaines caractéristiques. Ses vers ont une sonorité proverbiale, vu qu'ils se fondent sur des phrases conclusives dont les prémisses ne sont pas données (il n'utilise pas de syllogismes). Ses raisonnements (si nous pouvons ainsi les prendre) sont plutôt proches d'une gestuelle langagière que d'une organisation d'arguments: les textes n'ont qu'une apparence de discursivité. Ils se fondent sur des propositions aphorismatiques, quasiment anti-logiques, qui

⁴⁸ C'est moi qui le souligne.

frappent le lecteur en mettant en question les présupposés de la
pensée quotidienne:

E quer fingir que compreende.
(page 204)

Porque pensar é não compreender...
(poème II, page 204)

Amar é a eterna inocência,
E a única inocência não pensar...
(poème II, page 205)

Pensar em Deus é desobedecer a Deus,
(poème VI, page 208)

E tornam-nos pobres porque a nossa única
riqueza é ver.
(poème VII, page 208)

.....
E os meus pensamentos são todos sensações.
Penso com os olhos e com os ouvidos
E com as mãos e os pés
E com o nariz e a boca.
.....
(poème IX, page 212)

.....
O Tejo é mais belo que o rio que corre pela
minha aldeia,
Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre
pela minha aldeia
Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha
aldeia.

.....
(poème XX, page 215)

.....
O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê
Nem ver quando se pensa.

.....
(poème XXIV, page 217)

Só a Natureza é divina e ela não é divina...
(poème XXVII, page 218)

Li hoje quase duas páginas
Do livro dum poeta místico
E ri como quem tem chorado muito.

.....
(poème XXVIII, page 219)

Acho tão natural que não se pense
(.....)
Que pensará o meu muro da minha sombra?

.....
(poème XXXIV, page 221)

.....
Porque o único sentido oculto das cousas
É elas não terem sentido oculto nenhum,

.....
(poème XXXIX, page 223)

La temporalite

"Le problème est maintenant d'expliciter ce
temps à l'état naissant..."⁴⁹

.....

O Tejo tem grandes navios

E navega nêlé ainda,

Para aqueles que vêem em tudo o que lá não
está,

A memória das naus."

.....

(poème XX, page 215)

Auprès d'Héraclite, il est possible de comprendre la rivière (les plusieurs allusions que Caeiro en fait) comme métaphore du temps. Mais il faut distinguer nettement ce qui change de ce qui reste, les actes perceptifs originaux de l'écoulement organisé des pensées logiques. Dans ce poème XX, le temps de la perception première n'est pas marqué par la conscience de la différence, de la durée. Il s'établit par l'insertion du sujet dans un schéma de sens, un schéma corps-monde où nous n'existons qu'intégrant le sens global qui est tant au dedans qu'au dehors de nous⁵⁰. Ce schéma de sens temporel comprend la juxtaposition d'un référentiel et d'une direction. Caeiro la transforme en l'image d'un être fixé devant la rivière qui coule et dont le écoulement n'a de sens qu'à travers la composition de l'un

⁴⁹ *Phénoménologie de la Perception*, page 475.

⁵⁰ Si le sens était seulement au dedans de nous, il serait déjà le temps de la réflexion, de l'analyse, brisant le contact primordial avec le monde qui, au contraire, est toujours naissant.

et de l'autre, de l'arrêté et du mouvant:

O rio da minha aldeia não faz pensar em nada.
 Quem está ao pé dêle está só ao pé dêle.
 (poème XX, page 216)⁵¹

Néanmoins, Caeiro nous présente quelques différences par rapport à la métaphore d'Héraclite (quoiqu'elles soient un peu déguisées). Les eaux du fleuve peuvent retourner à l'aide de la mémoire:

E navega nêle ainda,
 Para aqueles que vêem em tudo o que lá não
 está,
 A memória das naus.

Le passé revient à travers la mémoire. Celle-ci est comme l'emprisonnement du sens présent, la sujétion d'un modèle actuel à ce qui a été déjà vécu. Il faut d'ailleurs préciser que ce n'est pas exactement le passé qui revient: c'est notre effort intellectuel qui approche un sens du présent à un autre sens passé⁵².

Ainsi, si Caeiro prend le temps comme changement (à la manière d'Héraclite), il le prend aussi en tant que permanence (plus proche de Parménide). Bref, il cherche à composer ces deux faces de l'être. D'une part, il y a l'envie de l'éternelle nouveauté:

⁵¹ C'est moi qui souligne.

⁵² En accord avec Merleau-Ponty, dans la *Phénoménologie de la Perception*.

en négligeant la rime, le poète nous montre qu'elles sont des répétitions qui n'existent pas pour les perceptions d'un monde toujours naissant.

Não me importo com as rimas. Raras vêzes
Há duas árvores iguais, uma ao lado da outra.
(poème XIV, page 214)

Por mim, escrevo a prosa dos meus versos
E fico contente,
(poème XXVIII, page 219)

D'autre part, le rythme éternel des changements est ce qui assure la permanence du temps et de l'être. Le poème XXI (page 216) finit par une formule un peu liturgique:

Assim é e assim seja...

C'est semblable à l'établissement des potentialités de l'être, qui crée l'étant et le déploie dans le temps, du présent "é" au futur compris dans le "seja". S'il y a des changements par rapport à l'étant, c'est toujours le même être qui se manifeste sous ses plies, sous ses mises en scène. Ainsi, le temps est surmonté au moyen de l'acte où nous revivons la perception originale:

Pobres das flôres nos canteiros dos jardins
regulares.
Parecem ter mêdo da polícia...
Mas tão boas que florescem do mesmo modo

E tèm o mesmo sorriso antigo
 Que tiveram para o primeiro olhar do primeiro
 homem
 Que as viu aparecidas e lhes tocou levemente
 Para ver se elas falavam...
 (poème XXXIII, page 221)

Nous ne trouvons pas une perception plus original que celle du "primeiro olhar do primeiro homem". C'est dans ce sens que les fleurs parlent pour le regard, comme parle le David de Michelangelo: sans mots, avec les gestes qui dépassent le temps. Ainsi les fleurs revivent l'acte qui lui a donné l'origine; en même temps cet acte est aussi originaire des fleurs données à la contemplation. Il s'agit d'un cercle d'où l'on ne s'échappe pas et qui exprime toujours le même être (le Dieu de Caeiro?), manifesté par la relation création-étant créé. Ce schéma création-créature répète celui de Parménide, où ce qui existe c'est l'Être; le non-Être n'a pas d'existence, donc il n'a pas de sens.

La liberte

"Ma signification est hors de moi." ⁵³

Dans le sens poétique construit par Caeiro, cette conscience de que "l'être est" mène l'étant à connaître le phénomène de constance de l'être. Ainsi, il attribue un sens aux

⁵³ *Phénoménologie de la Perception*, page 531.

choses qui les fait s'éloigner des constructions artificielles de la logique, en les réintégrant au sens général du schéma immanent, où nous contemplons le monde toujours naissant. C'est ce que Caeiro cherche à faire dans le poème XXXII (qui a été déjà discuté ci-dessus).

En affranchissant les mots d'une imposition de sens définitif, Caeiro réalise au dehors la liberté qu'il construit aussi au dedans. Bref, il n'y a pas un seul sens pour le monde, mais un champ de sens, où s'exercent ses diverses possibilités, où les diverses (et non infinies) formes d'étant mettent en scène la réalité jamais définie ou définitive de l'être:

.....
Vi que não há Natureza,
Que Natureza não existe,
Que há montes, vales, planícies,
Que há árvores, flôres, ervas,
Que há rios e pedras,
Mas que não há um todo a que isso pertença,
Que um conjunto real e verdadeiro
É uma doença das nossas idéias.
.....
(poème XLVII, page 226)

En somme, la Nature ne peut pas être définie (ou réunie en tant qu'un ensemble fermé de possibilités) ainsi que l'être (Dieu?) ne peut pas être nommé. Cette liberté de sens correspond à la liberté de l'étant lorsque celui-ci étale ses possibilités de sensation et de perception. C'est justement en déployant ces

différentes possibilités que l'étant actualise librement l'être en tant que potentiel:

Nem sempre sou igual no que digo e escrevo.
Mudo, mas não mudo muito.
A côr das flôres não é a mesma ao sol
De que quando uma nuvem passa
Ou quando entra a noite
E as flôres são côr da sombra.

.....
(poème XXIX, page 219)

Autrement dit, il n'y a pas une contradiction réelle entre les différentes manifestations: elles sont toutes des faces d'un seul être et ne font que réfléchir son existence éternelle. Dans les changements, nous verrons toujours la même réalité, la même gestuelle de l'existence:

.....
Se estava virado para a direita,
Voltei-me agora para a esquerda,
Mas sou sempre eu, assente sobre os mesmos
pés -
O mesmo sempre, graças ao céu e à terra
E aos meus olhos e ouvidos atentos
E à minha clara simplicidade de alma...
(page 220)

En utilisant une opposition entre le Tejo (défini) et le "rio da minha aldeia" (non défini), le poème XX peut être compris

comme la géographie de cette perception gestuelle. Dès que nous nommons quelque chose, nous le repérons à travers la réflexion et la causalité, en oubliant la liberté de sens qu'elle avait auparavant. Ainsi, il nous montre la liberté en tant qu'instance pré-logique, où toutes les manières de perception ont leur origine⁵⁴. Sa tâche est de sauver le poème, en nous remarquant que les sens définitifs recouvrent toujours la liberté de sens inaugurée par les perceptions premières. Celles-ci sont expérimentées par le sujet dans la texture libre de la réalité des choses.

Quelques conclusions

"... nous avons avec nous (...) tout ce qu'il faut
pour nous dépasser."⁵⁵

1 Des rapports entre la poésie et la philosophie

Il est évident que les textes philosophiques ne sont pas les seules sources de connaissance. Autrement dit, pour bien saisir sa signification cachée, nous utilisons les textes poétiques. Je peux voir quelques avantages dans ce chemin. Le premier: la poésie nous fait connaître un schéma de sens qui est toujours à nous, c'est

⁵⁴ D'ailleurs, Merleau-Ponty nous enseigne que la liberté totale n'existe qu'au moyen d'une contradiction: elle se présente comme possibilité infinie de sens, mais n'est perçue que fixée comme entendement.

⁵⁵ *Phénoménologie de la Perception*, page 520.

notre schéma original de sens fondé sur les perceptions du monde. Au moyen de la poésie, nous récupérons le contact original avec nos sens, sans utiliser d'emblée le schéma postérieur (de deuxième niveau) de la réflexivité philosophique.

Le deuxième avantage: nous devenons ainsi les vrais maîtres de ce sens. Il n'est pas parvenu d'un entendement⁵⁶, mais de la possibilité de le redire comme si c'était pour la première fois. Certes, on peut en dire qu'il s'agit d'une reprise platonique, mais ce n'est pas totalement vrai, vu que l'idéal est compris dans l'immédiat, sur le schéma corporel mis au monde, et non pas dans la distance inaccessible du monde des essences. Ainsi, tant Caiero que Merleau-Ponty s'accordent sur le fait qu'il n'y a pas d'essences. Il n'y a que d'interactions de sens qui, déployés jusqu'à l'infini des possibilités, nous fournissent le monde tel que nous le connaissons, c'est-à-dire une infinité de sens auxquels nous participons.

Sans doute sera-t-il possible de bien établir les possibilités ontiques de Caiero sur sa "archi-texture" langagière, de manière que sa poésie demeure l'espace de construction des sens primordiaux⁵⁷. A cette fin, il utilise des éléments naturels (d'où viennent les fréquentes références aux fleurs, aux pierres, aux

⁵⁶ Qui est toujours en retard, toujours *a posteriori* par rapport à l'être mise au monde.

⁵⁷ Peut-être assez proche de l'ontologie sauvage proposée par Merleau-Ponty. Nous aurons à le confirmer.

rivières) pour nous montrer⁵⁸ la vérité. Or, il n'y a pas pour lui de vérité hors du langage vu comme geste. C'est un geste qui envisage le monde comme champ organisé de sens et non pas comme champ passible d'explication intellectuelle. C'est le geste qui fonde la "parole parlante" et non pas la parole rationalisée⁵⁹ .

2 Etre et non-être

La question d'une ontologie d'Alberto Caeiro peut être bien discutée à propos des poèmes XV, XVI, XVII, XVIII et XIX. Il y parle d'une sorte de maladie qui modifie son langage poétique. Elle est présentée en tant que le contraire du poète, mais qui en est considéré tout de même comme élément constituant:

.....
Escrevi-as estando doente
E por isso elas são naturais
E concordam com aquilo que sinto,
Concordam com aquilo com que não
concordam...
(.....)

Por isso essas canções que me renegam
Não são capazes de me renegar
E são a paisagem da minha alma de noite,
A mesma ao contrário...
(poème XV, page 214)

⁵⁸ Y compris plutôt physiquement.

⁵⁹ Ce qui n'en exclut pas la possibilité.

Il me paraît assez proche de Parménide, étant donné que tant le phénomène lui-même que son contraire sont renfermés par un seul être. A sa façon, Caeiro re-crée poétiquement l'expression du philosophe grec: "L'être existe; le non-être n'existe pas."

Autrement dit, la maladie ne serait que se laisser mener par l'illusion du non-être, en lui octroyant un statut ontologique (lié plutôt à la réflexion tardive). Il y aurait chez Caeiro une conscience de la nécessité de dépasser les illusions construites sur les perceptions pour un raisonnement aussi puissant qu'éloigné d'elles. C'est cette illusion qui confond les instances de l'être et de l'étant. Il faut s'en débarrasser pour faire accomplir le premier, seule réalité à laquelle nous accédons vraiment:

.....
 Estando doente devo pensar o contrário
 Do que penso quando estou são,
 (Senão não estaria doente),

(page 214)

.....
 Mas a minha tristeza é sóssego
 Porque é natural e justa
 E é o que deve estar na alma
 Quando já pensa que existe

(poème I, page 202)

En somme, il n'y a pas de vraie contradiction dans l'être. Les contradictions entre les plusieurs faces de l'étant ne sont que de preuves de son existence éternelle. Même la gestuelle toujours naissante et différente des choses en est une manifestation⁶⁰:

.....
Se estava virado para a direita,
Voltei-me agora para a esquerda,
Mas sou sempre eu, assente sobre os mesmos
pés -
O mesmo sempre, graças ao céu e à terra
E aos meus olhos e ouvidos atentos
E à minha clara simplicidade de alma...
(poème XXIX, 220)

3 La pensée et le geste

Caeiro n'impose pas une signification philosophique à ses textes, ce qui est laissé au lecteur. Autrement, il construit un champ de sens philosophique, où nous devons nous servir de notre pouvoir de signification, où nous faisons jouer notre langage et notre pensée. Caeiro construit le champ poétique en tant que geste de l'être; il ne nous restera que saisir ce geste et faire accomplir à son gré notre pensée d'étant. Autrement dit, chez Caeiro il n'y a pas seulement un processus de signification, où

⁶⁰ Auprès de Deleuze, nous pouvons dire que les différences de l'étant constituent la répétition de l'être.

nous constatons le passage abrupte du signifiant au signifié. Nous y avons principalement du sens, c'est-à-dire possibilité et latence de signification.

Ses vers sont notamment des gestes poétiques, donnés à la perception du lecteur qui les transformera au fur et à mesure en pensées complètes. Par exemple, le poème IV (page 207). Caieiro y parle d'une prière comprise plutôt comme geste, disposition de sens spatio-temporel, que comme communion spirituelle:

.....

Pus-me a rezar a Santa Bárbara
Como se eu fôsse a velha tia de alguém...

Ah! É que rezando a Santa Bárbara
Eu sentia-me ainda mais simples
Do que julgo que sou...
Sentia-me familiar e caseiro
E tendo passado a vida
Tranqüilamente, como o muro do quintal;
Tendo idéias e sentimentos por os ter
Como uma flôr tem perfume e côr...

(Quem crê que há Santa Bárbara,
Julgará que ela é gente e visível
Ou que julgará dela?)

.....

Il m'est ainsi difficile d'accepter l'approche entre Caieiro et la pensée de Saint François. Chez le saint, il s'agit d'une tentative de construire un "monde naturel" à partir d'un Ego

constituant. Il impose aux choses un sens déjà achevé, donné préalablement par la théologie, en oubliant qu'il y a déjà un sens dans le simple être-au-monde. En outre, à travers la divinisation, il me semble que c'est un non-étant qui s'élève à la catégorie d'être. Les textes de Caeiro accepteraient difficilement cette interprétation.

4 Le divin et l'humain

Je ne crois pas que Caeiro est un vrai panthéiste. Il ne considère pas la nature comme une divinité qui se dévoile, mais comme la seule forme possible de divinité, "ce qui est tout"⁶¹. Mais, si elle est tout, elle n'est vraiment pas une divinité au sens courant du mot, vu qu'elle ne se différencie pas du monde immanent. A cette fin, le poète nous apprend que la divinité n'existe que dans le vécu, lorsque les liens entre l'homme et le monde sont établis à travers la perception naturelle accomplie:

.....
Não acredito em Deus porque nunca o vi.
(.....)
Mas se Deus é as árvores e as flôres
E os montes e o luar e o sol,
Para que lhe chamo eu Deus?
Chamo-lhe flôres e árvores e montes e sol e
luar;

⁶¹ Quelques mots de Caeiro dans la postface d'Álvaro de Campos (OP, page 248):
"Mas isso a que V. chama poesia é que é tudo. Nem é poesia: é ver.

.....
(poème V, pages 207/8)

Egalement, le rapport divin-humain présente les mêmes caractéristiques. Il n'y a pas chez Caeiro une opposition ferme et définitive entre le divin (jamais compris au sens courant) et l'humain. Peut-être ne s'agit-il pas d'une opposition mais d'une juxtaposition graduelle, où nous nous distinguons de divers degrés d'humain (il est possible d'y associer l'expression "Humain, trop humain" de Nietzsche). Ainsi compris, le divin serait l'achèvement de l'humain.

Le poème VIII (pages 209 à 212) peut être la justification de ce que je viens de dire. Il y a là des indices de blasphème (selon la mentalité religieuse) déclarés ou dissimulés⁶². Allons les suivre; il ne nous faudra pas en trouver la logique, mais en percevoir le sens.

* Le Christ descend à la Terre en tant qu'enfant et non comme sauveur ou comme juge:

Vi Jesus Cristo descer à terra.
Veio pela encosta de um monte
Tornado outra vez menino,

⁶² Ces affirmations sont répandues au long du poème, sans qu'il s'occupe d'établir une vraie cohérence de raisonnement. C'est ainsi que je me garde de parler d'une logique discursive. Caeiro semble reprendre continuellement ses propositions. Leur sens global sera donné par l'ensemble des textes, mais il est déjà présenté dans de petits extraits, ce qui approche la construction textuelle de Caeiro d'une sorte de miroir, où les parties réfléchissent le tout.

(vers 3/4/5)

* L'existence divine (comprise religieusement) est plutôt
une forme de feinte:

Tinha fugido do céu.
Era nosso demais para fingir
De segunda pessoa da Trindade.
No céu era tudo falso, tudo em desacôrdo
Com flôres e árvores e pedras.
(vers 9/10/11/12/13)

O seu pai era duas pessoas -
Um velho chamado José, que era carpinteiro,
E que não era pai dele;"
(vers 23/4/5)

* La religion est une sorte d'esclavage ou d'obligation
fatigante et répétitive:

No céu tinha que estar sempre sério
E de vez em quando de se tornar outra vez
homem
E subir para a cruz, e estar sempre a morrer
(vers 14/15/16)

Nem sequer o deixavam ter pai e mãe
Como as outras crianças.
(vers 21/22)

* La matière est carrément supérieure à l'esprit:

E a sua mãe não tinha amado antes de o ter.
Não era mulher: era uma mala
(vers 29/30)

Diz-me que Deus não percebe nada
Das coisas que criou -
'Se é que êle as criou, do que duvido' -
(vers 73/74/75)

* Il est donc contraire au créationnisme (l'être existe et n'a pas pu être créé):

Os séres existem e mais nada,
E por isso se chamam séres.
(vers 79/80)

Dans les vers 38 à 42, il raconte une petite histoire, en reprenant la structure des fables infantiles. Les paraboles de l'Evangile sont devenues des histoires pour les enfants. La confusion des deux niveaux de discours est la manière qu'il trouve de modifier le sens des mots religieux. Au moyen de trois miracles de Christ, Caeiro nous montre l'importance qu'il accorde à l'humain et, par conséquent, la dévalorisation de l'idée traditionnelle de divin:

Com o primeiro fêz que ninguém soubesse que
êle tinha gugido.

Com o segundo criou-se eternamente humano
e menino.

Com o terceiro criou um Cristo eternamente na
cruz

E deixou-o pregado na cruz que há no céu

E serve de modelo às outras.

Le premier miracle établit l'impossibilité d'une "métaphysique religieuse", quoique les hommes n'arrivent pas à percevoir que Dieu est toujours absent, toujours un "Deus otiosus". Le deuxième nous apprend que l'éternité n'a de sens que si elle est liée à l'être-au-monde, à la temporalité et à l'immanence. Le troisième dit que les images religieuses sont toujours fausses. Le divin qui reste dans le ciel n'existe pas, il s'agit d'un simulacre. Le divin existe seulement lorsqu'il surgit sur la Terre, en tant qu'humain.

Il y a là une sorte d'égalisation de l'humain, du naturel et du divin⁶³. Il s'agit de trois attributs d'une seule existence, d'un même schéma où naît l'être. C'est la forme du poète constituer sa propre Trinité. D'autre part, nous n'avons pas là une conception panthéiste, dans la mesure où Caeiro privilégie son percevoir humain (notamment le visuel) comme instance déterminante de la réalité. Ainsi, l'humain peut être tout de même compris comme la composition des autres, un petit réflexe de la totalité de l'être, d'où émanent la nature et les dieux. Ainsi, l'étant qui arrive à contempler l'être a subi un processus de divinisation. Caeiro ne

⁶³ Celui qui sourit et qui joue, selon le vers 87.

nous permet pas de penser à l'humanisation du divin (comme la théologie catholique le fait à propos de Christ). Pour cela, il raconte son histoire de façon à reprendre le sens original de l'existence, où c'est bien l'humain qui s'élève, en niant les postulats sotériologiques. Donc, le divin peut être le plus petit regard qui se comble de sensation et voit naître le sens des moindres perceptions:

E é porque êle anda sempre comigo que eu sou
poeta sempre,
E que o meu mínimo olhar
Me enche de sensação,
E o mais pequeno som, seja do que fôr,
Parece falar comigo.
(vers 96 à 100)

5 La lecture poétique

Chez Caetano, cette divinité de l'être humain est justement sa capacité de fleurir⁶⁴ à travers ses vers, sans leur associer d'emblée des réflexions artificielles. Il s'agit du primat de l'intuitif sur les constructions de l'entendement. Mais nous ne pouvons pas suivre seulement les indications de l'auteur. Etant critique, notre lecture a abouti fatalement à des éléments réflexifs, passibles de discussion. Ainsi, ce primat intuitif peut signifier la quantité optimale d'intuition (variable pour chaque lecteur) que nous

⁶⁴ Pour utiliser une métaphore chère au poète.

utilisons pour relever l'analyse du texte. Il est possible de l'imaginer en tant qu'un mélange hétérodoxe d'une intuition presque romantique avec un esprit d'ataraxie proche des épicuriens.

C'est ainsi que je crois que les schémas totalisants d'un langage poétique sont souvent faux (au sens où l'on cherche à cerner ses divers configurations dans un seul cadre ou une seule structure). Auprès de Caeiro, ce langage est l'instance de la surprise, de "l'éternelle nouveauté du monde". Cela signifie que, au moment où l'on croit réduire un poème à une seule structure, on tombe sur un réductionnisme trop grand. Une lecture restreinte est justement l'opposé de ce que je cherche: donner toujours à chaque élément (mot, phrase, image, vers, expression, proposition, sonorité, etc.) une nouvelle possibilité. Cela étant, l'oeuvre de Caeiro peut devenir une sorte de manuel de lecture poétique.

Par exemple, la question des phrases "mal élevées", qui scandalisent l'expectative des lecteurs. Il y en a beaucoup dans ses poèmes. Il serait légitime de les discuter à partir d'une certaine esthétique du choc⁶⁵, en renversant le schéma traditionnel de lecture (d'où vient la possible approche avec Augusto dos Anjos):

⁶⁵ Ce qui rendrait possible l'approche entre Caeiro et d'autres poètes tels que Cesário Verde (mentionné dans *O Guardador de Rebanhos*, poème III), Augusto dos Anjos ou encore Guerra Junqueiro (d'*A Velhice do Padre Eterno* - faute d'autres liens, il faut ne pas oublier que le même Cesário Verde a dédié son «*O Sentimento dum Ocidental*» à Guerra Junqueiro).

au lieu de refuser du coup les images les plus fortes, le lecteur oubliera d'abord la connaissance réflexive et restera indifférent à ses avantages. De cette façon, l'impact des phrases de Caeiro résulte de l'exigence d'abandonner les schémas réducteurs de connaissance du réel. C'est dans ce propos que Caeiro laisse quasiment abandonnée la versification régulière, en exigeant du lecteur le dépassement de la réflexivité quotidienne (comme si le vers régulier était la "référence de normalité" pour la poésie)⁶⁶. Néanmoins, si Caeiro enlève les références habituelles, il y associe toujours sa référence spécifique, c'est-à-dire la "désautomatisation" des perceptions, pour aboutir à leur origine. Certes, presque tout le modernisme l'a essayé, mais je crois que la plupart des poètes a remplacé une forme de réflexion par autre. Caeiro a été l'un des rares auteurs à nous montrer que nous n'avons pas besoin d'une réflexion analytique, sans perdre la cohérence de sa poésie. D'une certaine manière, il a re-créé le programme des empiristes: la réflexion n'est point une nécessité, mais plutôt une complémentarité qui est offerte à l'être humain. Ainsi que Merleau-Ponty dans la philosophie, le berger Caeiro a fait de sa poésie une immersion totale dans l'empirisme le plus radical, d'où nous pouvons faire sortir le monde toujours renouvelé.

⁶⁶ C'est toujours le cas de la poétique moderne.

BIBLIOGRAPHIE

- ALMEIDA, Onésimo - "Sobre a Mundividência Zen de Pessoa-Caeiro", in *Nova Renascença*, Lisbonne, avril/juin 1986.
- BARROS, Helena - "O Paganismo Zen em Alberto Caeiro", in *Nova Renascença*, Lisbonne, juillet/septembre 1984.
- CAMPOS, Haroldo *et alii* - *Teoria da Poesia Concreta*, Ed. Brasiliense, São Paulo, 1987.
- COELHO, António Pina - *Os Fundamentos Filosóficos da Obra de Fernando Pessoa*, Ed. Verbo, Lisbonne, 1971.
- COLOMBINI, Duílio - "A Consciência Crítica e(m) Caeiro", in *Boletim Informativo*, Centro de Estudos Portugueses, Universidade de São Paulo, 3^{ème} série, année XI, n° 1, 1985.
- LOURENÇO, Eduardo - *Fernando Pessoa, Roi de Notre Bavière*, trad. Anne de Faria, Lib. Séguier, Paris, 1988.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le visible et l'invisible*. Paris : Gallimard, 1964.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la Perception*. Paris: Gallimard, 1989.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Signes*. Paris : Gallimard, 1960.
- NUNES, Benedito - *O Dorso do Tigre*, 2^{ème} éd., Ed. Perspectiva, São Paulo, 1976.
- PAZ, Octavio. *Lo hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral, 1998.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla - *Fernando Pessoa. Aquém do eu, além do outro*, Livraria Martins Fontes Editora, São Paulo, 1982.
- PESSOA, Fernando - *Obra Poética*, Editora Nova Aguilar, 6^{ème} édition, Rio de Janeiro, 1976.
- RENAUT, Alain - *L'Ere de l'Individu*, Ed. Gallimard, Paris, 1989.

SMITH, Michael B. - "L'Esthétique de Merleau-Ponty", *Les Etudes Philosophiques*, vol. 1 (1988): 73-98.

MACHADO DE ASSIS: AMIGO, LEITOR E CRÍTICO DE MAGALHÃES DE AZEREDO

*Felipe Pereira Rissato**

O que pode revelar a correspondência trocada entre duas pessoas vai muito além do que é inerente às suas biografias, bem como às particularidades subjetivas dos seus caracteres. No tocante aos escritores, as cartas são um manancial de referências sobre seus livros ou artigos para a imprensa: dados de personagens, intenções de temas ou assuntos a abordar, detalhes de edições, pistas bibliográficas etc. Fiquemos com as pistas e é surpreendente verificar a obra conhecida de um autor aumentar de tamanho com a leitura atenta de sua correspondência.

Por incrível que possa parecer, Machado de Assis, um dos nossos autores mais esmiuçados, tanto biográfica como bibliograficamente, é um bom exemplo nesse particular, brindando-nos, eventualmente, com produções literárias ainda de todo ignoradas. A consolidação da correspondência do escritor, editada entre 2008 e 2015 pela Academia Brasileira de Letras e

* Graduado em Comunicação Social: Publicidade e Propaganda, pela Faculdade de Estudos Avançados do Pará (FEAPA). É pesquisador independente e autor de *Iconografia de Euclides da Cunha* (Instituto Memória, 2011).

realizada pelo acadêmico Sérgio Paulo Rouanet, em colaboração com as pesquisadoras Sílvia Eleutério e Irene Moutinho, trouxe a público muitas cartas ainda inéditas, permitindo o deslinde ou ainda o completo conhecimento de fatos até então desconhecidos. Em carta de 4 de junho de 1903, escreve ele a destinatário não identificado: “*Excelentíssimo Senhor / Remeto incluso à Vossa Excelência a minha contribuição para a Polianteia a Camões.*”¹

É sabido que Machado havia composto cinco sonetos em homenagem ao tricentenário de falecimento de Camões, ocorrido a 10 de junho de 1880, publicados simultaneamente no *Jornal do Comércio*, *Gazeta de Notícias*, *A Estação*, *Revista Brasileira* e no suplemento especial da *Revista Ilustrada*. Porém, nada se sabia sobre uma nova homenagem a Camões vinte e três anos depois. Em aprofundada investigação, foi possível identificar a polianteia, cujo título foi divulgado no jornal *Correio da Manhã* de 25 de junho de 1903, indicando-a entre as publicações recebidas pela redação daquela folha: “*Dez de Junho*, polianteia publicada pela Sociedade de Socorros Mútuos Luiz de Camões, no dia do seu aniversário.” Galante de Sousa aponta em sua necessária *Bibliografia de Machado de Assis* uma polianteia com o mesmo título e editada pela mesma associação, porém, em 1883, transcrevendo um dos já mencionados cinco sonetos. Haveria aí, por parte do metuculoso

¹ ROUANET, Sergio Paulo; MOUTINHO, Irene; e ELEUTÉRIO, Silvia (orgs.). *Correspondência de Machado de Assis*: tomo IV (1901-1904). Rio de Janeiro: ABL, 2012, p.190.

pesquisador, um improvável engano de datas? Ou teriam existido duas publicações distintas, uma de 1883 e outra de 1903? A dúvida pendia para a segunda hipótese, pois Machado de Assis não se repetiria, enviando à revista uma colaboração tão antiga. Felizmente, encontramos a resposta em um exemplar da polianteia, de 1903, pertencente ao acervo da biblioteca do Real Gabinete Português de Leitura, no Rio de Janeiro. E lá está a colaboração de Machado de Assis que, apesar de lacônica, passa a integrar com mais de cem anos de atraso, a sua vastíssima obra: “Digamos com Dante: *O degli altri poeti onore e lume!* Machado de Assis.”²

Outro ótimo exemplo são as cartas trocadas entre o já maduro escritor e o jovem Magalhães de Azeredo, muitas delas anteriormente divulgadas em *Correspondência de Machado de Assis com Magalhães de Azeredo*.³ A primeira carta data de 1889, Azeredo era um adolescente de 17 anos incompletos e iniciava-se aí uma verdadeira amizade, só interrompida em 1908, com a morte de Machado de Assis.

Certamente, foi Machado de Assis quem fez lhe abrirem as portas na *Gazeta de Notícias*, onde mantinha uma coluna semanal. Entre 1891 e 1897, Azeredo ali colaborou com poemas e artigos. Da mesma forma, não foi por acaso que Azeredo, aos 25

² Ó dos outros poetas, honra e luz! Trecho do “Inferno” na Divina comédia.

³ VIRGILLO, Carmelo (org.). *Correspondência de Machado de Assis com Magalhães de Azeredo*. Rio de Janeiro: INL, 1969. Optou-se a consulta à *Correspondência...* editada pela ABL, já indicada, mais recente e completa.

anos, tornou-se o mais jovem fundador da Academia Brasileira de Letras, sendo também o último dos fundadores a falecer, aos 91 anos, em 1963.

Na correspondência entre eles, Machado era mais contido; Azeredo, mais expansivo; e estando desde cedo longe do país em missões diplomáticas, primeiro no Uruguai e, posteriormente, na Itália, praticamente constituiu o velho amigo em procurador junto aos editores, bem como nas intensas queixas e cobranças à *Gazeta de Notícias*, por colaborações enviadas e não publicadas. Por vezes, essas queixas afiguram-se infundadas, visto que a ansiedade de Azeredo, provavelmente por conta da pouca idade, o impedia de esperar o recebimento dos exemplares impressos do jornal com os seus textos. Mais tarde, essa característica será suplantada pela desconfiança da qualidade dos seus escritos, não por si, mas do que os críticos diriam deles. Se ficassem calados era pior, deixando o cioso poeta muito angustiado.

Machado de Assis procurava sempre apaziguar essa angústia do jovem amigo e acabava tomando para si o dever de crítico, como de fato era, das produções literárias de Azeredo. Uma das primeiras críticas, conhecida dos estudiosos, trata-se da saudação por Azeredo ter vencido um concurso de contos realizado pela *Gazeta de Notícias*, com a fantasia “Beijos... beijos...”, comentada por Machado em sua crônica “A Semana”, na mesma *Gazeta*, em 11 de março de 1894. Machado também felicitara o amigo com um cartão, hoje perdido, cuja referência se encontra

no agradecimento de Azeredo em carta de 18 de março de 1894:
“Mil graças pelo gentil cartão e pelas palavras amáveis que me dedicou
na sua crônica de domingo último.”⁴

No ano seguinte, Azeredo publica seu livro de estreia:
Alma Primitiva. Em carta de 3 de setembro, Machado de Assis
escreve:

[R]elativamente à *Alma Primitiva* [...] desde o
domingo anterior tinha escrito sobre o seu livro.⁵ Fi-
lo na [A] *Semana*, que é, como sabe, a minha gazeta
da *Gazeta*. Aqui apareceram algumas notícias, e
ouço que aparecerão outras. É preciso esperar.⁶ A
Alma Primitiva ficou um bom livro. Já no meu
artigo notei as qualidades gerais da obra e do autor⁷

Em 1898, a verve poética de Azeredo é enfeixada no
volume *Procelárias*, cuja escrita é ainda anterior à do livro de
contos *Alma Primitiva*. Ao longo dos anos, ambos concordam na
troca epistolar que Machado seria o autor do prefácio daquela
obra, pedido, a propósito, que remonta à já mencionada primeira
missiva a ele enviada por Azeredo. Naquela época (1889), o livro
era outro (*Inspirações da infância*) e nunca foi impresso. Por alguma

⁴ Id. *Correspondência de Machado de Assis*: tomo III (1890-1900). Rio de Janeiro:
ABL, 2011, p.41.

⁵ *Gazeta de Notícias*, Rio de Janeiro, 25 ago. 1895.

⁶ Observação sobre a ansiedade inquietante de Azeredo.

⁷ Id. *Correspondência de Machado de Assis*: tomo III (1890-1900). Rio de Janeiro:
ABL, 2011, p.111.

razão, Machado não escreveu o prefácio e *Procelárias* acabou sendo publicado sem nenhuma apresentação. Para compensar o dileto amigo, Machado escreve não uma, mas duas críticas na imprensa: uma publicada na *Revista Brasileira* (tomo XVI, out.-dez. 1898) e a outra no *Jornal do Comércio*, de 18 de dezembro de 1898. Somente a um amigo realmente querido Machado de Assis teria essa condescendência.

Eis o trecho da carta a Azeredo, de 25 de dezembro de 1898, trazendo dados bem claros a respeito dos textos críticos:

Não diga (se já leu os meus dois artigos sobre as Procelárias) [...]. O da Revista Brasileira, aliás simples nota bibliográfica, foi escrito antes da minha nomeação,⁸ e o segundo, dado no Jornal do Comércio, não saiu como eu quisera, porque já foi escrito depois de 17 de novembro; não lhe pude dar maior desenvolvimento. Não obstante, disse em ambos os lugares o que penso e sinto daquele livro de versos, e aqui lhe repito com a mesma cordialidade. Nem eu esperava menos já porque conhecia grande parte dele, já porque o seu talento é dos que sempre me deram mais esperanças – e mais sérias. [...] Não lhe mando os meus dois artigos sobre as Procelárias, porque suponho os haverá recebido na Revista [Brasileira] e no Jornal [do Comércio].⁹

Apesar dessas claras referências, até 2016 a crítica impressa no *Jornal do Comércio*, com a assinatura de Machado de

⁸ Secretário do Ministro da Viação, nomeado a 17 de novembro de 1898.

⁹ *Id. Correspondência de Machado de Assis*: tomo III (1890-1900). Rio de Janeiro: ABL, 2011, p.340;342.

Assis, jamais havia sido sequer mencionada na bibliografia machadiana, nem mesmo por Galante de Sousa, Jean-Michel Massa, Raimundo Magalhães Júnior, Ubiratan Machado, entre outros. O texto foi descoberto por Alex Sander Luiz Campos e José Américo Miranda, pesquisadores da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). A descoberta, com a transcrição da crítica, foi divulgada na revista eletrônica *Machado de Assis em linha*, com a devida observação:

É curioso que, sendo tão inequívoco o autor, a peça de crítica literária publicada no Jornal do Comércio tenha continuado ausente de sua Bibliografia, das diversas coletâneas de textos seus dispersos, das coletâneas de suas críticas literárias, que já receberam inúmeras edições, e das obras completas, que, aos poucos, aumentaram de volume, pelo acréscimo de textos encontrados.¹⁰

Além do texto descoberto pelos investigadores da UFMG, jaziam ainda esquecidas em páginas de jornais, um na *Gazeta de Notícias* e outro no *Jornal do Comércio*, outras duas críticas de Machado à obra de Azeredo, igualmente referenciadas em sua correspondência. Com relação à que foi publicada no *Jornal do Comércio*, contextualizamos com a carta enviada por Azeredo em 2 de maio de 1900:

¹⁰ CAMPOS, Alex Sander Luiz; e MIRANDA, José Américo. “Um texto crítico de Machado de Assis”. *Machado de Assis em linha*, São Paulo, v. 9, n. 18, maio-ago. 2016, p.147.

Estou extenuado – e a causa são essas folhas que lhe envio, com o meu Carme Secular. Infelizmente o meu estado de saúde não me permitiu concluí-lo a tempo de aí chegar para amanhã.¹¹ Antes tarde que nunca, porém, e quero que o Brasil saiba que eu também pensei nele. Por isso rogo-lhe que apenas receba esta carta, faça publicar a minha ode – ou no Jornal [do Comércio] ou na Gazeta [de Notícias], enfim o essencial é que apareça logo; ponha-lhe em poucas linhas a declaração do motivo por que a não pude enviar antes. Confio-lha, porque sei quanto me quer e que fará tudo para que eu faça boa figura. De fato eu me envergonharia, se não me pudesse associar à grande festa da Pátria; chegarei com atraso; mas paciência.¹²

Impaciente, oito dias depois, a 10 de maio, o jovem poeta acrescenta:

Pelo correio passado mandei-lhe o Carme Secular que escrevi para as festas Brasileiras. Estou a contar os dias que ele gastará em chegar aí e os que gastará ainda para voltar-me impresso. Rogo-lhe me envie alguns exemplares da folha em que o publicar.¹³

Em carta de 11 de junho, Machado de Assis tranquiliza o espírito afobado do amigo fazendo a revelação direta da data em que foi impresso e onde:

¹¹ Refere-se às grandes comemorações ao 4º. Centenário do Descobrimento do Brasil, antigamente comemorado no dia 3 de maio, por ser o dia das festividades de Santa Cruz, um dos primeiros nomes do Brasil (Terra de Santa Cruz).

¹² *Id. Correspondência de Machado de Assis: tomo III (1890-1900). Rio de Janeiro: ABL, 2011, p.469.*

¹³ *Idem, p.470.*

E, antes de mais nada, creio que já terá visto que os seus desejos foram cumpridos. O Carme Secular foi publicado no Jornal do Comércio de 27 de Maio. Não podendo escrever um prefácio, como desejara, mandei os seus versos com algumas linhas, que a redação, com palavras de favor a mim, incluiu nas Notícias várias.¹⁴ O Carme é uma bela página e agradou muito.¹⁵

Da mesma forma que a crítica de 1898, esse texto, embora breve, trazendo claramente o nome de Machado, bem como a pista dada por ele na carta, aguçam a curiosidade do porquê de ter sido ignorado por tanto tempo e que agora damos a público, com a também breve introdução da redação (*Jornal do Comércio*, 27 de maio de 1900):

Em seção competente encontram hoje os leitores uma bela poesia comemorativa do 4º. Centenário do Descobrimento do Brasil. Escreveu-a em Roma, o Dr. Carlos Magalhães de Azeredo, Secretário da nossa Legação junto à Santa Sé, e nos foi remetido pelo Sr. Machado de Assis, acompanhada das seguintes linhas firmadas pelo reputado poeta e prosador emérito.

¹⁴ Apesar da seção “ingrata”, aliás, muito melhor que os “apedidos”, a nota de Machado foi estampada na primeira página. O poema, em 4 cantos, foi publicado na página seguinte.

¹⁵ *Id. Correspondência de Machado de Assis: tomo III (1890-1900)*. Rio de Janeiro: ABL, 2011, p. 476.

Nenhum outro atestado diria melhor do seu merecimento.

Escreveu o Sr. Machado de Assis:

Carme Secular

Magalhães de Azeredo compôs uma ode comemorativa do 4º. Centenário do Descobrimento do Brasil. Não a compôs a tempo de ser impressa durante as festas, ou no próprio 3 de Maio. A saúde nem sempre está às ordens da musa,¹⁶ e o nosso inspirado poeta e meu querido amigo teve de esperar por ela. Quando pôde escrever, escreveu este *Carme Secular*, que o leitor vai guardar entre as melhores lembranças daquelas festas. Posto que longe, ao pé de ruínas,¹⁷ de relíquias clássicas, de todo um mundo antigo e acabado, o poeta recorda a terra da pátria com as suas graças adolescentes, tão cheio de saudades como de esperanças.

Falando a respeito da última crítica encontrada, nas páginas da *Gazeta de Notícias*, voltamos ao ano de 1898. Azeredo publicara um opúsculo intitulado *Ode a Portugal*, com uma carta ao escritor português Eça de Queirós e enviara um exemplar a Machado, que acusou o recebimento em 9 de setembro de 1898:

Não sei se lhe haverá chegado às mãos uma carta minha, datada de Junho, e da qual me não falou. [...] Deixe-me apertar-lhe as mãos pelas Procelárias,

¹⁶ Azeredo, de fato, comenta na carta que esteve doente. Esse detalhe não passou despercebido por seu velho amigo.

¹⁷ Referência ao Coliseu, à Rocha Tarpeia e ao Fórum Romano.

excelente volume, que será recebido como merece. [...] Conhecia muitas daquelas páginas, a maioria delas. Deixe-me dizer-lhe o gosto que me deu esta demora de alguns anos, que lhe permitiu dar um livro compacto e variado, com a perfeição da forma necessária.¹⁸ [...] Também recebi a edição especial da bela Ode a Portugal com a Carta a Eça de Queirós, que lhe serve de prefácio. Já lhe falei da Ode;¹⁹ a carta não está só bem escrita, mas encerra vistas largas e verdadeiras. O seu caso é um dos melhores da nossa mocidade; domina o verso e a prosa, o seu estilo vai-se robustecendo (como na Carta ao Eça, por exemplo) e tem já, sem desmerecer as verduras próprias da estação a nota de um escritor maduro.²⁰

Na época da publicação da *Ode a Portugal*, isso é tudo o que as cartas nos trazem: Machado falando ter recebido o *belo* opúsculo. Não houve um pedido explícito de Azeredo no tocante à impressão de Machado quanto à ode, nem mesmo um agradecimento posterior a uma possível crítica na imprensa. Talvez por conta de que a preocupação maior de Azeredo fosse com a repercussão do recém-lançado *Procelárias*. A propósito, na já anteriormente conhecida crítica às *Procelárias* (*Revista Brasileira*,

¹⁸ Meses antes das duas críticas na imprensa, Machado já dava ao ansioso discípulo uma rápida impressão a respeito do livro (*Procelárias*).

¹⁹ Certamente, falara a respeito da Ode na carta de junho, não acusada por Azeredo e até hoje desconhecida. Provavelmente, Machado avisava ao amigo que a ode havia sido publicada na *Revista Brasileira* (tomo XIV, abr.-jun. 1898).

²⁰ *Id. Correspondência de Machado de Assis: tomo III (1890-1900)*. Rio de Janeiro: ABL, 2011, p.321.

tomo XVI), Machado tecera breves comentários a respeito da ode e isso deve ter sido o bastante para o seu autor.

Avançando para 1902, Azeredo publica *Horas Sagradas*, novo tormento para sua alma irrequieta. Dessa vez, passando uma temporada no Brasil, sentia-se ferido de perto pela indiferença dos críticos literários. Eis o que diz na reveladora carta de 5 de dezembro:

Vai começando para o meu novo livro a Via Crucis das injustiças e incompreensões que neste Brasil cabem como sorte comum a quase todos os autores. [...] A Gazeta [de Notícias] também não deu notícia alguma sobre a obra, nem a acusou recebida. Falou com a gente de lá? / Vou lhe pedir um favor: desejo que escreva em poucas linhas o que do meu livro me disse na Secretaria há dias, ou em forma de notícia não assinada para a Gazeta²¹ (como fez em relação à minha ode a Portugal) ou então em carta que eu possa publicar no Jornal [do Comércio].²²

Pela carta, infere-se que Machado redigira uma crítica à *Ode a Portugal*, publicada na *Gazeta de Notícias* e sem assinatura. Esse importante detalhe, ao contrário das outras, justifica o fato de ter ficado perdida, até que se atentasse para o que escreveu

²¹ Machado atendeu ao pedido exatamente como lhe foi feito: um artigo sem assinatura, publicado na *Gazeta de Notícias* em 7 de dezembro de 1902. Além de *Horas Sagradas*, Machado fala a respeito de *Versos*, obra de Mário de Alencar, amigo que tinham em comum.

²² *Id. Correspondência de Machado de Assis: tomo IV (1901-1904)*. Rio de Janeiro: ABL, 2012, p.157.

Azeredo em sua carta de quatro anos depois. De fato, na *Gazeta de Notícias* de 4 de novembro de 1898 está mais um texto devidamente resgatado à grandiosa bibliografia de Machado de Assis:

A Portugal

No centenário das Índias

É do Sr. Dr. Magalhães de Azeredo esta ode, datada de Roma, 29 de abril, último. Celebra a descoberta das Índias, mas não só ela senão todo o império lusitano e suas ações marítimas. A composição é magnífica. Os versos têm grande alento e elevação. Desde a invocação:

*Ó Tejo de ondas flavas,
Tejo de ondas ligeiras,
Em que se vão cruzando aventureiras
Velas, de rude pescador escravas,
Com livres garças e gaivotas bravas;
Ó Tejo de ondas várias,²³
Tejo, espelho fulgente,*

desde esses belos versos da entrada até o fecho último em que o poeta, falando à alma portuguesa, acena-lhe ainda com outras Índias no futuro, é toda a composição uma das melhores que o assunto inspirou. É o mesmo poeta das *Procelárias*, sobre o qual publicamos há dias um belo estudo de nosso ilustre patricio Domício da Gama.

Aos versos da ode, tão finamente esculpidos, acompanha uma carta a Eça de Queirós. É o

²³ Este verso foi suprimido na transcrição da *Revista Brasileira*.

prefácio do opúsculo. Nessa carta estão consubstanciadas muitas das qualidades de prosador de Magalhães de Azeredo. O estilo é fluente, brilhante e grave, a língua rica e sóbria a um tempo, as ideias alevantadas, e, sem perder de vista a matéria especial do excerto, tem o próprio tom epistolar. A carreira de Portugal é aí contada em vivo compêndio, a conversação animada e alta, e os mais puros sentimentos de homem e de patriota aí se cruzam e se prendem. Como poeta e prosador, narrador e crítico, Magalhães de Azeredo tem mostrado o que vale e o que valerá. A lira que traz do berço tem mais de uma corda, que ele vibra com singular amor e inspiração verdadeira. Folgamos de dizer estas justas palavras a um escritor que também há honrado as nossas colunas.

REFERÊNCIAS

- CAMPOS, Alex Sander Luiz; MIRANDA, José Américo. Um texto crítico de Machado de Assis. *Machado de Assis em linha*, São Paulo, v. 9, n. 18, maio-ago. 2016.
- DEZ DE JUNHO, Rio de Janeiro, 1903.
- GAZETA DE NOTÍCIAS, Rio de Janeiro, 4 nov. 1898.
- JORNAL DO COMÉRCIO, Rio de Janeiro, 27 maio 1900.
- MACHADO, Ubiratan. *Dicionário de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: ABL, 2008.
- REVISTA BRASILEIRA, Rio de Janeiro, tomo XIV, abr.-jun. 1898; tomo XIV, out.-dez. 1898.

ROUANET, Sergio Paulo; MOUTINHO, Irene; ELEUTÉRIO, Sílvia. (Orgs.). *Correspondência de Machado de Assis: tomo II (1870-1889)*. Rio de Janeiro: ABL, 2009.

ROUANET, Sergio Paulo. *Correspondência de Machado de Assis: tomo III (1890-1900)*. Rio de Janeiro: ABL, 2011.

ROUANET, Sergio Paulo. *Correspondência de Machado de Assis: tomo IV (1901-1904)*. Rio de Janeiro: ABL, 2012.

SOUSA, J. Galante de. *Bibliografia de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: INL, 1955.

ALGUMAS PEQUENAS CONTRIBUIÇÕES COLHIDAS EM PERIÓDICOS PARA O ESTUDO DO PRIMEIRO ROMANTISMO

*Gabriel Esteves**

O romantismo como o conhecemos e o fracasso dos primeiros românticos

O romantismo brasileiro, como se convencionou ensinar nas escolas, tem três fases: i) uma fase nacionalista e religiosa, transicional e introdutória; ii) uma fase de romantismo “pleno”, marcada pelo pessimismo, pelo ceticismo e pela imoralidade; iii) uma fase revolucionária que redireciona os anseios da segunda geração para uma atividade política. Não colocarei esse esquema didático em questão. Basta lembrar, contudo, para que se tenha consciência da sua fragilidade, que Afrânio Coutinho, em sua *Introdução à literatura brasileira* (1968, p. 161-162), enumera cinco outras maneiras de classificar os poetas românticos e confessa, em referência a Otto Maria Carpeaux, ser quase impossível distinguir as fases evolutivas do romantismo brasileiro. Por conveniência operativa, contudo, mantemos a divisão escolar.

* Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Como atesta o nome comum, esse romantismo tripartido pressupõe um mesmo projeto de base compartilhado pelas três gerações, e cuja difusão só teria efetivamente começado a partir da segunda. É apenas por conta desse suposto plano de fundo mais ou menos coeso que nós encontramos o poeta Martins Júnior, em 1883, opondo sua poesia filosófico-científica a um abstrato e unificado “romantismo”, ainda que cheio dos “hinos mais contraditórios” e das “notas mais opostas” (MARTINS JÚNIOR, 1883, p. 8), como se todo o século anterior tomasse parte em uma só corrente iniciada com os *Suspiros poéticos*. Por outro lado, a tripartição do romantismo brasileiro também sugere variações. Alfredo Bosi, em sua *História concisa da literatura brasileira* (1975), enxerga uma variação de intensidade entre as fases. Para ele, o romantismo pode ser definido como “um progressivo dissolver-se de hierarquias (Pátria, Igreja, Tradição) em estados de alma individuais”, e daí tira uma conclusão inevitável: “Álvares de Azevedo, Junqueira Freire e Fagundes Varela serão *mais românticos* do que Magalhães e do que o próprio Gonçalves Dias”, porque “àqueles caberia fechar as últimas janelas a tudo o que não se perdesse no Narciso sagrado do próprio *eu*” (BOSI, 1975, p. 120)¹.

¹ Caberia lembrar aqui que a geração de Álvares de Azevedo foi influenciada, sobretudo, pela obra de Alfred de Musset, e que esse jovem poeta ficou também conhecido como satirista da escola romântica, jamais se enquadrando nos parâmetros do Cenáculo, a que chamou certa vez de “école rimeuse”.

Ao que tudo indica, a escala de “romanticidade” sugerida por Alfredo Bosi encontra fundamentação no trabalho de outros renomados estudiosos como Antonio Candido, Afrânio Coutinho e Antônio Soares Amora, que identificaram também o ultrarromantismo como manifestação mais genuína do romantismo. Segundo a opinião desses autores, as primeiras agremiações românticas não souberam ou não tiveram capacidade de promover a renovação que desejavam por incompetência ou respeito demasiado à tradição. Quer dizer, eles argumentam que os rapazes coligados ao redor da *Revista da Sociedade Filomática*, da *Niterói* ou da *Guanabara* desejavam implantar no Brasil as mesmas ideias que apenas a segunda geração romântica (aquela chamada “escola de morrer cedo”) soube difundir.

Antônio Soares Amora, por exemplo, reconhece que a geração de Gonçalves de Magalhães se “empenhou decididamente na definição de nosso Romantismo”, embora fosse incapaz de fazê-lo. “No fundo”, ele diz, essa geração não conseguiu “libertar-se da poesia anterior senão naquilo que nessa poesia era flagrantemente obsoleto”. Em outras palavras, ela “não conseguiu superar uma situação de transição” (AMORA, 1969, p. 124). Afrânio Coutinho também é da opinião de que o grêmio da *Niterói* pregou uma revolução romântica, mas não foi capaz de realizá-la. Ele identifica, na primeira geração, “tendências contraditórias de conservadorismo com resíduos classicistas ao lado de marcha deliberada para a nova estética” (COUTINHO, 1968, p. 164). Para Coutinho, as obras do primeiro grupo são marcadas por um certo

hibridismo típico de transição, e por isso mesmo são menos românticas.

Ora, foi exatamente esse caráter híbrido que me chamou a atenção quando decidi estudar o período nebuloso que vai do neoclassicismo ao segundo romantismo. Para os historiadores que acabo de mencionar, o hibridismo característico da primeira geração é sintoma de uma reforma incompetente, de um acidente de percurso ou mesmo de uma inaptidão para o que consideram a prática dos verdadeiros ideais românticos. Eu, por outro lado, estou convencido de que o hibridismo do que chamamos “primeiro romantismo” não é acidental, mas programático. Quero aqui apresentar indícios de que essa mistura entre velha e nova escola se justifica pela influência da filosofia eclética, popularizada pelos escritos de pensadores como Victor Cousin e Friedrich Ancillon.

Para tanto, lanço mão de algumas críticas e artigos publicados em periódicos da época. Se está acertada a opinião de Ubiratan Machado (2001, p. 41), segundo a qual os jornais estavam tão incrustados no cotidiano do século XIX que perigavam ocupar o espaço dos livros, não posso e não devo agir de outra forma.

O juste milieu dos primeiros românticos

Começo com o mais antigo dos periódicos de sabida influência romântica², a *Revista da Sociedade Filomática* (1833), publicada em São Paulo pelos estudantes da Faculdade de Direito. Antonio Candido, exatamente por conta do caráter híbrido do periódico, o censurou duramente:

Exemplo da indeterminação estética dessa fase é a atividade contraditória e mesmo confusa de um grupo de jovens estudantes da Faculdade de Direito de São Paulo, que publicou em 1833 seis números da Revista da Sociedade Filomática, onde podemos ver a curiosa mistura de atração e repulsa pelo Romantismo, que começava a ser conhecido por meio dos autores portugueses e franceses. O propósito desses moços era afirmar a identidade e autonomia da literatura brasileira, inclusive recomendando o abandono dos clássicos e da sujeição aos autores portugueses; mas ao mesmo tempo temiam na prática as novas tendências e preconizavam obediência às velhas normas (CÂNDIDO, 2002, p. 24-25).

São quase as mesmas palavras que usou na *Formação da literatura brasileira* (2000). Lá, ele afirma que a Sociedade Filomática se caracterizava por uma “extrema ambivalência” (ibid., p. 286); que os rapazes “escorregavam nesse terreno de

² Vale aqui a opinião de Antônio Soares Amora, para quem a Sociedade Filomática foi a nossa primeira “*barricada literária* nacionalista e romântica” (AMORA, 1969, p. 82).

contradições” por anteverem a nova literatura e ao mesmo tempo se escandalizarem com a ousadia (ibid., p. 287); que “queriam e temiam simultaneamente a renovação”, mas não tinham dela uma noção clara (ibid., p. 287); e define os estudantes, por fim, como um “grupinho esforçado e medíocre” que queria “substituir o cipreste pela mangueira e o rouxinol pelo sabiá”, mas que sempre se escandalizava “ante qualquer violação das normas” (ibid., p. 288).

O mesmo argumento de desejo impotente é partilhado por Paulo Mercadante, em *A consciência conservadora no Brasil* (1980)³, e também por Maria Eunice Moreira, em *Nacionalismo literário e crítica romântica* (1991) – aí alega que a Revista “manifestou o ponto de vista dos primeiros grupos de românticos”, mas “não conseguiu realizar a literatura nova pretendida”. Dito curto: bons projetos, boas intenções, ação parca. Não está errada nisso. Contudo, ela enxerga uma ambivalência, como Antonio Candido, “própria desse período de transição, quando a influência clássica se mescla com as novas exigências literárias” (MOREIRA, 1991, p. 54).

Segundo esses pesquisadores, os filomáticos já pressentiam as demandas da nova época – claramente sugeridas por Ferdinand Denis e Almeida Garrett –, mas não souberam

³ “Em 1833, a Sociedade Filomática, associação patriótica e de cultura, da Faculdade de Direito de São Paulo, lança um manifesto pregando a busca de temas nacionais e de uma língua brasileira. O círculo da revista nada pode realizar no sentido de seus intuitos” (MERCADANTE, 1980, p. 170).

respondê-las, pois fraquejaram quando deviam abandonar o credo classicista e não quiseram adotar o romantismo em sua totalidade. Ou seja, ficaram a meio caminho.

Vejamos agora o outro lado da moeda: como os filomáticos definiam a si mesmos? Eis o que dizem os responsáveis pelo prefácio da primeira edição:

Em literatura, nossos princípios serão os da razão e do bom gosto, combinados com o espírito e necessidades do século: **tão longe estaremos do Romantismo frenético como da servil imitação dos antigos.** (CAMPOS, MOTA & RIBEIRO, 1833, p. 16, grifo meu)

Ora, está aí justificada a proposta: inovar, mas conservando. Quer dizer, tomar o melhor do velho e do novo, sem ceder ao servilismo do primeiro, nem ao exagero do segundo. Não vejo nenhuma confusão, como quis Antonio Candido e todos que lhe seguiram o rastro, mas um procedimento compreensível e desejado em uma época conhecida pela influência da filosofia eclética. As outras cinco edições da revista não dão margem a qualquer incoerência: mantém-se a ponderação aqui declarada. Selecionavam o que convinha – eis tudo.

Curiosamente, essa nota introdutória faz lembrar uma outra – o prefácio à peça *Antônio José*, publicado por Gonçalves de Magalhães em 1839:

Eu não sigo nem o rigor dos Clássicos, nem o desalinho dos segundos [românticos]; não vendo *verdade absoluta* em nenhum dos sistemas, faço as devidas concessões a ambos, ou antes, faço o que entendo e o que posso. (MAGALHÃES, 1839, p. iv)

O historiador José Veríssimo, referindo-se a essa declaração, diz o seguinte: “Como eclético de temperamento e de filosofia, admirador fervoroso de Cousin, Magalhães toma a posição soberba de um artista alheio e superior a escolas, emancipado” (VERÍSSIMO, 1916, p. 95)⁴.

Estamos vendo que os filomáticos, assim como o próprio Magalhães, não tinham o menor intuito de abrir mão da tradição ocidental – lembremo-nos, por exemplo, de que Gonçalves de Magalhães definiu a poesia brasileira, em 1836, da seguinte forma: “a poesia brasileira não é uma indígena civilizada; é uma grega vestida à francesa e à portuguesa, e climatizada no Brasil” (MAGALHÃES, 1836a, p. 146). Essa filiação intencional à cultura europeia faz toda a diferença quando falamos na construção do

⁴ O ecletismo invadia, na primeira metade do século XIX, todos os domínios do conhecimento. Uma evidência da popularidade de que gozava a escola está nesta interessante declaração do Carapuceiro, publicada no *Diário de Pernambuco* em 1839: “Extremos não me agradam em cousa alguma: os sistemas exclusivos têm, em meu humilde entender, o cunho da paixão e do erro. Sou eclético, e desejava que o ecletismo penetrasse por todas as partes dos conhecimentos humanos. *Nequid nimis* é um princípio justamente aplicável a todas as cousas sublunares” (CARAPUCEIRO, 1839, p. 3). Ocioso dizer que sua opinião encontrou outros que a secundassem.

projeto romântico brasileiro – vemo-lo muito claramente no *Colombo* (1866), de Araújo Porto Alegre, que reconecta nossa história americana ao passado Europeu. Segundo Antônio Soares Amora, os “primeiros promotores e ideólogos de nossa literatura nacional e romântica”, a saber, os membros da *Filomática* e da *Niterói*, viam-se no direito e mesmo na obrigação de filiar-se à tradição de língua portuguesa:

A língua portuguesa e todas as obras literárias em que ela se expressara eram um patrimônio comum dos dois povos, os portugueses e os brasileiros; portanto, com igualdade de direitos ambos os povos podiam invocar os valores desse patrimônio e se atribuir a responsabilidade de os preservar, e aumentar com novas criações, fruto do caráter nacional de cada país. (AMORA, 1969, p. 70)

Ora, se é coerente o argumento de Amora, não cai por terra a tese de que a nossa revolução romântica, como um todo, quisera abolir a tradição poética da Europa e a língua culta de Portugal, afrouxar as medidas de bom gosto e temperança?

O que buscavam os nossos primeiros românticos era o equilíbrio entre os extremos, não a superação do classicismo pelo romantismo. Esse posicionamento de deliberada mediação, como indiquei antes, encontra fundamentação no trabalho de pensadores ecléticos. Digo isso porque os próprios estudantes o

declaram na apresentação da revista ⁵, e também porque publicaram uma notícia bibliográfica do livro *Zur Vermittlung der Extreme in den Meinungen*, escrito por Friedrich Ancillon em 1831, na segunda edição da revista.

Segundo a tradutora francesa, a própria Madame de Staël, Ancillon se ampara na doutrina do meio termo, já cultivada por Aristóteles e pelos pitagóricos, mas expande o seu uso e tenta provar que “em toda questão, há duas respostas extremas, dois polos opostos, uma afirmação e uma negação absolutas, [...] e que a verdade não está senão entre esses dois extremos” (STÄEL apud ANCILLON, 1837, p. iv). Não é de se estranhar que Ancillon dedique um capítulo inteiro à conciliação das poesias clássica e romântica. No fim das contas, ele privilegia um ramo conservador da nova poesia francesa – aquele ao redor de Lamartine e Casimir Delavigne, dois poetas frequentemente associados à Gonçalves de Magalhães nos jornais da época ⁶.

⁵ “Entregando-nos ao estudo da filosofia, isto é, da metafísica geral, base dos princípios abstratos de todas as ciências [...], procuramos quanto eu nós couber cingir-nos ao ecletismo” (CAMPOS, C. Carneiro; MOTA, J. I. Silveira; RIBEIRO, F. Bernardino, 1833, p. 16). Também compreendem que “a conciliação de sistemas opostos só pode ser consequência de um terceiro sistema superior aos primeiros” (CIÊNCIAS, 1833, p. 62).

⁶ “Un heureux développement peut naître de ce chaos, et Lamartine dans l'élegie, Casimir Delavigne dans l'art dramatique, et Victor Hugo dans l'ode, quelque peu épuré que soit son goût, peuvent être regardés comme d'excellentes transitions à un meilleur temps” (ANCILLON, 1837, p. 227) – “Um desenvolvimento feliz pode nascer desse caos, e Lamartine na elegie, Casimir Delavigne na arte

Há, por outro lado, uma questão complementar que ainda não destaquei suficientemente: a reprovação do exagero, quer dizer, do ultrarromantismo, por parte dos primeiros autores românticos. Para mostrá-la, me debruçarei sobre alguns artigos de jornal.

Artigos entre as décadas de 30 e 60 que criticam o ultrarromantismo

Em 1837, o romancista e historiador João Manuel Pereira da Silva publicou um interessante artigo no *Jornal dos Debates*, opondo o que ele chamava de romantismo puro ao já conhecido ultrarromantismo: “assim se podem definir os dois sistemas”, diz ele, “o primeiro agradável, interessante, natural; o segundo exagerado, furioso, sanguinário, cadavérico, monstruoso” (SILVA, 1837, p. 146). O mesmo crítico, noutra ocasião, diz que o teatro de Victor Hugo não passa de “exagerada caricatura do *romantismo*” (ibid., p. 68), pois só trataria de exagerações, crimes, figuras feias, perversas e tantas outras imoralidades. “O Romantismo nunca consistiu nesses absurdos e horrorosos entrecos” (ibid., p. 38), diz ele. Em 1837, os dramas ultrarromânticos já eram considerados obsoletos na Europa, mas no Brasil, onde apenas principiavam a ser traduzidos, eram tratados como epidemia: “É preciso que extirpemos essa fúria de

dramática, Victor Hugo na ode, um pouco depurado que seja seu gosto, podem ser vistos como excelentes transições a um tempo melhor” (tradução nossa).

traduções ultrarromânticas”, clama Pereira da Silva, e propõe uma solução:

[é preciso imitar] o exemplo do nosso compatriota Magalhães, que acaba de brindar a nossa literatura com o seu belo volume de Suspiros poéticos, verdadeiras emanações de uma alma nobre, moral e patriótica, sublimes inspirações de poesia e de religião... (ibid., p. 68)

Segundo ele, Magalhães era o romântico ideal que havia conservado o mesmo que Casimir Delavigne⁷: “o meio termo entre os gêneros clássico e ultrarromântico; isto é, o romantismo puro, o *juste milieu* das letras” (ibid., p. 134).

O *Jornal do Comércio*, noticiando a recitação de dois poemas escritos por Gonçalves de Magalhães num evento fúnebre em homenagem a Evaristo da Veiga, afirma que suas obras foram “escritas com o estilo sentimental que é próprio deste jovem poeta brasileiro” e mostram que ele “tem sabido aproveitar as belezas da escola moderna”, quer dizer, com restrições, “sem lhe aprovar ou imitar os excessos e as extravagâncias, dando às suas poesias uma cor grave e patética que participa do místico sentimental e do metódico”. Ora místico está para romântico como metódico para clássico. O poeta, em suma, “parece ligar uma à outra as duas idades opostas” (COMUNICADO, 1837, p. 2).

⁷ “... representante do *verdadeiro e puro* romantismo literário em Paris” (SILVA, 1837, p. 146).

Em um longo ensaio publicado na revista *Guanabara*⁸, Araújo Porto Alegre encontra várias ocasiões para opor o seu romantismo religioso ao ceticismo da geração byroniana. Para ele, exatamente porque os tempos são de “dominante sensualismo”, de “ceticismo geral”, tudo o que se produz nesta “época de um revoltante ceticismo” é “mesquinho, desarmônico e pobre de pensamento!” (PORTO ALEGRE, 1850a, p. 139). O argumento se poderia resumir, afinal, desta forma: “nos tempos de fé se erigem templos, e nos tempos de universal ceticismo, nada se faz” (ibid., p. 308). Ou, de modo menos lacônico:

Antigamente as artes eram fomentadas pelo espírito religioso, que de contínuo pedia aos artistas imagens e painéis para os oratórios e altares; mas hoje que o culto de Deus e dos Santos se converteu em culto individual, e que um luxo profano e pernicioso invade todos os lugares, hoje que um medonho ceticismo cobre todas as crenças, já não há homens inspirados para o cultivo das artes [...]. A época é a do egoísmo, é a do eu; a do retrato somente. (ibid., p. 310)

⁸ A revista *Guanabara*, que se estendeu até a segunda metade do século XIX, foi o último reduto desse “romantismo verdadeiro” idealizado pelas primeiras agremiações brasileiras. Os próprios editores a declaram como uma continuação do pensamento que “presidiu à publicação do *Niterói* e da *Minerva*, pensamento que foi nobremente segundado pela *Revista Filomática*, em São Paulo, e pela *Revista Nacional e Estrangeira* nesta capital” (GUANABARA, 1850, p. 1) – note-se também como o grupo da *Niterói* não ignora a existência da *Revista da Sociedade Filomática*.

Não vejo aqui o dissolver de hierarquias da escola, pois quem escreve o artigo é um dos introdutores do romantismo e mantém ainda firme o projeto que o guiava há vinte anos. É também do mesmo Araújo Porto Alegre a seguinte afirmação, publicadas em 1851:

Estude-se a natureza, que foi a mestra dos mestres, e sejamos brasileiros, não caindo nos extremos, mas sim debaixo dos princípios de uma santa estética e de um moderado patriotismo, **sem carregar as cores e os contornos da nova escola.** (PORTO ALEGRE, 1851, p. 46, grifo meu)

Estudar a natureza e evitar os extremos são dois princípios flagrantemente clássicos⁹. Dirá o poeta ainda concordar com os antigos, segundo os quais “a arte que não instrui, corrompe”, e acrescenta: “a arte tem um ponto de apoio no céu, e outro na glória nacional” (ibid., p. 44). Aí estaria o melhor que se herdou do classicismo. Agora, buscar por uma estética santa, por um ponderado patriotismo e manejar nas tintas românticas são todas inovações deste grupo, desde 1833. Vê-se que a temperança ainda faz parte da ideologia da *Guanabara*, ao mesmo tempo em que pululam êmulos de Byron e Musset em outras plagas, com os

⁹ A respeito deles, veja-se já recomendado livro do professor Segismundo Spina, *Introdução à poética clássica* (1967).

quais esses autores não se identificam¹⁰. Conservam-se muito bem no meio termo que lhes apraz e lamentam que os jovens se radicalizem.

Representantes desse velho romantismo existem mesmo na década de 1960, alguns dos quais Aderaldo Castello coligiu no segundo volume de seu livro *Textos que interessam à história do romantismo* (1963). Aqui me limito apenas em repassar trechos da *Revista Mensal do Ensaio Filosófico Paulistano* (1851-1864), órgão oficial da sociedade Ensaio Filosófico Paulistano, curiosamente fundada por Álvares de Azevedo, maior representante do byronismo entre nós¹¹. Destaco, sobretudo, as contribuições de Antônio Joaquim de Macedo Soares, homem público e crítico literário que, nascido já em 1838, soube distinguir sobriamente os atributos da antiga escola nacionalista e da nova escola individualista¹², sem enxergar entre elas uma simples linha sucessória, mas uma clara contenda. Na crítica feita às *Sombras e*

¹⁰ Não é raro encontrar referências positivas à poesia de Byron na *Guanabara*, mas é evidente que não se tratam de elogios ao que produziu de imoral e cético, mas à sua imaginação, melancolia e habilidade versificatória. “Glorioso pelo gênio, mas triste pelos desvarios que recorda”, define Macedo Soares (apud CASTELLO, 1963, p. 78) num artigo da *Revista Mensal do Ensaio Filosófico Paulistano*, publicado em 1859. “Triste” aqui não é elogio. O mesmo se disse a respeito de Musset.

¹¹ Diz Macedo Soares que ele foi o primeiro a declarar-se abertamente como “sectário da escola byrônica” (SOARES apud CASTELLO, 1963, p. 80).

¹² Mesmo Antonio Candido diz que ele foi um “jovem que soube avaliar com notável inteligência crítica a natureza do Romantismo e a produção do momento” (2002, p. 53), mas não parece concordar com minha opinião.

III ALGUMAS PEQUENAS CONTRIBUIÇÕES COLHIDAS EM PERIÓDICOS PARA O ESTUDO DO PRIMEIRO ROMANTISMO

suspiros, de José Alexandrino Teixeira de Melo, publicada em 1859 (quando tinha 20 ou 21 anos, portanto), define a sociedade sua coetânea como uma em que “tudo é agitação, pressentimento, dúvidas e temores” (SOARES apud CASTELLO, 1963, p. 78), e sua época como a dos “pressentimentos, dos desejos mal assentados, das tendências dirigidas pelos impulsos fatais do instinto” (ibid., p. 79), época em que a imaginação é atacada por uma “terrível moléstia a que Byron ligou seu nome”¹³, e continua um tanto desagradado:

Perde o amor a casta e graciosa nudez da arte grega e do sentimento cristão: indefinível, alimenta-se de aspirações vazias, sem termo, nem objeto; ideal, cai no vago das abstrações que procura realizar, mas que não realiza, porque seu fim é incógnito e seus esforços não são aviventados pela fé no futuro, nem pela constância de suas forças. Daí despenha-se, as mais das vezes, na materialidade da sensação, e meramente exterior, animaliza-se. O espírito revolucionário que anima estes tempos, elevando o homem ao último grau de individualidade, faz com que a família perca sua

¹³ A imaginação, quando excessiva, é vista sempre como um defeito. Dirá mais tarde que Teixeira de Melo manifesta “sintomas dessa doença de imaginação que segundo Madame de Stäel, caracteriza os poemas de Byron e de sua escola” (SOARES apud CASTELLO, 1963, p. 85). Noutro texto, ainda, sobre as *Flores Silvestres*, de Bittencourt Sampaio, dirá: “desnecessário é patentear os perigos da fantasia desregrada; basta lembrar que é ela a magna parens dessa literatura subterrânea onde alguns desapiedados tentam sepultar-nos em vida” (SOARES apud CASTELLO, 1963, p. 89).

expressão com o perdimento de seus inefáveis enlevos. De dramático, o amor tornou-se em lírico, de social caiu no egoísmo do amor próprio. Quebraram-lhe as cândidas asas ao anjo do Senhor, despiram-lhe as roupas de neve, e a fada que o substituiu remonta-se às nuvens, não tenta bater à porta do Céu. É o amor como vejo nos poemas de Byron, nos cantos líricos de Musset e nos romances de George Sand; é o amor como o compreendeu Álvares de Azevedo, como no-lo traduziu o Sr. Teixeira de Melo. (ibid., p. 78)

Perde-se ao mesmo tempo, na literatura ultrarromântica, a graciosidade helênica cultivada pelos clássicos e o sentimentalismo cristão dos primeiros românticos. Eis a opinião de Macedo Soares, com a qual pactuam os membros da *Guanabara* e da *Revista da Sociedade Filomática*. Tudo está fortemente amarrado na ideologia do primeiro romantismo: afastando-se da religiosidade, os poetas rebeldes perdem os planos nacionalistas, os projetos cívicos e tudo o mais que haveria de grandioso na escola nova.

O livrinho de Teixeira de Melo, ainda que elogiado, parece-lhe um bom exemplo do aborrecimento geral; identifica no fundo do seu sistema poético a “singularidade das teorias byrônicas”, censura-lhe as “vagas queixas contra a sociedade”, e mesmo que não pretenda enfatizar o assunto, termina por tratar da “péssima influência exercida pelo byronismo sobre a literatura deste século” (ibid., p. 80). Apresento abaixo, em fragmentos, uma

longa digressão em que Soares ressalta aspectos dessa nova leva de moços sombrios. A respeito das paixões, diz o seguinte:

A precipitação e a desordem são traços característicos da poesia byrônica: as paixões que ela exprime ressentem-se disso. Daí os falsos entusiasmos, as lamentações afetadas, a misantropia e a desesperação. Werner, Manfredo, Rolla e Jacques são os cavaleiros andantes dessa nova cavalaria demagógica em vez de feudal, eternamente irritada contra os ricos e poderosos da terra, eternamente em luta com a sociedade, cujas desigualdades combatem por destruir, como obra humana com a qual o homem pode e deve acabar. A calma, é só própria, dizem eles, dos espíritos fracos, dos impotentes ou pusilânimes que não têm forças nem valor para levar ao cabo a regeneração social. (ibid., p. 80-81)

A respeito da ordem e da beleza, dois conceitos que se complementam para o primeiro romantismo (evidente herança clássica), diz o seguinte:

A ordem é o emperramento dos homens do passado que a todo custo se esforçam pela conservação das velhas e carunchosas tradições do absolutismo. A falsidade de tais raciocínios é de cansada evidência: querer identificar a poesia com a política, operar nos domínios daquela as revoluções que esta consoma, que os fatos justificam, mas que nem sempre a justiça legítima, não é só ignorância da arte, é um erro

grosseiro de lógica. Sem unidade na variedade não há beleza possível. É preciso que os membros de um corpo sejam entre si unidos por um espírito superior que lhes dê vida, movimento e graças, que seja a expressão sintética da harmonia que entre eles deve reinar. Este espírito é a ordem. Realização de uma concepção da razão, acalorada ao lume do sentimento e adornada das galas da imaginação, a arte deve imprimir na frente de suas produções a calma divina das estátuas gregas. (ibid., p. 81)

Por fim, a respeito das torpezas e do “realismo” que vai despontando nesse esforço em retratar o objeto, o feio, diz o seguinte:

Querer representar pela poesia imundícies e torpezas, só a título de realidades da vida comum, é reconhecer como única fonte da arte a natureza exterior, como único recurso do gênio a imitação. Contra o materialismo e o acanhamento de semelhantes princípios, têm os próprios byrônicos gritado a enrouquecer. Não serei eu que ainda uma vez insista em demonstrações que se vão tornando verdadeiros lugares-comuns de escola. Felizmente que as declamações byrônicas, à força de serem repetidas, perderam o único mérito que as dourara por momentos aos olhos da multidão: a novidade. Caracteres como esses de Byron, esgotou-os seu criador. (ibid., p. 81)

Que é que se pode concluir disso tudo, senão que Macedo Soares, representando o primeiro romantismo, responde aos exageros ultrarromânticos com ideias moderadas, apadrinhadas pela própria escola clássica, desenvolvidas durante o Segundo Reinado? Não concorre essa escola mediadora com o ultrarromantismo, ao invés de dissolver-se nele? Macedo Soares dirá ainda que a juventude deve dar continuidade aos projetos dos velhos, que ela não deve baldar todos os seus esforços: “seremos nós os mancebos que havemos de mentir às esperanças de nossos pais?”, questiona, “seremos nós que havemos de responder-lhes com um cântico de morte aos hinos festivos entoados no altar das pátrias glórias?” (ibid., p. 85-86)¹⁴.

Publicou-se nessa mesma revista, em 1861, um curioso texto sem indicação autoral por parte de Aderaldo Castello¹⁵. O título, *Anarquia moral*, é prefácio suficiente. Trata da intervenção literária nas questões sociais do tempo. Declara o autor que todas as “fantasias paradoxais” e “excentricidades de humoristas” não ofereciam perigo ao desenvolvimento civil até que Lord Byron viesse, entre nós, “popularizar esses heróis equívocos”

¹⁴ Lembremo-nos de que Araújo Porto Alegre, num pequenino texto chamado *A velhice e a mocidade*, declara que “quando estes dous papéis se trocam [a velhice e a mocidade], e que a mocidade calcula e teme o dia d’amanhã, a sociedade está no mais alto grau de corrupção” (PORTO ALEGRE, 1850b, p. 117).

¹⁵ Andréa Correa Paraiso Müller, em um artigo de 2013 (publicado na revista *Polifonia*), *Moral e arte literária no século XIX: o romance sob suspeita*, o atribui a Aureliano Cândido Tavares Bastos, mas não encontramos outras evidências disso.

(ANARQUIA MORAL apud CASTELLO, 1963, p. 136). Dirá, sobre essa nova tendência, que “a poesia do desespero foi a moda introduzida por Byron” (ibid., p. 139). Sua opinião, calcada em comentaristas franceses¹⁶, chega a ser exagerada no contexto brasileiro, mas não deixa de tocar em alguns problemas da nossa importação ultrarromântica. “A anarquia das ideias, das crenças, eis aqui o mal profundo de nossa sociedade” (ibid., p. 137), e quanto a isso ouvimos o eco dos nossos críticos brasileiros – Porto Alegre já o indicava dez anos antes, quando Poitou não escrevera ainda o seu livro.

Fiéis a Byron e transtornados pela “epidemia do ceticismo”, os novos poetas do século conduziram a alma de suas personagens ao desespero. “Viu-se nascer uma geração de heróis funestos, com a frente marcada pelo cinzel da fatalidade” (ibid., p. 139). Por todo lado passaram a retinir “blasfêmias e maldições”, “ideias incoerentes”, o “hino eterno da dúvida e da dor”. Teriam pecado esses byrônicos pelo excesso de imaginação, pelas “fantasias desregradas” (ibid., p. 140). O autor anônimo segue, então, frisando pontos em que moral pública e literatura se entrecruzam: “as paixões têm-se tornado uma espécie de dignidade e de glória”, aponta; “embriagam-se a literatura para desculpar os amigos da ambrosia e não punir os Rollas ou

¹⁶ Andréa Müller afirma com razão, em seu artigo já referido, que o autor do texto parece escrever sob forte influência do livro *Du roman et du théâtre contemporains et leur influence sur les mœurs*, publicado por Eugène Poitou, em 1857.

discípulos de Panúrgio. – Um poeta-ébrio é sinônimo de gênio!!” (ibid., p. 141). “Deus sabe”, continua, “se nos têm faltado destes espíritos devotados que, seduzidos por grosseiros sofismas, tomam o caminho do deboche pelo trilho da glória”, e logo corrige: “isso não é glória, é a impotência e a degradação. Das inspirações da orgia não tem aparecido uma obra-prima” (ibid., p. 141). Nota-se que, no fundo desse argumento todo, está o elogio da parcimônia e da ordem. Lamenta o autor que “temos perdido esta suscetibilidade de consciência que é – podemos dizer – o pudor da alma” (ibid., p. 142). O que é o pudor, senão uma espécie de moderação? Perde-se um, perde-se o outro. Quer-se tudo intenso na nova estética, e “com a condição de ser violento, furioso, irresistível, tem-se revestido todos os méritos, todas as grandezas” (ibid., p. 141).

Não é tudo isso o que buscou, temos visto, o primeiro romantismo no Brasil, mas o seu justo contrário. Nosso autor anônimo parece reconhecê-lo quando lamenta, entre pragas:

O espírito literário da geração atual é bem diverso do que animava há trinta e dois anos os literatos daqueles tempos. Outro entusiasmo, outras tendências foram daquelas almas. Desgraça às gerações que desprezam o culto do ideal... desgraça às gerações que não têm ilusões nem ambiciosas esperanças. (ibid., p. 142-143)

Se antes se entendiam os princípios da natureza, se todos os artistas cultivavam o belo, então, “a noção do belo se perde

como do verdadeiro e do bem” (ibid., p. 144). A anarquia, enfim, “se desenvolve no domínio da arte como no da moral”. Tudo se confunde. “Não há mais nem lei, nem tradição, nem regra comum” (ibid., p. 144) e tudo isso, note-se bem, publicado em um jornal de universitários paulistas em pleno período de ebulição do ultrarromantismo.

Conclusão

Debrucei-me aqui sobre alguns artigos e depoimentos colhidos em periódicos publicados no início do século XIX¹⁷ que, segundo penso, ajudam a corroborar a minha hipótese de que o hibridismo dos primeiros grupos românticos não é sintoma de um desejo impotente pela reforma (como defendem vários historiadores notáveis), mas consequência de um deliberado posicionamento entre dois extremos (classicismo servil e o exagero do ultrarromantismo).

Em outras palavras, não me parece que os primeiros românticos tivessem a intenção de abandonar completamente a tradição ocidental ou imitar o trabalho daqueles que consideravam excessivamente românticos, mas conciliar suas ideias e encontrar um justo meio termo. Sugeri também que a influência da filosofia eclética (direta ou indiretamente

¹⁷ Não coligi aqui senão algumas poucas evidências a fim de demonstrar a existência de um problema irresoluto em nossa história literária. Cumpre agora robustecer a hipótese com novas pesquisas capazes de gerar dados relevantes.

mencionada) sobre vários textos da época pode ser tomada por evidência de que uma combinação harmoniosa entre sistemas opostos parecia aceitável e mesmo desejável em várias esferas intelectuais (política, filosofia, literatura etc.). Penso que a escola idealizada pelos nossos primeiros românticos, dadas as circunstâncias e os resultados até então obtidos, não poderia ser outra que uma escola fundada sobre parâmetros híbridos, aberta à conciliação de ideias.

REFERÊNCIAS

- AMORA, Antônio Soares. *O romantismo*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- ANCILLON, Friedrich. *Du juste milieu, ou du rapprochement des extrêmes dans les opinions*. Tomo I. Bruxelas: Société Belge de Librairie, etc., Hauman, Cattoir et compagnie, 1837.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- CAMPOS, C. Carneiro; MOTA, J. I. Silveira; RIBEIRO, F. Bernardino. Introdução. *Revista da Sociedade Filomática*. Número 1. São Paulo, jun. 1833, p. 3-17.
- CÂNDIDO, Antônio. *Formação da literatura brasileira*. Primeiro volume. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.
- CÂNDIDO, Antônio. *O Romantismo no Brasil*. São Paulo: Humanitas, 2002.

- CARAPUCEIRO. *Diário de Pernambuco*. Pernambuco, 17 set. 1839, p. 2-3.
- CASTELLO, José Aderaldo. *Textos que interessam à história do romantismo*. São Paulo: Conselho estadual de cultura, 1961.
- CIÊNCIAS. *Revista da Sociedade filomática*. Número 2. São Paulo, jul. 1833, p. 62-66.
- COMUNICADO. *Jornal do Comércio*. Rio de Janeiro, 4 set. 1837, p. 2.
- COUTINHO, Afrânio. *Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora distribuidora de livros escolares Ltda., 1968.
- GUANABARA. *Guanabara*. Tomo I. Rio de Janeiro, 1850, p. 1-2.
- MACHADO, Ubiratan. *A vida literária no Brasil durante o romantismo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2001.
- MAGALHÃES, Gonçalves de. *Antônio José, ou O poeta e a inquisição*. Rio de Janeiro: Tipografia imparcial de F. de Paula Brito, 1839.
- MARTINS JÚNIOR, José Isidoro. *A poesia científica*. Recife: Imprensa industrial, 1883.
- MOREIRA, Maria Eunice. *Nacionalismo literário e crítica romântica*. Porto Alegre: IEL, 1991.
- PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. Algumas ideias sobre as belas artes e a indústria no Império do Brasil. *Guanabara*. Tomo I. Rio de Janeiro, 1850a, p. 108-115, 135-142, 305-310.
- PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. A velhice e a mocidade. *Guanabara*. Tomo I. Rio de Janeiro, 1850b, p. 116-117.
- PORTO ALEGRE, Manuel Araújo. Os hinos da minha alma. *Guanabara*. Tomo II. Rio de Janeiro, 1851, p. 41-46.

SILVA, João Manuel Pereira da. Literatura. *Jornal dos Debates*.
Rio de Janeiro, 27 set. 1837, p. 38-39.

SILVA, João Manuel Pereira da. Literatura. *Jornal dos Debates*.
Rio de Janeiro, 1 jul. 1837, p. 67-68.

SILVA, João Manuel Pereira da. Literatura. *Jornal dos Debates*.
Rio de Janeiro, 27 set. 1837, p. 133-134.

SILVA, João Manuel Pereira da. Literatura. *Jornal dos Debates*.
Rio de Janeiro, 7 out. 1837, p. 146.

VERÍSSIMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro:
Livraria Francisco Alves Editora, 1916.

AS INFLUÊNCIAS DO POSITIVISMO NA POESIA DE SÍLVIO ROMERO E NA DE ISIDORO MARTINS JÚNIOR

*Isabela Melim Borges**

O Positivismo foi um conjunto de ideias que teve imensa repercussão no Brasil, e não esteve só, mas misturado a outras filosofias tais como o evolucionismo de Spencer, o evolucionismo de Darwin, a tríade taineana, entre outras. Tal conjunto de ideias, que acho coerente chamar de “Positivismos” (chamo de Positivismos a junção da filosofia majoritária que perpassava as mentes dos intelectuais da época, isto é, o Positivismo desenvolvido por Comte somado às demais filosofias e ciências que influenciaram aquele momento), disseminou-se no meio cultural, acadêmico, político e militar. Auguste Comte foi lido de norte a sul do país em originais franceses e em traduções feitas pela Igreja Positivista do Brasil – IPB, cujos fundadores foram Miguel Lemos e Teixeira Mendes.

Foi durante o chamado Segundo Império, isto é, por volta de 1850, que as ideias positivistas chegaram ao Brasil trazidas por brasileiros que foram completar seus estudos na França e alguns

* Doutoranda de Literatura Brasileira pelo programa de pós-graduação da Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista CAPES.

foram alunos de Auguste Comte. O movimento Positivista teve um papel central tanto no processo de Abolição da Escravatura quanto no de Proclamação da República no Brasil, destacando-se a figura do coronel Benjamim Constant. A filosofia comteana influenciou especialmente a alta oficialidade do exército, algumas camadas da burguesia brasileira e intelectuais que se empenharam no movimento republicano no final do século XIX.

O Positivismo no meio intelectual é um dos pontos que realmente importa neste trabalho. Regina Zilberman reflete sobre como o pensamento positivista se concretizou no Brasil por meio “do pendor realista, avesso aos devaneios do Romantismo e fundada na pesquisa dos efeitos do meio e da hereditariedade sobre as pessoas” (apud MOREIRA, 2003, p. 116). A autora admite que a crítica literária, cuja aparição se deu por volta desse período, adotou orientação de cunho científico, preferindo analisar a intervenção dos elementos sociais e psicológicos no processo de produção da obra artística, impregnada, assim, pelas ideias filosófico-científicas da época: “a história da literatura voltou-se à observação da ação do meio, da época e do momento sobre o discurso poético” (ZILBERMAN apud MOREIRA, 2003, p.117). A pesquisadora continua:

Como seria de se esperar, foi Machado de Assis o primeiro, no âmbito da ficção, a atacar o Positivismo e seus efeitos. O instrumento, a pena da galhofa e a tinta da melancolia, é empregado no livro em que se relatam as

memórias de Brás Cubas, para atingir Quincas Borba, o amigo de infância que, adulto e insano, cria o Humanitismo, filosofia destinada a resgatar a felicidade do gênero humano (ZILBERMAN apud MOREIRA, 2003, p. 117).

De fato, Machado foi um dos muitos literatos da época a se opor criticamente ao movimento dessas ideias. Machado escreve o famoso texto *A nova geração*, em 1879, e o publica na *Revista Brasileira*. Nele, questiona sobre qual seria o ideal e a teoria da poesia nova. Diz acreditar que um fator determinante para o novo rumo que a Literatura Brasileira estava tomando era o rápido desenvolvimento da Ciência, que interferiu de maneira direta na criação literária dos novos poetas. Ele criticou o didatismo da poesia da Nova Geração e rechaçou a utilização de teorias científicas na literatura. O autor de *Memórias Póstumas* atribuiu ao naturalismo dos componentes da geração citada um traço intelectual de “otimismo, não só tranqüilo, mas triunfante¹.” Referia-se assim ao entusiasmo pela teoria da seleção natural, a qual era estendida à sociedade através da leitura de Charles Darwin: “e assim como a seleção natural dá a vitória aos mais aptos, assim outra lei, a que se poderá chamar seleção social, entregará a palma aos mais puros. É o inverso da tradição bíblica; é o paraíso no fim.²” Esta “seleção social” é bastante coerente para

¹ <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=8247> Acesso em: 10 nov. 2018

² Idem nota 3.

pensarmos um Machado irônico, conservador e, talvez por isso, um “reorganizador” da história da literatura brasileira canônica que acreditava não haver uma força necessária às novas doutrinas. “Não é que eu exclua os poetas de minha república; sou mais tolerante que Platão”, frase que Machado utiliza para justificar suas farpas à nova geração, demonstra que o escritor de *Dom Casmurro* tinha-se em alto grau e se achava no direito de excluir poetas que não lhe eram agradáveis por umas certas características e, com isso, acabou por influenciar a grande maioria dos historiadores da literatura brasileira que registraram em seus compêndios essas ideias. Isso levou, por exemplo, à invisibilidade, poetas como Carvalho Júnior, Isidoro Martins Júnior, entre muitos outros.

Assim, na parte seguinte deste artigo analisaremos o discurso crítico dos dois autores em comparação à sua produção poética durante o mesmo período. Este cotejo tem o intuito de demonstrar e questionar o quanto daquilo que pregavam em suas críticas se consolidou nas suas poesias. Já é possível antecipar que, no caso deles dois, a proposta de pensar e realizar um novo ideal na poesia brasileira, mesmo que não tenham admitido, foi muito mais panfletária do que poética. De todo modo, suas produções são de suma importância para entender como liam a filosofia daquele período, como aquela filosofia aparecia em seus textos e também como constituem um marco dentro da história literária. Assim, faz-se necessário enfatizar que a poesia científico-filosófica constituiu um movimento representativo e importante

dentro da Literatura Brasileira, contrariando grande parte dos historiadores da literatura que apenas reproduzem ideias uns dos outros, sem muita criticidade e sem leitura autônoma, já que excluem importantes poetas.

Sobre Sílvio Romero

Para Sílvio Romero, “o Romantismo é um cadáver pouco respeitado; não há futuro que o salve” (1878, p. XI), disse no prólogo³ dos seus *Cantos do fim do século*, intitulado “A poesia de hoje”. E também:

A poesia é um resultado da organização humana, nada tem de absoluto, nem de sobrenatural; nada também de desprezível e de repugnante para nós. Compreende-se, à luz destas ideias, que todos conhecem, menos certa classe de literatos, o valor do desconsolo ou do entusiasmo de que se deixam possuir. Para eles escrevo as páginas que se seguem.

Quando Romero concebe a poesia como um resultado da organização humana, está implícito nessa afirmação um dos pressupostos da filosofia comtiana que afirma serem os fenômenos não apenas individuais, mas também e sobretudo sociais, já que resultam de uma evolução coletiva e contínua (2016). Romero continua advertindo que a poesia “nada tem de

³ Datado de 1873.

absoluto, nem de sobrenatural”, pontos caros também àquela filosofia. Além de tentar legitimar a poesia sob a luz positivista, o historiador esclarece que há uma parte dos literatos seus contemporâneos que não admitem essas ideias e é justamente para eles que dedica seu livro.

Todo o prólogo do livro é uma crítica ao Romantismo e uma exposição das novas ideias que colocavam a poesia, pelo menos no caso dos literatos, em questão: havia uma crise poética! Romero questiona: “no meio das mutações por que hão passado todos os ramos do pensamento humano, qual será o estado a que se deve ter chegado a poesia? Qual o seu caráter de hoje?” (1878, p. VI). Ele admite que há muitas linhas de pensamento que se inserem na poesia daquele momento: “a bandeira de uns é a Revolução, a de outros o Positivismo; o socialismo⁴ e o romantismo transformado têm também os seus adeptos” (ROMERO, 1878, p. VI). Logo depois, admite que o Positivismo, enquanto sistema, já estava extinto, mas que tinha deixado uma “boa direção”, e que “seus méritos e vantagens não eram pequenos; a morte da metafísica e a expulsão do absoluto das relações humanas são dessas grandes conquistas que perduram; são fatos consumados e adquiridos” (ROMERO, 1878, p. VIII-IX). Assim, há uma questão bastante oportuna para este trabalho: como

⁴ De acordo com Antonio Candido, para Sílvio Romero o socialismo sempre foi um conjunto de vagas aspirações dos utopistas, mais a crítica de Proudhon. Não chegou, em toda a sua vida, a conhecer bem o socialismo científico, e o nome de Marx só vai aparecer em algum texto seu vinte anos mais tarde (1988, p. 40).

vislumbrar uma fórmula poética que seja a cristalização de um tal complexo de ideias?

Para Sílvio Romero, a poesia “é sujeita inteiramente ao meio”, “tem um caráter contemporâneo da época em que aparece” (CANDIDO, 1988, p. 41). Essas ideias não apenas explicitam o conceito positivista de ciência, já que valorizavam a contribuição do meio na constituição do indivíduo, como confrontam a tradição romântica, uma vez que o crítico a entendia como presa ao passado. Na medida em que defendia uma sujeição da poesia ao meio, Sílvio Romero, segundo Antonio Candido, avaliava que seria “condição de progresso” (CANDIDO, 1988, p. 41) para o gênero lírico abandonar qualquer elemento indianista ou lusófono.

Ademais, Romero defendia a inexistência de verdades universais e atemporais. Para ele, só haveria uma verdade relativa, a “verdade da época”, sucedendo-se no tempo em processo cumulativo. Ocorreria uma marcha das ideias, em que uma iria superando a outra, gerando o progresso do conhecimento e do material. E o guia para essa evolução seria a ciência e a “intuição crítica moderna”. A partir da crítica do antigo, a Nação poderia entrar nos rumos corretos dessa marcha, estar de acordo com a verdade de seu tempo. Ao discutir a identidade nacional, Romero estabelece que a poesia estaria também à procura das leis de sistematização do país, com seus princípios a progredir, mesmo tendo a produção estrangeira como parâmetro. Para isso, seria necessário substituir a retórica romântica pela ciência moderna,

crítica e naturalista.

Por fim, o historiador sergipano termina o seu escrito admitindo que tem horror à poesia didática e afirma que o poeta deve “eivar o belo com os lampejos da verdade, para ter a certeza dos problemas, além das miragens da ilusão” (ROMERO, 1878, p. XXI). Logo após o prólogo, Romero dedica o livro “À América” e, abaixo da dedicatória, traz um verso de Thomas Hood (1799-1845) — “Work – work – work!” —, retirado do poema *The song of the shirt (O som da camisa)*⁵, que, segundo artigo da revista *Victorian Literature and Culture* (2011), seria uma crítica ao trabalho escravo dentro de uma sociedade cristã. Essa epígrafe está em consonância com as ideias filosóficas que Romero pretende expressar nos seus poemas, uma vez que a ciência e a religião não conversavam e o Brasil naquele momento estava submetido ao catolicismo e à monarquia.

O crítico sergipano divide o livro em três partes: a primeira é “A Humanidade” — começando com o poema “Deus” e terminando com “A Morte”; a segunda é “A Natureza”, que tem seu início com o poema “A Estrela” e seu fim com “A Solidão”; a terceira é o “Epílogo”, no qual constam apenas dois poemas: “Infinito” e “O Nada”. As duas primeiras partes fazem jus à doutrina Positivista, sendo a Humanidade e a Natureza dois de seus pilares de base. Em cada uma dessas partes, o poeta arranja poemas em contraposição. Por exemplo, na parte 1 a sequência é:

⁵ Tradução nossa.

Deus – o Diabo – Jesus – Maomé – Roma – Mazzini⁶ – O Monarca – A revolução – O céu – O inferno – As Cruzadas – Saladino – A Religião – O Pensamento – A Crença – A Dúvida – A Civilização – A Escravidão – O Destino – A Liberdade – A Alma – A Morte. Na segunda parte, a composição se dá da mesma maneira. Os poemas se adversam, assim como se confrontam os ideais românticos com os científico-filosóficos. Além disso, Romero parece querer demonstrar, através do constante movimento de incompatibilidade entre as temáticas dos poemas, a própria dualidade do espírito humano como uma forma de questionamento filosófico. Também, para além desse movimento de zigue-zague entre um poema e outro, há o fluxo evolutivo que nasce no poema “Deus” e acaba no poema “Morte”, suscitando assim um começo e um fim.

Contudo, entre um e outro há uma dinâmica referendada pelo progresso, já que “morrer” não deixa de ser o ponto final após o progresso ter sido alcançado. E este é mais um pilar da filosofia comteana, cujo lema é “amor como princípio e ordem como base; o progresso como meta”. Esse mesmo deslocamento se dá no “Epílogo”, em que o poema “O Infinito” (representando o “tudo”, a “completude”) se opõe ao “O Nada”. Para maiores elucidações, vejamos um fragmento do poema “Deus” pertencente à primeira

⁶ Giuseppe Mazzini (1805-1872) foi um revolucionário italiano que lutava pelo fim da monarquia, fundador da sociedade revolucionária secreta *Young Italy* (1832). Disponível em: <https://www.britannica.com/biography/Giuseppe-Mazzini>.

parte:

[...]
Tal na vida se mostra a forte luta,
Velha paixão que os séculos deixaram
No pensamento implume que tentava
Precipitar o voo. Enfim, quebrada
A cadeia que as asas nos prendia,
Quem há que não lhe ouvisse o som perdido
De astro em astro tombando? É como o grito
Da consciência inteira do universo,
Que, desperto de sono pesadíssimo,
De envolta o brado arroja com a vitória.
Foi este o passo; não há mais tentá-lo;
Foi esta a sombra; não há mais erguê-la!
E por cima das crenças que se foram,
E dos cetros que mostram-se fulgentes,
Brilhando o facho lúcido dos orbes,
Suba a grandeza heroica dos valentes,
Que têm por arma o pensamento, e as noites
Por consócias na glória, belas cúmplices
De tudo que lampeja no horizonte
Da história! Sim—da história que proclama—
Ser Deus ideia no avançar dos homens!

Sílvio Romero parece filosofar utilizando-se da poesia. De fato, é recorrente nesse livro um eu-poético que está mais preocupado em observar do que interferir na realidade que é contada, estando assim mais perto da razão do que da emoção, já que se posiciona como alguém que expressa o seu testemunho. Essa atitude de observação está coerente com o Positivismo, que propõe uma concepção de mundo empírica, concreta, materialista

e racional, que adota um método objetivo e descritivo ao examinar os fatos.

Isto posto, no caso do poema acima, o eu-poético insere sua “luta” dentro de um pensamento que estava imaturo, incipiente e limitado às ideias antigas — fato que pode ser verificado entre os versos 2 e 5 —; que, apesar de tentar “voar”, não obtinha êxito. Esse pensamento foi “acordado pelo grito da consciência inteira do universo” — metáfora utilizada para a ciência — e que, uma vez desperto e livre o pensamento, não voltaria a ser aprisionado:

Que, desperto de sono pesadíssimo,
De envolta o brado arroja com a vitória.
Foi este o passo; não há mais tentá-lo;
Foi esta a sombra; não há mais erguê-la!

Sobre as “crenças” e os “cetros” brilha a “lucidez emitida pela luz dos astros” — o eu-poético deixa claro, outra vez, a presença da ciência e da filosofia, representadas aqui pelo “facho lúcido das orbes”, que ofusca e desbanca qualquer religião (crenças) ou forma de governo ultrapassada (monarquia, representada pela figura do “cetno”). O pensamento seria, então, a “arma dos valentes” contra os preceitos religiosos e monárquicos. E, por fim, a Natureza, representada pelas “noites” (verso 17), é cúmplice de tudo o que se irradia no “horizonte da história”, sendo que esta pode ser capaz de proclamar Deus como uma ideia. Ora, essa

última proposição estaria totalmente fora dos preceitos religiosos que permeavam o Romantismo.

Além dessas constatações, outras imagens apontam para esse distanciamento com relação ao Romantismo, como as expressas pelo verso “O grito da consciência inteira do universo”. Elas são recorrentes também, por exemplo, na poesia de Augusto dos Anjos, escritor bem longe de ser considerado romântico⁷:

Era, numa alta aclamação, sem **gritos**,
O regresso dos átomos aflitos
Ao descanso perpétuo da Unidade!
("Louvor à unidade", *Eu e outras poesias* – grifo meu)

Sem o escândalo fônico de um **grito**,
mergulhou a cabeça no Infinito,
Arrancou os cabelos na montanha!
("Vencido", *Eu e outras poesias* – grifo meu)

Nesses fragmentos dos poemas de Augusto dos Anjos, observamos as imagens do “grito” de Sílvio Romero, mas de maneira diferente. Enquanto o teórico e poeta emprega imagens

⁷ Augusto dos Anjos não deixa de trazer elementos românticos para seus versos, como o faz também com o Barroco. Contudo, a exemplo do que realiza com a filosofia, trazendo *filosofemas* que são colocados à distância de sua origem filosófica, esses elementos de outras tradições literárias se tornam elementos de discurso literário, subordinados à poética inovadora e nada romântica (tampouco barroca) do escritor de *Eu e outras poesias* (cf. LUIZ DOS SANTOS, Alckmar. “A arca dos palimpsestos”. *Nova Renascença*. v. 15, n.56, p. 59-92).

para construir a ideia do “todo”, do universal, Augusto utiliza-se da imagem do grito para desenhar o individual, o que pode ser facilmente constatado no primeiro terceto.

Com relação à poética de Sílvio Romero, a imagem do “grito” aparece 5 vezes em todo o *Cantos de fim do século* de maneiras distintas⁸:

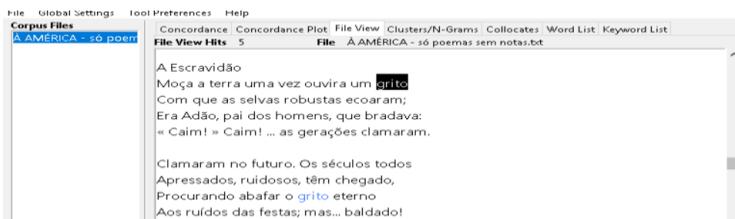
Fig. 1 –Quantidade de vocábulo “grito” nos poemas de *Cantos de fim do século*.

Line	Search Term	Context
1	grito	Moça a terra uma vez ouvira um grito Com que as selvas robustas
2	grito	em astro tombando? É como o grito Da consciência inteira do
3	grito	terrível que rebenta— Vale um grito de busca pela sorte. Camin
4	grito	Se em sua fronte beijou. Sim; o grito de guerra seja um brado L
5	grito	chegado, Procurando abafar o grito eterno Aos ruídos das fest

Dois dos momentos em que o termo “grito” aparece no livro acarretam a imagem de uma voz social: no primeiro quarteto do poema “A Escravidão”, o grito ecoado pelas Selvas é de Adão, o que parece denotar a metáfora do homem.

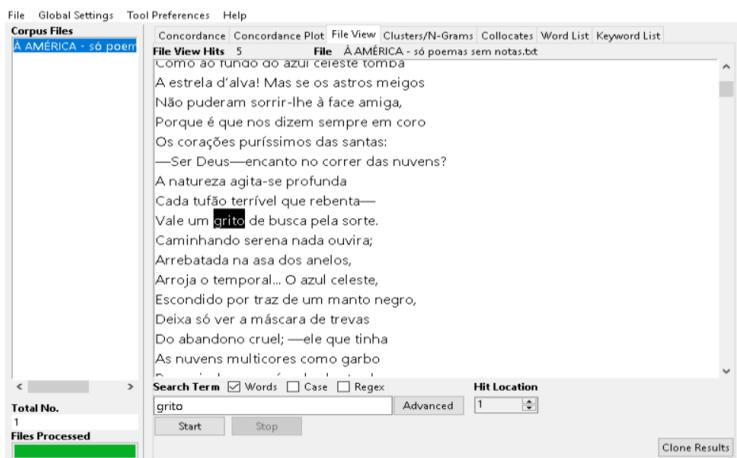
⁸ Utilizo para isso o programa de análise lexical *AntConc*.

Fig. 2 – Vocábulo “grito” no poema “A Escravidão”, de Sílvio Romero.



Num outro fragmento, a palavra “grito” vem aludir à voz da Natureza:

Fig. 3 – Vocábulo “grito” no poema “Deus”, Sílvio Romero.



É a “Natureza que grita agitada em busca da sorte” e, assim, novamente o eu-poético somente observa, sem participar (reafirme-se: essa observação contínua que acontece dentro do

poema está afinada com os princípios da filosofia positivista). Auguste Comte fala na força da razão, na representação de um mundo exterior, em uma disciplina capaz de conter os excessos das subjetividades e também na separação nítida entre a subjetividade antiga e uma nova subjetividade emergente: a antiga lançava o eu no mundo, amalgamando-se a ele, ambos numa unidade inseparável por meio da imaginação, da fantasia e das emoções; a nova subjetividade deveria ser nutrida somente no interior do homem, ação que dificultaria a distorção da realidade.

Aqui, pensando no pano de fundo ideológico de *Cantos do fim do século*, é possível admitir que parte da filosofia francesa foi contemplada, principalmente, no primeiro fragmento demonstrado. No entanto, há muitas imagens ainda românticas nos poemas que compõem esse livro de Romero, o que nos faz aqui concordar sem reservas com Antonio Candido. Entretanto, já seria impossível concordar com a afirmação de que se trata de um “Sub-Tobias, sub-Castro Alves, sem nada de novo; basta aliás correr os olhos pelo índice dos *Cantos do fim do século* para perceber o velho temário romântico” (2009, p. 601). Há algo de novo, sim! Como já se pode vislumbrar até aqui, as imagens e a maneira como elas são formadas pelo eu-poético são bastante distintas do modo como aparecem no Romantismo.

Sílvio Romero parece filosofar utilizando-se da poesia. De fato, é recorrente nesse livro um eu-poético que está mais preocupado em observar do que interferir na realidade que é contada, estando, assim, mais perto da razão do que da emoção, já

que se posiciona como alguém que expressa o seu testemunho. Essa atitude de observação está coerente com o Positivismo, que propõe uma concepção de mundo empírica, concreta, materialista e racional, que adota um método objetivo e descritivo ao examinar os fatos.

Auguste Comte fala na força da razão, na representação de um mundo exterior, em uma disciplina capaz de conter os excessos das subjetividades e também na separação nítida entre a subjetividade antiga e uma nova subjetividade emergente: a antiga lançava o eu no mundo, amalgamando-se a ele, ambos numa unidade inseparável por meio da imaginação, da fantasia e das emoções; a nova subjetividade deveria ser nutrida somente no interior do homem, ação que dificultaria a distorção da realidade.

Sobre Martins Júnior

José Isidoro Martins Júnior, jurista e professor, nasceu no Recife, em 24 de novembro de 1860, e faleceu na cidade do Rio de Janeiro, em 22 de agosto de 1904. Segundo Antônio Paim (1999), Martins Júnior, sendo positivista em 1881, posteriormente teria alargado os seus horizontes, e, com a influência de Tobias Barreto, aproximou-se do monismo de Haeckel, sem descuidar de Littré; passou a olhar para a Alemanha, sem se desprender da França (1999). Ele concorreu para a cátedra da Faculdade do Recife por três vezes consecutivas, suas três teses foram reunidas no volume *Fragmentos Jurídico-Filosóficos*. Durante o ano de 1889, depois de

ser nomeado professor da Faculdade de Direito do Recife, escrevia sem parar artigos em jornais e dava conferências. Em 1891, Martins Júnior fundou o Novo Partido Republicano de Pernambuco e em 1894 foi eleito deputado federal, indo residir no Rio de Janeiro.

Como poeta publicou: *O crime da vitória* (1881); *A poesia científica* (1883) – ensaio; *A propósito da conversão de Littré* (1881); *Visões de hoje* (1881); *Retalhos* (1884), *Estilhaços* (1885) e *Tela Policroma* (1893). Além da obra poética, publicou extensa obra jurídica. Martins Júnior difundiu suas ideias assiduamente em jornais da época, entre vários textos, destacamos este fragmento do *Diário de Pernambuco* de 15 de novembro de 1881:

[...] “adaptarem-se ou morrerem”. Digo isto porque estou convencido, certíssimo, de que a poesia científica, anti-negativa, construtora, há de ser com certeza um dos elementos do nosso meio literário por vir. Com efeito: quem sabe alguma coisa dos princípios filosóficos assentados na França por Augusto Comte e propagados na sua parte sã por Emílio Littré, sabe também (e o conhecimento da influência dos meios confirma) que a cada uma das três fases ou estados principais da evolução sociológica corresponderam sempre, e correspondem ainda hoje, **uma certa concepção da política e uma certa concepção da arte**. E mais ainda: que o período de ciência ou estado positivo a que chegaram hoje os povos do Ocidente, assim como deve corresponder no Estado a República,

deve corresponder nos domínios da Estética – a idealização dos fatos científicos e dos sentimentos filosóficos. E assim é, nada mais justo do que a conclusão a que eu cheguei: afirmar, por um lado, os estudos fisiopsicológicos no romance e no drama atuais, e, por outro, a intenção ou o desejo de produzir sentimentos altruístas e novos, com uma ou muitas leis positivas por fundamento, na Poesia (grifos meus).

O poeta assume uma postura fortemente impositiva que pretende mostrar aos literatos que, de ora em diante, será “adaptar ou morrer”. Ele acredita que é científica a base da poesia do futuro e que todos precisam seguir esses preceitos. Ele também admite que, da filosofia comteana, apenas o viés defendido por Littré tem valia, ou seja, defende o lado heterodoxo do Positivismo, em que apenas a ciência é enfatizada (Émile Littré buscava a emancipação do espírito, considerando o ateísmo como a única possibilidade que encaminha a um autêntico Positivismo, desprezando a religião da humanidade proposta por Comte).

Martins Júnior continua fazendo um paralelo entre a política e a arte, admitindo que ambas têm uma mesma concepção filosófica, ou seja, de acordo com Comte, a arte era uma auxiliar da razão e da verdade, mas tinha por base os sentidos humanos, visando uma sensibilização moral, sobretudo, coletiva, porque possuía a função de educar o homem e a sociedade e de aperfeiçoar a humanidade por meio da apreciação do belo.

A arte apresentava uma função moralizadora e era a principal base da educação, portanto, era essencialmente social e política e não era mais apenas fruição do belo. O poeta científico admite haver semelhanças entre a República de fato e uma idealização positivista da forma de governo. Do mesmo modo, haveria uma correspondência entre os fatos científicos e filosóficos e a idealização da Estética. Por fim, ambas as idealizações estariam inseridas no estado positivo, isto é, em um estado que se limita a descrever como ocorrem os fatos, limita-se a descobrir, graças ao uso bem combinado do raciocínio e da observação, suas leis efetivas e suas relações invariáveis de sucessão e similitude.

Martins Júnior termina seu artigo admitindo a “intenção ou o desejo de produzir sentimentos altruístas⁹ e novos, com uma ou muitas leis positivas por fundamento, na Poesia”. Com isso, surge a pergunta: quais seriam essas leis positivas capazes de fundamentar os sentimentos novos e altruístas na poesia? De acordo com Theófilo Braga¹⁰, essas leis teriam a capacidade de estimular o sentimento da humanidade, a solidariedade e o altruísmo, pois tinham por base a tradição¹¹ e a história. Aliás,

⁹ Altruísmo foi vocábulo cunhado por Auguste Comte.

¹⁰ Em *História do Romantismo em Portugal*, p. 62.

¹¹ Comte recomenda a leitura de dois livros sobre as artes da forma: *Reflexões sobre a imitação da arte grega na pintura e na escultura* (mais conhecido como *Reflexões sobre a arte antiga*), de Winckelmann; *O tratado da pintura*, de Leonardo

para Comte, a tradição, pensada no classicismo grego, tinha a capacidade de converter as paixões individuais em uma força coletiva, ligando os indivíduos à humanidade, no passado e no presente. Assim, a resposta àquela pergunta seria: leis que deixassem de focar o individual e evocassem o coletivo, sendo a ciência o meio utilizado para alcançar o estado positivo.

Em se tratando ainda de Martins Júnior, é importante salientar suas ideias sobre a produção poética daquele período:

Nas Letras, — ao mesmo tempo que, sem nexos, sem diretriz acentuada, um punhado fecundo de ideias e de sentimentos modernos boiam fosforescendo, como no oceano, iluminado da ardentia, um recife de madrepérolas em caminho de empedramento — a ciência oficial e reacionária como um outro recife secular que obstrui um porto, impede com seus prejuízos metafísicos que a mocidade se aleite em um ubre melhor — o dos estudos positivos e exatos, onde a verdade se impõe, onde se alargam os cérebros. E assim tudo. O informe na Política, o nebuloso na Religião, o vago na Ciência, o inconstante nos Costumes, o indefinido na Arte. Enfim: — a anarquia nos crânios e nos peitos (1914, p. 3).

Como uma crítica ao *status quo* da produção literária da virada do século XIX para o XX, Martins Júnior enxergava uma

da Vinci. Em: COMTE, Auguste. *Aptitude Esthétique...*p. 281. Comte quando trata da arte, tenta problematizar a arte grega clássica.

disparidade entre duas vertentes. De um lado, uma produção arraigada aos preceitos vigentes embasados em uma metafísica já ultrapassada; de outro, um movimento de ideias que tinha por base o estado positivo, porém com pouco relevo. Assim, ao mesmo tempo em que ele admitia a separação entre essas duas perspectivas, afirmava que a fisionomia da literatura — da poesia em especial — daquele período era muito difícil de determinar. Eram “tantas escolas e campos” que faria com que um observador da arte nacional sentir-se-ia um “fotógrafo que, tendo de retratar uma criança travessa, visse que ela fazia movimentos e furtava o rosto à objetiva da máquina” (1914, p. 4).

Com isso, ele nos leva a concluir que havia uma intensa produção poética, bastante eclética, atrelada às vertentes literárias de então; uma parte da produção ainda se rendia às ideias antigas (penso aqui no Romantismo) e a parte mais nova trilhava o caminho progressista com base filosófica positivista, mas enveredando por distintos caminhos. A diversidade do período em questão, segundo Martins Júnior, também está ligada ao fato de conviverem produções advindas de um estado teológico, metafísico e positivo numa emaranhada “coexistência antipática [...] quase antitética” (1914, p. 4). Contudo, ao contrário do que pretendemos aqui, o poeta trazia essas ideias não de forma a enaltecer a diversidade daquela produção poética, mas como um chamado à incoerência da alma brasileira.

Martins Júnior, em *A Poesia Científica*, classifica a produção poética a partir de 1878 em quatro grupos:

sentimentalistas, liristas puros, condoreiros e realistas. Deles quatro, o maior impacto na cena literária é o dos dois últimos grupos. As duas primeiras são avaliadas por ele através de equações (1914, p. 12):

Sentimentalismo:

atraso e a inutilidade *mais* pranto, *igual* a ridículo.

Lirismo puro:

Subjetivismo fantasista *menos* pranto e ridículo, *igual* a atraso e inutilidade.

Dessa maneira, o poeta admite que tanto os sentimentalistas quanto os liristas puros se baseiam nas mesmas características para poetar, apenas alternando a ordem dos elementos, que, para Martins Júnior parece não alterar o produto final. Sobre os condoreiros e os realistas, o ensaísta os têm como “discípulos atrevidos de Hugo e sectários do realismo ora satânico a Baudelaire, ora sistemático e exagerado a Richepin” (1914, p. 13), e acaba por fazer um protesto em nome da evolução do sentimento com a concomitante evolução da inteligência, sugerindo, assim, a evolução da poesia.

O ensaísta passa a discorrer sobre o que seria a Poesia e sobre o seu papel na evolução afetiva e emocional da humanidade. Em vista disso, Martins Júnior parte da poesia grega, cujo nascimento, segundo a filosofia comteana, se dá durante o estado

“fetichista”¹², sendo este o momento em que as faculdades poetizantes (sensitivas e imaginativas) se confundem com a potência intelectual, isto é, a arte no período grego esteve estreitamente unida à ciência e à síntese filosófica (1914, p. 19). “O que são os poemas de Melesígenes¹³, senão compêndios sonoros a lecionarem todo o antropomorfismo majestoso daquela filosofia e da região da Grécia heroica?” (1914, p. 20).

Nesse ponto de seu escrito, Martins Júnior afirma o estado politeísta (inserido no estado teológico) como a base para a poesia e a ciência do tempo de Homero. Infelizmente, o ensaísta não deixa claro a qual dos estados está se referindo, pois, num momento, dá por certo o estado fetichista e, logo após, o politeísta para o mesmo período da poesia grega. Logo depois, Martins Júnior dá continuidade ao seu panorama poético admitindo que

¹² Fetichismo: primeiro estado evolutivo da Humanidade até chegar no estado Positivo. Segundo Comte, o Fetichismo é o poder de atribuir a todos os corpos exteriores uma vida essencialmente análoga à nossa, mas quase sempre mais poderosa; a adoração aos astros é o grau mais elevado. O estado teológico está dividido em Fetichismo, Politeísmo e Monoteísmo.

¹³ Melesígenes (Hist.). Nome que se dava a Homero (Vid. Méles.). A História diz que Homero era cego e que para se alimentar recorreu ao povo de Cumas, prometendo-lhes que em recompensa faria a sua cidade a mais ilustre de todas as colônias gregas. A sua súplica foi inumanamente rejeitada pelos Magistrados e dali para diante nunca mais lhe chamaram de Melesígenes (aqueles mesmos que admiraram os seus talentos e lamentavam as suas circunstâncias), mas sim de Homero, cujo significado é “o homem cego”. Fonte: Dicionário clássico-histórico-geográfico-mitológico. Lisboa: Oficina de Joaquim Rodrigues de Andrade, 1816.

há uma vulgarização da poesia quando o monoteísmo domina o ocidente. E, por fim, defende que a Metafísica, propagada com a ajuda do Renascimento, imperou até o Romantismo e que, a partir daí, o Positivismo, por meio do seu espírito científico, é que se “alarga e vai dando lugar à eclosão de fórmulas afetivas adaptadas ao estudo de positividade das inteligências” (1914, p. 20-21). Diante disso, o ensaísta crê fielmente na ideia de uma poesia que se baseia em uma síntese sentimental de um movimento histórico que é, por sua vez, determinada pela compreensão filosófica daquele momento, enfatizando que a emoção capaz de originar esta poesia é proveniente de um misto de sentimentos e de ideias. Martins Júnior, em seu ensaio sobre a poesia científica, tenta provar que a compreensão intelectual dos fenômenos coincidia com suas impressões sentimentais e estava ligada à ciência e à síntese filosófica característica de cada época.

Como forma de convencer e situar o seu leitor, ele salienta que “a parte mais adiantada e mais estudiosa da mocidade brasileira não tem notícia” (1914, p. 34) dos propositores da poesia científica mundo afora e cita: Sully- Prudhomme, André Lefèvre, Luiza Akerman, Stupui, Alfred Berthezène, Bartrina, Teixeira Bastos, Luiz Magalhães, Alexandre Conceição, Manoel Acuña e o autor do Brahma, como os poetas que seguem a linha da poesia científica.

Por fim, Martins Júnior termina sua análise admitindo que “devemos trabalhar todos no sentido de realizar este desideratum: a transfusão do sangue arterial, vermelho, rico,

oxigenado, da Ciência no corpo franzino e lírio da Arte” (1914, p.66). O ensaísta parece, desde o início dessa sua obra, querer tomar como verdadeiras as suas ideias mais utópicas. Seu livro *Poesia científica* tem validade como um manifesto, como um importante documento sobre o pensamento dos literatos daquele período, sobre como aquela filosofia francesa se adaptou aos trópicos. No entanto, em alguns momentos, ele parece se confundir e acaba por avalizar o que diria ser incorreto: fala sobre ciência utilizando versos.

Considerando os argumentos levantados até aqui, passaremos à análise de alguns poemas do livro *Visões de hoje* (1881), por ser este considerado, pelos historiadores da literatura brasileira já citados anteriormente, aquele que mais “caracteriza a preocupação científica” (CANDIDO, 2009, p. 604). Nele¹⁴, Martins Júnior desenvolve praticamente as mesmas discussões sobre a poesia científica brasileira, que, em conjunto com as poesias social, progressista, revolucionária, determinista, evolucionista, e, obviamente, positivista, participava daquele ambiente literário carregado de ideias advindas não apenas da filosofia de Auguste Comte, mas também de outras. Nesse livro, o poeta clama por uma renovação poética dita “científico-filosófica” e, no prefácio, que admite ser um ensaio sobre a poesia moderna,

¹⁴ Esta parte do texto já aparece em publicação que foi feita desde o início do doutorado em: <https://mafua.ufsc.br/2018/visoes-de-hoje-de-isidoro-martins-junior/>

a define como expressão de uma “concepção filosófica do universo”, indicadora de “verdades gerais que decorrem da vida social”, embora recapadas pelas “faculdades imaginativas, e nunca deixando de obedecer à emoção poética que dá nascimento à obra de arte” (1881, p. 9-11).

De certa forma, para Martins Júnior, a poesia científica estaria apta a reconstruir “a fenomenalidade das coisas”. Ele pensava a poesia como mímese, estabelecendo que o universo poético recomporia e revelaria o mundo; ela, de fato, pensada sob o ponto de vista da filosofia positivista, estaria isenta de um gérmen sagrado ou de qualquer idealismo, o que apontaria, então, para um mundo concreto. Assim, o poeta, para conseguir recriar o universo, deveria “conhecer e apreciar os fenômenos e suas relações constantes, que são as leis”. A poesia científico-filosófica, para ele, não era decorrência apenas de uma inspiração individual (cabe lembrar que o coletivo, ou social, era condição *sine qua non* para a doutrina positivista). Sempre inserida, portanto, em seu contexto social e cultural (lugar onde ocorrem os fenômenos que devem interessar ao poeta), ela deveria ser capaz de restabelecer a feição “eminentemente útil, construtora e filosófica” da atividade poética.

Assim, depois da apresentação, Martins Júnior escreve uma introdução em versos alexandrinos, cuja serventia também é apresentar a sua musa ao leitor, a “Musa do Porvir”, que segue o princípio evolutivo da humanidade. Em seguida, o livro se divide em quatro partes, ou seja, em quatro “visões”: a primeira é a

síntese científica (que segundo Antonio Candido (2009) é mais bem realizada), a segunda é a síntese política, a terceira é a religiosa e a quarta, a síntese artística. Sobre a musa da ciência, ou nas palavras dele, a “Musa do Porvir”:

[...]

Era uma alta mulher serena e gloriosa
 Como essas criações da idade esplendorosa,
 Artística, imortal, chamada Renascença,
 As quais tinham vigor e uma bondade imensa

[...]

E quando me avistou curvado e pensativo,
 De pé, no negro chão, como um dervixe
 esquivo,

Ou como um menestrel sombrio e lacrimoso...
 Ela veio p’ra mim n’um passo harmonioso
 Cheio de intrepidez, como o passo da História.
 (1886, p. 24-25).

É lícito afirmar que nestes dois fragmentos, o poeta já nos dá uma prova daquilo que escreveu em seus dois livros aqui comentados: em um primeiro momento nos traz a imagem de uma mulher serena, imortal de nome “Renascença”, aludindo, assim, não só à Renascença enquanto período artístico-filosófico, mas como a reaparição de uma poesia que havia se perdido com o final da era clássica (quando, segundo Martins Júnior, coincidiam a potência intelectual com a síntese filosófica, sob o jugo do estado politeísta, como descrito aqui anteriormente).

Por conseguinte, o poeta fala do seu encontro com essa musa que se aproxima de modo audacioso como o “passo da História” (sendo a “História” outro tema caro à filosofia do pensador francês).

[...]

Mas... tu não cantas mais as tenras sensitivas
Úmidas como um beijo, e as seduções lascivas
Duma **amante gentil, pálida como a lua**,
Cujos seio redondo a gente vê que estua.
Tu és poeta, sim. Mas teus **honrados versos**
Não andam por aí chorosos e dispersos
Nos torpes camarins, nos cestos de costura,
Ou no regaço vil de alguma dama impura.
(1886, p. 26, grifo nosso).

No fragmento acima, o poeta compara a poesia Romântica (“amante gentil, pálida como a lua”) com uma pretensa nova poesia cujos versos seriam “honrados” e não mais “chorosos e dispersos”. As imagens da musa romântica estão de acordo com as representações incorporadas nos versos de Álvares de Azevedo no fragmento abaixo, além de se repetirem nas produções de outros poetas românticos:

Na praia deserta que a **lua branqueia**,
Que mimo! Que rosa! Que filha de Deus!
Tão **pálida**...ao vê-la meu ser devaneia
[...].

(“Sonhando”, grifo nosso)¹⁵

Mais adiante no mesmo poema, Martins Júnior nos traz a metáfora da revelação da poesia científica:

[...]

“ — É que eu sou afinal a síntese assombrosa
Das mais nobres paixões viris da Humanidade:
A síntese do Amor, do Justo e da Verdade!
[...] (1886, p. 28).

É a musa como síntese das paixões da Humanidade (amor, justiça e verdade) que se alinha à máxima positivista: *O amor por princípio, a ordem por base e o progresso por fim*. Esse poema, como um todo, reflete a descoberta da musa pelo poeta, fato bastante coerente já que se dá na introdução do livro e, a partir dessa “revelação” (quase como um oráculo), é que se formarão as quatro visões (sínteses científica, política, religiosa e artística), divididas nos quatro capítulos do livro.

[...]

Eu sirvo esse princípio: — a Evolução. Repouso
Em seu potente ser e bebo vida nela.
Foi ela quem colou na minha frente a estrela
De Musa do Porvir, e é só porque ela o quis
Que eu ando a fabricar estrofes — bisturis
Para anatomizar o cadáver do Mall...

¹⁵ Disponível em: https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/_documents/poesias_de_manuel_antonio_alvares_de_azevedo.html

[...]
(1886, p. 37)

No excerto acima, mais uma vez, é possível comprovar as ideias filosóficas daquele momento histórico, não apenas no que se refere à menção à filosofia comteana, mas também à teoria evolucionista de Spencer, que, assim como os princípios de Taine, perpassavam os escritos dos literatos e intelectuais da época. Com isso, é possível verificar que, de forma geral, toda a introdução do livro *Visões de hoje*, está fundamentada na ideologia Positivista (ou melhor, dos positivismos). Vale ressaltar a opinião de Antonio Candido sobre essa obra: “Nas *Visões de hoje*, aparece mais caracterizada a preocupação científica, não de metrificar ciência, conforme explica; mas de interiorizar pela inspiração, sintetizando-os, os grandes princípios gerais do que não ousa chamar *filosofia moderna*” (2009, p. 604).

No capítulo primeiro, isto é, na “primeira visão” – ou Síntese Científica – Martins Júnior poetiza fazendo críticas ao “burguês” brasileiro do século XIX:

[...]
Imagino, ao te ver, que moras numas trevas
Feitas da meia-noite escura da ignorância
E da lama do erro! Estás como na infância
Apesar de a velhice haver-te desde muito
Empolgado o viver!
[...] (1886, p. 62).

Nesse fragmento, Martins Júnior, como crítica ao homem burguês, o concebe na “infância” do conhecimento, ou seja, ainda nas “trevas da ignorância”. Essa “infância” é vista por Comte inserida no estado teológico, assim como o metafísico seria a adolescência e o estado positivo seria a idade adulta, sinônimo de virilidade; o estado positivo é a maturidade do pensamento humano.

No excerto a seguir, Martins Júnior nos traz as várias linhas científicas e filosóficas que estavam influenciando a produção literária daquele período:

De uma simples **monera a gênese do mundo**;
 Orgânico; ensinando o dogma fecundo
 Do **progresso**; afirmando a **lei da seleção**
 E o seu correlativo: — a luta na existência!
 Tentam reconstruir, fiéis à **Experiência**,
 O vetusto castelo informe do Direito
 Que precisa de ser, sob outra luz, refeito!

Vemos: aqui — Littré, Spencer, Buckle, Comte;
 É a Filosofia alevantando a frente.
 Ali — Haeckel, Pasteur, Darwin, Lyel, Broca;
 É a Ciência pura — a refulgente roca
 Que serve à fiação metódica dos factos
 Ou feios como a morte ou belos como os cactos.
 (1886, p. 72 – 73).

O poeta faz alusão ao evolucionismo biológico defendido por Haeckel¹⁶ e o compara ao progresso defendido como principal fundamento da filosofia positiva, de Comte¹⁷. Ele também cita indiretamente as ideias desenvolvidas por Darwin quanto à seleção natural, sendo mais uma teoria que tem o progresso como uma de suas bases¹⁸. De fato, Martins Júnior, de maneira abrangente, não chega a poetizar nestes fragmentos acima, apenas coloca em primeiro plano a filosofia, adotando um discurso didático-filosófico.

Na segunda visão, tendo a Democracia como síntese política e, por consequência, a República, o poeta diz:

[...]

Só eu vos posso dar os ânimos valentes
De que vós precisais pra terdes cidadãos,

¹⁶ Ernst Haeckel formulou e desenvolveu uma proposta de morfologia evolucionista na qual ocupa um lugar central o conceito de monera. As moneras são para ele os organismos mais simples e primitivos, a partir dos quais é possível investigar a passagem do inorgânico ao orgânico, as bases iniciais para toda a evolução e desenvolvimento dos seres vivos e o aparecimento da individualidade orgânica. Disponível em: <http://www.ib.usp.br/revista/node/125> Acesso em: 08 nov. 2018.

¹⁷ Comte exalta o progresso como ideia diretiva da ciência e da sociologia, considerando-o como “o desenvolvimento da ordem” e estendendo-o também à vida inorgânica e animal (ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia, 2007, p. 937).

¹⁸ *On the origin of species* (1859), Darwin atribuíu base positiva ou científica ao mito do Progresso, aduzindo provas favoráveis ao transformismo biológico interpretado em sentido otimista ou progressista (ABBAGNANO, Nicola. Dicionário de Filosofia, 2007, p. 937).

Pra terdes liberdade e olhardes como irmãos
 Todo o resto da terra e todos os mais povos!
 Só eu — posso apontar vossos deveres novos.
 Só eu — vos posso dar os direitos roubados
 [...]
 Portanto, confiai no meu robusto braço:
 Meus nervos são cordões, são filamentos de aço!
 (1883, p. 93).

Aparece aqui a Democracia se expressando e falando ao poeta, clamando por confiança para poder salvar os povos e devolver seus direitos roubados pelo Monarca. Martins Júnior escreve esse livro em 1881 (ou seja, somente depois de oito anos o Brasil se tornaria uma República) e é sobre a reivindicação de uma nova forma de governo, alicerçado no Positivismo, que o poeta nos fala nos versos da segunda visão:

[...]
 E desde esse momento, a ruim superstição
 Morrendo, a Terra teve, em roda, esta visão:
 Estendem-se no pó do solo os velhos cultos.
 Mitos fenomenais espalham-se, insepultos,
 Numa grande extensão de esquálido terreno.
 O ar é fino e puro; o espaço azul, sereno.
 Júpiter, Jeová, Osiris, Buda, Brahma,
 Jazem no escuro chão sob esta lousa — a lama!
 [...]
 Em vez deles, porém, nos surge uma figura
 Feita de majestade e feita de brancura.
 É a expressão atual da religiosidade,
 Da sã, da nova Fé: — a Deusa HUMANIDADE!

O eu-poético, no fragmento acima, parece bradar pelo fim das velhas religiões, onde tudo deve ser substituído pela nova deusa, a “Humanidade”. Martins Júnior inicia esse capítulo com a pré-história, trata da adoração dos astros, discorre sobre o modo como nasceram a fé e a religião, passa pelo “fetichismo escuro”, pelo politeísmo em que “/o Amor, a Força, a Guerra, a Beleza, a Bondade/ Todas abstrações filhas da Humanidade”/, chegando, por fim, ao monoteísmo, isto é, ao Cristianismo. E é contra essa religião que ele escreve a Terceira Visão, a sua Síntese Religiosa, que de versos tem apenas as rimas finais.

A “última visão” traz a Arte¹⁹ como centro do poema, pois, segundo Auguste Comte, mais importante que reproduções fiéis da realidade é a idealização de tipos, figuras exemplares que contribuíram para o bem da Humanidade. E aqui, neste fragmento, Martins Júnior cumpre à risca o que seu mestre defende:

[...]

Diviso, então, no ardor do religioso preto:
Flaubert, Zola, Daudet, os Goncourt, — a
pujante
Plêiade fraternal, austera e trovejante
Dos modernos, dos bons espíritos geniais
Que já não vão correndo, erradios, atrás
Da sereia fatal dita Imaginação

¹⁹ Comte tinha claro o papel das artes no projeto positivista de reconstrução social: construir tipos (exemplos morais), e esta era a principal função; conter as utopias, redirecionando-as; e avivar o passado, tornando familiar a ligação com o futuro.

Ou Fantasia, e têm no sensório a visão
 Nítida do Real e da Verdade. Além
 Vejo Coppée, Lefèvre, Stupui, Bartrina,
 Berthesène, Sully. E em meio do vaivém
 Das novas odes vejo o busto da heroína
 Ackerman, redourando o Prometeu!
 [...] (1883, p. 136).

O poeta, cumprindo os ideais positivistas, traz os nomes dos artistas que “já não corriam atrás da imaginação ou da fantasia”, mas que foram capazes de desenvolver de maneira mais profunda os sentidos, entre eles visão, instruída a captar o “Real” e a “Verdade”.

Tanto a ideia do “Real” quanto a da “Verdade” são preceitos inerentes à filosofia comteana, que considera ser toda a obra estética dependente da sensibilidade e do poder de expressão do artista. A intenção deste é retratar o meio cósmico natural (onde a natureza é protagonista) e o meio social em que surge. Segundo Ivan Lins, Martins Júnior, com as *Visões de hoje*, “assinalou, com justeza, a sobrevivência da poesia mesmo no estado social proveniente do desenvolvimento e da difusão da ciência”, contudo, ele admite que o poeta científico tenha cometido o “grave equívoco ao pretender realizar ele mesmo a nova diretriz que anunciava, pois não possuía a sensibilidade e os dons da expressão poética” (1964, p. 444).

Para Comte, a transformação científica e técnica do ambiente social deveria mudar a feição da arte, o que não quer dizer que todo poeta deve se formar em filosofia para se colocar

naquele momento literário. Ainda assim, José Isidoro Martins Júnior, com as suas “Visões”, nos presenteia, talvez, mais com um manifesto sobre a poesia científica e uma crítica à poesia da época do que com sua poética filosófico-científica, pois seus versos não podem ser colocados no mesmo patamar de muitos contemporâneos seus, como Carvalho Júnior, por exemplo, sobretudo porque sua dicção poética está evidentemente abaixo dos melhores de sua época. Um dos defeitos de sua poética é o filosofismo didático que, mesmo renegando, não deixou, por vezes, de empregar. Entretanto, a falta de uma poética mais trabalhada e aprofundada não lhe retira o reconhecimento por parte da história da literatura, já que Martins Júnior, ao lado de Sílvio Romero, de Tobias Barreto fizeram parte de um proeminente momento literário representado pela Escola Literária do Recife e também influenciaram outros poetas que serão tratados nos capítulos ulteriores.

Se compararmos as ideias de Sílvio Romero com as de Martins Júnior aqui trazidas, podemos considerar que as do primeiro foram mais relativistas. Aquele assegurava que a poesia científica não deveria vincular-se a uma doutrina específica, que não poderia ser dogmática, tampouco sistemática, mas, sim, o oposto, isto é, que ela deveria estar acima de todas as doutrinas, deveria abarcar os principais conceitos da filosofia em geral sendo o resultado de uma síntese da ideologia da época, ou a “intuição do seu tempo”. Já Martins Júnior, considerando os textos aqui trazidos, defendia que a filosofia positiva deveria sugerir um novo

ideal para a arte, mesmo crendo na arte como a manifestação do artista do seu tempo.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 2007.
- ANJOS, Augusto dos. *Eu e outras poesias*.
- CANDIDO, Antonio. *O método crítico de Silvio Romero*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira: Momentos decisivos, 1750-1880*. São Paulo: FAPESP, 2009.
- COMTE, Auguste. *Curso de filosofia positiva; Discurso sobre o conjunto do Positivismo; Catecismo positivista*; tradução José Arthur Giannotti e Miguel Lemos. São Paulo: Nova Cultural (Os pensadores), 1988.
- CANDIDO, Antonio. *Discurso sobre o método positivo: ordem e progresso*; tradução de Walter Solo. São Paulo: Edipro, 2016.
- LINS, Ivan. *História do Positivismo no Brasil*. São Paulo: Companhia editorial nacional, 1964.
- MARTINS JÚNIOR, Isidoro. *Visões de hoje*. Pernambuco: Tipografia Apolo, 1886 (segunda edição).
- MOREIRA, Maria Eunice (Org). *Histórias da Literatura: teorias, temas e autores*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 2003.
- ROMERO, Silvio. *Cantos de fim do século*. Rio de Janeiro: Tipografia Fluminense, 1878. Disponível em: <https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?actio>

n=download&id=84271. Acesso em: 16 abr. 2019.

VERDE, Cesário. *Obra poética integral de Cesário Verde (1855-86)*.

Org.: Ricardo Daunt. Lisboa: Dinalivro, 2013.

A LITERATURA NOS HISTORIADORES HERÓDOTO E JÚLIO CÉSAR

*Silvio Somer**

Heródoto

O início da obra de Heródoto é dedicado ao esclarecimento de qual é o objeto da narrativa:

Os resultados das investigações de Heródotos de Halicarnassos são apresentados aqui, para que a memória dos acontecimentos não se apague entre os homens com o passar do tempo, e para que os feitos maravilhosos e admiráveis dos helenos e dos bárbaros não deixem de ser lembrados, inclusive as razões pelas quais eles se guerrearam (HERÓDOTOS, 1985, p. 19).

Comparado a Homero, que também inicia a *Ilíada* tratando do objeto de sua narrativa, Heródoto pode parecer pouco modesto:

* Doutorando pelo programa de Estudos da Tradução, na Universidade Federal de Santa Catarina.

Canta-me a cólera – ó deusa – funesta de
Aquileu Pelida
causa que foi de os Aquivos sofrerem trabalhos
sem conta
e de baixarem para o Hades as almas de heróis
numerosos
e esclarecidos ficando eles próprios aos cães
atirados
e como pasto das aves. Cumpriu-se de Zeus o
desígnio
desde o princípio em que os dois em discórdia
ficaram cindidos:
o de Atreu filho senhor de guerreiros e Aquileu
divino.
Qual dentre os deuses eternos foi causa de que
eles brigassem? (HOMERO, 1964, p. 2).

Enquanto Homero invoca as musas para ajudá-lo a contar sua história, Heródoto, tratando de si mesmo em terceira pessoa, não faz qualquer tipo de invocação. A similaridade entre os dois inícios é visível, pois ambos nos dizem que o que se segue é uma narrativa de um grande conflito. Mas, além de quererem narrar tal história, eles também têm por objetivo fazê-lo de tal forma que o leitor possa entender os dois lados do conflito. Ambos os autores procuram ser imparciais em sua narrativa, para Homero, por exemplo, os gregos claramente são os heróis, mas os troianos, por sua vez, não são os vilões. De modo semelhante, Heródoto retrata tanto gregos quanto persas com simpatia e sem ódio, embora nele também seja possível perceber seu favoritismo pelos gregos.

Há ocasiões em que Heródoto cita Homero explicitamente, como no capítulo 116, do livro 2, que, junto com outros autores, teriam influenciado seu modo de narrar. Um episódio que possivelmente foi contado com base na obra de Homero trata de quando persas e espartanos lutaram pelo corpo de Leônidas (HERÓDOTOS, 1985, pp. 406-7), refletindo história semelhante presente nos livros 17 e 18 da *Ilíada*, quando gregos e troianos lutam pelo corpo de Pátroclo. Mas Heródoto é mais do que um Homero que escreveu em prosa, em vez de se utilizar de versos, e adicionou informações geográficas e etnográficas à sua narrativa. Indo para além da forma, Heródoto tem a preocupação de pesquisar os assuntos de que trata indo mesmo aos locais de que ele fala. Enquanto Homero invoca as musas para inspirarem nele a força criativa, Heródoto é um pesquisador, fazendo uso da palavra história com esse teor (HERÓDOTOS, 1985, pp. 8-9). Além disso, enquanto Homero narra acontecimentos lendários e de um passado distante, Heródoto tinha interesse em acontecimentos mais recentes, ainda presentes na memória de pessoas vivas, pois dessa forma eles podiam ser verificados.

Quando pensamos no modo como Heródoto se utilizou de tragédias gregas – entendendo o trágico como uma mudança completa nos acontecimentos motivada pelas ações humanas, em que, também, “os desenlaces devem resultar na própria estrutura do mito” (ARISTÓTELES, 2003, p. 124) – é possível caracterizarmos como baseadas em tragédias várias das narrativas mais importantes na *História*, de Heródoto, algumas das quais

abordamos abaixo. Dentre essas narrativas está a de Polícrates, no livro 3, tirano de Samos, cuja queda está dividida em duas partes (HERÓDOTOS, 1985, pp. 162-9; 187-9). A determinação do destino é mostrada por Maiândrios, que diz ao tirano que ele já havia cumprido seu destino (HERÓDOTOS, 1985, p. 195). Mas a cadeia de eventos que leva à morte do tirano e de seu assassino nunca é apresentada como resultado de uma necessidade e de uma probabilidade, como acontece em um enredo trágico (BAKKER, 2002, pp. 124-5). A história de Polícrates é o que, na *Poética*, de Aristóteles, se considera como o pior tipo de peça de teatro, isto é, um enredo episódico, em que os vários episódios sucedem uns aos outros sem uma sequência provável ou necessária (ARISTÓTELES, 2003, pp. 116-7). De acordo com Heródoto e com Ésquilo, a expedição estava fadada ao fracasso desde o início, pois era uma manifestação de húbri (ÉSQUILO, 2013, pp. 64-5).

Mais adiante, no livro 6, a deposição de Demáratos pode ser pensada, em um primeiro momento, como resultado do destino (HERÓDOTOS, 1985, p. 314) e de ação humana, pois “enquanto Cleomenes estava em Ágina e trabalhava para o bem comum da Hélade, Demáratos o caluniava, [...] por despeito e inveja” (HERÓDOTOS, 1985, p. 313) e também por causa do ressentimento sentido por Leotíquides com relação a um homem que o havia privado de uma mulher com quem ele estava comprometido em casamento (HERÓDOTOS, 1985, p. 314). Em concordância com Cleomenes, Leotíquides fez um juramento contra Demáratos, declarando que este não tinha direito ao trono,

porque ele não era filho do antigo rei, Aríston. Quando os espartanos decidiram consultar o oráculo de Delfos sobre o assunto, Cleomenes havia conseguido, através do apoio de um influente habitante de Delfos, que a pítia fosse persuadida a dar uma resposta favorável ao próprio Cleomenes (HERÓDOTOS, 1985, p. 315). Mais tarde, Leotíquides se tornou a causa do exílio de Demáratos, a quem ele havia ultrajado publicamente. No final, Leotíquides devia pagar pelo que ele havia feito a Demáratos e, assim, Cleomenes também terminou seus dias em desgraça (HERÓDOTOS, 1985, p. 315).

O que pode parecer uma tragédia, no entanto, adquire uma nova feição se observamos com atenção, pois, no caso da narrativa de Polícrates, o infortúnio dos dois reis espartanos não está diretamente ligado ao que eles fizeram a Demáratos. Leotíquides foi banido de Esparta e sua casa foi demolida, mas isso aconteceu apenas porque ele havia aceitado um suborno e foi surpreendido enquanto o fazia (HERÓDOTOS, 1985, pp. 316-7). Quanto a Cleomenes, ele enlouqueceu e cometeu suicídio. De acordo com Heródoto (HERÓDOTOS, 1985, pp. 317-8), a maior parte dos gregos dizia que a razão de sua loucura era uma punição por ele ter influenciado a pítia a contar mentiras sobre a origem de Demáratos. Mas, diferentemente do que se espera quando se trata de uma tragédia, a punição não reflete o crime. Além disso, essa é apenas uma das quatro explicações contraditórias dadas por Heródoto para a morte de Cleomenes (BAKKER, 2002, p. 126).

As histórias das duas gerações de tiranos de Corinto, Cípselos e Periândros, no livro 5 (HERÓDOTOS, 1985, pp. 286-8), podem ser vistas como ligadas às tragédias *Édipo Rei* e *Electra*, de Sófocles, e à trilogia Oresteia, de Ésquilo. A história do nascimento de Cípselos, com alguma semelhança com a história de Édipo, começa com um oráculo obscuro e que somente é entendido mais tarde, quando conectado a um segundo oráculo. Assim como em *Édipo Rei*, um homem que não tem filhos vai a Delfos para consultar o oráculo sobre sua possível futura descendência, ao que, em vez de uma resposta, ele recebe uma ameaça. Por isso, ele tenta evitar o desastre prognosticado pelo oráculo e tenta se livrar de seu filho, quando ele nasce. Ao crescer, o filho vai também a Delfos para consultar o oráculo e, ao retornar, toma posse de sua cidade natal, Corinto.

A partir daí, no entanto, as histórias de Cípselos e de Édipo passam a mostrar diferenças, pois o filho não é uma ameaça ao pai, mas aos habitantes de Delfos e de seus governantes. Ainda de modo diferente do que acontece em *Édipo Rei*, Cípselos governou Corinto por mais de trinta anos e morreu no auge do seu poder. Além disso, o oráculo tem dois lados opostos, o lado positivo prenuncia sua prosperidade, enquanto o lado negativo diz que os descendentes de Cípselos governariam Corinto por apenas duas gerações. Caso pensemos na história de Cípselos e Periândros sob esse ponto de vista, o conflito entre Periândros e seu filho Licofron, contado por Heródoto no livro 3 (HERÓDOTOS, 1985,

pp. 165-7), pode ser entendido retrospectivamente como o resultado de uma maldição de seus ancestrais.

As semelhanças com a Oresteia e *Electra* dizem respeito ao fato de Períandros ter assassinado sua esposa. Como consequência, seu filho mais novo, que havia sido informado do ato por seu avô, se recusa a falar com o pai. Períandros reage expulsando o filho de sua casa, proibindo que qualquer pessoa receba seu filho e, mais do que isso, também proíbe mesmo que qualquer pessoa fale com seu filho. Quando o pai finalmente volta atrás em sua decisão e pede ao filho que volte para casa, podem ser percebidos reflexos de *Electra*, pois o filho se recusa a voltar para casa, abrindo mão de uma vida de luxo no palácio paterno. Períandros tenta duas vezes, sem sucesso, convencer o filho a voltar para casa, na terceira vez, quando parece que o filho cederá, pois ele muda de Corinto para Cócira, ele é assassinado pelos habitantes da cidade, com o objetivo de evitar que seu pai também vá para lá.

No livro 1, a história de Ciro também parece ter tons de tragédia, pois seu pai é avisado, por meio de intervenção divina, de que seus dias como rei chegariam ao fim pelas mãos de alguém de sua família, o que tem alguma semelhança com o que se vê em *Édipo Rei*, em que o protagonista mata o próprio pai, Laio. Astiages, pai de Ciro, no entanto, é avisado através de sonhos. O primeiro sonho diz que seu neto acabaria com o seu reino, assim, o rei faz sua filha casar com um rei reconhecidamente pacífico, Cambises. O segundo sonho, em vez de tranquilizá-lo, diz que seu

neto é uma ameaça e, por isso, o rei ordena que Hárpagos assassine seu neto. Hárpagos, no entanto, dá a criança a um pastor, Mitradates, o que revela alguma semelhança com o mito da fundação de Roma, em que os gêmeos Rômulo e Remo, em vez de serem assassinados, são abandonados no baixio de um rio. Quando uma loba os vê, em vez de devorar as crianças, mantém os gêmeos vivos, que depois são adotados e criados por um pastor. Quando se tornam adultos, eles se rebelam contra e matam Amúlio, rei usurpador e irmão de seu avô, Numitor, o rei legítimo (LÍVIO, 1989, pp. 25-7).

Em Heródoto, quando Ciro cresce, no entanto, ele não mata o avô, em vez disso, ele o mantém em sua corte, onde fica até sua morte, sendo sempre bem tratado (HERÓDOTOS, 1985, p. 62). Para Hárpagos, seu ato de proteção de Ciro tem um fim nefasto, pois Astiages, ao descobrir que Hárpagos havia desobedecido sua ordem e preservado a vida do neto do rei, é punido por seu ato: o rei ordena que o filho de Hárpagos seja assassinado e servido a Hárpagos em uma ceia. Em consequência, Hárpagos se junta a Ciro e o estimula a se revoltar contra Astiages. Ciro luta contra o avô por três anos e, no final, assume o trono real. Assim, o ato que tinha sido executado unicamente com a finalidade de proteger o rei, foi a mola propulsora da cadeia de eventos que fariam com que o rei fosse destronado.

A vida de Ciro é bem sucedida, sendo que ele luta contra Croisos, poderoso rei da Lídia, e o derrota, conseguindo depois também dominar a Babilônia. Ciro tinha consciência da

instabilidade da vida humana (HERÓDOTOS, 1985, pp. 46-7) e era protegido dos deuses (HERÓDOTOS, 1985, pp. 60-1), além de ser um rei sábio. Seu sucessor, Cambises, no entanto, não tem as mesmas características de seu pai, o que fica claro em sua luta contra os massagetas, quando ele comete erros graves (BAKKER, 2002, p. 129). A história do sucessor de Ciro, Cambises, é dividida em duas partes: sua loucura e seus crimes, seguidos de sua punição. Na segunda parte, surgem temas ligados à tragédia, em uma narrativa que inclui diálogos e tem por fim um discurso proferido pelo rei moribundo aos persas.

A história de Cambises, além de estar ligada à história de Hárpagos e de Astiages, tem paralelos com ela. Assim como Hárpagos, Préxaspes era “o mais fiel de seus persas” (HERÓDOTOS, 1985, p. 159). Mas, de modo diferente do que aconteceu com Hárpagos, quando Préxaspes recebe a ordem de matar o irmão do rei, ele obedece a ordem, se mostrando fiel ao rei. No entanto, de modo semelhante ao que aconteceu com Hárpagos, Préxaspes é punido: o rei mata o filho de Préxaspes (HERÓDOTOS, 1985, pp. 160-1). Aqui, novamente Préxaspes age de modo diferente de Hárpagos, pois ele não se rebela nem procura vingança e decide cometer suicídio (HERÓDOTOS, 1985, pp. 171-2).

Por fim, um paralelo entre a tragédia *Os Persas*, de Ésquilo, e a *História* pode ser percebido, a começar pelas histórias de Artábanos, em Heródoto, e Atossa, em Ésquilo: ambos os reis se tornam maus por sua convivência com homens maus. Embora

seja possível uma influência da tragédia de Ésquilo na obra de Heródoto, é necessário observar que as duas obras têm tanto semelhanças quanto diferenças. Por exemplo, os últimos três livros da obra de Heródoto mostram algumas semelhanças e algumas diferenças com relação à interpretação que os autores dão à Segunda Guerra Persa. Em ambas as obras, o resultado da guerra é anunciado por uma série de sinais enviados pelos deuses, tais como o sonho de Atossa, o presságio da águia e do falcão, assim como o oráculo recebido anteriormente por Dareios, ao qual ele faz alusão em seu diálogo com Atossa. Logo no início da guerra, em Heródoto, Artábanos sabiamente interpreta os sinais como aviso, fornecido pelos deuses, de desastre para a expedição persa. Em Ésquilo, tanto a rainha persa quanto o coro sabem que os sinais são de desastre aos persas (ÉSQUILO, 2013, pp. 34-6), enquanto em Heródoto, por outro lado, os magos interpretam incorretamente os sinais, acreditando que o desastre acontecerá com os gregos, ou são negligenciados por Xerxes (HERÓDOTOS, 1985, pp. 358-9).

Após as considerações feitas, de modo geral, é possível dizer que Heródoto se utiliza de elementos da tragédia grega em sua *História*. No entanto, nos parece que o historiador não escreveu propriamente tragédias, pois o mais provável é que Heródoto tenha se utilizado dos elementos trágicos com o objetivo de dar um formato dramático à sua obra.

Aristóteles, um século depois de Heródoto, escreveu sobre as diferenças entre a tragédia e história, afirmando que a obra de

Heródoto, que tem como objetivo narrar o particular, isto é, o que aconteceu, em vez do geral, o que plausivelmente poderia acontecer, seria considerada história mesmo se fosse escrita em versos. Para Aristóteles, a poesia poderia ser considerada um gênero mais filosófico (ARISTÓTELES, 2005, pp. 114-7). Além disso, Aristóteles também diz que à *História* de Heródoto falta o tipo de unidade orgânica que caracteriza a poesia (ARISTÓTELES, 2005, p. 139). O filósofo usa como exemplo de tal afirmação a narrativa das batalhas de Plateia, na Sicília, e em Salamina, próxima a Atenas, as quais o historiador afirma terem acontecido no mesmo dia (HERÓDOTOS, 1985, pp. 386-7). Para Aristóteles, as duas batalhas, e vitórias gregas, têm como ligação apenas sua cronologia, pois teriam finalidades diferentes (BAKKER, 2002, p. 98).

Para além do objeto da narrativa, alguns paralelos podem ser percebidos entre a *Odisseia*, por exemplo, e a *História*: ambas as obras narram uma grande guerra; ambas mostram um interesse por lugares e costumes de terras distantes; ambas mostram a preocupação de seus autores em preservar a memória dos acontecimentos, além de mostrar que houveram feitos gloriosos em meio aos conflitos (BAKKER, 2002, pp. 98-9).

As considerações de Aristóteles concordam com o que o próprio Heródoto nos diz sobre o assunto, pois ele se pronuncia sobre as tarefas do historiador e do poeta, dizendo que os poetas não são fontes de informações confiáveis. Um exemplo da opinião de Heródoto pode ser conferida no segundo livro da *História*,

quando ele afirma que Homero sabia que Helena não estava realmente em Tróia, “mas percebendo que ela não convinha tão bem à poesia quanto à versão por ele usada, o poeta a rejeitou deliberadamente, mostrando, porém que a conhecia” (HERÓDOTOS, 1985, p. 123).

Júlio César

Estadista, general, advogado e escritor, Caio Júlio César (100 – 44 a.C.) manteve sua fama através dos séculos, tanto por sua conquista das Gálias quanto por seu golpe de estado em Roma. Sua conquista foi registrada por ele mesmo, num conjunto de livros intitulado *Comentários sobre a Guerra Gálica*, em que ele conta como foi cada uma das etapas da guerra, o que o ajudou a manter-se no poder e a influenciar a opinião romana a seu favor. O golpe de estado, no entanto, fez dele um ditador e tirano, como Plutarco (2001) nos diz repetidamente em sua obra, começando a transição de república para império. Tal mudança de regime desagradou algumas pessoas influentes, principalmente quem acreditava que Roma não deveria deixar de ser uma república, opinião sustentada por Bruto, seu assassino.

Na época de Júlio César, a Gália era um conjunto de povos, que tinham diferentes origens étnicas. Os gregos e os romanos chamavam a essas nações de celtas ou gaulesas. Segundo Júlio César nos diz, ele foi à Gália para defender os heduos, aliados de Roma, dos ataques dos helvécios. Esse era, possivelmente, apenas

um pretexto, pois ele gozaria de grande prestígio se fosse bem sucedido, que foi o que acabou acontecendo.

Após os sucessos de suas campanhas, deve ter parecido fácil a Júlio César a conquista das Gálias. É possível que suas motivações fossem econômicas, pois o corredor Arar-Reno era uma importante rota de escoamento de mercadorias. O domínio dessa rota permitiria aos romanos um comércio mais intenso na região do mediterrâneo, além das próprias Gálias, que já compravam as mercadorias de Roma. Outro ponto de interesse a Júlio César era certificar-se de ter o controle sobre os rios Garona e Séquana, por onde era transportado o estanho da Britania.

No texto de Júlio César, que pode ser compreendido como uma forma de propaganda, sua guerra contra as Gálias era preventiva. O primeiro objetivo de sua propaganda era explicar a guerra, enquanto o segundo era a possibilidade de poder se vangloriar. A pressão que Júlio César estava exercendo sobre as Gálias acabou por dar os frutos esperados: por medo da invasão romana, as tribos do norte das Gálias formaram uma coalizão contra Roma. Desta forma, Júlio César não apenas concretizou a guerra, mas também conseguiu justificar as batalhas até então travadas.

Para entendermos como o general romano se utilizou de seu texto como forma de propaganda política, consideremos a estrutura da descrição do cerco de Alésia, que ilustra o método de Júlio César, situação em que ele diz que o resultado da guerra dependia de um único cerco. Se isso correspondia à verdade, não

se sabe, mas o que o próprio general nos conta em seus comentários é que a batalha continuou por outros dois anos, o que nos leva a pensar que a situação era mais complexa do que ele inicialmente informa ao seu leitor.

Novamente, segundo ele, o resultado final do cerco foi obtido num único dia. Durante tal dia, uma única batalha importava, liderada e decidida por um único homem, o próprio Júlio César, que se apresentou no campo de batalha quando a batalha parecia se encaminhar para a derrota romana, o que ele conta nos capítulos de números 86 a 90, do livro 7 de sua obra. Em outras palavras, foi o próprio Júlio César quem venceu a batalha e a guerra. Desse modo, o general e futuro imperador de Roma criava a si mesmo não apenas como um general vencedor de batalhas, ele fazia de si mesmo um herói e uma lenda, forma eficiente de propaganda em uma sociedade belicosa como a romana.

Para criar a lenda de si mesmo, o general omitiu alguns fatos, como campanhas malsucedidas e execuções cruéis dos inimigos derrotados. Tais informações poderiam ter aparecido nos sete primeiros livros de seus comentários, mas que nos são contadas por Aulus Hirtius, no oitavo livro dos *Comentários sobre a Guerra Gálica*. É sabido que cerca de um milhão de escravos foi levado a Roma por César, correspondendo a aproximadamente um sexto da população das Gálias. O que não se sabe, no entanto, é se algum deles havia sido vendido. Caso tenha havido a venda, Júlio César não teria interesse em documentar tal ato, pois isso

estava sujeito a contrato de compra e venda, o que resultaria em pagar ao senado impostos sobre transações comerciais. Ao documentar que ele havia matado uma parcela tão grande quanto à que ele havia escravizado, cerca de um milhão de pessoas, ele poderia ficar com o dinheiro das transações.

Às vezes, no entanto, os insucessos se tornavam tão conhecidos em Roma que não poderiam ser ignorados. Um exemplo disso pode ser visto quando Júlio César explica o que aconteceu em Gergovia, dizendo que seus soldados haviam cometido um erro por impaciência e dificuldade de se conterem com relação ao ataque aos inimigos. Há pelo menos uma ocasião em que o general omite informações, criando uma lacuna, tal ocasião começa nos capítulos de 9 a 10, do sexto livro, quando o general nos conta como seus soldados constroem uma ponte sobre o Reno. Ele começa com uma digressão etnográfica e prepara o leitor para a batalha que se seguirá, mas o que vemos nos capítulos de 11 a 28 é a abordagem dos costumes dos germanos, além da narração de como os inimigos de Júlio César, os suevos, haviam retrocedido, no capítulo 29, permitindo que suas legiões pudessem retornar. A justificativa mais provável para tal lacuna é que a campanha do general na região tenha sido desastrosa.

O que aconteceu nos é contado pelo historiador grego Lucius Cassius Dio. Em seu conjunto de livros chamado *Roman History*, ele afirma que César

made an expedition against the Germans, alleging that they had wished to help the Treveri. On this occasion likewise he accomplished nothing, but retired rapidly through fear of the Suebi; yet he gained the reputation of having crossed the Rhine again, and of the bridge he destroyed only the portions near the barbarians, constructing upon it a guard-house, as if he might at any time have a desire to cross (DIO, 1914, pp. 453-5).

Tal afirmação é diametralmente oposta ao que o general romano disse. Dio também descreveu o ataque romano ao campo de refugiados durante um armistício de um modo que faz mais sentido do que a descrição que Júlio César faz da sua luta contra os usipes e os tenteres, como pode ser percebido a partir da comparação entre os trechos abaixo:

the Tencteri and Usipetes, [...] crossed the Rhine and invaded the country of the Treveri. Finding Caesar there, they became afraid and sent to him to make a truce, and to ask for land or at least the permission to take some. When they could obtain nothing, they at first promised voluntarily to return to their homes and requested an armistice (DIO, 1914, p. 379).

Seus jovens soldados, no entanto, atacaram os cavaleiros de Júlio César. Alguns emissários procuraram o general romano para pedir perdão, enquanto este disse que precisava pensar, já ia em

direção ao acampamento dos seus atacantes, atacando-os, por sua vez. Lá, ele

demanded their surrender, not because he expected them to be given up, [...] but in order that on this excuse he might cross that river also. For he was exceedingly anxious on his own part to do something that no one of his predecessors had ever equalled. When, therefore, the horsemen were not given up, and the Ubii [...] invoked his aid, he crossed the river by bridging it (DIO, 1914, p. 381).

Na narrativa de Júlio César, os embaixadores do inimigo o haviam procurado e

encontrando-o em marcha, suplicam-lhe com muita instância, não avance mais. Não o podendo conseguir, pedem-lhe, mande ordem à cavalaria que marchava na vanguarda, para não atacar, e lhes dê faculdade de enviarem embaixadores, [...] e solicitam o espaço de três dias para levá-lo a efeito. Bem via César ser tudo isso um mero temporizar [...]. Manda, entretanto, ordem aos prefeitos, que tinham tomado a dianteira com a cavalaria, para não provocarem o inimigo, e, se acaso fossem provocados por este, sustentarem o ataque até ele chegar com o exército¹²⁶.

¹²⁶ Disponível em: https://pt.wikisource.org/wiki/Coment%C3%A1rios_sobre_a_Guerra_G%C3%A1lica/IV.

Após os cavaleiros romanos serem atacados, Júlio César resolve reunir suas tropas e atacar no dia seguinte:

Firme neste presuposto, e comunicada a seus tenentes e questor a resolução em que estava de não demorar a batalha um só dia, sobrevem coisa mui apropositada; porquanto, usando da mesma perfidia e dissimulação, vieram no seguinte dia pela manhã os Germanos em grande número conjuntamente com seus principais e anciãos ter com ele aos arraiais, já para justificar-se, ao que diziam, de haverem no dia antecedente travado batalha com os nossos contra o convencionado, e o que eles mesmos tinham pedido, já para conseguir uma prorrogação de tréguas por meio de enganos. Folgando de os ter em seu poder, manda César prendê-los, tira as tropas dos quartéis e ordena à cavalaria, ainda aterrada da recente peleja, o vá seguindo na retaguarda¹²⁷.

Ao serem atacados de surpresa, os inimigos não têm tempo para reagir. Além disso,

Ouvindo clamor na retaguarda, e vendo serem mortos os seus, atiram os Germanos com as armas, deixam as insígnias militares, e fogem do campo. Chegando ao confluente do Mosa e Rim já reduzidos por grande mortandade, e não tendo mais para onde fugir, lançam-se os que restam ao rio, e nele perecem assoberbados do

¹²⁷ *Idem.*

terror, do cansaço, e da violência da corrente. Os nossos, inteiramente livres do temor de tamanha guerra, pois orçava por quatrocentos e trinta mil o número dos inimigos, recolhem-se aos arraiais sem perda de um só, e com bem poucos feridos¹²⁸.

Nas duas narrativas, os papéis desempenhados por Júlio César e por seus inimigos são diferentes. Segundo Dio, os romanos inicialmente foram vítimas de um ataque não planejado, do que seus inimigos pediram perdão e acabaram massacrados pelos romanos, que estavam amedrontados e ansiosos para ir embora. Segundo Júlio César, por sua vez, os inimigos tinham uma natureza traiçoeira, o que justificava seu ataque e expulsão, mas, segundo Júlio César, os romanos foram valentes o tempo todo. Além disso, novamente segundo Dio, um dos móveis do ataque de Júlio César era sua vontade de “to do something that no one of his predecessors had ever equalled” (DIO, 1914, p. 381), o que os ajudaria em suas conquistas, afugentando o inimigo, mas esta não foi a reação do inimigo, o que fez com que os romanos é que ficassem afugentados.

Outra situação omitida por Júlio César e contada por Dio diz respeito ao cerco de Alésia, mais especificamente, Júlio César e Dio contam a história de modo diferente. Segundo o primeiro, no capítulo 89 do livro 7, após a batalha decisiva, os líderes das tribos gaulesas se encontraram para tomar uma decisão sobre o

¹²⁸ *Ibidem*.

que fariam. Em seguida, eles enviaram representantes a Júlio César, que exigiu a deposição das armas e esperou em seu trono pela chegada dos líderes gauleses. Ao chegarem, os líderes entregaram o líder da rebelião, Vercingetórix, a Júlio César. Dio, por sua vez, conta que Vercingetórix permaneceu como líder da rebelião até o final e que ele não havia sido capturado, podendo ter escapado,

but he hoped, since he had once been on friendly terms with Caesar, that he might obtain pardon from him. So he came to him without any announcement by herald, but appeared before him suddenly, as Caesar was seated on the tribunal, and threw some who were present into alarm; for he was very tall to begin with, and in his armour he made an extremely imposing figure. When quiet had been restored, he uttered not a word, but fell upon his knees, with hands clasped in an attitude of supplication (DIO, 1914, p. 469).

Plutarco concorda parcialmente com as narrativas de Júlio César e de Dio, dizendo que Vercingetórix, com armadura, mas sem armas, “depois de ter feito seu cavalo dar voltas em torno de César, [...] foi colocar-se aos pés de César, ficando calado” (PLUTARCO, 2001, p. 194).

Por fim, é importante percebermos que em momento algum Júlio César nos diz quais são as causas do conflito, assim, ele não explica quais são as motivações para sua invasão e guerra

contra a Gália. Em outras palavras, ele apenas conta sua visão sobre como as coisas aconteceram, usando o texto como instrumento para influenciar a opinião pública dos romanos. Apesar de ser tendenciosa, a obra de Júlio César não é sem valor, pois se concentra nas características da guerra e do exército romano, sendo um importante documento sobre tais assuntos.

Após sua morte, Júlio César rapidamente se transformou em um mártir. Em seu funeral, uma parte significativa das classes baixa e média se fez presente. Em 42 a.C., Júlio César foi a primeira personalidade romana a passar pela apoteose, isto é, ser transformado em deus. A partir de então, o senado concedeu a ele o título de “Divino Júlio”. O vácuo no poder deu lugar à luta pelo governo do novo império, consolidando o fim da república. Ao saber da morte de Júlio César, seu sobrinho-neto, Caio Otaviano, encerrou seus estudos na Grécia e voltou a Roma. Em um curto espaço de tempo, ele se tornou popular e conseguiu reunir um exército para lutar contra as tropas que defendiam Bruto, o assassino de Júlio César. Sua vitória, junto com muitas outras conquistas, permitiu que Caio Otaviano se tornasse o primeiro imperador romano de fato em 27 a.C., quando ele mudou seu nome para Augusto César.

Apesar de serem adversários políticos, tanto Cícero quanto Júlio César deixaram escritos importantes. O primeiro escreveu bastante e sobre assuntos variados, como filosofia, retórica e discursos. O que conhecemos do segundo está contido no conjunto de livros de que tratamos aqui, isto é, a obra chamada

Comentários sobre a Guerra Gálica. Sobre a obra de Júlio César, Cícero, em correspondência com o futuro assassino de Júlio César, Bruto, disse o seguinte:

César, [...] recorrendo a um princípio racional, corrige o vicioso e deteriorado uso com o uso puro e íntegro. Por isso, por um lado, a essa elegância dos termos latinos [...] acrescenta os ornamentos da linguagem oratória; por outro lado, é como se colocasse as telas bem pintadas em boa luz. [...] Possuiu um método oratório esplêndido e que não se resume à experiência, e também de certo modo magnífico e nobre na voz, no movimento, na forma. [...] seus discursos me agradaram muito. Li, porém, só alguns; e ele também escreveu alguns comentários sobre seus feitos. — São realmente louváveis [...]. Com efeito, são desnudos, simples e elegantes, como se fosse retirada a veste de todo ornamento do discurso. Mas, ao desejar que estivesse à disposição de outros os elementos donde possam se apropriar os que quiserem escrever história, fez talvez um bem aos ineptos, que desejarão frisá-los com calamístros; é verdade que homens sensatos dissuadiram de escrever; com efeito, nada é mais agradável em história que a pura e clara brevidade (BARBOSA DE ALMEIDA, 2014, pp. 162-3).

Mas Júlio César não estava escrevendo apenas para Cícero ou para os outros senadores, pois Cícero fazia parte dos *optimates*, representantes dos interesses da elite romana, enquanto Júlio

César fazia parte dos *populares*, representantes dos interesses da parte menos ou não abastada da população. Com seu livro, Júlio César poderia influenciar tanto a opinião dos *optimates* quanto dos *populares*, incluindo o eleitorado de ambos. Embora a quantidade de leitores na época não fosse tão grande quanto é na atualidade, a leitura era feita em voz alta e coletivamente, o que ajudava a disseminar as obras escritas. Possivelmente, as leituras eram acompanhadas de discussões sobre o assunto do texto, fazendo com que o assunto impressionasse os romanos.

A verdade é que Júlio César se utilizou de um estilo simples de escrita, embora não deixe de, às vezes, utilizar sentenças que chamam a atenção, como no caso do seguinte trecho:

Depois de haver exortado a décima legião, passa César à ala direita, onde vê os seus assoberbados pelo inimigo, e cerrados com os estandartes num lugar, embaraçarem-se no combate uns aos outros os soldados da duodécima legião, mortos todos os centuriões da quarta coorte juntamente com o alferes, tomado o estandarte, mortos ou feridos quase todos os centuriões das demais coortes, e entre esses trespassado de muitas e graves feridas o valorosíssimo primipilar Publio Sextio Baculo, a ponto de não poder suster-se, mostrarem-se os restantes remissos, e retirarem-se da peleja, evitando os tiros, alguns dos da retaguarda abandonados a si; não cessarem de vir inimigos subindo pela frente, nem de apertar por um e outro lado; e acharem-se as coisas no último apuro, sem haver socorro de que se pudesse lançar mão;

tomando então o escudo de um soldado da retaguarda, pois não trouxera o seu, avança para a primeira linha, e manda os soldados carregarem sobre o inimigo, abrindo as fileiras, para melhor se poderem servir das espadas¹²⁹.

O uso de tal sentença, a mais longa dos *Comentários sobre a Guerra Gálica*, pode dar ao leitor uma sensação de caos, semelhante ao que César procura retratar. Em diferentes traduções, tal sentença pode ser dividida em diferentes partes, o que facilitaria sua compreensão. No entanto, o caos da batalha fica mais visível se a leitura for feita em voz alta e de uma só vez, deixando, talvez, o leitor sem fôlego e fazendo esforço para utilizar da melhor forma possível os recursos disponíveis para leituras em voz alta, como inflexão da voz, aumento e diminuição da velocidade da leitura, dentre outros. Um possível cenário de leitura seria o leitor chegar ao final da sentença sem fôlego e tentando entender toda a ação, sabendo que no final Júlio César intervém pessoalmente na batalha e salva o exército romano. Esse é o momento em que se chega ao clímax, aproximando o resultado do esforço com a salvação de Roma por seu herói, e futuro deus, Júlio César.

No entanto, uma leitura mais atenta da batalha mostra que não foi Júlio César, mas seu coronel Titus Labienus, quem realmente decidiu a batalha. O fato de o general tomar todo o crédito para si é incomum, pois ele normalmente menciona e

¹²⁹ Disponível em: https://pt.wikisource.org/wiki/Coment%C3%A1rios_sobre_a_Guerra_G%C3%A1lica/II

elogia seus oficiais e soldados. Inclusive, muitos dos oficiais são de famílias tradicionais e/ou abastadas, assim, o elogio de Júlio César seria bem-visto pelos familiares que se encontravam em Roma.

É possível que, também com o intuito de se aproveitar do modo de pensar dos romanos para apoiar sua propaganda, o general tenha descrito os povos conquistados como selvagens, bárbaros mesmo, de modo voluntário. Alguns dos efeitos resultantes de tal atitude seriam: a visão que os romanos teriam de si mesmos como civilizados e, por consequência, justos seria reforçada; a consequência desse modo de pensar é a justificativa da conquista de outros povos, independente das atitudes destes, pois a atitude dos romanos seria a correta e a atitude dos outros seria a incorreta; a separação do mundo entre “nós” e “os outros”, por sua natureza exclusiva, geraria tensão entre os povos, servindo por si só como explicação para os romanos se fecharem em si mesmos, mesmo enquanto conquistavam vastas extensões de terra, adotando o modo de pensar dos gregos, que viam a si mesmos como o “umbigo do mundo”; por fim, o imaginário romano podia ser usado como alavanca para mover o império romano, independente do modo de pensar e de agir dos não romanos.

Ao tratar de propaganda política, o imaginário romano não deve ser ignorado, pois ele é como uma massa plástica que pode ser moldada de acordo com a vontade de quem tem ascendência sobre outras pessoas. No caso de Júlio César, tal ascendência se deu sob a forma de suas demonstrações de preocupação com o

povo, afinal, ele era um *popular*, depois como general de sucesso, algo demonstrado pelos seus próprios escritos.

Plutarco, em sua obra, repetidamente nos diz o quanto o povo idolatrava e apoiava Júlio César, que certamente sabia se utilizar de seu carisma para atingir seus objetivos, o que fica visível quando analisamos o modo como seus soldados reagem às suas ordens: o general, às vezes, tomava decisões pouco aconselháveis, como ordenar que os soldados apressassem sua marcha sem esperar que as cargas de mantimentos os acompanhassem, o que poderia resultar em seus soldados morrerem de fome caso a carga de mantimentos fosse interceptada ou caso seus soldados não conseguissem alimentos pelas terras em que passassem; além disso, os soldados sob as ordens de Júlio César em diversos momentos mostraram uma bravura que normalmente não é demonstrada quando sob o comando de outros generais. Assim, mesmo sob a forma escrita, seu carisma influenciava a opinião pública, a começar pelas linhas iniciais de *Comentários sobre a Guerra Gálica*:

A Gália está toda dividida em três partes, das quais uma é habitada pelos belgas, a outra pelos aquitanios, a terceira pelos que em sua língua deles se chamam celtas, na nossa gauleses. Diferem todos esses povos, uns dos outros, na língua, nos costumes, e nas leis. Extrema os gauleses dos aquitanios o rio Garona; dos belgas, o Mátrona e o Séquana. De todos eles são os belgas os mais fortes, por isso mesmo que

estão mais longe da cultura e polícia da província romana, e não vão lá a miúde mercadores, nem lhes levam coisa que lhes enerve o vigor; e vizinham com os germanos, que habitam além do Rim, e com quem andam continuamente em guerra¹³⁰.

Dos gauleses aos germanos, passando pelos belgas, o tratamento dos povos vizinhos aos romanos aumenta em selvageria, importante característica do texto de Júlio César, pois, dessa forma, o leitor tem seu ponto de vista direcionado para os interesses de Roma: os romanos são civilizados, enquanto os outros, possivelmente com exceção dos gregos, não o são. Além disso, o leitor é constantemente lembrado dos locais em que acontecem as batalhas.

Júlio César, que, ao falar de si mesmo em sua obra, geralmente, usa a terceira pessoa do singular, certamente sabia usar a língua de forma eficiente, como nos conta Plutarco, sobre os sucessos militares de Júlio César na Ásia:

Para fazer notar a rapidez nunca vista de sua vitória, César escreveu a Amâncio, um de seus amigos de Roma, estas três palavras somente: “*Vim, vi, venci*” (PLUTARCO, 2001, p. 225).

¹³⁰ Disponível em: https://pt.wikisource.org/wiki/Coment%C3%A1rios_sobre_a_Guerra_G%C3%A1lica/I

O impacto de tanta concisão, se assemelhando a um *slogan*, é uma amostra do que Júlio César era capaz. Tal impacto pode ser sentido ainda nos dias de hoje, seja resultado de suas conquistas pelas armas ou pelas palavras.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Obras completas: retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior.
- ARISTÓTELES. *Obras completas: poética*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2003. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Sousa.
- BAKKER, Egbert J. et al (Org.). *Brill's companion to Herodotus*. Leiden: Brill, 2002.
- BARBOSA DE ALMEIDA, Olavo Vinícius. *O Brutus de Marco Túlio Cícero: estudo e tradução*. 2014. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) – Programa de Pós-Graduação em Letras Clássicas, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- DIO, Lucius Cassius. *Dio's Roman History*: vol. III. New York: The MacMillan Co., 1914.
- ÊSQUILO. *Os persas*. São Paulo: Perspectiva, 2013. Tradução e introdução de Trajano Vieira.
- HERÓDOTOS. *História*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1985. Tradução, introdução e notas de Mário da Gama Kury.

HOMERO. *Iliada*. São Paulo: Melhoramentos, 1964. Tradução de Carlos Alberto Nunes.

LÍVIO, Tito. *História de Roma*: volume 1. São Paulo: Editora Paumape S.A., 1989.

PLUTARCO. *Alexandre e César*. São Paulo: Ediouro, 2001. Tradução de Hélio Vega.

UM ESTUDO SOBRE OS VERSOS LIVRES SEM QUALIDADES

Julia Telésforo Osório

A antologia *Poetas sem qualidades* (FREITAS, 2002) é dedicada à apresentação de uma das vertentes da poesia portuguesa contemporânea, formada por nove autores: Ana Paula Inácio (1966), um poeta Anónimo, Carlos Alberto Machado (1954), Carlos Luís Bessa (1967), João Miguel Queirós (1969), José Miguel Silva (1969), Nuno Moura (1970), Rui Pires Cabral (1967) e Vindeirinho (1973). Comparado a outras publicações contemporâneas pertencentes a estabelecidas editoras comerciais, caso da Assírio & Alvim/Porto Editora, o volume poderia ser praticamente desconhecido do público leitor de poesia em língua portuguesa, visto que ele foi publicado, em Lisboa, numa ínfima tiragem de 350 exemplares pela então estreante Averno. Apesar de ter sido restrito o lançamento de *Poetas sem qualidades* no mercado editorial português, a seleta atingiu um bom número de leitores, pois como afirmou Sabrina Sedlmayer sobre o seu contexto de publicação:

Vale a pena lembrar, a título de exemplo, o sucesso editorial, ocorrido em 2002, quando a

antologia organizada por Manuel de Freitas, *Poetas sem qualidades*, lançada por uma editora alternativa, esgotou em apenas dois meses de venda. (SEDLMAYER, 2015, p. 160)

O mencionado “sucesso” editorial deve-se, principalmente, à repercussão de sua estrutura paratextual, sobretudo do seu prefácio intitulado “O tempo dos puetas” [sic] (Cf. MOURA, 2013). O primeiro deles, em específico, consiste em uma citação de suas frases retiradas do texto “Galinholas” de Herberto Helder, que grifo em itálico:

Temos de aturar todo o aborrecimento de uma velha modernidade: Fernandos Pessoaas, surrealismos, a política com metonímias, a filosofia rítmica, as religiosidades heréticas, as pequenas tradições de certas liberdades.
Acabou-se. [...]
Os poetas estão a avançar com uns vagares de galinholas. Porra. (HELDER, 1995, p. 122-124)

Nesse excerto, há vocábulos pouco utilizados na obra poética herbertiana, como “merda” e “porra”¹. Tais usos denotam

¹ Diz Luis Maffei: “Mas é urgente salientar que poucas citações a Herberto Helder representá-lo-iam tão pouco como a recém citada, pois é muito raro o uso do palavirão na poesia herbertiana. Além disso, não é exagerado suspeitar que o poeta português contemporâneo menos resgatador da realidade para sua obra é, justamente, Herberto Helder; os versos de abertura de um dos poemas de *Do mundo* (1996, p. 595) revelam este distanciamento herbertiano da realidade circundante: ‘Se perguntarem: das artes do mundo?/ Das artes do mundo escolho a de ver cometas/ despenharem-se’. Portanto, mesmo quando admite o valor

o seu viés provocativo, elaborado a partir da crítica a “uma velha modernidade” supostamente encerrada. A impaciência materializada no trecho que se constitui, como dito, na primeira citação de *Poetas sem qualidades* dá-lhes o “tom” provocativo, uma vez que, como o título alude, eles não possuiriam as “qualidades” no sentido provável de não dialogarem com o que tradicionalmente se concebe como “poesia”, isto é, como um discurso literário relacionado às noções de “canto” e de “filosofia rítmica”. O tom provocativo também se encontra no segundo paratexto, intitulado “Nota do organizador”, escrito de modo irônico especialmente quando estabelece referência ao poeta Luís de Camões:

Para respeitar as verdades dos factos, cumpre-me observar que esta antologia (ou volume selectivo, se preferirem) se fica a dever a uma sugestão involuntária do Vitor Silva Tavares [Editor do selo &etc]. Mais precisamente, a meio de uma conversa em que participava também o Rui Caeiro, o Vitor aludiu com inegável humor à necessidade cultural de “poetas sem qualidades”. Talvez não seja de todo inoportuno assinalar que nos encontrávamos, nessa tarde cheia de pombas, em pleno largo Camões, o poeta português a quem mais qualidades são reconhecidas (até ou sobretudo

(sim, valor, pois o autor de *A colher na boca* é considerado um “génio”) de uma dicção distinta da que virá pela antologia por si prefaciada, Manuel de Freitas traz o menos herbertiano Herberto Helder, o menos intemporal exemplo desta “quase esmagadora intemporalidade” (MAFFEI, 2006, p. 6).

pelos que nunca o leram). (FREITAS, 2002, p. 6)

Já no prefácio, que se trata do terceiro paratexto da antologia, articula-se uma fala assumidamente crítica que contrapõe as poéticas desses nove autores a de outras vozes que também publicavam naquele momento, mas que possuíam um modo de conceber a matéria poética distinto daqueles, caso de Manuel Alegre e Nuno Júdice (FREITAS, 2012, p. 158-159). Logo em sua primeira frase, lê-se: “A um tempo *sem qualidades*, como aquele em que vivemos, seria no mínimo legítimo exigir poetas *sem qualidades*” (FREITAS, 2012, p. 155). Marcados em minúsculas, assim como ocorre na capa do livro, os autores que intitulam a seleta são apresentados como resultado de uma exigência legítima da contemporaneidade:

[...] Curiosamente, estes últimos parecem ser não apenas uma espécie rara, como pouco apreciada. Sinal dos tempos, poder-se-ia concluir, evocando de passagem a *distracção* fundamental que caracteriza, segundo Walter Benjamin, os apetites das massas¹ [Nota 1: Cf. Walter Benjamin, “L’oeuvre d’art à l’ère de sa reproductibilité technique” in *Ouvres III*, Paris, Gallimard, 2000, p. 109.]. Foi ainda Benjamin um dos primeiros a constatar que a *qualidade* passou a ser, nas sociedades industrializadas, sinónimo de *quantidade*² [Nota 2: Cf. *Ibidem*, p. 107.]. Seria razoável supor que aqueles que menos confortavelmente enfrentariam esta

situação seriam os poetas, até porque – ao contrário do que parece suceder com os romancistas – “não há por aí as máquinas maternas de produzi-los serialmente”³[Nota 3: Herberto Helder, *Photomaton & Vox*, Lisboa, Assírio & Alvim, 1987 (2a edição), p. 168.]. E houve, de facto, um poeta (e excelente crítico da cultura) que voltou a lembrar que havia gente a mais e vida a menos: T. S. Eliot⁴ [Nota 4: “[...] muito simplesmente, há gente demais” – T. S. Eliot, “Uma Nota Sobre Cultura e Política” in *Notas Para uma Definição de Cultura*, Lisboa, Século XXI, 1996, p. 99.]. Algum tempo depois, Guy Debord dissecou implacavelmente a *sociedade do espetáculo* em que, salvo informação em contrário, continuamos a viver. Que se lhe chame ou não «democracia» é o que menos importa; estamos perante o reino do quantitativo, da mercadoria que se assume como tal. Ao homem reificado, cabe um tempo – e também, cada vez mais, um espaço – *sem qualidades*. [...] A questão que hoje se coloca – em Portugal, que é onde estamos – prende-se sobretudo com o apreço «qualitativo» [da poesia] por anacronismos e ourivesarias e com o *resto*. Esta antologia, que não foi subsidiada nem gastou solas no Parnaso, pretende contemplar isso mesmo: o(s) resto(s). [...] [esses poetas] *não* são muita coisa. Não são, por exemplo, ourives de bairro, artesãos tardo-mallarmeanos, culturalizadores do poema digestivo, parafraseadores de luxo, limadores das arestas que a vida deveras tem. Podemos, pelo contrário, encontrar em todos eles um sentido agónico (discretíssimo, por vezes) e sinais evidentes de perplexidade, inquietação

ou escárnio perante o tempo e o mundo em que escrevem. [...] *Comunicam*, em suma; não pretendem agradar ou ser poeticamente correctos. (FREITAS, 2012, p. 155-156, 157 e 160. Grifos do autor)²

Nas linhas finais do prefácio, é assegurado que os *Poetas sem qualidades* apenas comunicam (FREITAS, 2012, p. 160), como visto. Considerada a afirmação, penso que a atitude de formular uma crítica resistente ao tempo contemporâneo e ao modo de compor de viés acadêmico, característico daqueles poetas “tardomallarmeanos”, não criou (e talvez nem pretendesse) uma efetiva ruptura com a tradição de poesia formal representada, por exemplo, por Camões e também pela crise de verso, uma das questões da poesia moderna mencionada, indiretamente, n’“O tempo dos poetas” a partir da lembrança das obras de Charles Baudelaire e Stéphane Mallarmé. Em *Poesia e crise* (2010), Marcos Siscar afirma haver o estabelecimento, em parte dos estudos literários contemporâneos, do que ele denominou como um “recalque da técnica”, o que também leio naquelas linhas prefaciais:

[...] o *drama da técnica* está assinalado desde o momento em que ela é reconhecida como elemento constitutivo do estabelecimento de uma poética: nas considerações sobre os abalos

² Os grifos são do autor. Em colchetes, reproduzi as notas presentes no texto, cujos grifos também lhe pertencem.

advindos com a modernização [a obra de Charles Baudelaire em relação aos avanços industriais no século XIX, por exemplo], mas também na sua experiência da forma, na sua retórica da “produção” ou da “dissolução” na sua experiência de linguagem (ou de metalinguagem) como suporte ou como finalidade do poético. [...] a relação com a técnica é interpretada frequentemente a partir da chave da vitimização e da decadência. O recalque se manifesta, de modo privilegiado, no processo contínuo de “exteriorização” da técnica, isto é, no tratamento da técnica como objeto e questão *externos* ao discurso e não como parte de sua configuração. [...] Por isso, a técnica deveria ser entendida não só como conjunto de procedimentos desenvolvidos ou instrumentalizados pelo homem, mas como maneira pela qual ele se situa, se demarca como coisa do mundo, estabelecendo modos de fazer parte deste mundo. [...] a técnica é um problema *para* a literatura. Não apenas *atinge* a literatura, mas é um problema *para* ela, para sua constituição como discurso, em especial como discurso cultural. (SISCAR, 2010, p. 61, 62 e 63)

Nos poemas *sem qualidades*, não leio uma ausência completa de trabalho formal vinculado a uma ideia de tradição, principalmente no que se refere aos usos de elementos composicionais pertencentes ao histórico legado de poesia aliada ao ritmo e ao verso, na medida em que isso pode ser constatado, por exemplo, pela leitura deste poema de Ana Paula Inácio, autora elencada para integrar o *corpus* de *Poetas sem qualidades*, no qual se

leem redondilhas, metros muito utilizados ao longo da história da literatura em língua portuguesa:

deixa o tempo fazer o resto
 fechar janelas
 aplacar os barcos
 recolher os víveres
 semear a sorte
 acender o fogo
 esperar a ceia

abre as portas: lê a luz
 a sombra, a arte do passarinho

com três paus
 fazes uma canoa
 com quatro tens um verso,
 deixa o tempo fazer o resto.
 (FREITAS, 2002, p. 34)³

³ Escansão proposta pela Ferramenta Aoidos: “Poema com número desconhecido de metros, com treze versos de 87 sílabas”. Esquemas acentuais (“ritmos”): 8^{1,3,6}, 4², 4, 5³, 5³, 5³, 5³ // 7^{1,3,5}, 9³ // 3, 6¹, 6^{2,4}, 8^{1,3,6} (três estrofes). MITTMANN, Adiel. *Aoidos* [Ferramenta on-line de escansão automática de versos métricos em português]. Disponível em: aoidos.ufsc.br. Observação: o programa foi criado com o objetivo inicial de analisar, formalmente, poemas que sigam os preceitos poéticos constituintes dos Tratados de Versificação tradicionais. Como resultado da escansão do poema de Ana Paula Inácio, afirma-se que este tem “número desconhecido de metros”, apesar da existência efetiva de tais recursos nesse texto, como se pode observar pelo seu respectivo esquema acentual. Isso decorre do fato de o citado texto se tratar, evidentemente, de um poema composto por versos livres e não por versos tradicionais, forma esta a qual a ferramenta se dedica fundamentalmente.

Um poema, assim como um quadro ou uma peça de música, constitui-se em um objeto de arte inserido em uma tradição histórica composicional (CAMPOS, 1960, p. 155). Em literatura, o ofício artístico constrói-se por meio do arranjo de elementos linguísticos no espaço poético (BORGES, 2000, p. 83), no qual há, com frequência, o desenvolvimento de experimentos com a palavra a partir do emprego da forma “verso”:

As palavras são usadas para os corriqueiros propósitos diários [função comunicativa da linguagem] e são o material do poeta, tal como os sons são o material do músico. [...] Há um prazer nas palavras e, claro, na cadência das palavras, na música das palavras. (BORGES, 2000, p. 83, 90 e 94)

Na palestra intitulada “Pensamento e poesia”, o escritor argentino afirma ser esse recurso o que possibilita a materialização de um “prazer”, assinalado junto da ideia de “cadência”, que singulariza o discurso poético. Os termos “palavras”, “prazer” e “cadência” estão frequentemente vinculados às concepções tradicionais de poesia lembradas indiretamente pelo paratexto que abre *Poetas sem qualidades*, qual seja, a referência ao texto “Galinholas”, de Herberto Helder (1995, p. 122-124). Diante do registro epigráfico que declara uma agônica necessidade de avanço frente à “filosofia rítmica”, relembro que está registrado, na antologia, um irônico desejo de romper com um entendimento convencional da poesia e dos demais conceitos

a ela atrelados, tanto no que se refere à composição do plano formal quanto temático. Na prática, entretanto, contrariamente ao que foi postulado em “O tempo dos puetas” (FREITAS, 2002), algumas dessas poéticas representadas continuaram a indicar a elaboração de um prazer estético de viés tradicional materializado graças ao trabalho artístico com a linguagem, apoiado na ideia de ritmo. Teoricamente, isso pode ser lido por meio da análise do emprego de elementos poéticos organizados pelo princípio do verso.

Ao longo da história da literatura, muitos foram os enunciados propostos que vislumbraram uma conceituação de “verso”. Independente disso, o que se pode afirmar é que ele se refere a um dos modos pelos quais se configura, tradicionalmente, o objeto de arte “poema”, atrelado a um “estado de poesia” (SISCAR, 2010, p. 113). O primeiro consiste naquilo que se convencionou como a origem da palavra “verso”, que “provém do latim *versus*, a qual, por sua vez, deriva do particípio passado de *vertere* (voltar, virar, desviar)” (CÍCERO, 2017, p. 95), isto é, da ideia de “retorno” (SISCAR, 2010, p. 115) como estratégia rítmica conseguida por meio do movimento repetido de um dado recurso formal⁴. Já o segundo enfoque, reside no modo pelo qual o verso

⁴ O nome *verso* tem origem no latim *versus* (de *vertere* = retornar), que tinha o significado de *volta*, *retorno*. À custa de diversas conotações que veio a assumir na língua latina, tais como *sulco* (do arado), *linha*, *fileira*, *renque*, etc., a palavra prestou-se a designar a linha do poema: qual o sulco do arado, ela volta sempre sobre si mesma. (CHOCLAY, 1974, p. 1)

se materializa tipograficamente, considerado o seu registro impresso no suporte “livro”: “linha escrita, de sentido completo ou fragmentário, que se caracteriza pela obediência a determinados preceitos rítmicos, fônicos ou meramente gráficos pelos quais diferem das linhas da prosa” (CAMPOS, 1960, p. 2015).

Em *Traité du rythme*, Gérard Dessons e Henri Meschnnic questionam o significado de ritmo, em poesia, estar relacionado somente às noções de “regularidade”, “periodicidade”, “cadência”, etc., o que penso ser justificável após a leitura de poemas contemporâneos, cuja dinâmica rítmica é conseguida a partir do registro de versos livres nos quais continuam a estar localizados os mecanismos de repetição ali dispostos de modo irregularmente heterogêneo:

Le terme de *métrique* des igne à la fois la mesurabilité, qui suppose des unités de mesure, et l'organisation réglée [...] La métrique, historiquement, est liée à la musique et à la danse. Ce n'est pas pour rien que son unité est le *pied*, parce qu'on bat la mesure avec le pied: une leve, et une baisse, au frappé du pied sur le sol. [...] La poésie étant identifiée au vers, le rythme confondu avec le mètre, la prose (confondue avec le parlé) censée ne pas avoir de rythme et être le langage de la raison. (DESSONS; MESCHONNIC, 2008, p. 20 e 68)

A crítica dos autores se fundamenta em razão de Émile Benveniste, teórico a quem eles se filiam, ter destacado que a

palavra “ritmo” origina-se do termo grego ῥυθμός (“fluxo”, “escoamento” [rhythμός]), o qual, por sua vez, deriva de ῥεῖν (“fluir” [rhein]) (BENVENISTE, 1976, p. 361 e 362)⁵. Por consequência dessa explicação, afirma-se que “le rythme est un mouvement, non un compte. Étymologiquement, un flux. La métrique est un moyen de mesurer ce flux et une mesure de ce flux” (DESSONS; MESCHONNIC, 2008, p. 24). O autor de *Problemas de linguística geral* apresenta uma discussão etimológica apoiado no questionamento da frequente alusão rítmica “aos movimentos regulares das ondas” (DESSONS; MESCHONNIC, 2008, p. 25, 55 e 74), na medida em que a fluência de um dado movimento nem sempre pode ser prevista de modo regular — o que se aplica, inclusive, aos próprios ciclos de ondulações marítimas variáveis conforme determinadas condições climáticas, por exemplo. Acerca do início do estabelecimento semântico de rhythμός (ῥυθμός) mais próximo de “forma”, que baseia as definições mais convencionais de “ritmo”, diz Benveniste:

É no vocabulário da antiga filosofia jônia que captamos o valor específico de ῥυθμός e

⁵ Sobre a tradução de ῥυθμός, em específico: “[...] Se ῥυθμός significa ‘fluxo, escoamento’, não se vê como teria tomado o valor próprio da palavra ritmo. Há contradição entre o sentido de ῥεῖν e o de ῥυθμός, e não nos livramos da dificuldade imaginando — o que é pura invenção — que ῥυθμός pôde descrever o movimento das ondas. Melhor ainda: ῥυθμός, nos seus antigos empregos, não se diz da água que flui e nem mesmo significa ‘ritmo’ [nesse sentido convencional do termo encontrado em muitos dicionários] (BENVENISTE, 1976, p. 362).

particularmente nos criadores do atomismo, Leucipo e Demócrito. Esses filósofos fizeram de ῥυθμός (ῥυσμός), um termo técnico, uma das palavras-chave de sua doutrina, e Aristóteles, graças a quem nos chegaram várias citações de Demócrito, transmitiu-nos a sua significação exata. [...] É realmente no sentido de “forma” que Demócrito se serve sempre de ῥυθμός. [...] A sua doutrina ensinava que a água e o ar ῥυθμῶ διαφέρειν são diferentes pela *forma* que tomam os seus átomos constitutivos. [...] [Para Demócrito, ῥυθμός] é sempre “forma”, entendendo por aí a forma distintiva, o arranjo característico das partes num todo. (BENVENISTE, 1976, p. 362-363 e 364. Grifos do autor)

É interessante notar que a “especialização” de significado de *rhythmós* (ῥυθμός) mantém-se conservada, em certo sentido, em boa parte das proposições destinadas à ideia de ritmo, transformando-a, muitas vezes, em sua própria (e errônea) definição etimológica. Exemplo dessa conjuntura é o enunciado integrante do vocábulo “ritmo” do *Dicionário Infopédia*, da Porto Editora: “do grego *rhythmós*, «movimento regrado; cadência», pelo latim *rhythmu-*, «idem»”⁶, que dialoga com a explicação disponibilizada pelo Houaiss: “lat. *rhythmus*, i ‘movimento regular, cadência, ritmo’, do gr. *rhuthmós*, oû ‘id.’” (DICIONÁRIO

⁶ *Dicionário Infopédia da Língua Portuguesa* [em linha]. Ritmo. Porto: Porto Editora, 2003-2018. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/ritmo>. Grifos do autor.

HOUAISS, 2009). Também no *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa* encontra-se a seguinte definição: “(grego *rhuthmos*, -oû, movimento regular recorrente). Substantivo Masculino. 1. Cadência; metro. 2. [Medicina] Relação da intensidade entre as pulsações arteriais” (DICIONÁRIO PRIBERAM DE LÍNGUA PORTUGUESA [Em linha]). Em termos musicais, Henrique Autran Dourado, no *Dicionário de termos e expressões da música*, propõe, como conceituação rítmica, a “subdivisão do tempo em partes perceptíveis e mensuráveis, ou seja, a organização do tempo segundo a periodicidade dos sons” (DOURADO, 2004, p. 282).

Diante das quatro definições reproduzidas, sobretudo da última, me parece extremamente curioso o fato de o aspecto dinâmico do significado terminológico de *rhein* (ῥεῖν), inicialmente dissociado da ideia de “regularidade”, ser praticamente ignorado naquelas propostas enunciativas retiradas dos citados dicionários. Devido às considerações do autor de *Problemas de linguística geral*, porém, fica evidente que a presença rítmica não se restringe apenas ao fluxo de um dado “evento” disposto de modo “regular”, “periódico” ou “cadenciado”, visto que o uso de *rhythμός* (ῥυθμός) como “maneira particular de fluir” já se relacionava ao “termo mais próximo de descrever ‘disposições’ ou ‘configurações’ sem fixidez nem necessidade natural, resultantes de um arranjo sempre sujeito à mudança” (BENVENISTE, 1976, p. 368).

“Ritmo” é uma palavra grega que deriva de “reo”, “fluir” [ῥεῖν]. Em seu primeiro e mais amplo significado, o ritmo é portanto a maneira com que um evento flui no tempo. Não há nesse termo nenhuma referência necessária a regularidades periódicas ou a relações matemáticas entre intervalos. Todavia, o ritmo se torna mais interessante para o pensamento grego de origem pitagórica ou platônica, na medida em que se descobrem nele uma regularidade e uma proporção que o aproxime dos movimentos perpétuos [do “fluxo cósmico”, nos termos de Octavio Paz]. A teoria rítmica dos gregos será portanto um esforço contínuo para a regularização e a matematização das durações. [...] [Os latinos] cometeram um erro de tradução revelador: interpretaram a palavra “ritmos” não como um derivado do verbo “reo”, “fluir”, mas como uma deformação do substantivo “arítmos”, “número”, e a verteram no latim “numerus”. A consequência foi uma mudança de perspectiva: para os gregos, os valores numéricos eram algo que podia e devia ser extraído do fluir dos eventos, mas não era dado de antemão; para os latinos, ao contrário, são rítmicas apenas aquelas durações que já se apresentam como qualidades regulares, numéricas. Todos os movimentos irregulares ficam com isso fora do campo do conhecimento. (MAMMÌ, 2017, p. 197 e 199)

Como sabido, a métrica refere-se a uma das maneiras possíveis de elaboração poética e não na “principal” ou “legítima”, uma vez que a disposição regular dos movimentos do verso, em

seu sentido etimológico, não se trata do método exclusivo de composição desse tipo de texto literário, que é, desde a antiguidade, associado à fluência de “eventos”: “la métrique n’est qu’une des variantes dans la multiplicité des *organisations du mouvement de la parole*” (DESSONS; MESCHONNIC, 2008, p. 27. Grifos dos autores). Em textos literários formulados pelo emprego de versos livres, portanto, a noção de “ritmo poético” refere-se à fluência de um ou mais fatos poéticos, isto é, de elementos linguístico-verbais, como são os metros, os paralelismos, as aliteraões, as assonâncias, as rimas, os *enjambements*, os grupos silábicos (padrões acentuais), etc., cuja recorrência alternada, no decorrer de uma dada leitura, materializa a ideia de movimento submetida à *de versus*:

[...] A unidade da obra não consiste numa entidade fechada e simétrica, mas em uma integridade dinâmica com um desenvolvimento próprio; entre os seus elementos não se sobressai o signo estático [receitas métricas] da adição e igualdade, mas há sempre o signo dinâmico da correlação e da integração. A forma da obra literária deve ser entendida como dinâmica (TINIANOV, 1975, p. 10).

Por essa perspectiva, afirmo que os investimentos rítmicos construídos por versos livres visam mais à noção de “fluxo” retornado de um elemento no contínuo discursivo que à “regularidade” pela qual isso acontece. Em textos como são os

integrantes de *Poetas sem qualidades* estão mais em voga o princípio do *versus* em seus respectivos campos formais, visto que relacionados a eles houve um anúncio prévio da rejeição formal da presença de recursos mais convencionais de composição, de acordo com as prerrogativas prefaciais de “O tempo dos puetas”, o que pode se tratar de uma declarada busca por outro tipo de diálogo rítmico-musical desvinculado da concepção mais tradicional, talvez em defesa de uma escuta do poema não mais focada em um dado esquema de viés silábico-matemático. Penso que a justificativa se deva, especialmente, em razão de inexistir hoje uma única medida predominante capaz de garantir, artisticamente, o qualitativo “poético”, a partir do reconhecimento de um trabalho rítmico, a um texto. Segundo Paulo Henriques Britto: “o que todas essas formas teriam em comum [versos livres] seria a [continuidade da] utilização consciente do que chamaremos de ritmo como um dos mais importantes princípios organizadores da escrita, porém sem recorrer a um padrão métrico fixo” (BRITTO, 2014, p. 31). Manuel Graña Etcheverry, outro autor também dedicado ao estudo da arte poética, assegura o fato de não haver ritmo, em poesia, em um contexto formal “unitário”, “homogêneo”, “contínuo” ou totalmente “regular” (ETCHEVERRY, 2003, p. 31-35):

[...] el ritmo mínimo está dado por la simples repetición de un grupo conjugado, esto es por

la unión de dos elementos conjugados, de modo que cada conjunto de dichos dos elementos constituya una unidad sonora. Cada frase rítmica ha de constar de por lo menos dos grupos conjugados, y puede contener más de dos. Pero esa cantidad no puede ser ilimitada, ya que en la continuidad no hay ritmo [...]. Por consiguiente debe haber un número discreto, limitado por una pausa final, más allá del cual el ritmo desaparece. El límite de la frase rítmica está dado por la reaparición del fluir del silencio en la pausa final, que marca cómo ese flujo se mantiene como trasfondo del ritmo. El ritmo no requiere la repetición de un mismo grupo conjugado: también puede hacer ritmo uno de ellos seguido de otro u otros diferentes, siempre que el que le sigue o le siguen sea o sean congruentes con él [...] (ETCHEVERRY, 2003, p. 41-42).

Na análise de produções poéticas contemporâneas que adotam versos irregulares, o posicionamento teórico-crítico de observação da presença, ou o contrário, de um constructo dinâmico referente ao arranjo de fatos poéticos mobilizados no interior de um dado contínuo fônico-tipográfico, é apresentado, ao leitor, por meio das linhas constituintes de um texto poético inserido em um objeto “livro de poesia”. Creio que o referido princípio elabora-se, no espaço do poema, ao lado da manutenção do movimento artístico do *versus*, uma vez em que muitos poetas ainda optam pelo registro convencional daquelas divisões tipográficas mesmo que a dimensão formal de seus discursos

literários tenham sido elaborados de modo irregular em comparação a outras poéticas que também apresentam a utilização daquela estratégia tipográfica, que dialoga com a explicação etimológica do tema versificatório. Nesse sentido, me parece que tal escolha vincula-se ao contínuo desejo de propiciar uma sensação de retorno ao fluxo de um objeto poético agora conseguido pela mobilização de elementos formais relacionados, por exemplo, à disposição acentual irregular de seus termos linguísticos e dos *enjambements* organizados no decorrer de sua estrutura sintática — e não apenas nos investimentos simétricos aplicados, especialmente, às dimensões silábica, rímica e estrófica. Em outras palavras, a escolha artística por versos livres valoriza a liberdade composicional fundamentada na ideia de ritmo associada à de *versus*, considerados os seus aspectos etimológicos, pois não me parece haver “nada além do verso” (SISCAR, 2010, p. 115) em matéria de poesia.

O *corpus* poético-discursivo da recolha compõe-se por textos escritos em versos livres, como este:

Diz-se às vezes da poesia
o que o matreco diz
de uma mão sem pulso.
(FREITAS, 2002, p. 82)

Uma primeira tentativa de escansão⁷ do poema de Nuno Moura não indica, a princípio, o uso de versos livres. Trata-se, no caso, de um brevíssimo enunciado construído por três linhas interrompidas cujas divisões silábicas podem ser lidas como redondilhas, as duas primeiras “maior” e a última “menor”. O Aiodos, ferramenta de escansão de versos destinada à análise uniforme de versos isométricos, propõe os esquemas acentuais 7^{1,3}, 7⁵ (dialefa entre “que” e “o”) e 5³. As distribuições silábicas dos três versos encontram-se legitimadas em qualquer teoria do verso⁸, o que contribui para o reconhecimento do citado texto como “poema”, na medida em que suas linhas se referem, de fato, a “versos” tanto no seu aspecto tipográfico quanto no etimológico. Há, nele, pois, a materialização convencional do princípio de “movimento retornado” nas duas unidades heptassílabas, correspondentes ao seu registro tipográfico na visualidade da página. Contudo, não apenas a dimensão formal, como também a semântica, corroboram o emprego do qualitativo “poético” ao discurso, já que nele se encontram o termo “poesia” e a curiosa expressão “mão sem pulso”. Se, no que tange à sua forma, não se observam registradas as ideias de “diferença”, de “separação”, de “heterogeneidade” ou de “novidade”, os indícios poéticos

⁷ Ver o conceito “escansão” proposto por ATTRIDGE, Derek. Some basic principles. In: _____. *Poetic rhythm. An introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 210.

⁸ Exemplo: CHOCIAY, Rogério. Tipologia dos versos. In: _____. *Teoria do verso*. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1974. p. 85 e 88.

modernos podem ser encontrados, pela chave irônica, no campo semântico-textual em que apenas um “matreco” (ou seja, uma pessoa sem “ideias” ou “atitudes”) seria capaz de relacionar “poesia” à “mão sem pulso”, isto é, a uma ausência de investimento rítmico no interior de um poema movido, justamente, por redondilhas.

A referida imagem contribui para a irônica leitura da aparente desvalorização da forma “verso livre”, visto que a palavra “pulso”, em específico, remete à lembrança do termo “cadência”, utilizado por Borges para conceituar a poesia. É ela, aliás, quem possibilita, conforme o autor de *Ficções* (1944), o “prazer” estético à música das “palavras”, o que se torna relevante para a confecção de um objeto de arte vinculado à concepção clássica de poesia. Sem dúvidas, a palavra “cadência” relaciona-se ao conceito de “regularidade”, tradicionalmente necessária ao poema composto segundo o princípio rítmico, materializado, com frequência, pelo emprego do verso. A fim de exemplificar isso, eis o que pontua Antonio Candido em obra dedicada à linguagem poética:

Os elementos sonoros propriamente ditos estão, no poema, intimamente ligados, e mesmo subordinados, ao fenômeno dominante do ritmo [...]. A ideia de ritmo é muito complexa e frequentemente muito vaga. Podemos chamar de ritmo a cadência regular definida por um compasso e, noutro extremo, a disposição das linhas de uma paisagem. No primeiro caso, ritmo seria, restritamente, uma alternância de sons; no segundo, uma manifestação da simetria ou da unidade criada

pela combinação de formas. Em ambos os casos, seria a expressão de uma regularidade que fere e agrada os nossos sentidos. [...] devemos considerar o ritmo um fenômeno indissolúvelmente ligado ao tempo, e que apenas metaforicamente pode ser transposto aos fenômenos em que este não é elemento essencial. Metaforicamente, podemos falar do ritmo de um quadro; mas no sentido próprio, só falamos de ritmo de um movimento. [...] Quando lemos um verso, e sobretudo um poema completo, o que nos fere imediatamente a atenção não são as sonoridades específicas dos fonemas [...] O que aparece é o movimento ondulatório que caracteriza o verso e o distingue de outro: este movimento é o ritmo. (CANDIDO, 1996, p. 67 e 68)

Caso seja efetuada a sinalefa no início do segundo verso do poema de Nuno Moura, ou seja, o processo de acomodação silábica que uniria as vogais dos termos “que” e “o”, a cadência do “pulso” de Nuno Moura se desfaz: “o que o matreco diz” (FREITAS, 2002, p. 82). De acordo com a segunda proposta de leitura, a distribuição acentual uniforme sugerida pelo Aoidos seria questionada. De fato, essa escansão me parece mais profícua se considerada a prosódia da língua portuguesa e também o contexto crítico da recolha na qual o poema se localiza, já que a proposta de distribuição silábica mais “heterogênea” traz, ao leitor, o tema moderno do verso livre à baila. Desse modo, a linha média teria como medida seis e não sete sílabas poéticas,

afastando-se, assim, da “cadência” decorrente do emprego sequencial de duas redondilhas maiores.

Considerada a primeira escansão, o enunciado prefacial elogioso à ênfase comunicativa do discurso poético de Manuel de Freitas pode ser questionado. Entretanto, julgada adequada a segunda, mesmo em se tratando do emprego de metros convencionais, o trabalho de linguagem do poema constrói-se por meio de uma dicção métrica mais “livre”, pois, nele, não haveria simetria atestada pela regularidade distributiva das sílabas poéticas nos três versos que o compõem, e, portanto, a sua cadência, estaria, a princípio, comprometida. Dito isso, penso ser inviável o reconhecimento de uma efetiva ruptura com o legado versificatório dos tratados de versificação, já que a própria estrutura formal ambígua do texto de Nuno Moura problematiza aquela irônica defesa prefacial ao dialogar com o modelo das redondilhas, como visto em ambas as análises, ou seja, com a “forma de verso mais espontânea de toda a versificação peninsular ibérica” (SPINA, 2002, p. 100).

A ironia da “mão sem pulso” sem “ritmo”, “cadência” ou “regularidade” reside também no fato de tal parte do corpo humano ser comandada pelo “punho”, sinônimo possível de “pulso”, um dos símbolos atribuídos aos conceitos de “habilidade”, de “controle”, “domínio” e também de “comando”. Falar em habilidade, no âmbito da matéria poética, é se referir ao gesto de arranjar a forma poética por meio do emprego de elementos linguísticos com o objetivo de materializar o princípio rítmico via

versus. Apesar do investimento irônico articulado na dimensão semântica do texto de Moura, mantém-se uma estratégia de criação variável dentro dos limites de dois metros convencionais, o que, aliás, vem ao encontro das características de um dos tipos de verso livre:

O verso liberto de Eliot e Stevens, que resulta do afrouxamento das regras do verso silábico-acental tradicional; a análise desse verso revela a presença de um “metro fantasma” (ou mais de um) por trás da aparente ausência de qualquer padrão formal, havendo eventualmente passagens que se caracterizam por aproximar-se de uma dicção de prosa (BRITTO, 2011, p. 143)

Frente às discutidas escansões e do viés ambigualmente irônico da forma poética do texto de Nuno Moura, inserido em uma antologia crítica dos meios tradicionais de concepção da poesia, percebe-se que o predomínio das atuais discussões em torno dos modos de compor um texto poético na contemporaneidade continua a estar acompanhado da observação da presença — ou o contrário — de regularidade rítmica associada à convencional ideia de trabalho de linguagem apoiado no emprego das formas métricas. Sobre isso, afirmam, de modo contestatório, Gérard Dessons e Henri Meschonnic em *Traité du rythme*:

[...] L'époque est passé, où l'on tenait le rythme pour une simple composante de la poésie, confondue, de surcroit, avec le schéma du vers métrique. [...] [Il y a] toujours la régularité, la périodicité, la cadence et la présupposition d'une relation de nature entre la poésie — identifiée au vers — et la musique. [...] La part preponderante de la métrique dans la définition courante du rythme a pour premier effet de confondre une *structure* — les schémas métriques, dactyle, spondée, sont de constructions — avec une *périodicité*, le retour à intervalles plus ou moins réguliers [...] (DESSONS; MESCHONNIC, 2008, p. 3, 20, 23 e 25)

De acordo com a perspectiva clássica, a totalidade do aspecto visual do verso coincide com a do metro de modo homogêneo ao longo de toda uma estrutura poética e, portanto, acaba por contribuir sozinha para a materialização da ideia harmônica de retorno (*versus*)⁹, também reforçada por meio da

⁹ A discussão do metro alexandrino como o verso francês por excelência, proposta por Maurice Grammont, é exemplo disso: “Un vers de douze syllabes isolé est un vers; il a son rythme complet et son harmonie forme un tout. Un vers de dix syllabes isole n'est un vers que dans certaines conditions. Les vers qui n'ont que huit syllabes ou moins de huit syllabes ne sont des vers qu'à condition de n'être pas isolés. Il va de soi que si l'harmonie au lieu d'appartenir en propre à un vers se répartir sur tout un groupe, elle perd de sa précision, devient beaucoup plus vague.” In: Id. *Le vers français: ses moyens d'expression, son harmonie*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1913. p. 438. Disponível em: <https://archive.org/stream/leversfranai00gram#page/n9/mo de/2up>.

regularidade de esquemas rítmicos e estróficos. Diante das leituras dos poemas, afirmo que foi estabelecida uma irônica relação entre os seus respectivos planos formais e a concepção tradicional de verso, em especial a etimológica. O emprego de formas métricas, porém, não se articula de modo “harmônico” nos textos apresentados, cujas linhas consistem em unidades silábicas variadas que não se equivalem às divisões poéticas distribuídas em intervalos regulares. Trata-se, evidentemente, de versos livres que problematizam a ideia convencional de ritmo em poesia, ainda construída pela manutenção do arranjo formal conseguido pelo emprego de unidades silábico-acentuais dispostas de modo “desarmônico” no campo visual desse tipo de discurso literário.

Em “Esplanada” (FREITAS, 2002, p. 51), o diálogo com a tradição etimológica do *versus* mantém-se graças à presença de três grupos rítmico-acentuais, que atribuem movimentos formais ao poema de Rui Pires Cabral e acabam por reforçar o seu plano semântico de modo efetivo. Eis o texto:

Tab. 1 – “Esplanada”, de Rui Pires Cabral.¹⁰

Distribuição tipográfica

Distribuição acentual

¹⁰ Em minha proposta de leitura, sublinhei as contrações de alguns sons pelo uso de sinérese (primeira e penúltima linhas) e pelo uso de sinalefas (segunda e quarta linhas). (Cf. CHOCIAY, 1974)

O sol aquece até ao futuro,
é preciso **continuar**
a meter o **coração**
pelos **atalhos**.¹¹

As modificações que proponho indicam a presença do movimento heptassílabo em cinco das nove divisões visuais do poema. Em um primeiro instante, isso poderia atestar o estabelecimento de um “metro fantasma” (BRITTO, 2011, p. 143) ou de amorismo por parte de Rui Pires Cabral, caso fosse pretendido o registro contínuo de redondilhas maiores no conjunto estrófico-métrico do poema para fins de legitimação da feitura de trabalho de linguagem obediente aos preceitos tratadistas. Exemplo disso é o caso do quinto verso, constituído por oito sílabas. Contudo, a maneira pela qual a dimensão semântica de “Esplanada” foi elaborada, junto da sua forma visualmente “irregular”, torna-se mais interessante teoricamente do que a simples constatação de amorismo métrico, pois se trata de um poema disposto em versos livres. Acredito que isso se deva à distribuição, a princípio, equivocada do emprego majoritário da redondilha maior, já que o modo pelo qual se organiza o discurso consolador ora melancólico (iambos) ora esperançoso (anfibracos) do sujeito poético frente à realidade (anapestos) do

¹¹ Como na escansão anterior, sublinhei as ocorrências de contrações vocálicas (sinérese e sinalefa). Além disso, grifei em negrito as sílabas tônicas de fim de verso para identificar os metros do poema.

seu interlocutor constrói-se pela passagem retornada de três movimentos acentuais distintos, e não pelo exclusivo emprego da citada medida¹², apesar de essa presença “acobertada” poder ser identificada por um leitor atento à escuta metrificada.

Respeitada a possibilidade de trabalho de linguagem baseado somente no uso de heptassílabos como equivalentes ao comprimento das divisões tipográficas acima propostas, a estratégia de reforço semântico das imagens por meio do emprego retornado dos três grupos silábicos seria enfraquecida em nome da manutenção de uma tentativa de regularidade formal. O que ocorre, contudo, é justamente o contrário, e penso ser esse o motivo pelo qual a distribuição das linhas interrompidas do poema não se restringir àquele modelo. Diante da abordada escolha composicional, afirmo que a visualidade do texto — a princípio, irregular e apenas “comunicante” de uma dada situação contemporânea não inviabiliza a constatação de um trabalho de linguagem mais afinado com o viés tradicional de concepção da arte poética, valorizado o aspecto etimológico de “verso”. A ideia de retorno, portanto, continua a ser ali empregada por meio de estratégias discursivas não restritas à presença isométrica, o que

¹² Nas obras que analisei em minha pesquisa de mestrado, comprovo a utilização dessa estratégia para obtenção de efeitos estéticos por parte de Rui Pires Cabral. OSÓRIO, Julia Telésforo. Leituras de Longe da aldeia. In: _____. *A pausada contemporaneidade de Rui Pires Cabral*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2013. Disponível em: <http://tede.ufsc.br/teses/PLIT0575-D.pdf>.

atesta um diálogo crítico com algumas heranças composicionais então reelaboradas na contemporaneidade. Por essa perspectiva, reconheço a materialização de provocações destinadas ao modo clássico de entendimento da poesia articuladas pela irônica manutenção da forma do verso como procedimento composicional mais próximo do sentido etimológico¹³.

Ao longo da antologia de poesia publicada por Manuel de Freitas, também há textos literários como este de João Miguel Queirós:

A tarde fria arrasta-nos para dentro da cama.
Aos poucos deixamo-nos ficar... ...por ali

Fixo a fraca coluna de sol mergulhar pelo vidro
da janela
e sustentar-se friamente no soalho silencioso.
As tuas costas flutuam amparadas no colchão.

Lentamente deixas cair o braço para fora da
cama.
Sorrio não só por te sentir adormecida
mas também por a tua pulsação ser como uma
balada,
— o seu refrão será sempre um *refresco* —

¹³ Refiro-me à presença isométrica coincidente com a divisão horizontal da página ao longo de um poema, critério observado na sistematização da maioria dos tratados e teorias do verso, que o reconhecem como sinónimo de metro cujo emprego assegura “musicalidade” ao poema. Ver, por exemplo, CARVALHO, Amorim de. *Tratado de versificação portuguesa*. Porto: Edição de Autor, 1941. p. 13.

e as suas melodias ainda que electrónicas
 estarão sempre à nossa espera
 nos *head-phones* abandonados
 sobre a mesa de cabeceira.
 (FREITAS, 2002, p. 62. Grifos do autor)

O aspecto visual da distribuição das linhas (ou dos “versos”) de “Sumo de Laranja” pode, em um primeiro instante, negar-lhes o qualitativo “poético”, pois elas se referem a arranjos formais que, além de se diferenciarem pelo número de sílabas e, portanto, não seguirem o princípio isométrico, extrapolam as medidas convencionadas. Nas considerações presentes em tratados de versificação escritos em língua portuguesa, regista-se que uma das características do objeto de arte “poema”, sob essa perspectiva teórica, refere-se ao fato de ele ser construído por estratégias composicionais homogêneas/regulares, sendo a principal delas o uso do verso metrificado, cuja extensão tanto sonora quanto visual pode variar em até doze sílabas poéticas¹⁴. Tais preceitos, entretanto, referem-se hoje a convenções não mais

¹⁴ Sobre os tamanhos de versos então legitimados em matéria de composição poética, cf.: CASTILHO, A. F. de. Dos metros simples e compostos em geral. *In*: _____. Tratado de metrificação portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858. p. 41; CARVALHO, Amorim de. Colocação dos acentos rítmicos nos principais versos simples. *In*: _____. Tratado de versificação portuguesa. Porto: Edição de Autor, 1941. p. 25; BILAC, Olavo; PASSOS, Guimarães. Segunda Parte. A metrica [segunda parte]. *In*: _____. Tratado de versificação. Rio de Janeiro: 1905. Sem página. Disponível em: <http://www.literatura.brasilera.ufsc.br/documentos/?action=download&id=31070>.

reconhecidas como o único modo de elaborar um discurso poético.

Nesse sentido, o ato de identificar o padrão composicional da organização silábica, ou seja, de constatar que os metros de um dado texto poético sejam “monossílabos”, “tetrassílabos”, “redondilhas maiores”, “decassílabos”, “dodecassílabos” ou “alexandrinos”, se trata de uma atitude teórica insuficiente para analisar, formalmente, muitas obras poéticas desde, pelo menos, o século XIX, em decorrência da aceitação do verso livre como mais um procedimento formal da arte poética, sobretudo com o advento do Simbolismo na França e, posteriormente, em outros países, caso de Portugal com os esforços do poeta Eugénio de Castro. Exemplo dessa conjuntura é o fato de Rogério Chociay, em sua *Teoria do verso* publicada na segunda metade do século passado, já reconhecer, como tamanho de “verso” tão legítimo como os demais elencados por aqueles autores, um metro elaborado por treze sílabas poéticas, intitulado “tridecassílabo” (CHOCIAY, 1974, p. 35).

Retomo tais considerações sobre a matéria poética porque, assim como acontece em outros textos integrantes da seleta *Poetas sem qualidades*, as linhas que organizam os versos amétricos do poema citado foram assim contabilizadas pelo Aoidos: 14^{2,4,6,9,11}, 12^{2,5,9}, 19^{1,3,6,12,13,15}, 17^{4,8,12}, 15^{2,4,7,11}, 17^{3,5,8,10,12,14}, 13^{2,4,5,9}, 16^{3,6,10,11,12}, 10^{2,4,6}, 13^{2,6,9}, 8^{3,4,6}, [Erro, verso

com termo em língua inglesa/minha contagem: 8^{3,6}] e 8^{1,3} ¹⁵. Diante dessa escansão, com a qual se pode ou não concordar de modo pleno, os argumentos dos tratados de versificação, sobretudo os relacionados à extensão métrica como sinônima de um determinado tipo de “verso”, se tornam obsoletos caso se queira defender a leitura daquele texto reproduzido se configurar em um objeto artístico composto de modo idêntico àquele mobilizado, por exemplo, nos sonetos camonianos, pois não se trata disso obviamente. Em “Sumo de Laranja”, bem como em outros discursos literários engendrados por versos livres (como os da obra do autor-epígrafe Herberto Helder), também identifico as ideias de “verso” e de “ritmo” poético em sua dimensão formal, porém elas se aproximam de suas noções etimológicas e, por consequência, estão mais afastadas daquelas regras tratadistas vinculadas à concepção clássica de entendimento da arte poética. Aproximar a noção de ritmo poético a de fluxo, e não apenas considerar o aspecto da regularidade métrica para defini-lo, consiste, portanto, numa valorização da ideia de movimento, como defende Émile Benveniste, Gérard Dessons, Henri Meschonnic e outros autores. E, se existe a possibilidade de encontrar “ritmo” também naquilo que é irregular, um modo de

¹⁵ Importante observar, em meio a essa proposição, o fato de a ferramenta não ter escandido a penúltima linha do texto em razão de haver, nela, um termo escrito em língua inglesa (*head-phones*), idioma que ainda não foi integrado àquele sistema. Contudo, conforme o registro entre colchetes após o termo “Erro”, proponho a inserção da contagem 8^{3,6} daquele verso/linha.

identificar isso em poemas escritos em versos livres refere-se ao fato de os

[...] éléments contrastants d'un côté, et des éléments récurrents de l'autre, créeront (compte tenu des contraintes phonologiques et syntaxiques de la langue de l'œuvre) dans la structuration d'un texte, une rythmique signifiante selon leurs positions: rapprochement ou éloignement, conjonction et disjonction, mais aussi « positions » par rapport aux autres éléments du discours. Une manière particulière de *fluxer* implique un double processus de différenciation (qui qualifie le *flux* et suscite divers types de groupements) et de comparaison (entre points qualifiés et groupes). Chacun de ces processus, qui ne sont pas séparés en pratique, fait appel aux contrastes et aux retours.

Des rapports s'établissent entre unités de sens marquées (accents, fins de vers ou de segments graphiques, retours phonétiques, lexicaux, syllabiques-accentuels, etc.) surtout entre les rappels, ce qui fait associer les unités de sens au-delà de leur succession immédiate. (BOURASSA, 2011, sem página)

A criação de ritmo submetida às posições de elementos ora contrastantes ora recorrentes no espaço do poema, capazes de formar agrupamentos de determinados elementos poéticos que fluem de uma “maneira particular”, mantém, com a tradição

Sorrio não só por te sentir adormecida	o _ o _ o _ o o o _ o o o _
	o
mas também por a tua pulsação ser como	o o _ o o _ o o o _ o o o
<u>uma balada,</u>	o _ o
— o seu refrão será sempre <u>um refresco</u> —	o _ o _ o _ o o o _ o
<u>e as suas melodias ainda que electrónicas</u>	o _ o o o o o _ o o o o o o
	o
estarão sempre <u>à nossa espera</u>	o o _ o _ o _ o _ o
nos <i>head-phones</i> abandonados	o o _ o o o o _ o
sobre <u>a</u> mesa de cabeceira.	_ o _ o o o o _ o

Formalmente, o poema é organizado por três estrofes que apresentam, cada uma, um número próprio de versos, tornando a sua estrutura tipográfica irregular: a primeira com duas, a segunda com três e a terceira com oito linhas. A falta de regularidade refere-se também, como dito, à ausência de rimas, além de haver diferentes medidas silábicas a cada linha de verso, tendo uma, de acordo com a escansão proposta pelo Aoidos, 19 sílabas poéticas. Consideradas apenas essas observações, poderia ser dito desse texto que ele não se refere a um poema, pois seu ritmo não é regular ou periódico em nenhum dos mais reconhecidos elementos de construção do verso. Contudo, se o ritmo de um texto poético for considerado como uma organização do movimento conforme um fluxo verbal de elementos ora contrastantes ora recorrentes, isto é, como um movimento de determinado elemento poético (como os grupos silábicos) nem sempre ordenado, mas retornado, “Sumo de laranja” consiste em um poema escrito em versos livres, no qual há, no mínimo, um trabalho de linguagem composicional, pois nele se observa a

presença de padrões acentuais tônicos que retornam e constroem a cena de amor narrada na primeira pessoa do sujeito poético.

Logo na primeira linha de *versus*, isto é, de movimento retornado, encontra-se o predomínio tônico trocaico (_ ◡) característicos da prosódia de algumas palavras¹⁷, o que se repete na divisão tipográfica seguinte e também em outras passagens do poema, como na abertura da terceira estrofe. O padrão acentual dos verbos “arrastar” e “deixar”, entretanto, é o peônio segundo (◡ _ ◡ ◡), o que sugere um contraste rítmico que os destaca na construção dos efeitos semânticos de narratividade de tempo e de espaço naquela cena em que o sujeito poético e sua companhia arrastam-se e se deixam ficar na cama. Além disso, há a presença de iambos (◡ _), no fim da segunda linha que contrastam com os demais grupos silábicos, o que também contribui para a formação de um ritmo irregular marcado por movimentos acentuais distintos. Entre os iâmbicos “ficar” e “ali”, a pontuação é duplicada com a finalidade de acentuar essa diferenciação rítmica em uma passagem de leitura obrigatoriamente pausada. Por isso, ela é reticente tanto visual quanto sonoramente, visto que se trata de

¹⁷ Trata-se do padrão silábico predominante em língua portuguesa: “Pode-se afirmar ser o português uma língua de ritmo trocaico, em razão de grande parte de suas palavras concentrar acento na sílaba inicial (pé com cabeça à esquerda – troqueu), a exemplo de *casa, pedra, teto* etc. (que bem conhecemos como paroxítonas).” ROBERTO, Tania Mikaela Garcia. *Fonologia, Fonética e ensino: guia introdutório*. In: _____. *Pé métrico*. São Paulo: Parábola Editorial, 2016. p. 87.

um movimento distinto daquele predominante na estrofe. Nas demais divisões tipográficas, encontram-se outros padrões acentuais, disponibilizados de modo bastante irregular (anapestos, anfíbracos, iambos e peônios), como indicam as cores da parte esquerda da Tabela 2.

O grupo silábico trocaico continua a ser dominante em relação aos demais também na segunda estrofe do poema. No entanto, o que destaco, em seu início, é a aliteração do som /f/ em “fixo a fraca coluna” (troqueus), retomada, ainda nesse conjunto de versos, pelos termos “friamente” (peônio terceiro), na segunda linha, e “flutuam” (anfíbracos) na última divisão tipográfica. Nota-se que esses termos pertencem a padrões silábicos distintos, o que pouco contribui para a composição de *versus* nesse trecho de “Sumo de laranja” no que se refere às questões acentuais aliadas à aliteração. É ainda esse último recurso, agora com o som /s/, que mais contribui para a criação do *versus* na segunda linha dessa estrofe, na medida em que ele aparece sequencialmente em: “e sustentar-se friamente no soalho silencioso.” Também como aconteceu anteriormente, os três termos pertencem a grupos silábicos distintos (peônio terceiro, anfíbraco e peônio quarto), o que indica que o esquema acentual *per si* não reforça o trabalho de linguagem com a aliteração dos sons /f/ e /s/. Apesar de não estar registrado o fortalecimento de uma estratégia formal por outra, os grupos silábicos continuam a dar, ao leitor, a ideia de retorno, pois são lidos em sequência àqueles apresentados na estrofe anterior que abre o poema, no qual, como dito, predomina o

ritmo trocaico, que contrasta com os demais, assim como ocorre na terceira estrofe. No que se refere à relação entre os planos formal e semântico do poema, me parece ser pouco o investimento composicional realizado pelo autor, na medida em que as disposições desses grupos silábicos não reforçam o tema do encontro, apesar de serem recorrentes e contrastantes entre si.

Como acontece no poema anteriormente analisado, em “Tudo coisas mortais para a poesia”, de José Miguel Silva, o grupo silábico-acental predominante é o troqueu:

Tab. 3 – “Tudo coisas mortais para a poesia”, de José Miguel Silva.¹⁸

Distribuição tipográfica	Distribuição acental
A casa, <u>o</u> lume, <u>o</u> sono dobrado	○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _
do corpo feliz, a cesta de figos,	○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _
a curva do <u>rio</u> , <u>a</u> fotografia	○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _
no cimo do <u>monte</u> , <u>a</u> veracidade	○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _
das glicínias, o rosto da mãe,	○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _
a fava do <u>bolo</u> , <u>o</u> trunfo de copas,	○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _
o filme da <u>tarde</u> , <u>a</u> música nova,	○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _
o rasto da chuva por entre pinheiros,	○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _
as aves que voltam, os dias que passam	○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _ ○ _
perto de nós.	- ○ _ ○ _

¹⁸ Sublinhei as sinalefas. Cores: anfibração, verde; iambo, azul; troqueu, vermelho; e peônio quarto, marrom.

No poema, o tema da memória constrói-se, tanto formal quanto semanticamente, pelo encadeamento de termos que o retomam. Em maioria, como dito, apresenta-se o padrão acentual trocaico (26 ocorrências) ao lado do anfíbraco (3), do peônico quarto (2), do iâmbico (1) e do dactílico (1). Comparado a “Sumo de laranja”, o número de grupos acentuais mobilizado pelo poeta é menor, o que evidencia um trabalho de linguagem formal mais desenvolvido com esse recurso prosódico, na medida em que “passam”, pela memória do sujeito poético, a “cesta de figos”, a “curva do rio” (troqueus) e demais elementos que se dobram do tempo passado “feliz” (iambo) para um presente contemplativo:

As aves que voltam, os dias que passam
Perto de nós.

É interessante observar também a presença de um único verbo localizado no fim do texto (“passam”), que se relaciona a vários termos substantivos a ele anteriores, atribuídos àquela rememoração onírica, na qual a “veracidade” das “glicínias” e a “fotografia” do cimo do monte quebram o andamento, assim como a presença de outros contrastes acentuais observados na “música” (dátilo) nova e nos “pinheiros” (anfíbraco) – entre os quais fica(va)m “o rasto da chuva” (troqueus). Ao romperem com o movimento majoritariamente trocaico, tais termos acabam, portanto, se realçando, semanticamente, em relação aos demais elencados. As “glicínias” e os “pinheiros”, ambos anfíbracos, são

elementos na natureza que dão vida às memórias do sujeito poético no tempo presente quando são lembrados alguns fatos do seu passado que, como aves, “voltam” (troqueu) ao seu pensamento após o sonho de seu “sono dobrado”.

Apesar de o ritmo poético ser bem arranjado, formalmente, pelos *versus* dos citados padrões acentuais, no que se refere à métrica, “Tudo coisas mortais para a poesia” consiste num poema irregular, escrito, portanto, em versos livres. Segundo a escansão proposta pelo Aoidos, há cinco metros decassílabos, dois hendecassílabos, dois eneassílabos e um tetrassílabo: 9^{2,4,6}, 10^{2,5,7}, 10^{2,5}, 10^{2,5}, 9^{3,6}, 10^{2,5,7}, 10^{2,5,7}, 11^{2,5,8}, 11^{2,5,8} e 4¹. Embora a variação métrica do poema seja extensa, é importante observar a regularidade interrompida em apenas dois versos (no quinto e no último), algo relacionado ao fato de a primeira tônica estar posicionada na segunda sílaba dos versos do poema, o que contribui, na leitura em voz alta, a um andamento tão forte quanto o possibilitado pela estratégia trocaica, destacando, mais uma vez, o termo “glicínias”. Ainda sobre as estratégias composicionais de viés tradicional, nota-se a presença de dois pares de rimas: o primeiro entre o segundo e terceiro verso com a sílaba /fi/ e o segundo, toante, entre o sexto e o sétimo verso com o som aberto /o/. Sobre a disposição estrófica, em específico, os dez versos do poema organizam-se em apenas uma longa estrofe. Outra estratégia composicional mobilizada que evidencia um trabalho de linguagem formal bem desenvolvido consiste no uso quase equilibrado de duas assonâncias: a do som

fechado /o/ e do som /a/, tendo 11 ocorrências, respectivamente. Também é utilizado, pelo poeta, a aliteração do som /s/ ao longo de todo o poema, como no citado trecho “os dias que passam”, exceto em dois versos (o terceiro e o sétimo). A partir das observações acima desenvolvidas, pode-se dizer, portanto, que “Tudo coisas mortais para a poesia” se trata de um poema cuja forma contribuiu para a construção do plano semântico, relacionado às questões da memória.

Em “Prato do dia”, José Miguel Silva registra a ida de um sujeito poético a um restaurante. Na companhia de sujeitos anônimos, ele observa, através de um espelho, um ambiente de indiferença:

Tab. 4 – “Prato do dia”, de José Miguel Silva.¹⁹

Distribuição tipográfica	Distribuição acentual
Há mais rostos do que vozes e mais jornais que rostos sobre o prato de arroz.	– ◡ – ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ ◡ – ◡ – ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ ◡
Uma luz de televisão e as mãos respiram fundo, os olhos entre restos.	◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ ◡ – ◡ – ◡ – ◡ – ◡ ◡ ◡ – ◡ – ◡ – ◡
Gargalhadas de cerveja	◡ ◡ – ◡ ◡ ◡ ◡ – ◡

¹⁹ Sublinhei as sinalefas. Cores: anfibração, verde; iambo, azul; troqueu, vermelho; peônio segundo, roxo; peônio terceiro, amarelo; e peônio quarto, marrom.

nidificam sobre facas
e azedos guardanapos.



Da parede, vertical,
um espelho embaciado
devolve-nos os gestos.



Pago a minha conta
e saio para onde
chuva e frio agasalham.



A formulação, no espaço poético, desse ambiente é realizada, formalmente, por alguns elementos que retornam. O primeiro deles consiste no fato de, visualmente, ao contrário dos dois já analisados acima, suas cinco estrofes serem equivalentes entre si, ou seja, serem todas compostas por três versos, o que já sugere, ao leitor, um movimento rítmico simétrico, marcado pela ruptura característica de fim de estrofe. No entanto, essa tendência regular não se efetiva, por exemplo, na dimensão métrica do poema, cuja extensão varia de cinco a oito sílabas, conforme o Aoidos: $7^{1,3}$, $6^{2,4}$, $6^{1,3}$, 8^3 , $6^{2,4}$, $6^{2,4}$, 7^3 , $7^{3,5}$, 6^2 , 7^3 , 7^3 , 6^2 , $5^{1,3}$, 5^2 , $6^{1,3}$. O que também ocorre no que se refere às rimas, cuja presença se observa em três passagens do poema: na primeira estrofe, com o som toante /o/, na segunda e na terceira com o som toante /a/ e na última com o som nasalizado e toante da vogal /o/. Também pode ser lido um trabalho de linguagem com a aliteração do som /s/ em boa parte dos versos e da assonância com as vogais /o/ e /a/ na primeira e terceira estrofe, respectivamente.

Na primeira estrofe do poema, o sujeito poético registra criticamente impressões sobre o local onde ele se encontra ao afirmar que, durante a refeição, havia “mais rostos do que vozes” e, por sua vez, “mais jornais que rostos”. Também predomina, nesse conjunto de versos, o ritmo trocaico, que contrasta com dois termos iâmbicos (“jornais” e “arroz”). Na segunda estrofe, o contraste com os troqueus se realiza a partir da presença de uma expressão anapéstica (“uma luz”), acompanhada de uma peônica (“televisão”) e seguida de uma anfíbraca (“respirando”). Esse andamento acentual predominante de “Prato do dia” é interrompido nas terceira e quarta estrofes, nas quais os termos anfíbracos e peônios terceiros indicam, ao leitor, as “gargalhadas” que “nidificam” o ambiente de “azedos” “guardanapos”, observado, como dito, por “espelhos” de “paredes” embaciados que devolvem, ao sujeito poético, os “gestos” (troqueu) dos demais frequentadores do local mencionado. Já na quinta estrofe, o verso trocaico “pago a minha conta”, seguido de outros termos também pertencentes a esse grupo silábico acentual, indica a saída do sujeito poético daquele restaurante e a ida à rua onde a chuva e o frio o “agasalham” (peônio terceiro), ou seja, o deixa(va) mais “à vontade”.

A disposição acentual mais comum da língua portuguesa também é a que dita o andamento dos versos de “Toda a noite a gotejar”, de Ana Paula Inácio:

Tab. 5 – “Toda a noite a gotejar”, de Ana Paula Inácio.²⁰

Distribuição tipográfica	Distribuição acentual
toda <u>a</u> noite <u>a</u> gotejar	- ◯ - ◯ ◯ ◯ -
num copo alto	◯ - ◯ - ◯
desfaz-se <u>uma</u> aspirina	◯ - ◯ ◯ ◯ ◯ -
toda <u>a</u> noite mapa <u>aberto</u>	- ◯ - ◯ - ◯ - ◯ -
no círculo azul	◯ - ◯ - ◯ -
nos dias ferida.	◯ - ◯ ◯ - ◯
toda <u>a</u> noite, <u>a</u> porta bateu	- ◯ - ◯ - ◯ - ◯ -
aberta de par em par	◯ - ◯ ◯ - ◯ -
asas partidas	- ◯ ◯ - ◯
toda <u>a</u> noite,	- ◯ - ◯
a noite perdida.	◯ - ◯ ◯ - ◯

Do ponto de vista métrico, o poema é completamente irregular, tratando-se, portanto, de mais um poema escrito em versos livres, escolhido para integrar a antologia *Poetas sem qualidades*. Eis a escansão proposta pelo Aoidos: 7^{1,3}, 3^{1,3}, 6², 7^{1,3,5}, 5², 5², 8^{1,3,5}, 7^{2,5}, 4¹, 3¹ e 5². Considerado apenas esse fato composicional, poderia ser dito que o referido texto consiste em um exemplo daquela defesa prefacial de Manuel de Freitas, desenvolvida n^o “O tempo dos poetas”. Acredito, porém, que ele está longe de apenas registrar, em um tom comunicante como se

²⁰ Sublinhei as sinalefas. Cores: anfibraco, verde; anapesto, rosa; iambo, azul; troqueu, vermelho; peônio terceiro, amarelo.

escreve um bilhete, uma dor de cabeça, na medida em que esse episódio é construído por outros elementos formais ao longo desse espaço poético.

Se a métrica não é bem utilizada pelo poeta, não se pode afirmar o mesmo sobre as três disposições de versos que colaboram para o desenvolvimento do *versus* no poema, o que é interrompido pela última estrofe, composta não mais por três, mas por dois versos. O arranjo estrófico praticamente regular contribui para o efeito de “gotejamento” da expressão trocaica “toda a noite” (paralelismo), presente no primeiro verso das quatro estrofes do poema. É possível de se compreender, portanto, o motivo pelo qual a última estrofe não é idêntica às demais, já que nela é anunciada uma rotina, em tom de lamento, de mais uma “noite perdida”. Outro elemento que sugere *versus* ao texto é a aliteração do som /p/ em termos importantes para a construção do seu campo semântico, a saber: “aspirina”, “porta”, “par”, “partida” e “perdida”, especialmente na terceira estrofe:

toda a noite, a porta bateu
aberta de par em par
asas partidas

A assonância com a vogal /a/ também contribui para a criação de um fluxo que arrasta o leitor até o fim do poema quando a noite se perde em mais uma dor de cabeça. Sobre os acentos, como dito, predomina o grupo silábico trocaico nas palavras, além

da presença de anfíbracos (“ferida”, “partida” e “perdida”, por exemplo), iambos (“de par em par”), da peônica “aspirina” e do importante anapéstico “gotejar”.

Como pode ser observado com as análises dos poemas apresentados anteriormente, o trabalho de linguagem de viés formal não foi refutado, de modo definitivo, pelos *Poetas sem qualidades* a favor da comunicabilidade, mas questionado por meio do uso de “versos livres”, recurso compartilhado por boa parte das produções de poesia contemporânea. Nesse sentido, acredito que abordar, teoricamente, a literatura contemporânea composta em versos livres é continuar a se referir aos temas da versificação e, por consequência, da antiga e clássica importância atribuída ao papel do ritmo em matéria de poesia (ARISTÓTELES, 2017, p. 45). Afirmo isso uma vez que não encontro maneira de discordar de Paulo Henrique Britto quando este questiona, formalmente, os conceitos de verso livre e de ritmo poético estarem atrelados somente à ausência de regularidade, principalmente métrica, o que, em suas palavras, “não resiste a uma análise” (BRITTO, 2014, p. 139).

Desse modo, a inutilização do verso métrico, isto é, regular, não é suficiente para reconhecer, de modo teórico-crítico, a ausência completa de labor formal em tais poéticas, pois a comunicação, em poesia, refere-se somente a um dos aspectos do discurso poético, no qual tanto o sentido quanto a forma dos elementos que o constituem possuem valor na construção de uma dada leitura, na medida em que o significado do texto poético não

se restringe a tal aspecto e não visa, exclusivamente, à representação de um dado momento histórico ou suas características, como sugere a proposta enunciativa d“O tempo dos puetas”, quando seu organizador enfatiza que “o que importa reter, para os propósitos desta antologia, é, antes de mais, a relação do(s) poeta(s) com o seu tempo” (FREITAS, 2012, p. 157). A relação deve ser proposta, portanto, não apenas pelas semânticas discursivas de um texto poético e o seu entorno, na medida em que se constrói, no poema, a existência de um sujeito poético no momento em que outro o lê, o que é possível graças a um trabalho de linguagem com a forma poética pela via do ritmo.

REFERÊNCIAS

- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: 34, 2017.
- BENVENISTE, Émile. *Problemas de lingüística geral*. São Paulo: Editora Nacional; Editora da Universidade de São Paulo, 1976.
- BORGES, Jorge Luis. *Esse ofício do verso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- BOURASSA, Lucie. *La forme du mouvement (sur la notion de rythme)*. 2011. Disponível em: <http://www.rhuthmos.eu/spip.php?article246#nh16>.
- BRITTO, Paulo Henriques. O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre. *Elyra: revista da rede*

internacional Lyracompoetics, Porto, n. 3, 2014. Disponível em: <http://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/40/42>. Acesso em: 16 abr. 2019.

BRITTO, Paulo Henriques. Para uma tipologia do verso livre em português e inglês. *Revista brasileira de literatura comparada*, Niterói, n. 19, 2011. Disponível em: <http://www.abralic.org.br/revista/2011/19/125/download>. Acesso em: 16 abr. 2019.

CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. Rio de Janeiro: Conquista, 1960.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Humanitas Publicações, 1996.

CÍCERO, Antonio. *A poesia e a crítica*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

CHOCLAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1974.

DESSONS, Gérard; MESCHONNIC, Henri. *Traité du rythme: des vers e des proses*. Paris: Armand Colin, 2008.

Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa. v. 3. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa. 2008-2013.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Ed. 34, 2004.

ETCHEVERRY, Manuel Graña. *El ritmo en el verso*. Córdoba: Del Copista, 2003.

FREITAS, Manuel de. *Pedacinhos de ossos*. Lisboa: Averno, 2012.

FREITAS, Manuel de (Org.). *Poetas sem qualidades*. Lisboa: Averno, 2002.

- HELDER, Herberto. *Photomaton & Vox*. 3 ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.
- LALANDE, André. *Vocabulário Técnico e crítico da filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MAFFEI, Luis. Poetas sem qualidades: em busca da contemporaneidade possível. In: *Textura*, Canoas, n. 14, p. 5-14, 2006.
- MAMMÌ, Lorenzo. *A fugitiva: ensaios sobre música*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- MOURA, Paulo. Poetas como nós. In: *Público*, Lisboa, 29 mai. 2013. Disponível em: <http://blogues.publico.pt/reporterasolta/poetas-como-nos/>. Acesso em: 16 abr. 2019.
- SEIDLMEYER, Sabrina. Constelações editoriais: o formato antológico e suas implicações éticas. In: Seminário de Literaturas de Língua Portuguesa: Portugal e África — Literatura, entre ética e estética, 8., 2012, Niterói, *Anais*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2015. Disponível em: http://www.uff.br/nepa/images/arquivos/anais_viii.pdf#page=153. Acesso em: 16 abr. 2019.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise: ensaios sobre a “crise da poesia” como topos da modernidade*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.
- SPINA, Segismundo. *Na madrugada das formas poéticas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética I: o ritmo como elemento construtivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

TORREMOCHA, María Victoria Utreta. *Historia y teoría del verso libre*. Sevilla: Padilla Libros Editores & Libreros, 2001.

O VERSO HUMORÍSTICO DE MANUEL BASTOS TIGRE E A METODOLOGIA E O TRATAMENTO DOS DADOS DE PESQUISA EM CORPUS POÉTICO

*Samanta Rosa Maia**

Este artigo tem como objetivo apresentar algumas das reflexões iniciais desenvolvidas durante a pesquisa de doutorado em andamento sobre a produção poética humorística do escritor Manuel Bastos Tigre (1882-1957), que digam respeito, principalmente, à análise e ao tratamento de informações sobre o *corpus* poético selecionado. A hipótese que orienta a pesquisa é a de que a produção poética humorística de Manuel Bastos Tigre, um dos maiores exemplos do gênero no início do século XX, não constitui necessariamente um desvirtuamento ou uma “falsificação” das práticas versificatórias vigentes até então, mas que, pelo contrário, foi a difusão e a permanência desses recursos poéticos formais que permitiram que o “humorismo” prosperasse na literatura do início desse século, e que, depois, reformulado, pudesse se consolidar como um dos atributos mais característicos da literatura modernista. Assim, de acordo com essa proposta, a

* Doutoranda pelo Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

poesia de Tigre seria investigada como uma manifestação do até então se optou por chamar de “humorismo parnasiano” e como uma das bases (literárias) de difusão do riso incorporado ao(s) projeto(s) modernista(s) (em especial, o de referência paulista).

Nos últimos anos, diversos estudos têm se voltado para a literatura do final do século XIX e do início do século XX assumindo perspectivas revisionistas ou inovadoras. Nomes como os de Lima Barreto, João do Rio e Raul Pompeia, por exemplo, têm sido cada vez mais reabilitados em um sem número de trabalhos acadêmicos. Mas, além da restauração de outros autores, na esteira desses três, outras modalidades de literatura também ressurgem do limbo da história literária brasileira, como é o caso das produções pornográficas e humorísticas. Olavo Bilac e Guimarães Passos publicaram *Pimentões*, uma série de poemas pornográficos e humorísticos sob os pseudônimos de “Puck” e “Puff”, Múcio Teixeira publicou *Esculhambações*, em anonimato, e Coelho Netto escreveu vários contos e crônicas licenciosas reunidas e publicadas em *Álbum de Caliban* sob o pseudônimo de “Caliban”. Se essas publicações podem parecer uma exceção, o sucesso – ou a popularidade – de Emílio de Menezes e de Bastos Tigre comprova que não era bem assim.

É com o apoio desse tipo de dado sobre a literatura da época que se formulou, ainda, uma hipótese geral sobre o humorismo, qual seja, a de que houve uma produção expressiva de poesia humorística entre os parnasianos (um “humorismo parnasiano”), ou, dito de outro modo, a de que a poesia humorística escrita na

época em que o parnasianismo esteve no auge no Brasil não deixa de ser parnasiana porque humorística. A essa hipótese, mais geral, está atrelada a proposta de investigação da obra poética de Manuel Bastos Tigre. Dessa maneira é que, em um segundo momento, a partir de uma consequente releitura do parnasianismo, a hipótese geral se desdobra: não sendo o parnasianismo um “período das trevas” da poesia brasileira, em especial no tocante à poesia humorística, pretende-se pensar essa poesia como base de difusão do riso que depois foi incorporado ao(s) projeto(s) modernista(s), isto é, comprovar que autores como Tigre não antecipam um modernismo, mas, sim, que o(s) modernismo(s) é que foram cooptados pelo humorismo do início do século XX.

1 Apresentando Manuel Bastos Tigre: poeta, humorista e vário

Bastos Tigre nasceu em 1882, em Recife, Pernambuco, mas fez carreira no Rio de Janeiro. Chegou ao Rio em 1899, com 17 anos, para estudar Engenharia na Escola Politécnica e se formou engenheiro em 1906. Nesse meio tempo, Tigre foi colega de Lima Barreto, e conheceu o poeta humorista Emílio de Menezes, que foi quem apresentou o escritor para os colegas da roda da Confeitaria Colombo, como Olavo Bilac. Isso teria acontecido em 1902, ano em Bastos Tigre também publicou o seu primeiro livro de poesia humorística, *Saguão da posteridade*, satirizando figuras políticas, colegas e professores da Politécnica, já sob o

pseudônimo de “Dom Xiquote”, uma espécie de segunda identidade sua:

Eis a antessala da Posteridade!
Aqui se encontram vultos eminentes,
Sábios em penca, que as futuras gentes,
No Templo meterão da Humanidade!

Bedéis, colegas, professores, lentes,
- Sublime exemplo de fraternidade! -
Hão de juntos se achar muito à vontade
Entre gemidos e ranger de dentes!

Aqui não valem pistolões, pedidos!
Aos mil empenhos fecharei ouvidos
E engrossamentos, desprezar prometo.

E quem se dane e a protestar se torça
Será metido em solitária à força
Trancado à chave de mais de um soneto.
(TIGRE, 1902, p. 10)

No ano em que se formou, em 1906, foi mandado pelo pai para os Estados Unidos para se especializar em eletricidade. Alguns autores que escreveram sobre a sua biografia dizem que o pai do Tigre, que era comerciante, tinha descoberto as intenções literárias do filho e então planejou essa viagem de estudos para afastá-lo dessa carreira. O plano do pai foi frustrado. Nessa época, Tigre já publicava em uma porção de revistas e jornais, e inclusive tinha trabalho fixo numa seção do *Correio da Manhã*, “Pingos & respingos”, na qual Emílio de Menezes também já havia

trabalhado. Por isso, quando retornou dos Estados Unidos em 1909, reassumiu o posto no *Correio da Manhã*, onde trabalhou até o final da vida. Entretanto, até morrer, em 1957, envolveu-se ainda com uma variedade de outras atividades: além de poeta, foi escritor de peças de teatro de revista, cronista, letrista de música, publicitário, fundador e diretor de algumas revistas humorísticas (como a *D. Quixote*), bibliotecário e, claro, engenheiro, agrônomo (embora tenha se especializado em eletricidade).

Pode-se imaginar que uma carreira tão eclética, mesmo considerando apenas as atividades relacionadas à escrita, provavelmente, resultaria em uma grande quantidade de publicações, em uma obra extensa. O que, de fato, confere com a realidade: é até difícil dizer que tipo de texto Tigre escreveu mais, se peças de teatro, crônicas ou poemas. Conforme o interesse da pesquisa e as hipóteses estabelecidas apresentadas na introdução acima, no entanto, o presente estudo se debruça sobre a produção poética desse autor. Sendo assim, uma das primeiras etapas de pesquisa previstas consistiu em delimitar o *corpus* poético a ser analisado.

2 O estabelecimento de um *corpus* de pesquisa e algumas reflexões sobre método

Ao total, Bastos Tigre publicou, do início ao fim da vida, dezesseis livros de poesia. E, para definir o *corpus* de análise da pesquisa, subtendeu-se que deveriam ser selecionados somente os

livros de poemas humorísticos. Por esse motivo, inicialmente, livros como *Parábolas de Cristo*, que reúnem poemas religiosos, e livros direcionados ao público infantil, como *Brinquedos de Natal* e *Poemas da primeira infância*, haviam sido excluídos do conjunto. Todavia, algumas alterações nas escolhas metodológicas, bem como uma leitura mais atenta desses títulos, que constatou que mesmo os livros que continham poemas infantis tratavam-se de reuniões de composições humorísticas, levaram à inclusão desses títulos ao *corpus*. Outros acréscimos ainda ao conjunto analisado foram os poemas de Tigre publicados em jornais e revistas de 1903 e 1904, e os poemas publicitários publicados em 1947, nas revistas *O cruzeiro* (RJ) e *Careta* (RJ), que faziam propaganda dos produtos higiênicos da marca Eucalol. Hoje, portanto, o *corpus* da pesquisa é composto por 18 livros: *Saguão da posteridade* (1902), **Poemas**¹ (1903), **Poemas** (1904), *Versos perversos* (1905), *Moinhos de vento* (1913), *Bolhas de sabão* (1919), *Fonte da carioca* (1922), *Arlequim* (1922), *Brinquedos de natal* (1925), *Poema da primeira infância* (1925), *Poesias humorísticas* (1933), *Entardecer* (1935), *Parábolas de Cristo* (1937), *Recitália* (1945), *Sátiras*² (1946) (coleção

¹ Os conjuntos de poemas transcritos de jornais e revistas, isto é, poemas que em sua maioria não foram publicados em livro, foram reunidos graças à *Hemeroteca Digital* (portal de periódicos nacionais da Biblioteca Nacional), e, nessa lista, estão citados em negrito.

² *Sátiras e Conceitos e preceitos* integram um conjunto de três livros, juntamente com *Cancionário*, intitulado “Caixa de rimas”, publicado pela editora “A Noite” em 1946. Até o presente momento, porém, não foi possível consultar nenhum exemplar de *Cancionário*.

“A noite”), *Conceitos e preceitos* (1946) (coleção “A noite”), **Poemas Eucalol** (1947) e *Sol de inverno* (1955).

As decisões e a descrição sobre a definição do *corpus* poético teriam uma importância menor se a metodologia de pesquisa compreendesse apenas a leitura convencional do texto literário, aquela que é seletiva e que, apesar de, às vezes, pretender observar especificidades ou identificar padrões, reconhece suas limitações, que são as limitações humanas. Como outros estudos literários, este desenvolve uma etapa fundamental de pesquisa bibliográfica, por exemplo, porém, para o tratamento do texto literário conta com o auxílio de uma ferramenta digital, chamada Aoidos, desenvolvida pelo pesquisador Adiel Mittmann, em parceria com o Núcleo de Pesquisas em Informática Literatura e Linguística (NuPILL), da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

O Aoidos (MITTMANN, 2016) é uma ferramenta de escansão automática de versos métricos capaz de extrair e processar informações a partir de grandes quantidades de versos, com uma velocidade e um rigor muito superiores aos dos humanos, que fazem esse tipo de análise manualmente (MITTMANN, 2016, p. 5). O emprego de recursos computacionais como esse em uma pesquisa de literatura, no entanto, suscita, inevitavelmente, reflexões sobre a prática de análise do texto literário e requer consciência e discernimento, por parte do pesquisador, das metodologias aplicadas em seu trabalho.

Desse modo que, pautada numa investigação bibliográfica, como é de praxe dos trabalhos das áreas de humanas, a pesquisa busca aliar uma abordagem estético-literária, analítica, a métodos históricos de investigação, avaliando dados obtidos com o auxílio, ainda, do método estatístico, sob uma perspectiva histórica. Não se pretende, com isso, isolar os resultados de cada um desses métodos, mas, sim, flexibilizar a metodologia desse tipo de trabalho. Acredita-se, em conformidade com Massaud Moisés, que isso é possível de ser feito, visto que é necessário “atender ao caráter próprio de qualquer obra literária” e “não perder de vista que nenhum processo analítico, por mais aperfeiçoado que seja, pode servir de panaceia para todas as obras literárias” (MASSAUD, 1981, p. 20-21).

Assim, na organização dos dados estatísticos, por exemplo, procurou-se “perceber” o que era coerente com a produção poética de Tigre, uma vez que “é a própria obra que decreta o procedimento a adotar: o caminho a percorrer inicia-se na obra e termina no método [...]” (MASSAUD, 1981, p. 21). Por outro lado, o viés histórico ou sociocrítico da investigação do trabalho pressupõe que “um texto não é feito somente de coisas claras as quais não se puderam ou quiseram ver”, pois “um texto é também o arcano que expressa o socio-histórico pelo que pode parecer apenas estético, espiritual ou moral” (BERGEZ *et al.*, 2006, p. 166). Embora esses possam ser entendimentos diferentes do que constitui o estudo do literário, as relações entre a historiografia e

a análise também podem ser combinadas. Dessa maneira, visa-se a um acordo semelhante ao que expõe Massaud:

Observa-se que a análise literária dispensa, *em princípio*, as achegas historiográficas, visto que objetiva, *justamente*, libertar o texto do peso morto dos preconceitos e das convenções ou das ideias passadas em julgado, a fim de redescobri-lo vivo, dinâmico, inesgotável e novo. No entanto, a realidade dos fatos mostra que, notadamente quando se trata do passado remoto, nenhum texto se deixa sondar em profundidade sem o auxílio da historiografia. É que, a rigor, *toda análise textual é contextual*. E é o não porque o afirmamos *a priori*, mas porque assim o ensina, reiteradamente, a experiência. Por outras palavras: o desmembramento de um texto põe a descoberta problema e dúvidas que ele próprio nem sempre consegue resolver, simplesmente porque o texto (qualquer texto) remonta a uma ou mais tábuas de referência, cujo conhecimento se torna imperioso quando se pretende chegar aos sentidos ocultos na malha expressiva. (1981, p. 17)

Assim como o texto não concentra nele próprio todas as referências, a adoção de uma metodologia estatística a partir do utilização da ferramenta digital Aoidos (MITTMANN, 2016) não exime o pesquisador da função de intérprete e de crítico.

Finalmente, para encerrar essa passagem em que pontuou-se aspectos mais teóricos sobre metodologias, cabe ressaltar que abordagens semelhantes, que envolviam coleta e sistematização

de dados sobre aspectos formais da escrita de poesia, já foram feitas por pesquisadores brasileiros e resultaram em boas análises de obras poéticas. Para citar duas: *Os metros do boca: teoria do verso* em Gregório de Matos, em que Rogério Chociay estuda “os procedimentos funcionais e expressivos na versificação de Gregório de Matos” (1993, p. 7), e “A experimentação poética de Bandeira em *Libertinagem* e *Estrela da manhã*”, em que Gilberto Mendonça Teles interpreta as experimentações poéticas de Manuel Bandeira através de um estudo diacrônico dos seus poemas.

3 Apurando as primeiras possibilidades de análise

Tigre tentou entrar para a Academia Brasileira de Letras cinco vezes: em 1925, 1934, 1936, 1937 e 1944, mas nunca conseguiu. Em uma entrevista de 1944, para a revista *Dom Casmurro*, descaradamente argumentou com o entrevistador que a sua obra poética não era composta apenas por livros humorísticos:

[...] a par da literatura chistosa em verso, “Moinhos de vento”, “Bolhas de sabão”, “Arlequim”, “Poesias humorísticas”, etc., publiquei as “Parábolas de Cristo” seguidas de outros poemas de fundo religioso [ilegível] em 3ª edição – 9º milheiro, “Entardecer”, e tenho no prelo “Sol de inverno”, tudo quanto há de mais solene e severo. “Recitália”, recentemente

publicado, é uma coletânea de poesias para recitação nas escolas e colégios, contendo grande número de composições cívicas e educativas. (TIGRE, 1944, p. 1)

Com efeito, há mudanças nos últimos livros de poesia que o autor publicou, em comparação com os demais, e essas mudanças são perceptíveis mesmo numa leitura rápida. Mas, ao contrário do que é afirmado na entrevista, há muito pouco “de solene e severo” no conjunto, pois, como dito antes, um único livro, *Parábolas de Cristo*, citado por Tigre, não contém nenhum poema humorístico. Uma das indicações de análise, portanto, é investigar como o poeta desenvolveu a sua poesia e o humorismo na sua poesia ao longo do tempo.

Com várias ressalvas, o caso de Bastos Tigre não deixa de ter semelhanças com o de Manuel Bandeira. O arco temporal que abrange a vida e a obra poética dos dois poetas coloca-os em correspondência com tradições e linguagens poéticas comuns: Bandeira nasceu em 1886, publicou o primeiro livro, *A cinza das horas*, em 1917, e o último, *Estrela da vida inteira*, em 1965; já Tigre nasceu em 1882, publicou o primeiro livro em 1902 e o último, *Sol de inverno*, em 1955. De acordo com Teles, “a arte pressupõe virtuosidade e escolha, está centrada nos princípios da experimentação e da seleção, assim como estes procedimentos pressupõem a esfera da competência, do saber cultural e técnico do artista” (1998, p. 106). Logo, se talvez não seja correto afirmar que Tigre tinha a mesma disposição de Bandeira para o que Teles

chama de “experimentação”, pois ele não participou de nenhum movimento inaugurador de vanguarda e não há registros que atestem sua preocupação em se atualizar (esteticamente), talvez caiba pensar “experimentação” num sentido mais amplo. Desse ponto de vista, o humorismo seria inovador, na época e no contexto carioca em que Tigre publicou? Ou a ideia de parnasianismo que atravessa as histórias literárias é que é limitadora, porque não comporta essa produção humorística? O humorismo encontra suporte em técnicas de versificação? Alguma técnica ou aspecto formal, em especial, caracterizaria a produção humorística? Podemos considerar os jogos de palavras, trocadilhos e desafios linguísticos que os poetas se impunham na construção dos poemas o equivalente à “experimentação”, na poesia humorística?

Em *Modernismo do Rio de Janeiro*, a pesquisadora Monica Pimenta Velloso entende o humorismo como uma linguagem própria da modernidade, à qual atribui qualidades como agilidade, comunicabilidade, dinamicidade e apelo visual, e assevera que

[...] a “cultura da modernidade” modificou os padrões da comunicação social. Se antes as palavras serviam para descrever, denotar, delinear, agora serviam para captar imagens, sonhos e sensações do inconsciente (Karl, 1988, p. 80). *A linguagem se transformava numa área de experimentação, onde se buscava constantemente criar significados e sons novos.* (VELLOSO, 2015, p. 101, grifos meus)

Segundo ela, o pensamento dos intelectuais humoristas cariocas³, que em muitos pontos coincidiria com o modernismo hispano-americano, permitiria entender o modernismo brasileiro de outra maneira, “extrapolando seus marcos temporais e espaciais” (VELLOSO, 2015, p. 295). De tal modo, a categoria “modernismo” não poderia mais se submeter ao paradigma da Semana de 22, dominante por muito tempo na historiografia literária do país. Fala-se então em “modernismos”, no plural, e em “modernismo do Rio de Janeiro”.

Sob esse ângulo, a comparação entre a trajetória do verso de Manuel Bandeira e de Bastos torna-se admissível, ainda que Tigre seja autor de poemas humorísticos. Logo, concluiu-se que o estudo de Teles (1998) poderia servir como um modelo norteador para esse estudo, ao menos inicialmente, enquanto outros aspectos da poesia Tigre não se colocavam como prioritários ou relevantes.

Posto isso, apresenta-se, a seguir, de modo sucinto, as representações dos dados sobre a poesia de Bandeira obtidos, manualmente, por Teles, que demonstram como o pesquisador organizou as informações da sua pesquisa a fim de contribuir com a interpretação proposta. Na sequência, apresentam-se os dados

³ Grupo ao pertenciam, além de Bastos Tigre, Emílio de Menezes, Lima Barreto, José do Patrocínio Filho, Raul Pederneiras, K. Lixto, J. Carlos, Storni, Yantok e Julião Machado (VELLOSO, 2015, p. 55).

sobre a poesia de Tigre, obtidos com o auxílio da ferramenta de escansão automática de versos Aoidos (MITTMANN, 2016), que processou o *corpus* poético descrito anteriormente.

3.1 A organização dos dados de pesquisa e os resultados iniciais

Para averiguar as transformações do verso na produção de Bandeira, Teles faz um levantamento da frequência dos vários tipos de versos usados nos livros do poeta. Salienta-se, contudo, que o estudo é acompanhado de uma cuidadosa análise bibliográfica e histórica que conjuga reflexões sobre o aprendizado literário e os acontecimentos da vida intelectual do poeta, os estudos que produziu e o conhecimento sobre os recursos poéticos disponíveis em cada época. Os dados sobre a frequência do tipo de verso são apresentados na seguinte tabela:

Tab. 1 – Dados sobre a frequência do tipo de verso em cada livro de Manuel Bandeira

POEMAS METRIFICADOS, EM VERSOS LIVRES E EM PROSA

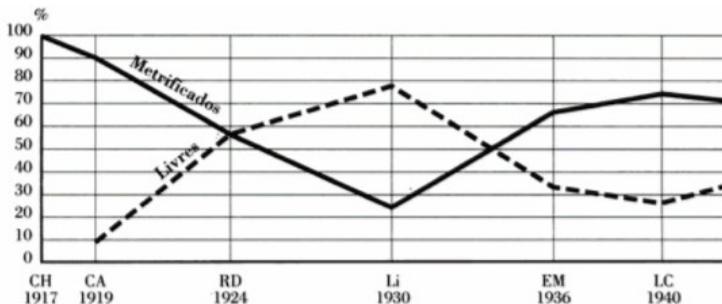
Versos (Sílabas)	FORMAÇÃO		TRANSFORMAÇÃO			CONFIRMAÇÃO
	CH	CA	RD	Li	EM	LC
3	-	-	-	-	-	-
4	-	1	-	-	2	-
5	-	1	1	-	6	9
6	-	-	-	-	-	1
7	6	4	-	1	5	11
8	12	11	2	1	2	-
9	3	2	3	1	3	2
10	7	2	1	-	-	5
11	-	1	-	-	-	-
12	20	7	1	-	-	1
Poli-	2	1	3	6	-	-
Livre	-	2	13	23	7	9
Prosa	-	1	-	6	3	2

Obs.: CH = *A cinza das horas*; CA = *Carnaval*; RD = *O ritmo dissoluto*; Li = *Libertinagem*; EM = *Estrela da manhã*; LC = *Lira dos cinquent anos*.

Fonte: Teles (1998, p. 134).

Na análise estatística do processo de evolução do verso na poesia de Bandeira, Teles leva em consideração tanto o sistema de versificação metrificada quanto o sistema de versificação em verso livre. Para demonstrar, então, a tendência do poeta em “harmonizar tradição e modernidade”, apresenta, em seguida, o seguinte gráfico:

Gráfico 1 – Cruzamento dos dados sobre a quantidade de versos metrificados e a quantidade de versos livres em cada livro de Manuel Bandeira



Fonte: TELES (1998, p. 136)

No que concerne ao estudo da poesia humorística Bastos Tigre, após a definição do *corpus* poético, deu-se início a uma nova etapa de pesquisa, qual seja, a de preparação do material a ser processado pela ferramenta Aoidos (MITTMANN, 2016). Essa etapa compreendeu uma série de atividades, que incluíram desde a digitalização/transcrição do texto dos dezoito livros/conjuntos de poemas de Tigre e a revisão desse texto até a sua preparação e codificação em formato XML, que é o formato de arquivo recebido pelo Aoidos (MITTMANN, 2016). Depois de o *corpus* ser processado pela ferramenta, os dados sobre a frequência dos tipos de verso (métrica) de cada livro de Tigre foram coletados e organizados em uma tabela similar à de Teles:

Tab. 2 – Dados sobre a frequência dos tipos de verso de cada livro de Bastos

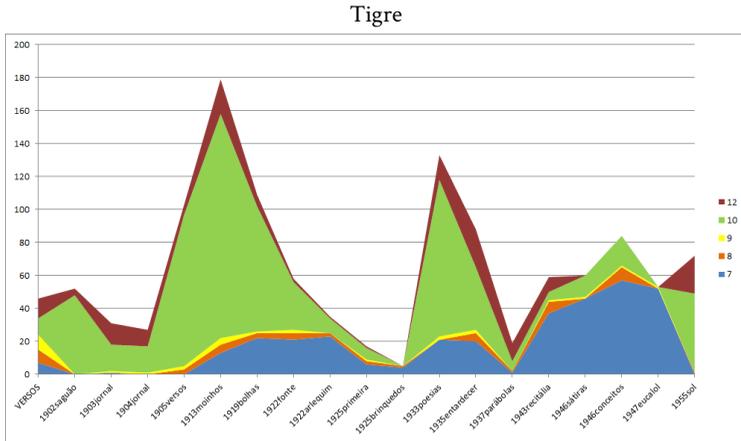
Tigre

V	S	P	P	V	M	B	F	A	P	B	P	E	P	R	S	C	P	S
E	P	J	J	P	V	S	C	R	P	N	H	N	C	E	Á	P	E	I
R	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
S	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9	9
O	0	0	0	0	1	1	2	2	2	2	3	3	3	4	4	4	4	5
S	2	3	4	5	3	9	2	2	5	5	3	5	7	3	6	6	7	5
2																		
3																		
4		1													2			
5								1	2			1				1		
6								1	1		6	1			1	1		
7		1			1	2	2	2	6	4	2	2	1	3	4	5	5	
8				3	5	3	4	2	2	1		0		7	6	7	2	
9		1	1	2	4	1	2		1		2	5	1	7	1	8		1
10	4	1	1	9	1	7	2	9			9	3	6	5	1	1	1	4
	8	6	6	2	3	6	9		7		5	8			3	8		8
					6													
11									1			1						1
12	4	1	1	6	2	7	2	1	1		1	2	1	9				2
		3	0	1	1						5	3	3					3
2		2		3	6	1	5	3	6		3	3	4	6	2	3		1
m					0	0	3	3			5	5		8	8	3		0
+	2				7	3	8	5	5	1	1	2	1	6	1	1		8
2								1			3	7	0		5	8		
m								1			3	3						
T	5	3	2	1	1	1	7	1	3	6	1	1	3	7	1	1	5	9
o	4	4	7	0	9	2	1	2	2		5	5	3	1	0	3	3	1
t				6	2	2		1			5	3			6	7		
a																		
l																		

A tabela acima, diferente do estudo de Teles (1998), considerou os poemas isométricos (em que todos os versos seguem a mesma métrica), os poemas de até dois metros (em que os versos variam ou alternam em, no máximo, dois metros) e os

poemas polimétricos (em que os versos variam em grande número de metros). Por uma questão teórica, que atende tanto a critérios histórico-estéticos quanto a critérios de teoria do verso, não se considera que Tigre tenha escrito poemas em “verso livre”. No cabeçalho da tabela estão abreviados os títulos de cada livro/conjunto de poemas e identificados os seus respectivos anos de publicação. A coluna indicadora à esquerda, por sua vez, especifica o metro, isto é, a quantidade de sílabas por verso a que os dados se referem.

Nesse caso, o intuito era organizar diacronicamente dados sobre os versos de Tigre com o objetivo de observar, em relação aos procedimentos de composição do poema, se haveriam constantes ou algum destaque, como interrupções no uso de algum metro, inovações ou “experimentações” (usos pontuais e isolados de algum metro). Como o *corpus* da pesquisa é extenso e gera muitos dados numéricos para serem apresentados em uma tabela, elegeu-se os dados mais interessantes para a pesquisa, a saber, os metros mais utilizados pelo poeta e que fossem estética e historicamente mais significativos, para transformá-los, então, em um gráfico:

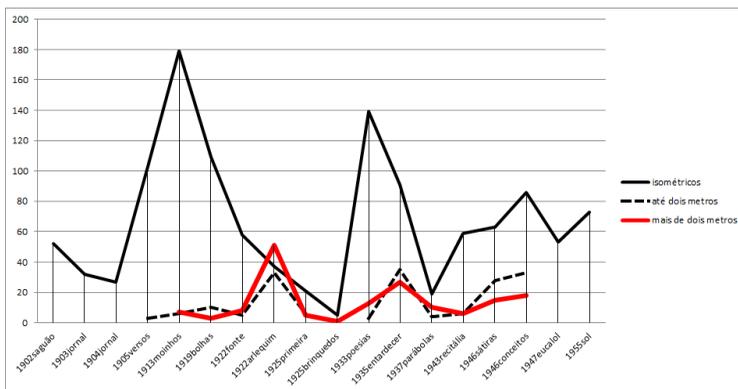
Gráfico 2 – Dados sobre a frequência dos tipos de verso de cada livro de Bastos

No gráfico acima, a legenda de cores, à direita, indica os cinco metros escolhidos para serem representados. O eixo vertical informa a frequência com que foram utilizados e o eixo horizontal informa os livros (acompanhados das suas respectivas datas de publicação) em que aparecem.

Ciente dos embates, nos estudos literários, acerca das categorias históricas de compreensão dos movimentos estéticos, em particular os que estão envolvidos na discussão sobre a produção poética de Bastos Tigre, como parnasianismo, pré-modernismo, modernismo e modernismos, a pesquisa valeu-se também do segundo modelo de organização de dados empregado por Teles (1998). O objetivo é observar a relação de Tigre com a tradição, que, aqui, é correspondente ao sistema de versificação metrificada, e o que talvez possamos chamar de modernidade,

porém, correspondente não ao sistema de metrificação do verso livre, mas, sim, a um sistema de metrificação mais flexível, em vias de transformação, que consistia na admissão do uso de vários metros na composição de um poema. Assim, no gráfico abaixo, elaborado a partir dos dados organizados na Tabela 2, resume expressa estatisticamente essa relação:

Gráfico 3 – Cruzamento dos dados sobre a quantidade de versos isométricos, de versos de até dois metros e de versos polimétricos em cada livro de Bastos Tigre



Discussão e considerações finais

Ao todo, a ferramenta digital de escansão de versos processou cerca de 1540 poemas. Como ainda não é capaz de escandir poemas cujas estrofes contenham mais de dois tipos de versos, a identificação e a quantificação dos poemas chamados

“polimétricos” foi feita manualmente. Porém, é inegável a sua agilidade e capacidade de processamento, que só fazem expandir as possibilidades de pesquisa de *corpora* poéticos e de produção de resultados prolíficos.

Os resultados alcançados até agora anteveem uma discussão, dentro da proposta de pesquisa, cujo desenvolvimento ainda é recente, assim como a conciliação entre a metodologia estatística e as demais, mas já coloca em xeque afirmações como a de Marcelo Balaban (2003, p. 70), que, em nota a uma crônica memorialística de Tigre, escreveu:

Versos parnasianos como os de Bilac, um dos principais cultores dessa escola no Brasil, eram muito admirados por jovens como Bastos Tigre, que iniciavam suas carreiras no início do século XX. São uma influência forte no seu trabalho, muito embora Tigre não possa ser descrito como poeta parnasiano, em razão dos temas escolhidos e do uso de medidas métricas consideradas mais simples (Bilac, 1996)

Quanto ao “uso de medidas métricas consideradas mais simples”, é fácil verificar nas tabelas e gráficos que os versos alexandrinos e decassílabos prevalecem em comparação com o restante ao longo de quase toda a obra do poeta. Além disso, outra refutação a essa afirmação é um livro do próprio autor que lhe serve de referência: *Pimentões*, que foi inteiramente escrito em redondilhas maiores e, nem por isso, foi responsável por dissociar

Olavo Bilac e Guimarães Passos do parnasianismo. Calha também a pergunta: a temática seria um critério suficiente para determinar o perfil poético de um autor? E de um autor de textos humorísticos?

Elias Thomé Saliba, que nomeia “poemas-piada” os poemas de Bastos Tigre e Emílio de Menezes, reconhece que os poetas humoristas do início do século XX têm uma “formação intelectual marcada por uma estética de transição entre o parnasianismo e o simbolismo” (2002, p. 138), no entanto, coloca essa relação em termos, aparentemente, negativos ou impositivos, dizendo, por exemplo, que eles “eram *forçados* a dialogar com a cultura culta da geração parnasiana e simbolista que os formou” (2002, p. 80, grifos meus), dividindo-se entre ela e a cultura popular, ou que eram “*obrigados* a desenvolver o talento verbal e lúdico” (2002, p. 81, grifos meus) para adaptar-se à publicidade. Dito desse modo, o arcabouço de técnicas composicionais do parnasianismo parece ser encarado como conflitivo em relação ao humorismo.

Mas é engraçado que, ao descrever as origens da “competência estético-literária” de Manuel Bandeira, Gilberto Mendonça Teles veja no seu encontro com os clássicos, românticos e parnasianos mais que a fonte para “as principais formas fixas e os principais recursos poéticos” de que se serviu, pois esses teriam sido, na verdade, fonte para “as principais liberdades poéticas que vão marcar profundamente o seu trabalho de artista da palavra” (1998, p. 117). Quer dizer, além de serem avaliadas positivamente como formação poética de Bandeira,

essas tradições são tomadas como explicação para as experimentações da obra do poeta.

Atualmente, a pesquisa tem se enveredado exatamente nessa direção de apontar o parnasianismo como estética propiciadora do humorismo, ressaltando o quanto que a ideia tradicional que a história literária tem dessa produção é estreita por não comportar a produção humorística de inúmeros escritores (reconhecidos, inclusive, como parnasianos). Por outro lado, de acordo com os dados expostos nesse trabalho, a frequência dos metros decassílabos e alexandrinos têm, conforme o gráfico 2, os dois maiores picos na década de 10 e na década de 30, enquanto o maior declínio ocorre na década de 20, quando da publicação de *Fonte da carioca* (1922), *Arlequim* (1922), *Primeira infância* (1925) e *Brinquedos de natal* (1925). O gráfico 3, por seu turno, demonstra que, nessa década, o número de poemas polimétricos alcança o seu pico com a publicação dos dois livros em 1922. Tigre não foi adepto de nenhum movimento de vanguarda, e, aliás, escreveu poemas zombando dos “futuristas”, mas essas informações são curiosas, especialmente, se se tem em mente o “paradigma de 1922”.

Portanto, o trabalho não tem seu fim na geração de números, pois há várias perguntas geradas por eles: a tese de Velloso (2015), que entende a produção de escritores cariocas como Bastos Tigre como “modernista”, nos moldes do Rio de Janeiro, encontra fundamento em dados formais sobre o *corpus* poético desse autor? Esse tipo de dado é suficiente para validar ou

rechaçar uma tese como essa? Mais uma vez, também coloca-se frente a frente o conteúdo e a forma, afinal, o humorismo se define apenas por seu conteúdo ou encontra algum suporte na forma? Será que, para “modernistizar” Bastos Tigre, suas técnicas de composição estariam sendo ignoradas pelos estudiosos? O humorismo pode não se reduzir à forma e até não ter nada a ver com ela, mas também não é algo novo ou exclusivo do(s) modernismo(s). Há toda uma tradição de poetas humoristas, e que tem de ser investigada, o que, a propósito, constituirá os próximos passos da pesquisa.

Para encerrar, reabilite novamente um trecho do livro de Massaud Moisés sobre a análise literária, que destaca a feição mecânica que muitas vezes têm o trabalho do pesquisador, feição essa que, apesar de reconfigurada por tecnologias como o computador, jamais será suficiente:

Exemplo: resulta inócuo ou criticamente irrelevante submeter um poeta ao computador e reduzir-lhe o vocabulário a umas tantas famílias. Indubitavelmente que serve de precioso auxiliar para o trabalho de análise (e de crítica), porém jamais como fim em si mesmo, pois o mero fato de o computador poder executar a tarefa já indica o caráter mecânico e subalterno do procedimento, *quando encarado em si*. Que vale saber que determinado poeta utiliza cinquenta vezes a palavra "fogo" e cognatos em suas composições? A que induz a verificação?

Nenhum computador o dirá, nem basta a estatística, por si só, para fazer compreender e avaliar o poeta. Vê-se, portanto, que a análise do significante deve levar ao significado, já que está a seu serviço: temos de analisar o significante *para* compreender o significado; partimos sempre do significante para o significado, pois, que não há outra maneira de perquiri-lo. (1981, p. 26)

REFERÊNCIAS

- BERGEZ, D. *et al. Métodos críticos para a análise literária*. Tradução de Olinda Maria Rodrigues Prata. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- CHOCIAY, Rogério. *Os metros do boca: teoria do verso em Gregório de Matos*. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista, 1993.
- MASSAUD, Moisés. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 1981.
- MITTMANN, Adiel. *Escansão automática de versos em português*. 2016. 322 f.. Teses (Doutorado em Ciência da Computação) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.
- SALIBA, Elias Thomé. *Raízes do riso: a representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

- TELES, Gilberto Mendonça. A experimentação poética de
Bandeira em *Libertinagem* e *Estrela da manhã*. In:
LANCIANI, Giuli (Coord.). *Libertinagem – Estrela da manhã*:
Manuel Bandeira: edición crítica. Paris; México; Buenos
Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José; Santiago de
Chile: ALLC XX, 1998. p. 105-156.
- TIGRE, Manuel Bastos. *Arlequim*: micro-poemas, hemi-
humorísticos e semi-philosophicos. Rio de Janeiro: Litho-
typographia Fluminense, 1922.
- TIGRE, Manuel Bastos. *As parábolas de Cristo*. 3. ed. Rio de
Janeiro: Hélios Bastos Tigre Editor, 1943.
- TIGRE, Manuel Bastos. *Bôlhas de sabão*: Filosofia de táxi, Bíblia
profana, Amorismos, Theatro miúdo, etc.... Rio de Janeiro:
Editores Leite Ribeiro & Maurillo, 1919.
- TIGRE, Manuel Bastos. *Conceitos e preceitos*. Rio de Janeiro:
Editora A Noite, 1946.
- TIGRE, Manuel Bastos. *Entardecer*. poesias. Rio de Janeiro:
Edição do Autor, 1935.
- TIGRE, Manuel Bastos. *Fonte da carioca*: poesias humorísticas.
Rio de Janeiro: Grande Livraria Leite e Ribeiro, 1922.
- TIGRE, Manuel Bastos; BALABAN, Marcelo (Org.). *Instantâneos
do Rio antigo*. São Paulo: Mercado das Letras: Cecult; São
Paulo: Fapesp, 2003.
- TIGRE, Manuel Bastos. *Moinhos de vento*. Rio de Janeiro:
Livraria Edictora Jacintho Silva, 1913.
- TIGRE, Manuel Bastos. *Poesias humorísticas*. Rio de Janeiro:
Editores Flores & Mário, 1933.
- TIGRE, Manuel Bastos. *Recitália*. Rio de Janeiro: Editora
Minerva Ltda., 1957.

- TIGRE, Manuel Bastos. *Saguão da posteridade*: subsídio para um pantheon ceroplástico. Rio de Janeiro: Typographia Altina, 1902.
- TIGRE, Manuel Bastos. *Sátiras*. Rio de Janeiro: Editora A Noite, 1946.
- TIGRE, Manuel Bastos. *Sol de inverno*. Rio de Janeiro: Edição do Autor, 1955.
- TIGRE, Manuel Bastos. *Versos perversos*: poesias satyricas em commentario aos acontecimentos politicos de 1904. Rio de Janeiro: J. Ribeiro Santos Editor, 1905.
- VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*: turunas e quixotes. Petrópolis: KBR, 2015.

LUIZ DELFINO: ANÁLISE DA MÉTRICA ECLÉTICA COM O AOIDOS

*Vinícius Rutes Henning**

Introdução

Considerando que o movimento parnasiano no Brasil, de forma geral, não é tão trabalhado como outras escolas literárias, surgiu a pesquisa “Poetas brasileiros de 1870 a 1920”, com o objetivo de mudar esse cenário. Dentre a extensa lista de autores desse período, os projetos derivados dessa pesquisa buscam digitalizar obras (que são disponibilizadas na *Biblioteca Digital*), recuperar textos antigos, literários e críticos, através de pesquisas na Hemeroteca Digital, e, é claro, desenvolver análises sobre os poetas.

Este artigo apresenta, portanto, os resultados de uma pesquisa desenvolvida com o poeta catarinense Luiz Delfino. Essa análise foi centralizada na métrica da sua obra poética e, por isso,

* Graduando em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas pela Universidade Federal de Santa Catarina.

utilizou-se o *software Aoidos*¹⁵⁴ para a coleta de dados, comparando o resultado desse poeta com outros dois: Alberto de Oliveira, para se obter um referencial parnasiano, e Fagundes Varela, para um referencial romântico.

Uma análise comparativa e métrica se encaixa bem no contexto da crítica feita ao Luiz Delfino, pois há várias repetições nas suas críticas, tangenciando os mesmos pontos que já haviam sido levantados. Isso aconteceu principalmente com os apresentados por Sílvio Romero, que fez o primeiro estudo sobre Luiz Delfino (MUZART, 1984).

Além de outras questões estilísticas, o que mais interessa para essa análise são os comentários feitos sobre como a sua produção poética passou por todas as escolas literárias do seu tempo: romantismo, parnasianismo e simbolismo. Celso Luft (1979 *apud* MUZART, 1984) relaciona esse aspecto eclético da sua obra com a diversidade de críticas positivas e negativas que Delfino recebeu, e isso, juntamente do fato de que a sua obra não foi publicada em ordem (e está incompleta), dificulta significativamente o trabalho de crítica a esse autor.

Por conta disso, uma análise métrica poderia ajudar a indicar, através de dados quantitativos, qual o lugar de Luiz Delfino na história literária brasileira. Infelizmente, para propor

¹⁵⁴ Desenvolvido por Adiel Mittmann e outros pesquisadores, o *Aoidos* é um *software* que realiza a escansão automática de poemas, fazendo a separação silábica e indicando o ritmo e metaplasmos.

uma releitura completa das suas críticas seria crucial ter a ordem cronológica da sua obra e, então, estender essa análise a toda ela. Porém, os dados obtidos do seu livro *Íntimas e Aspasias* (DELFINO, 2001) dialogam de uma forma interessante com o postulado de alguns críticos.

A poesia delfinense

Lauro Junkes (1998, p. 7), um dos maiores pesquisadores da literatura catarinense, afirma que a obra de Delfino pode ser dividida em dois conjuntos: “o vastíssimo grupo de sonetos, de um lado, e os poemas longos, de outro”. Como indica as palavras do crítico, Delfino é conhecido pelo tamanho da sua obra poética: calcula-se que ele escreveu mais de três mil sonetos, porém, apenas mil foram recuperados nas publicações póstumas.

O livro selecionado para a análise é constituído apenas de sonetos; ele foi escolhido para facilitar a comparação com os outros poetas, mas também porque nos sonetos delfinenses, ao mesmo tempo em que se destaca a perfeição métrica no padrão classicamente parnasiano, o autor também “inovou estruturas, quer invertendo a ordem, fazendo preceder os dois tercetos, ou então intercalando-os” (JUNKES, 1998, p. 7). Naturalmente, esse detalhe implica mudanças na métrica do poema, e pode ter causado maus olhares nos críticos menos favoráveis às mudanças estruturais.

E, enquanto a forma agradava as linhas parnasianas, a mais frequente temática da sua poesia se encaixava com os românticos: a mulher e o amor. As suas paixões foram celebradas de diversas maneiras, de forma platônica ou erótica, cantando uma mulher endeusada e divina, como a Helena em *Imortalidades III*, ou as prostitutas de *Íntimas e Aspásias*.

Luiz Delfino também teve um lado condoreiro, o que é mais visto nos seus poemas longos, como em *A Angústia do Infinito* (1936). Nesses, o poeta mostra um tom fortemente cívico e épico, marcando ainda mais a sua capacidade descritiva, com extensas divagações sobre acontecimentos históricos, intercalando-os, inúmeras vezes, com referências clássicas. Alguns dados biográficos poderiam ajudar a compreender esse lado da sua poética, como o apelo de alguns colegas por manifestações sociais, mas o mais relevante é a sua admiração por Victor Hugo (PEDRO, 2008), algo muito destacado pela crítica desses poemas longos.

Novamente, ressalta-se o problema da organização e publicação da sua obra, pois, por conta disso, “não aconteceu o devido (re)conhecimento e avaliação desse poeta, o que acarretou sobrar-lhe apenas um lugar à margem na história literária em processo de formação na época” (PEDRO, 2008, p. 172). Além de privar-lhe um lugar no cânone, a ausência de dados cronológicos da sua poesia faz com que seja impossível realizar uma análise da sua variação estilística ao longo do tempo, o que, se existisse, ajudaria a entender a justaposição das suas “fases”.

Mas, mesmo se houvesse uma divisão de períodos em que se pudesse afirmar que, durante tantos anos, Delfino assumiu um tom mais simbolista, por exemplo, seria difícil afirmar que esse elemento não poderia ser visto em poemas escritos em outros anos. Pensando na época conturbada em que ele viveu, mais especificamente no final do século XIX, com o ápice do embate entre simbolistas e parnasianos, Luiz Delfino não “brigava” com nenhum lado, mas era muito elogiado e admirado pelos dois.

O Delfino parnasiano

Para entender o movimento parnasiano no Brasil, esta análise fundamenta-se nas propostas de Péricles Eugênio, principalmente as expostas em *Poesia Parnasiana* (1967) e *Introdução ao parnasianismo brasileiro* (1989). Neste segundo texto, Péricles (1989) fala sobre os primeiros vultos do parnasianismo no Brasil, evidenciando as influências francesas, e percorre as décadas até o surgimento do modernismo.

Nos primeiros anos, Alberto de Oliveira teria se destacado como o precursor do movimento parnasiano no Brasil, segundo Péricles (1967). A forma parnasiana começou a tomar forma, e logo “certos tipos de verso desaparecem (como o alexandrino arcaico); [...] o uso uniforme do decassílabo sáfico se eclipsa; combate-se a frouxidão do verso romântico” (RAMOS, 1989, p. 8). Essa observação é muito interessante, pois de fato ela

é confirmada em análises no *Aoidos* com vários poetas desses períodos.

Ainda sobre as transformações estruturais, Péricles (1989, p. 8) afirma que “há tendência quase invencível em poetas como Alberto de Oliveira, à prática da sinalefa e da sinérese, quase desaparecendo a diérese e o hiato”. Essa mudança fica muito evidente nos gráficos que serão analisados mais à frente e, como esperado, Luiz Delfino se encontra entre os referenciais.

Por conta das suas frequentes publicações em jornais e revistas, Delfino ganhou grande renome e logo foi fortemente vinculado com o parnasianismo, algo que os historiadores da literatura ainda fazem, como Péricles (1989) que o coloca em uma posição próxima a da trindade parnasiana, elogiando o seu caráter eclético.

Metodologia

Tendo delimitado o objeto de estudo desta pesquisa, mostrou-se necessário estabelecer referenciais para comparar os dados. Ressalta-se, ainda, que por ser uma metodologia muito nova, existem dificuldades em encontrar análises que se beneficiariam desses dados, e também da própria complexidade em analisá-los. Como dito previamente, seria muito interessante ampliar esse tipo de estudo para a obra completa de autores, comparando-os com outros, ou com a progressão cronológica de si.

Mas, para o caso do Luiz Delfino, optou-se por compará-lo, metricamente, com dados representativos do romantismo e do parnasianismo. A escolha pelo Alberto de Oliveira já foi justificada, e Fagundes Varela foi escolhido por conta do seu grande domínio métrico e estilístico, mas é claro que haveriam outros poetas que poderiam estar ocupando essa posição de representação do romantismo. O livro selecionado do Alberto de Oliveira foi *Poemas e Sonetos* (1978), e o do Fagundes Varela, *Noturnas* (1956).

As versões utilizadas desses dois livros, juntamente com a de *Íntimas e Aspásias* (DELFINO, 2001), estão digitalizadas e disponíveis na *Biblioteca Digital* (<https://www.literatura.brasileira.ufsc.br/>). Ter esses arquivos digitalizados é o maior facilitador de uma pesquisa com o *Aoidos*, pois, se não houvesse essa versão, seria necessário transcrever todos os poemas para o computador.

Após a leitura dos livros, foi feita a primeira escansão¹⁵⁵, individualmente, de cada livro. A interface de uso do *Aoidos* é muito simples, basta que o usuário coloque os poemas na caixa de texto, separando-os com *hashtag*, colocando esse símbolo ao lado esquerdo do título. Nessa etapa é necessário conferir as mensagens de erro encontradas pelo *Aoidos*, que em quase todos

¹⁵⁵ Para mais detalhes sobre como funciona, em termos técnicos, o processo de escansão realizado pelo *Aoidos*, recomenda-se a leitura do artigo *Aoidos: A System for the Automatic Scansion of Poetry Written in Portuguese* (MITTMANN, WANGENHEIM, SANTOS, 2016).

os casos ocorre por conta de estrangeirismos: tendo corrigido isso, é feita a segunda escansão.

Normalmente, a segunda escansão é a última e, ao fim dela, verifica-se mais detalhadamente se o *software* categorizou os poemas de acordo com a sua medida (decassílabo, alexandrino etc.). Ao identificar a medida de um poema, o *Aoidos* aplica e anota os metaplasmos¹⁵⁶ necessários para que todos os versos se encaixem em tal forma.

Os metaplasmos são características fortemente estilísticas, podendo ser vinculadas a poetas ou escolas literárias, como fizeram diversos críticos ao longo dos tempos. Porém, pela primeira vez na crítica literária, está se tornando viável análises que levantem um grande *corpus* de dados métricos através do *Aoidos*. É cômico imaginar quanto tempo levaria para um crítico fazer a separação silábica de toda a obra de um autor, anotando os metaplasmos e ritmos.

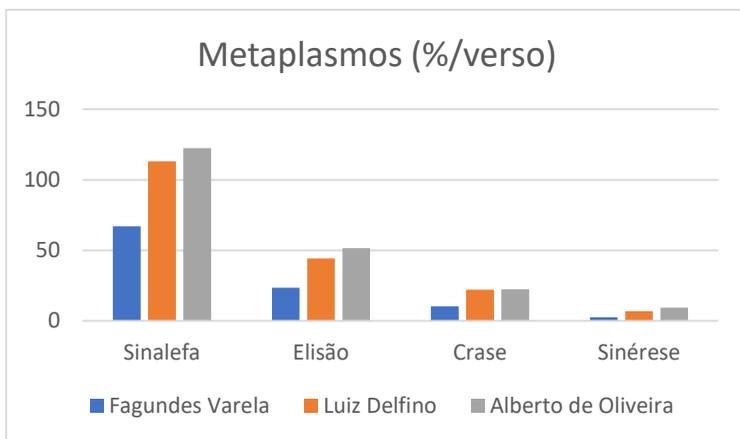
Análise dos dados

Com a devida contextualização desta pesquisa, procede-se a análise dos dados. O *Aoidos* oferece inúmeras informações,

¹⁵⁶ Os metaplasmos são os processos de acomodação do verso, essenciais ao ritmo do poema, que ocorrem no nível fonético. Dentre os vários tipos, há “a junção ou a separação de vogais em contato, o acréscimo ou a suspensão de sílabas, o recuo ou avanço do acento forte vocabular” (CHOICIAY, 1974, p. 14), entre outros.

tanto dos poemas individuais, quanto da obra completa. Para essa comparação, optou-se por centralizar a análise na medida dos poemas e na quantidade de metaplasmos utilizados, porém, outras informações que se destacaram serão comentadas posteriormente.

Gráfico 1 – Porcentagem de metaplasmos por verso.



Como pode-se observar no Gráfico 1, com exceção da crase, em que Luiz Delfino e Alberto de Oliveira estão praticamente iguais, havendo uma diferença mínima de 0,3% (sendo que no segundo autor tem maior presença desse metaplasmo), em todos os casos Delfino se encontra entre os dois poetas. Aqui, selecionou-se os quatro metaplasmos mais frequentes nos três poetas, mas no total há onze, contudo, como

a maioria dos outros metaplasmos são pouco frequentes, é difícil deduzir algo relevante e concreto com base apenas nisso.

De acordo com Péricles (1989), há uma grande diminuição no uso do hiato e da diérese no parnasianismo, comparado com o romantismo. Infelizmente, o *Aoidos* não marca os hiatos, mas sobre as diéreses no livro de Delfino, em 2.707 versos, apenas 3 (0,1%) continham esse metaplasmo.

E, ainda, confirma-se outra proposta enunciada por Péricles (1989), pois há uma enorme diferença no uso da sinalefa e da sinérese, principalmente entre Alberto de Oliveira e Fagundes Varela, respectivamente 67% e 122,5%, para a sinalefa, e 2,5% e 9,3%, para a sinérese. Considerando, novamente, que esses poetas foram selecionados para representar a métrica das suas escolas literárias, esses dados se mostram favoráveis às propostas de críticos e historiadores da literatura, que chegaram às mesmas conclusões com um olhar superficial dos resultados concretos.

Quanto aos metaplasmos em Delfino, há um número menor do que os em Oliveira em todos os casos, como eclipse (0,26% e 3,6%), síncope (0,04% e 0,3%), acento (0,3% e 0,84%), entre outros. De fato, o parnasianismo é sempre vinculado à ideia da arte pela arte, a elevação da técnica em busca de produtos perfeitos, mas, mesmo que Delfino fosse considerado um versejador de alta qualidade, sendo que “em poucos minutos e em qualquer lugar, era capaz de compor quatorze versos decassílabos perfeitos” (JUNKES, 1998, p. 7), ele também recebeu críticas

negativas dentro do próprio molde parnasiano, como pode ser visto na organização de críticas feita por Muzart (1984).

Entretanto, isso pode ser justificado em maior parte pelo seu estilo extensivamente descritivo, por conta das suas temáticas, ou até mesmo por influências de dados biográficos, pois muitos críticos contemporâneos a ele ressaltavam com frequência, sem motivo aparente, o fato de que ele era muito rico. Mesmo assim, esses dados mostram que há uma diferença no uso de metaplasmos, o que poderia ter corroborado para a formação dessa visão sobre a sua obra.

Em seguida, voltando a atenção às medidas dos versos, algo mais palpável e perceptível quando se lê um poema, apresenta-se a Tabela 1 que contém as porcentagens relativas a todos os versos presentes nos poemas de cada livro, relacionadas às suas respectivas formas.

Tab. 1 – Porcentagem dos versos de todos os poemas e suas respectivas medidas.

	Fagundes Varela	Luiz Delfino	Alberto de Oliveira
Decassílabo	70%	88%	43%
Alexandrino	0%	12%	32,7%
Hexassílabo	4,1%	0%	15%
Redondilha maior	9,7%	0%	0%
Eneassílabo	8,4%	0%	0%
Hendecassílabo	7,8%	0%	0%
Outro (7 ou 4 sílabas)	0%	0%	9,3%

Antes de se propor uma leitura desses dados, é importante ressaltar que não há um consenso sobre o que seria, definitivamente, uma medida parnasiana e uma medida romântica. Existem, sim, características gerais que foram absorvidas e descritas em manuais de literatura e, é claro, defendidas pelos autores que se puseram na frente de suas respectivas escolas literárias.

Com isso em mente, ainda é possível destacar alguns pontos. O alexandrino é presente de forma considerável nos versos de Delfino e de Oliveira, sendo que no segundo autor a medida é mais frequente. Contrapondo-os, Fagundes Varela não apresenta nenhum verso alexandrino em *Noturnas* (1956), mas sim uma grande variedade de outras medidas, como a redondilha maior, eneassílabo e o hendecassílabo: versos que não se encontram nos outros poetas.

Ao realizar a escansão de outro livro de Delfino, *Angústia do Infinito* (1936), que contém apenas poemas longos, verificou-se a presença de medidas que não estão presentes nos seus sonetos. Nesse livro, apenas 25% dos poemas são decassílabos e 33,3% alexandrinos, enquanto que 16,6% são eneassílabos, 8,3% em redondilha maior e 16,6% polimétricos. Essa diferença é muito interessante, e estilisticamente se justificaria pela influência condoreira nesse livro, presente em vários dos seus poemas, com um tom altamente patriota, principalmente, em *Tiradentes – O Grande Mártir*.

Retomando os postulados de Péricles (1989), confirma-se a inexistência do alexandrino arcaico em Delfino e Oliveira; característica base do parnasianismo. Sobre o verso decassílabo, presente substancialmente nos três autores, destaca-se que entre os 2.356 versos decassílabos de Delfino, apenas 604 (25,5%) deles são sáficos.

Ao comparar diretamente Fagundes Varela e Alberto de Oliveira, é interessante perceber que ambos apresentaram poemas com mais de uma medida. No caso, o livro *Sonetos e Poemas* (OLIVEIRA, 1978) contém dois poemas que misturam alexandrinos com hexassílabos, dois poemas com decassílabos e alexandrinos, e um poema com redondilha maior e tetrassílabos; já o livro de Fagundes Varela, *Noturnas* (1956), dois poemas com decassílabos e hexassílabos. A presença de duas medidas em um único poema não é associada, necessariamente, a nenhuma das escolas literárias em questão, e eles também não são versos livres, visto que continuam a seguir um padrão métrico no seu ritmo.

Por fim, sobre os ritmos dos versos, Delfino se aproxima de Oliveira, pois ambos tiveram o mesmo ritmo no primeiro lugar de frequência: 2-4-6-10 (na posição do poeta romântico, esse ritmo é o décimo quarto mais usado). E o mais comum em Varela, 2-4-8-10, é o sexto em Delfino e o quarto em Oliveira.

Considerações finais

Primeiramente, considerando o pouco tempo de existência dessa metodologia (no caso, o uso de dados quantitativos da métrica de um poeta na crítica literária), faz-se necessária a reflexão sobre o próprio processo de análise. Como ressaltado ao longo desse texto, as novas tecnologias abrem espaço para novos olhares sobre todas as áreas do conhecimento, e a literatura não foge dessa regra.

Ferramentas como o *Aoidos* possibilitam (re)leituras que, sem elas, seriam impossíveis ou severamente inviáveis. Considerando todas as possibilidades desse *software*, mesmo no seu estágio atual, sem as várias possíveis melhorias que, certamente, serão desenvolvidas ao longo do tempo, o horizonte de possibilidades para essas análises é imenso: nesse cenário, essa análise é embrionária.

Porém, mesmo que com um *corpus* limitado, já é possível explorar novas interpretações sobre a poesia de Luiz Delfino, um poeta eclético e que, por conta de problemas com as publicações de sua obra, foi prejudicado nas suas análises. Dialogando com o objetivo principal do projeto “Poetas brasileiros de 1870 a 1920”, desenvolvido pelo Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística, esse trabalho pretende dar a devida atenção a poetas que possuem, como Delfino, uma posição à margem da história e do cânone literário.

Após a devida reflexão sobre os dados obtidos nessa pesquisa, mostra-se que seria ainda mais necessária a organização cronológica da sua extensa obra. Comparando um de seus livros

de soneto com referenciais do romantismo e do parnasianismo, confirmou-se a tese de que ele se encontra entre as escolas. Com os dados cronológicos das suas produções, talvez também seria possível detectar os elementos simbolistas impressos na sua métrica, mas, considerando o período em que ele viveu (e escreveu), pode-se afirmar que o romantismo e o parnasianismo foram mais frequentes nela.

Não se pretendeu questionar, nesse estudo, todas as críticas feitas ao Luiz Delfino até então, mas sim ajudar a entender as flutuações entre impressões positivas e negativas, ou simplesmente corroborar à tese de que ele foi um poeta inteiramente eclético, passando por vários estilos, mas sendo livre para escrever como queria. Esse último aspecto foi o maior motivo que o levou a ser coroado como “Príncipe dos poetas brasileiros” pelos simbolistas da Revista Vera-Cruz (PEDRO, 2008), mas é o conjunto desses elementos da sua poesia que o fazem um grande poeta, digno de novas leituras e análises.

REFERÊNCIAS

- AOIDOS. Disponível em: <http://aoidos.ufsc.br>. Acesso em: 30 jan. 2019.
- DELFINO, L. *A angustia do Infinito*. Rio de Janeiro: Irmãos Pongetti, 1936.

- DELFINO, L. *Poesia Completa*. Florianópolis: ACL, 2001.
- CHOCIAY, R. *Teoria do Verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- JUNKES, L. Introdução à poesia de Luiz Delfino. In: DELFINO, L. *Melhores poemas de Luís Delfino*. São Paulo: Global, 1998.
- LITERATURA DIGITAL. Biblioteca de Literatura de Língua Portuguesa. Disponível em:
<http://www.literaturabrasileira.ufsc.br>. Acesso em: 30 jan. 2019.
- MITTMANN, A.; WANGENHEIM, A. V.; SANTOS, A. L. *Aoidos: A System for the Automatic Scansion of Poetry Written in Portuguese*. In: 17th International conference on intelligent text processing and computational linguistics, 2016.
- MUZART, Z. L. *Bibliografia sobre Luís Delfino*. Travessia, v. 5, n. 8/9, p. 177-193, 1984.
- OLIVEIRA, A. *Alberto de Oliveira: Poesias Completas*. Org. Marco Aurélio Mello Reis. Núcleo Editorial UERJ, 1978.
- PEDRO, R. L. *A Imortalidade de Helena: o corpo na lírica de Luiz Delfino*. 2008. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.
- RAMOS, P. E. *Poesia Parnasiana*. Lugar: Melhoramentos, 1967.
- RAMOS, P. E. *Introdução ao parnasianismo brasileiro*. In: Revista USP, Brasil, n. 3, p. 155-168, nov. 1989.
- VARELA, F. *Poesias Completas de Fagundes Varela*. São Paulo: Edição Saraiva, 1956.

ENTRE O POETA IMPERIAL E O HIEROFANTE: A ASSINATURA RÍTMICA DE MÚCIO TEIXEIRA

*Paulo Henrique Pergher**

1 Introdução

Este artigo tem como objetivo apresentar, a partir do conceito de *assinatura rítmica* (MITTMANN; PERGHER; SANTOS, 2019), as obras *Novos Ideais* e *Terra Incógnita* de Múcio Teixeira, poeta porto-alegrense, tendo em vista a problemática envolvida na transição do vate à condição de hierofante, assim como de prover novas possibilidades de abordagem para analisar tal cenário, possibilitando que novos experimentos sejam travados em função desse critério. Enfatizamos, todavia, que este estudo possui um caráter preliminar, apresentando uma síntese dos resultados obtidos em dois ciclos do Programa de Iniciação Científica (PIBIC) e faz parte de um projeto mantido pelo Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística (NUPILL), que investiga a poesia produzida por poetas na virada do século XIX para o XX. O projeto visa tanto a caracterização da poética

* Mestrando pelo Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

de autores como José Albano, Wenceslau de Queirós, Bastos Tigre, Dario Veloso, Lúcio de Mendonça, Silveira Neto, Teófilo Dias, Luiz Delfino, Gilka Machado, Francisca Júlia, entre outros, como a confrontação dos resultados obtidos por diferentes pesquisadores, para a melhor compreensão do período.

A *assinatura rítmica* se refere, segundo Mittmann, Pergher e Santos (2019), à “distribuição dos padrões rítmicos de um conjunto de versos de mesmo tamanho”. Sendo assim, um mesmo poeta pode apresentar, não só uma assinatura, como várias, em função dos metros que utiliza. Evidentemente que alguns comprimentos de verso são mais relevantes, visto, em geral, suas frequências serem superiores, quais sejam: heptassílabos; decassílabos e dodecassílabos. Apresentaremos, no decorrer deste texto, somente a *assinatura rítmica* dos versos decassilábicos de Múcio Teixeira, por razões a serem explicitadas.

Este artigo, então, consistirá em: breve introdução contextual das obras estudadas; definição do *corpus* utilizado na pesquisa; apresentação da *assinatura rítmica* de Múcio Teixeira, nas obras *Novos Ideais* e *Terra Incôgnita*; e considerações finais.

2 Múcio Teixeira: entre o poeta imperial e o hierofante

Discutimos anteriormente (PERGHER, 2017a; PERGHER, 2017b) que Múcio Teixeira, na virada do século XX, intitula-se *Barão Ergonte* e passa a profetizar calamidades públicas nos jornais da época, em especial do Rio de Janeiro. Tratamos,

com maior delonga, de sua principal obra dessa transição: *Terra Incógnita*. Sobre essa, escrevemos que Múcio Teixeira

escreveu *Terra Incógnita* em 1916, quando residia no Rio de Janeiro e assinava pela alcunha *Barão Ergonte*. Neste período, Múcio profetizava calamidades públicas em páginas de jornais, fato não pouco polêmico, e atendia em sua residência, utilizando conhecimentos esotéricos e da palmística. Parte de sua produção intelectual e poética, inclusive poemas desse livro, podiam, na época, ser encontrados no *Almanach do Barão Ergonte*, produzido e vendido pelo autor. (PERGHER, 2017b).

Além de *Terra Incógnita*, tratamos, também, outra de suas obras, a saber, *Novos Ideais*, de 1880, buscando caracterizar o que Bastos Tigre (1952) chamou de *fase áurea* do escritor. A principal hipótese, sustentada na época, para a invisibilidade do escritor na atualidade, a partir da interpretação de Rocha Pombo (1928), era a de que as mudanças em sua vida pública, assim como na temática de seus escritos, suplantaram sua poesia, descredenciando suas produções. O hierofante haveria, então, “sacrificado o poeta”, como ilustrou o crítico Rocha Pombo (PERGHER, 2017a).

Para além de questões sociais, de qualquer forma, pouco discutimos acerca da técnica versificatória de Múcio Teixeira. Neste artigo, buscaremos caracterizar a poesia do escritor, sua *assinatura rítmica*, contrapondo essas duas fases a partir da análise

de seus versos com o auxílio do programa Aoidos (MITTMANN; VON WANGENHEIM; SANTOS, 2016). O Aoidos é uma ferramenta *online* capaz de escandir versos em português e em espanhol, além de relatar os esquemas rítmicos e os metaplasmos realizados durante o processo de escansão.

Importa destacar que, em linhas gerais, Múcio Teixeira é retomado em pesquisas, não em função de sua poesia, mas de outros temas, como: sua relação com o Partenon Literário (Cf. PÓVOAS, 2009; SILVEIRA, 2008); a publicação de *O Negro da Quinta Imperial* e sua relação com a imprensa (Cf. SANTOS, 2000); o regionalismo gaúcho (Cf. GONÇALVES, 2015); sua compilação de traduções de poemas de Victor Hugo; a relação entre poesia e vida diplomática (Cf. DINIZ, 2015); suas críticas a outros poetas e escritores (Cf. LIMA, 2010); entre outras. Destaca-se, nesse sentido, a importância de projetos que retomam os textos literários desses escritores, buscando rediscuti-los à luz de novas tendências e projeções.

3 Definição do *corpus*

O *corpus* desta pesquisa foi construído a partir das obras *Novos Ideais* (1880) e *Terra Incógnita* (1916), de Múcio Teixeira, sendo composto de 5.940 versos. Para que as obras fossem analisadas pelo Aoidos, elas tiveram que ser digitalizadas e transformadas em textos inteligíveis para o programa. A primeira

encontrava-se disponível¹ no sítio *Literatura Brasileira*, mantido pelo NUPILL. A segunda, por outro lado, foi digitalizada e disponibilizada, como parte desta pesquisa, na Revista Mafuá², constando hoje para acesso livre.

A ferramenta, hoje, aceita textos codificados em XML (*Extensible Markup Language*)³ no formato TEI (*Text Encoding Initiative*)⁴, com algumas possibilidades de codificação próprias. O TEI exerce a função de padronizar as marcações em XML, possibilitando que os arquivos sejam, inclusive, utilizados em outros programas que o interpretem. Em um dos experimentos que realizamos (MITTMANN; PERGHER; SANTOS), por exemplo, utilizamos o *Corpus Siglo de Oro*, de Navarro-Colorado, Lafoz e Sánchez (2016), disponibilizado pelos autores na plataforma *Github*⁵, que contém mais de 5.000 sonetos.

¹ A obra *Novos Ideais* pode ser acessada em:

<https://www.literaturabrasileira.ufsc.br/documentos/?action=download&id=43404>.

² A obra *Terra Incógnita* pode ser acessada em:

<http://mafua.ufsc.br/2017/profecias-e-quiromancias-a-terra-incognita-de-mucio-teixeira/>.

³ O XML é uma linguagem de marcação bastante flexível, utilizada em diversos tipos de publicações, servindo para que um texto simples, destituído de suas propriedades gráficas, que lhe atribuíam tipos semânticos, como título, subtítulo e afins, possa ser semanticamente interpretado por um programa.

⁴ TEI está disponível em: <http://www.tei-c.org/>.

⁵ O corpus *Siglo de Oro* pode ser acessado em:

<https://github.com/bncolorado/CorpusSonetosSigloDeOro>.

A Tabela 1 apresenta a síntese dos dados obtidos através do Aoidos, tratando-se do metro. Dos 5.940 versos analisados, 51,38% são decassílabos e 30,54% dodecassílabos, computando mais de dois terços do total (81,92%). Os outros dois metros que merecem destaque são os hexassílabos (7,76%), que atuam sempre como *quebrados*, e os heptassílabos (6,38%). Os 3,94% dos demais, apresentados na tabela indiscriminadamente, referem-se a dois poemas hendecassílabos, dois eneassílabos, *versos elementares*⁶ e alguns versos que o programa foi incapaz de escandir.

Tab. 1 – distribuição, em números absolutos, do *corpus* por metro.

	6	7	10	12	outros	total
NI	333	274	1166	1246	113	3132
TI	128	105	1886	568	121	2808
total	461	379	3052	1814	234	5940
%	7,76	6,38	51,38	30,54	3,94	100,00

Importa salientar que certos poemas não foram incluídos no *corpus* por motivos específicos, quais sejam: 1) *Colombo*, de *Novos Ideais*, poema escrito por Sílvio Romero; 2) *Rosas de*

⁶ Chochiy (1974, p. 59) categoriza os versos dissilábicos, trissilábicos e tetrassilábicos, como versos elementares, “por considerá-los apenas segmentos ou membros de verso”.

Campoamor, de *Novos Ideais*, poema traduzido; 3) *Cantiga de Brander*, de *Novos Ideais*, poema traduzido; e 4) *Os versos dourados*, de *Terra Incógnita*, poemas traduzidos.

4 A assinatura rítmica

A Tabela 2 apresenta a *assinatura rítmica* dos versos decassilábicos das obras *Novos Ideais* (NI) e *Terra Incógnita* (TI), assim como uma média, que poderíamos interpretar, nesse caso, como a do poeta, Múcio Teixeira. Como discutimos anteriormente, o conjunto das frequências dos padrões rítmicos de um grupo de versos, nesse caso, coincidentemente, das obras, pode ser entendido como uma *assinatura rítmica*. Escolhemos apresentar somente a assinatura dos decassílabos, visto que os versos hexassílabos cumprem a função de *quebrados*, os heptassílabos somam somente 378 ocorrências e os dodecassílabos se mostram pouco legíveis neste contexto, tendo em vista o número elevado de padrões rítmicos possíveis.

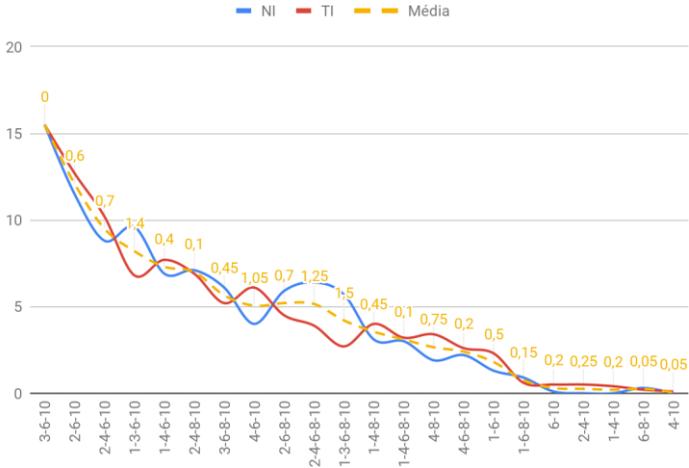
Tab. 2 – Assinaturas rítmicas dos decassílabos, de Múcio Teixeira, em valores percentuais.

	NI	TI	Média
3-6-10	15,5	15,5	15,5
2-6-10	11,5	12,7	12,1

2-4-6-10	8,8	10,2	9,5
1-3-6-10	9,6	6,8	8,2
1-4-6-10	6,9	7,7	7,3
2-4-8-10	7,1	6,9	7
3-6-8-10	6,1	5,2	5,65
4-6-10	4	6,1	5,05
2-6-8-10	5,9	4,5	5,2
2-4-6-8-10	6,4	3,9	5,15
1-3-6-8-10	5,7	2,7	4,2
1-4-8-10	3,1	4	3,55
1-4-6-8-10	3	3,2	3,1
4-8-10	1,9	3,4	2,65
4-6-8-10	2,2	2,6	2,4
1-6-10	1,3	2,3	1,8
1-6-8-10	0,9	0,6	0,75
6-10	0,1	0,5	0,3
2-4-10	0	0,5	0,25
1-4-10	0	0,4	0,2
6-8-10	0,3	0,2	0,25
4-10	0	0,1	0,05
<hr/>			
total	100	100	
<hr/>			

Como pode ser lido na Tabela 2, o padrão rítmico mais frequente no *corpus* é o 3-6-10 (15,5%), seguido do 2-6-10 que apresenta a média 12,1%. Poderíamos acrescentar algumas informações, se compararmos a *assinatura rítmica* média aos resultados encontrados por Mittmann, Pergher e Santos (2019), em um experimento que tratou, partindo de um *corpus* com mais de 110.000 decassílabos, de 15 poetas: Camões; Sá de Meneses; Gregório de Matos; Santa Rita Durão; Cláudio Manuel da Costa; Tomás Antônio Gonzaga; Gonçalves de Magalhães; Xavier Pinheiro; Fagundes Varela; Delminda Silveira; Araújo Figueiredo; Bastos Tigre; Augusto dos Anjos; Carlos Alberto Nunes; e José Teixeira. Múcio Teixeira apresenta o maior índice de decassílabos 3-6-10, ultrapassando Fagundes Varela (14,5%) e Carlos Alberto Nunes (14,1%). Dos 16 poetas que figuram nos estudos, 10 utilizam com maior frequência o padrão 2-4-6-10, quatro o 3-6-10; e dois outros padrões. Por outro lado, Múcio Teixeira apresenta um dos menores índices de 2-4-6-8-10 (5,15%), o terceiro menor, aproximando-se, novamente, de Varela (4,1%) e Carlos Alberto Nunes (5,1%).

Gráfico 1 – variação entre NI e TI em valores percentuais.



A Figura 1 ilustra, por fim, a variação, em valores percentuais, entre as obras, em função da média. Nota-se, de início, que o padrão rítmico mais frequente, o 3-6-10, apresenta variação nula. O padrão com maior variação, por sua vez, é o 1-3-6-8-10, variando 1,5%, entre NI (5,7%), TI (2,7%) e a média. Os únicos esquemas rítmicos que apresentam variação superior a 1% são: 4-6-10; 2-4-6-8-10; e o supracitado 1-3-6-8-10. Por fim, a variação média entre as obras é de 0,5%.

5 Considerações finais

A aproximação de Múcio Teixeira à Fagundes Varela e Carlos Alberto Nunes, no uso dos padrões 3-6-10 e 2-4-8-10,

pode se mostrar relevante tanto na análise da poesia do escritor, como mais clara em outras formas de apresentação de *assinaturas rítmicas*, que aqui não figuram, como é o caso do *dendograma*. Com isso, poderemos tratar com maior propriedade do estilo do escritor e não só em função de influências e escolas literárias.

Espera-se que com a apresentação da *assinatura rítmica* das obras *Novos Ideais* e *Terra Incógnita*, de Múcio Teixeira, possamos realizar novos experimentos no futuro, relacionando-a com a de outros escritores. Algumas questões, então, que se mostram pertinentes neste contexto, poderão ser resolvidas, como: quanto varia a *assinatura rítmica* de um escritor em função do tempo; qual a distância média entre obras de um mesmo escritor; quais fatores contribuem para uma diferença substancial; dentre outras. Assim, poderemos responder, com maior precisão, se a mudança na vida pública do escritor afetou de fato sua poesia em termos de ritmo. Importa salientar que a adição de outras obras do escritor, nesse processo, poderá alterar sua *assinatura rítmica*.

REFERÊNCIAS

CHOCIAY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: McGraw-Hill do Brasil, 1974.

- DINIZ, Célio. Poesia e vida diplomática em Francisco Alvim. 2015. Tese (Doutorado em Literatura), Universidade Federal Fluminense, Niterói. 2015. Disponível em: <http://www.repositorio.uff.br/jspui/bitstream/1/3224/1/Tese%20pronta%20PDF.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2019.
- GONÇALVES, Mariana Couto. A vida e a obra do escritor Bernardo Taveira Junior (1836-1892). *Patrimônio e memória*, São Paulo, v. 11, n. 2, p. 217-232, 2015. Disponível em: <http://pem.assis.unesp.br/index.php/pem/article/view/508/824>. Acesso em: 10 jan. 2019.
- LIMA, Elizabeth Maria Freire de Araújo. A produção e a recepção dos escritos de Qorpo-Santo: apontando transformações nas relações entre arte e loucura. *Interface*, São Paulo, v. 14, n. 33, p. 437-447, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/icse/v14n33/a16v14n33.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2019.
- MITTMANN, Adiel; PERGHER, Paulo Henrique; SANTOS, Alckmar Luiz dos. In: PLECHÁČ, Petr; SCHERR, Barry P.; SKULACHEVA, Tatyana; BERMÚDEZ-SABEL, Helena; KOLÁR, Robert (org.). *Quantitative approaches to versification*. Praga: Institute of Czech Literature of the Czech Academy of Sciences, 2019.
- MITTMANN, A.; VON WANGENHEIM, A.; SANTOS, A. L. dos. Aoidos: A system for the automatic scansion of poetry written in Portuguese. In: 17th International Conference on Intelligent Text Processing and Computational Linguistics, 2016.

- NAVARRO-COLORADO, Borja; LAFOZ, María Ribes;
SÁNCHEZ, Noelia. Metrical annotation of a large corpus of
Spanish sonnets: representation, scansion and evaluation.
10th edition of the Language Resources and Evaluation
Conference, Portorož, Slovenia, 2016.
- OLIVEIRA, Fernando Bonadia de. Filósofo e operário: o soneto
“Spinoza” de Machado de Assis. *Trans/form/ação*, Marília,
v. 41, n.4, p. 31-52, 2018.
- PERGHER, Paulo Henrique. Múcio Teixeira: o sacrifício do
poeta ao hierofante. *Mafuá*, Florianópolis, n. 28, 2017a.
- PERGHER, Paulo Henrique. Profecias e quiromancias: a Terra
Incógnita de Múcio Teixeira. Apresentação de obra rara.
Mafuá, Florianópolis, n. 28, 2017b.
- POMBO, Rocha. Múcio Teixeira. *Correio da Manhã*, Rio de
Janeiro, 28 fev. 1928.
- PÓVOAS, Mauro Nicola. Fontes primárias e dúvidas literárias: o
caso *Murmúrios do Guaíba*. *Iluminart*, São Paulo, v. 1, n. 1,
2009. Disponível em:
[http://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/1745/fontes
%20primarias.pdf?sequence=1](http://repositorio.furg.br/bitstream/handle/1/1745/fontes%20primarias.pdf?sequence=1). Acesso em: 10 jan. 2019.
- SANTOS, Paulo Roberto Alves dos. Múcio Teixeira: poeta e
homem de jornal. In: ENCONTRO NACIONAL DE
PESQUISADORES DE PERIÓDICOS LITERÁRIOS:
PERCURSOS E PROPOSTAS, 4, 2000, Bahia. *Anais...*
Disponível em:
[http://www2.uefs.br/enapel/files/4enapel_anais.p279-
285.pdf](http://www2.uefs.br/enapel/files/4enapel_anais.p279-285.pdf). Acesso em: 20 mai. 2017.
- SILVEIRA, Cássia Daiane Macedo da. Dois pra lá, dois pra cá: o
Parthenon Litterarrio e as trocas entre literatura e política na

Porto Alegre do século XIX. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

TEIXEIRA, Múcio. *Novos Ideais*. Rio de Janeiro: Tipografia Nacional, 1880. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4320>. Acesso em: 10 jan. 2019.

TEIXEIRA, Múcio. *Terra Incógnita*. São Paulo: Casa Duprat, 1916. Disponível em: <http://mafua.ufsc.br/2017/profecias-e-quiromancias-a-terra-incognita-de-mucio-teixeira> . Acesso em: 10 jan. 2019.

TIGRE, Bastos. O Barão Ergonte. *A Noite*, Rio de Janeiro, 11 jan. 1952.

FRAGMENTAÇÃO, MONTAGEM E MEMÓRIA NAS “RrEMEMBRANÇAS DA MENINA DE RUA MORTA NUA”, DE VALÊNCIO XAVIER*

*Mariany Teresinha Ricardo***

1 Abertura

Valêncio Xavier nasceu em São Paulo, em 1933, e morou em Curitiba desde 1954, onde trabalhou com o cinema e com a televisão. É em sua atuação dentro da área do cinema que Valêncio, com os trabalhos desenvolvidos junto à Cinemateca do Museu Guido Viaro e ao Museu da Imagem e do Som do Paraná, dirige suas produções filmicas. Junto a isso, particularmente a partir da década de 1980, ele passa a se dedicar com afinco ao espaço literário, com uma escrita à sua maneira, influenciada por técnicas cinematográficas, sua estadia em Paris no ano de 1959 e seu gosto pelos quadrinhos (NEVES, 2006).

* Este artigo tem relação direta com a pesquisa desenvolvida na elaboração do meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) para obtenção do grau de Bacharel em Letras – Língua Portuguesa e Literaturas de Língua Portuguesa, pela Universidade Federal de Santa Catarina, a ser apresentado no ano de 2019. Tendo isso em vista, há discussões que preservarão, em ambos os documentos, a forma como o conteúdo foi elaborado.

** Mestranda do Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina. Bolsista do CNPq.

O cineasta e escritor, embora tenha publicações literárias que datem da década de 1960¹, demorou a ser notado dentro desse meio, o que pode ser relacionado tanto ao fato de suas publicações ocorrerem em jornais, revistas ou por pequenas editoras quanto à presença de uma crítica em torno de sua obra devido ao estilo experimental de sua escrita. Dessa forma, é apenas a partir de 1998, com a publicação de *O mez da gripe e outros livros* pela Companhia das Letras, uma editora maior, que passa a haver um maior direcionamento para sua obra. Além desse título, a editora também publicou *Minha mãe morrendo e o menino mentido* (2001) e, dois anos antes do falecimento de Valêncio, *Rememбранças da menina de rua morta nua e outros livros* (2006).

As “Rememбранças da menina de rua morta nua” (doravante “Rememбранças...”) é a estória que dá título ao último livro citado e, da mesma forma que outras publicações de Valêncio, como *O Mez da Gripe* (1981), e outras das estórias presentes no mesmo volume, apresenta uma escrita literária híbrida que foge a uma linguagem apenas verbal, característica das produções valencianas. Nessa perspectiva, o escritor trabalha com a apropriação de fragmentos discursivos provenientes de diferentes esferas sociais – recortes de páginas de jornais, de livros antigos e de dicionários e bilhete entregue em um semáforo, por exemplo –, os quais dispõe sobre as páginas usando um processo

¹ Neves (2006) registra como primeira publicação literária do escritor o conto “Acidentes de trabalho” (1963), na revista *Senhor*.

de colagem que remete às produções dadaístas do início do século passado e à técnica cinematográfica de montagem.

Neste artigo, serão trazidas algumas reflexões sobre o trabalho empreendido em torno dos fragmentos mobilizados pelo autor, que dá razão de ser a um processo de escrita marcado por recorte, colagem e montagem de elementos discursivos reunidos em torno do caso de uma menina que foi encontrada, morta e nua, em um trem de brinquedo de um parque de diversões em Diadema (São Paulo) no ano de 1993. Veremos, durante a discussão, as consequências que podem advir desse procedimento, sobretudo no que tange ao trabalho de ressignificação por que passam os fragmentos na escritura da obra. Dessa forma, o trabalho considera que, na composição dada por Valêncio, os elementos discursivos assumem um outro tocar o leitor, que não apenas aqueles das fontes primárias, além de permitirem a abertura a uma experiência diferenciada daquela que se teria para com cada um dos gêneros tomados em suas circunstâncias cotidianas.

2 Recortes e procedimentos de escritura

Os primeiros fragmentos que compõem as "Remembranças..." são recortes que provêm do discurso jornalístico, a saber: os impressos *Jornal do Brasil*², *Folha de São*

² Do dia 27 de março de 1993. Disponível em: <https://goo.gl/8WVUqZ>. Acesso em: 23 dez. 2018.

*Paulo*³ e *Estado de São Paulo*⁴ (hoje, *Estadão*); e o programa televisivo *Aqui Agora*. O primeiro é o único que não diz respeito ao caso da menina, mas, mesmo assim, é o que dá abertura à narrativa, o que ocorre por meio de uma reportagem sobre o programa citado, na época transmitido pelo Sistema Brasileiro de Televisão (SBT). É este programa o responsável por trazer vários elementos sobre o que teria acontecido à menina, uma vez que foi ele que elaborou uma reportagem em torno disso, com a ida do cronista policial Gil Gomes tanto ao lugar em que teria sucedido o assassinato quanto a outros espaços que a menina frequentava. É também com os recortes provindos dessas reportagens que temos entrevistas com a mãe da menina e com um dos funcionários do parque-cenário do crime.

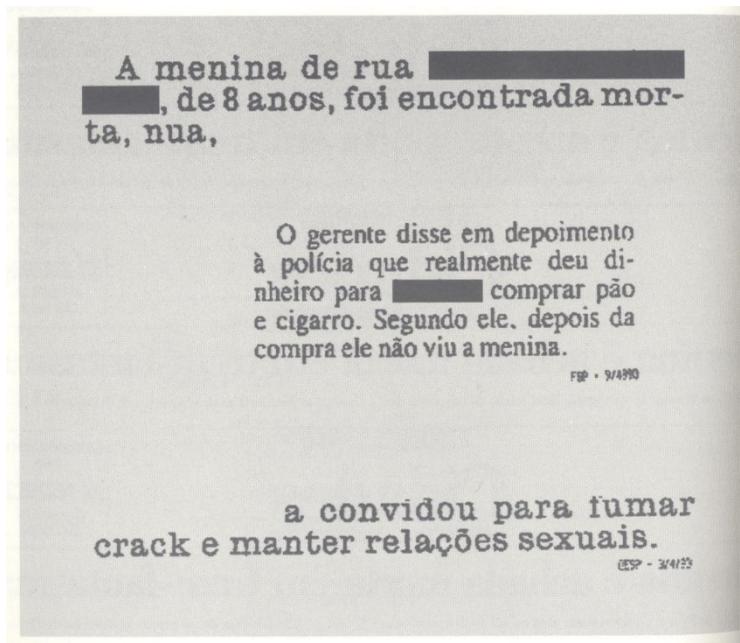
No caso dos jornais impressos, eles têm suas manchetes, fotografias e notícias em um estilo que reporta aos fac-símiles colados por sobre as páginas, diferentemente do programa televisivo, cujas falas precisaram ser transcritas, o que ocorre com o uso de diferentes tipos de fontes caligráficas. Alguns desses recortes, cabe apontar, têm alguma edição no que se refere à formatação do conteúdo original (o que também pode ter acontecido em relação à fala das demais pessoas, na reportagem gravada), como ocorre na página 44 (Fig. 1), em que podemos

³ Dos dias oito e dez de abril de 1993. Disponíveis em: <https://goo.gl/EQkpK4> e <https://goo.gl/GM91xt>. Acesso em: 23 dez. 2018.

⁴ Do dia oito de abril de 1993. Disponível em: <https://goo.gl/rgFydS>. Acesso em: 23 dez. 2018.

perceber uma segunda edição do recorte, quando o comparamos com os originais⁵.

Fig. 1 – Manipulação de recorte de jornal. Fonte: Xavier, 2006, p. 44.



No que se refere a esses tipos de recortes, que abarcam gêneros discursivos próprios da área do jornalismo, eles sofrem, desde a segunda página, interferência de textos que provêm de outras esferas. O primeiro deles, situado após a fala de Gil Gomes

⁵ Para verificar, conferir as edições on-line disponíveis, apontadas nas notas de rodapé 5 e 6.

sobre o problema das crianças de rua, é um bilhete (Fig. 2) entregue a Valêncio em um semáforo de São Paulo – e sabemos isso porque essa informação está junto ao recorte. Com isso, além de expandir o cenário da presença de crianças de rua, nos vemos diante de uma obra que retrata em alguns momentos, de forma direta, de onde provém o conteúdo que lhe dá vida.

Fig. 2 – Bilhete, recebido em um semáforo, incorporado à narrativa. Fonte:

Xavier, 2006, p. 41.

**PREZADO AMIGO :
ESTOU PEDINDO UMA AJUDA
PARA COMPRAR ARROZ E
FEIJÃO PARA MEUS IRMÃOS
MENORES. ACEITO VALE -
TRANSPORTE E VALE -
REFEIÇÃO.**

OBRIGADO POR SUA AJUDA.

— DEUS LHE PAGUE —

Bilhete entregue a Valêncio Xavier, no semáforo da avenida
Sapetuba com Francisco Morato na quinta-feira 15/4/93 – SP

Outra presença bastante interessante, nesse sentido, é uma interferência de V.X. a uma fala de Gil Gomes sobre o trem fantasma em que fora encontrado o corpo da menina (Fig. 3). Nesse caso, podemos notar o quão intromissivo o narrador pode ser na escrita de Valêncio, um narrador que percorre nas entrelinhas, no não dito, os discursos retirados do mundo.

Fig. 3 – Interferência de V.X. Fonte: Xavier, 2006, p. 52, grifo meu.

██████ foi vista no parque, ao lado do parque, dentro do parque. Também depois ninguém mais a viu. Terça-feira, quatro dias haviam se passado e nesse local, a denominada Casa do Terror, teve um mau cheiro muito grande.

Trem-fantasma coisa nenhuma. O Mundo do Terror é um barracão bem vagabundinho, de tábuas desencontradas, coberto de lona e dentro dele não tem nenhum trem-fantasma. V.X.

GG: De onde vinha aquele mau cheiro? De dentro da Casa do Terror. Mas provinha do quê? Se procura pela Casa do Terror.

Entre os elementos trazidos ao texto estão também os verbetes de dicionário, retomados em seu sentido etimológico e em sua grafia antiga. O primeiro deles, que está junto ao questionamento acerca do porquê do assassinato da menina, remete ao que vai se constituir como um dos principais elementos (o trabalho em torno da memória) que reconfiguram os recortes de jornal: o verbete **lembrar**. Ele aparece na mesma página em que temos a primeira ocorrência da foto do rosto da menina, com uma faixa preta sobre os olhos e sobre o seu nome⁶ e logo antes

⁶ Ambos não aparecem em qualquer momento da estória, ainda que presentes no programa televisivo e nos jornais impressos. Podemos depreender disso tanto um cuidado que não foi tomado pelas mídias quanto uma não singularização, que pode ser vista dentro da problemática do tratamento que a sociedade contemporânea, sob a influência da necessidade de categorização atrelada aos estudos científicos, tende a dar às pessoas. Nessa situação em específico, a categoria seria menina ou criança de rua (FARINACCIO, 2013). Ademais, esse

da repetição, por cinco vezes, do cabeçalho de uma reportagem publicada na *Folha de São Paulo*. Temos, nesse caso, assim como nos dos verbetes **nénia** (p. 53) e **menor** (p. 59), a remissão a um contexto mais formal que o do bilhete retomado ou a interferência de V.X., apontando para a pluralidade de lugares em que pode estar registrado aquilo que pertence às significações e questionamentos do ser humano em relação ao que há no mundo.

Além disso, a remissão ao contexto etimológico das palavras, em sua grafia antiga, bem como a apropriação de gravuras antigas (de um relógio, na página 52, e de um pé, na página 53) e das próprias publicações de jornal, que datam de 1993, pode ser pensada do ponto de vista do tempo utilizado e expresso pela narrativa. Tendo em vista que Valêncio se apropria de fragmentos que pertencem a diferentes momentos da história, ele parece jogar com a ideia da existência do passado no presente, compreendendo este enquanto pluralidade de tempos (BORBA, 2011). Temos, portanto, uma temporalidade que pertence a diferentes momentos da história dentro de um presente narrativo e que, por isso, nos permite estranhar e, por consequência, perceber que há uma historicidade junto a cada signo.

Seguindo esse ponto de vista, Alencar Jr. (1998) faz o seguinte comentário acerca das publicações mais recentes que seguem esse estilo:

tipo de trabalho se contrapõe à excentricidade imagética de uma reportagem de Gil Gomes, uma vez que não temos sequer a permissão de uma troca de olhar.

Ao contrário do espírito das vanguardas, a pós-modernidade articula as fronteiras entre as produções de ontem e as de hoje. A consciência do atual incorpora os traços do passado ao presente, instaurando uma criatividade diversificada. Compreende, assim, que a história não é ou presente, ou passado ou futuro. A pluritemporalidade habita e constitui qualquer recorte amplo nos fluxos diacrônicos. [...] Reconhecendo que o novo nasce do velho, Ferreira Gullar⁷ sustenta que todas as formas são históricas e se originam de um processo que transcende a experiência individual. (ALENCAR JR., 1998, p. 46)

O estranhamento vinculado a esse processo pode ser relacionado, por sua vez, ao tratamento que os formalistas russos davam ao trabalho artístico. Chklovski (1971), ao discutir a automatização decorrente da vida moderna, registra o seguinte, após se referir a uma fala de Liev Tolstói (1828-1910) acerca da inconsciência que pode marcar processos cotidianos: "Assim a vida desaparecia, se transformava em nada. A automatização engole os objetos, os hábitos, os móveis, a mulher e o medo à guerra" (CHKLOVSKI, 1971, p. 44). Em contramão a isso, o movimento formalista de que fazia parte via na escrita poética uma possibilidade de violar as regras da linguagem corrente

⁷ GULLAR, Ferreira. Vanguarda em questão. *Tempo brasileiro*, Rio de Janeiro, n. 26-27, 1971.

(KRISTEVA, 1974, p. 101), de maneira que o leitor, de alguma forma, se desestabilizasse e se transformasse, indo um passo adiante de qualquer regra que o oprimisse. Pensando os reflexos disso para a área da literatura, Kristeva (1974) coloca que ver o texto literário dessa forma permitiu, ao quebrar com a noção de que a literatura funcionaria como simples reflexo da realidade, com que

a prática literária revela[sse]-se como exploração e descoberta das possibilidades da linguagem; como atividade que liberta o sujeito de certas redes linguísticas (psíquicas, sociais); como dinamismo que rompe a inércia dos hábitos da linguagem e oferece ao linguista a única possibilidade de estudar o devir das significações dos signos. (KRISTEVA, 1974, p. 102)

Esse tipo de reflexão não está distante das discussões empreendidas pelo movimento dadaísta, com o qual Valêncio igualmente dialoga. Na leitura de Kobs (2010), Tristan Tzara (1896-1963), no manifesto Dadá de 1918, defende a “criação de uma arte que tinha como princípio básico a reorganização de elementos previamente dados” (KOBBS, 2010, p. 6). Assim,

Em vez de originalidade, importava a seleção e a reorganização, permitindo que os objetos selecionados servissem à outra coisa, com função diferente da que comumente lhe era

atribuída. Sendo assim, a criação artística orientava esse novo olhar, que obrigava também o espectador a mudar a perspectiva, para ampliar a função do objeto, já conhecido, a partir da sugestão de uma função ainda desconhecida, mas possível, pelo deslocamento e pela recontextualização. (KOBBS, 2010, p. 7)

É nessa perspectiva que podemos compreender o trabalho de Valêncio na medida em que selecionar e reorganizar são estratégias fundamentalmente importantes na tessitura da estória, uma vez que, sem isso, não teríamos o livro, tanto no que se refere à sua parte física quanto à nova leitura que pode ser feita dos elementos presentes no decorrer dele, que estão recontextualizados. Assim, os recortes passam a assumir outro significado uma vez incorporados a uma narrativa literária, em uma disposição que permite com que haja algo que possa ser chamado de uma obra literária.

Isso acontece mesmo sem precisarmos variar no tipo de recorte. Por exemplo, temos recortes jornalísticos tanto referentes ao caso da menina quanto a outros assuntos. Ou seja, não falar da menina diretamente não constitui critério de exclusão de conteúdo. O que podemos depreender desse tipo de opção? Uma leitura possível é a ideia de apresentar o papel alienador que tem a mídia através de jornais e de outros meios, no sentido de que ela, ao tratar de diversos assuntos, tende a não deixar o espectador refletir muito sobre uma problemática específica que, no caso, seria a da morte da menina. Dessa forma, chega uma série

de outros problemas e notícias para as pessoas, que tendem a não fazer nada com elas, a não ser se informarem e se dispersarem daquele que deveria ser o assunto principal.

Outro ponto interessante na abordagem do conteúdo diz respeito à valoração daquilo que é colado, tendo em vista que discursos jornalísticos, bilhetes entregues em semáforos, gravuras e verbetes de dicionários não costumam ser vistos como objetos artísticos.⁸ Mais uma vez encontramos um lugar de encontro com o Dadaísmo, considerando que a crítica à arte enquanto instituição burguesa conferiu ao movimento o desejo por um outro estilo, marcado por produções que continham materiais recortados e recolhidos no cotidiano, nas ruas. Desse modo, podemos perceber que a fuga de um estilo pré-estabelecido, com conteúdos pré-estabelecidos, não agradava os dadaístas – assim como pareciam não agradar Valêncio.

Nesse viés, é pertinente observarmos que os processos de colagem e de montagem refletem em um encadeamento de elementos que funcionam como pequenos filmes. No que se refere à colagem, de acordo com Perloff (1992 apud CHICOSKI, 2004, p. 83), é um procedimento que deixa explícita a heterogeneidade dos elementos de forma a evidenciá-los. A montagem, por sua vez, conforme a mesma autora, integraria esses elementos a fim

⁸ Tampouco o são os números e os símbolos matemáticos dispostos no decorrer das páginas, que, cada vez que aparecem (=7, =9, =-17, 8 ou 9) destacam (= -17 meninas e = 7 filhos, por exemplo) ou problematizam (seria 8 ou 9 anos a idade da menina?) aspectos levantados pelos textos.

de dar-lhes uma unidade. Cabe ainda observarmos que a técnica de montagem nos remete também à atuação de Valêncio enquanto cineasta. Estamos colocados, portanto, diante de uma obra literária que tanto cola elementos quanto lhes oferece uma nova configuração visual, devido à disposição e sequenciamento desses elementos.

Assim, podemos depreender que a exploração e a descoberta das possibilidades da linguagem – verbal e visual – são uma das marcas da narrativa, o que ocorre por meio de um processo de fragmentação ou, de maneira mais ampla, de uma leitura daquilo que já está fragmentado no mundo. Os jornais e o que eles reportam das investigações da polícia, por si só, não dão conta da investigarem e oferecerem respostas concretas ao que aconteceu com a menina e, embora o livro igualmente esteja longe de oferecer quaisquer respostas, ele nos leva a refletir mais sobre as perguntas, além de nos colocar diante de novos questionamentos, conforme veremos adiante. Dessa maneira, além de quebrar com estilos de dizer e abalar com o próprio conteúdo a ser dito, o autor deixa claro que não diz tudo, que ele não pode dizer tudo, mas que o que nos é contado tem o direito de ser contado de diferentes pontos de vista.

Por fim, cabe apontar para dois outros elementos não mencionados no decorrer da discussão acerca do processo de escrita adotado por Valêncio, que igualmente fogem ao contexto jornalístico: um trecho do *Leal Conselheiro* (1438), um tratado de moral de autoria do rei português Dom Duarte (1391-1438), e

versos de *Os Lusíadas* (1572), escrito pelo poeta, também português, Luís de Camões (1524-1580). Ter adiado a menção a esses excertos está relacionado ao o que foi dito acerca da importância que o sentido da memória adquire na estória, por meio da problematização do discurso jornalístico, assunto a que chegaremos no desenvolver da próxima seção deste trabalho.

3 A descentralização do discurso jornalístico e as “Rremembranças...”: o trabalho em torno da memória

Em um primeiro momento, podemos dizer que as “Rremembranças...” se constituem, principalmente, pelas publicações jornalísticas que deram a conhecer o crime que atingira a menina, que são distribuídas pelas páginas junto a discursos de outras esferas, conforme mencionado na seção anterior. De sua parte, essas publicações estão relacionados a um fazer jornalístico que se constitui como uma memória do acontecido, tanto no que se refere às imagens, que também são contempladas pela narrativa, quanto ao conteúdo das reportagens, em que vemos textos preocupados em passar a objetividade do que aconteceu, característica que é acentuada pelos recortes feitos pelo autor.

Tomemos como exemplo disso as manchetes e índices das notícias, que visam a chamar a atenção do leitor: “Empregado a teria convidado para manter relação sexual” (p. 43), “Menina é achada morta em trem-fantasma” (p. 44), “Prefeitura interdita

parque de diversões” (p. 45). Esses enunciados deixam transparecer o que será traçado nas notícias, tudo perpassado pela legitimação do que estava sendo contado – “Segundo duas testemunhas” (p. 46), “Segundo informações de vizinhos” (p. 48), “As meninas garantiram...” (p. 49). Ou seja, constantemente se recorre a narrações de pessoas que conheciam a menina. Diante disso, podemos verificar técnicas jornalísticas mobilizadas para construir um sentido de verdade, em que há o direcionamento a fontes outras de informação que não apenas a constatada pelo encontro com o corpo morto.

Acerca da memória presente nos fragmentos jornalísticos, inicialmente observemos que a memória a ser conservada é desprovida de reflexão emocional apropriada, se é que podemos tratar disso nesses termos. De um lado, querer objetivar deixa no ar uma certa imparcialidade – que não é real. Tratando-se do *Aqui Agora*, a emotividade é exacerbada, por mais que Marcos Wilson, diretor de jornalismo, o trate como tendo alcançado o limite entre o sensacional e o sensacionalismo.⁹ Ou seja, vemos, em ambos os casos, a preocupação que Barreiros (2003) aponta no jornalismo com ater-se ao real, “exercendo um papel da orientação racional” (Melo, 1985, p. 9 apud Barreiros, 2003, p. 104).

⁹ “Eu admito que nós estamos equilibrados sobre um fio de cabelo entre o sensacional e o sensacionalismo, o popular e o popularesco” (Wilson, 1993 apud Rodrigues, 1993, p. 19).

Seguindo nessa perspectiva e considerando, em paralelo, as publicações presentes nos jornais, antes de serem ressignificadas pela narrativa de Valêncio, vemos, de fato, uma constante preocupação em passar as informações corretas sobre o que realmente teria acontecido à menina. Nos jornais impressos, temos delineado o percurso da investigação e sabemos das suspeitas e dos relatos que os policiais obtiveram até então. Temos, dessa maneira, uma memória construída, que sofre a influência da preocupação com um teor de verdade, o qual está relacionado ao viés de investigação que permeia as notícias, como se o que estivesse impresso nas páginas dos jornais não se tratasse de algo manipulado.

Com o programa *Aqui Agora*, por sua vez, Gil Gomes coloca o telespectador diante de uma série de questionamentos – como se formam as crianças de rua? O que teria acontecido à menina? –, que, em um primeiro momento, poderiam até contrastar com a forma como a verdade é construída nas mídias impressas, em que, nos casos selecionados, não há esse tom incisivo de indagações. Esse contraste também pode ser apontado na forma como outras vozes são trazidas, pois, ao invés de uma informação validada com “Segundo testemunha”, temos entrevistas com a mãe da menina e com um dos suspeitos do crime, com a pretensão de se expandir a contextualização acerca da história. No entanto, ainda faltam alguns questionamentos: uma documentação irregular, uma mãe que apontou para sua vida de abandono e um funcionário que nega sua participação no

assassinato seriam suficientes para uma construção crítica da história que estava sendo contada e para que a percebamos enquanto construção?

No que tange às publicações e à reportagem, é difícil visualizarmos o interesse por uma experiência de contato que objetive a discussão de elementos que ultrapassem o contexto imediato daquilo que é reportado, como por exemplo, razões sociais que apontem para a formação de crianças de ruas e para mulheres que, muito jovens, se tornam mães e se envolvem em uma série de relacionamentos marcados pelo descompromisso no cuidado com ela e com as crianças. Vemos, portanto, que o teor representacional do acontecimento passa pela impossibilidade de se chegar à verdade e ao que realmente aconteceu, que é irrepetível, mas que isso não ocorre de forma explícita. O mesmo acontece nas "Rremembranças...", pois mesmo a escrita literária não dá conta desse tipo de reprodução, compartilhando, nesse sentido, do caráter de representação. Entretanto, a forma como isso ocorre na obra e no discurso jornalístico, levando em consideração a obra citada, se dá de maneira diversa. Isso porque as "Rremembranças..." nos levam a refletir muito mais sobre as perguntas (conforme apontado anteriormente), bem como sobre o que é trazido pelas reportagens e notícias selecionadas, por meio de uma operacionalização diversa do conteúdo.

Além dessa operacionalização diversa do discurso jornalístico, Valêncio usa de recortes que provêm de outros espaços discursivos, o que acaba por causar um deslocamento ao

que Farinaccio (2013) denomina de um efeito de ruído decorrente do “excesso ou bombardeamento de informes televisivos”, em que “mal sobra tempo para que respiremos, tomemos consciência das coisas.” (FARINACCIO, 2013, p. 174). O mesmo autor registra que vivemos em “uma cultura que tende a destruir os laços sociais constituídos a partir do que poderíamos chamar [...] de uma adesão solidária à memória dos mortos. Uma cultura, pois, do ruído e também do esquecimento.” (FARINACCIO, 2013, p. 174). Em contrapartida, nas “Remembranças...” temos pausas a esse contínuo de informações diversas, que permitem com que o leitor construa relações que, provavelmente, não seriam feitas por quem assistisse à reportagem na TV ou lesse as notícias nos jornais. Essa diferenciação está relacionada, por sua vez, tanto ao meio de veiculação quanto ao caráter do que é colocado perante essas pessoas.

No que se refere a esse segundo aspecto, vemos um constante embate com a mencionada cultura do esquecimento. Em diálogo com Weinrich (2001), é importante que atentemos para o caráter social do esquecimento, ao valor histórico-social que se dá ao que é vivido no decorrer dos tempos, de maneira que possamos compreendê-lo como provido de uma construção social. Um dos assuntos que perpassa *Lete*, uma das obras do filósofo, diz respeito ao conflito entre o lembrar e o esquecer, da preocupação com o que deve ser lembrado, e podemos situar a narrativa analisada dentro de um cenário em que a velocidade das informações nos afasta de apreendermos, com mais cuidado,

certas histórias que habitam nosso mundo. Dessa forma, notícias como a da menina encontrada morta não costumam ser recebidas, considerando uma programação voltada para as massas, de forma atenciosa e sensível, se configurando, para boa parte das pessoas, apenas como mais uma notícia sobre crimes cometidos com crianças.

Atuando, pois, em uma perspectiva que retoma um caso fadado ao arquivo e, de maneira mais ampla, quando ninguém retoma o arquivo, a um esquecimento ainda maior, Valêncio segue em direção contrária a esse movimento e, para tanto, utiliza de recursos da arte da mnemotécnica. É o que ocorre, por exemplo, na utilização da repetição para guardar determinado conteúdo ao se estudar determinada lição, mencionada por Bergson (1999)¹⁰. Os recortes das “Remembranças...” que se repetem são: a fotografia do rosto da menina (páginas 42 e 58); o cabeçalho da notícia que saiu no *Estado de São Paulo* (aparece seguidamente, cinco vezes, na página 43); foto da saída do trem fantasma (páginas 45, 51 e 57); e trecho do *Leal Conselheiro* de D. Duarte (páginas 56 e 58). Sobre o primeiro e o último elementos citados, falarei adiante. Acerca do cabeçalho, nos deparamos com os dizeres “Menina é achada morte em trem-fantasma”, o que não ocorre de forma aleatória, mas sim depois da primeira ocorrência

¹⁰ Repetição esta que pode culminar em representação ou, de fato, em uma lembrança, incorporada ao presente, da lição aprendida (BERGSON, 1999, p. 87).

da foto da menina e logo após o verbete **lembrar**, retirado de um dicionário etimológico. A repetição parece funcionar, de fato, dentro do viés de que seria necessário repetir para não se esquecer, isso após o enfático questionamento de Gil Gomes acerca do porquê de aquela menina de rua. Assim, mais do que uma pergunta jogada ao telespectador, temos um pedido de relembração delineado na narrativa de Valêncio.

Quanto à recorrência das fotografias, cabe notarmos que elas estão de ângulos e tamanhos diversos, oferecendo diferentes possibilidades de aproximação com o cenário do crime e com a face da menina. É constante, no caso das fotografias da “Saída dos sobreviventes”, a presença das crianças, vítimas em potencial do descarrilamento do trem. Essas fotos sempre aparecem junto às notícias publicadas na imprensa e funcionam dentro da construção de um cenário. Já a foto da menina aparece, primeiro, junto à indicação da possibilidade de violência sexual, ao questionamento de Gil Gomes e do verbete **lembrar**, ambos mencionados no parágrafo anterior. Posteriormente, em um tamanho maior, ela divide uma página com um trecho do *Leal Conselheiro*, que inicia com a palavra **rremembrar**. Podemos visualizar, portanto, que ambas as palavras, em suas grafias e sentidos de épocas distintas, embora não distantes, registrados pelo recorte do dicionário etimológico, atuam no sentido de uma vontade de memória, de não se deixar perder o foco sobre a história da menina, entrecortada que está por notícias outras que podem afastar o leitor/espectador da evidência de um crime que

atinge cotidianamente a humanidade: a morte, o assassinato de crianças, e o que, na sociedade, levaria a esse tipo de situação.

Dois dos recortes que refletem diretamente uma preocupação em discutir a memória são o do *Leal Conselheiro* (1438) e o de *Os Lusíadas* (1572). A parte do primeiro livro inserida na narrativa está no capítulo em que se fala do entendimento. Dentre os sete passos para o entendimento elencados, primeiro cabe aprender, para, depois,

rememorar: porque bem e longamente nos lembra o que sabemos, vemos e ouvimos, pensamento e ordenamos fazer; esta recebe ajuda constumandosse a filhar alguũs cousas na memoria com ryja voõtade. E per o saber da arte memorativa bem ordenada mais tenho que se acrecente que o contraio, como alguũs dizem. (DUARTE, 1842, p. 11).

O início desse trecho, dentro das “Rremembranças...”, primeiramente aparece depois de, no programa *Aqui Agora*, um dos apresentadores falar de os documentos do parque estarem irregulares. Podemos perceber aí, novamente, uma referência ao exercício de repetição compreendido enquanto importante para a fixação da memória.¹¹ A segunda ocorrência, de trecho mais

¹¹ Preocupação que não escapa à história da valoração da memória no pensamento europeu em que se insere D. Duarte: “[...] por muitos séculos o pensamento filosófico da Europa, seguindo os gregos, procurou a verdade do

longo, está abaixo da foto da menina, igualmente em sua segunda aparição. Desta vez, o excerto contempla, além de parte do trecho citado, o décimo primeiro capítulo do *Leal Conselheiro*, intitulado “Do dicto cõsselho”, e versa acerca de a pessoa precisar ser lembrada da existência daquilo que não atende ou não faz parte de seus desejos. Na narrativa, o trecho complementa a ideia de **rrememorar** diante da necessidade de esse exercício ter de contemplar não apenas as coisas boas, pelas quais somos gratos, mas também aquelas que fogem a isso, como, na situação da narrativa e das reportagens e notícias, a morte da menina: precisa haver memória daquilo que deveria nos envergonhar, do que preferiríamos esquecer, sob o risco de seguirmos ignorando a existência de atrocidades que marcam a história do mundo em que vivemos.

Outro dos recortes que mencionam a arte da rememoração provém, conforme registrado, de *Os Lusíadas*, e faz parte do terceiro canto da obra, em que se narra a história de Portugal. A 135^a estrofe, já no final do canto, retrata uma cena posterior ao assassinato de Inês de Castro a mando dos conselheiros de Dom Afonso e apoiada pelo rei, devido ao amor entre ela e Pedro oferecer um risco político para o reino de Portugal. O trecho, reformulado em uma formatação (Fig. 4) que foge à dos versos do poema (Fig. 5), se situa logo após a última fala

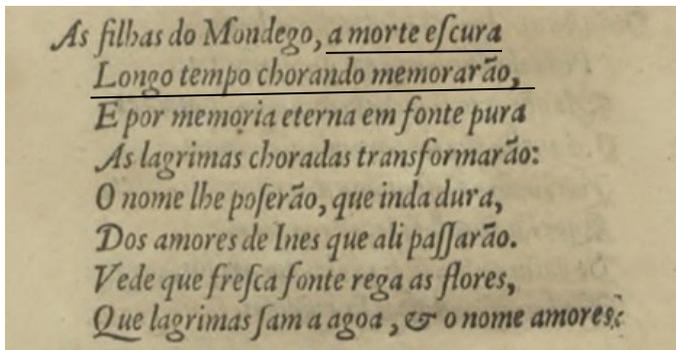
lado do não-esquecer, portanto da memória e da lembrança [...]” (Weinrich, 2001, p. 21).

de Gil Gomes sobre a menina, que é finalizada com "A morte da Menininha de Diadema..." (Xavier, 2006, p. 56).

Figura 4: Trecho de *Os Lusíadas*, na configuração dada por Valêncio. Fonte: Xavier, 2006, p. 56.

a
morte
escura
longo
tempo
chorando
memorerão
Camões, *Lusíadas*, III, 135

Fig. 5 – Trecho de *Os Lusíadas* reconfigurado por Valêncio. Fonte: Camões, 1572, p. 60, grifo meu.



Podemos colocar esse excerto em diálogo com o verbete **nénia** na medida em que pode ser lido na ótica da entoação de um canto à morte da menina. As lágrimas vertidas pelo assassinato de Inês há cinco séculos são trazidas, como que em um rio, até nós, ao cenário de assassinato de uma menina em um parque de diversões, espaço que compartilha com Mondego o propósito da alegria, mas que ofereceram, à Inês e à menina, suas mortes. No caso da menina, considerando o universo da narrativa, não temos, no entanto, a breve oportunidade do amor, tal qual entre Inês e Pedro, mas, sim, uma infância machucada, uma vida curta marcada pelo abandono daqueles que deveriam ser os responsáveis pelo cuidado da mesma.

Ademais, cabe ainda refletirmos que, diferentemente desses escritos clássicos, as “Rremembranças...” não tomam por referência, para um exercício de e para a memória, grandes acontecimentos ou figuras políticas. Ao invés disso, somos colocados diante da história de uma menina de rua, que, ao lado de Inês, figura como não pertencente à classe que domina um território. Podemos dizer, ainda, que estamos diante de mais de uma história, tendo em vista que, além de acompanharmos uma narrativa jornalística sobre o ocorrido, lemos, em primeiro plano, a problematização daquela narrativa junto a elementos que nos permitem refletir sobre o lugar que a memória de assuntos como esse tem na sociedade contemporânea.

Por fim, a narrativa de Valêncio é encerrada com a definição etimológica do verbete **menor**, seguida do

questionamento da idade da menina, que divergia nos jornais. Menor, os mais pequenos, os descendentes. Que vida guardamos a eles? Quais memórias a eles destinamos, por direito que têm a uma variedade delas? Ainda faz sentido se preocupar com o que é lembrado e, mais que isso, com a forma como é lembrado? Quantas lágrimas ainda se juntarão às das filhas do Mondego, decorrentes do chorar pelos corpos mortos, assassinados, pelo descaso e violência provindos de grupos que ocupam espaços de poder em nossa sociedade, como aqueles que compõem o governo e a mídia de um Estado¹²?

4 Considerações finais

As “Rremembranças da menina de rua morta nua” é uma narrativa que, desde o princípio, foge ao que costumamos tomar por uma narrativa literária, tendo em vista ser formada por pedaços dispersos de elementos como jornais, bilhetes, verbetes de dicionário e números. Ou seja, estamos diante de uma obra que dialoga com técnicas provindas de outras áreas, como a das Artes Visuais, sobretudo aquelas próximas ao movimento dadaísta e ao cinema, e, em seu projeto, contempla o jogo com signos provenientes de diferentes espaços discursivos, o que contribui

¹² Entendido, aqui, dentro da formulação dada por Halbwachs (1990), que considera, dentro da formação do Estado, uma memória coletiva, a qual trabalha em prol da ideia de nação e permanece operando após a consolidação desse mesmo Estado.

para que um espaço primeiro, que é o do jornalismo, seja contrastado com outros espaços e problematizado na forma como trata o que acontece no mundo.

Junto a isso, é importante também percebermos que a configuração assumida faz parte de um estilo de perceber e fazer sentir o mundo, um mundo em pedaços, marcado pela aceleração vinculada ao capitalismo, em que as pessoas são privadas de viver um tempo que ultrapassa o cronológico e alcança o histórico, o tempo de outras experiências que não aquelas que se vive de forma imediata. Dessa maneira, a obra provoca cada um dos seus leitores a pensar o lugar que este mesmo tipo de produção ocupa em nossa sociedade, na formação das pessoas que acompanham, nos jornais televisivos e em mídias diversas, a série de crimes que acontecem cotidianamente em lugares que não precisam ser tão distantes assim.

No mais, temos uma obra formada por lembranças da menina que foram cortadas, manuseadas e coladas e por excertos que remetem à memória e à arte da rememoração, de forma que a narrativa dialoga com a própria atividade memorativa no sentido de que é um livro de lembranças que se torna um exercício de memória, um exercício de leitura sobre determinado acontecimento. Consoante a isso, a construção da narrativa, neste caso em específico, passa por um contraste entre o tratamento que o jornalismo dá aos acontecimentos e aquele que a escrita literária pode conferir a eles.

Nesse sentido, enquanto o primeiro tem uma preocupação em ser objetivo com seu pretensão compromisso com a verdade, a segunda consegue expandir a realidade retratada nos jornais, nos levando a questionar e a nos aproximar de maneira diferenciada da vida coletiva. Além disso, a narrativa acentua o caráter da distância a que estamos de dar respostas concretas sobre como resolver o problema das crianças de rua, bem como ao assassinato da menina, embora aponte para questões que estejam relacionadas a isso e peça uma constante rememoração de um fato que, nos jornais, aparece apenas enquanto mais uma matéria a ser tratada por um tempo findo.

Talvez tenha sido uma escolha aleatória a de Valêncio, sobre criar uma nova narrativa sobre uma criança encontrada morta em um brinquedo de um parque de diversões, cujo caso fora veiculado pela mídia e motivo de reportagem pelo programa *Aqui Agora*, mas é essa escolha que permite tocar, de forma diferente, um assunto que ocupou os jornais por alguns dias em 1993. Diferente na medida em que possibilita, devido à sensibilidade do autor em relação ao nosso tempo – que em muito pouco parece recorrer à etimologia das palavras, à historicidades dos fatos –, que igualmente nos sensibilizemos diante do crime que acometeu a menina e que acomete, em meio a outros crimes, o espaço terreno sobre o qual habitamos. A narrativa, surge, então, como um espaço para a construção de uma memória em meio às tantas mortes cruéis anunciadas ou não pela mídia, de forma a abrir mais espaço a, ao menos, uma delas.

REFERÊNCIAS

- ALENCAR JR, Leão de. História, vanguardas e pós-modernidade. *Revista de Letras*, Fortaleza, v. 20, n. 1-2, p. 43-46, jan.-dez. 1998. Disponível em: <http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/16538>. Acesso em: 21 jul. 2017.
- BARREIROS, Tomás E. *Jornalismo e construção da realidade: análise de O mez da gripe como paródia crítica do jornalismo*. Curitiba: Pós-Escrito, 2003.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. Ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- BORBA, Maria S. Valêncio Xavier: uma construção impossível. *Revista Letras*, Curitiba, n. 84, p. 37-46, jul.-dez. 2011. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/25101/18610>. Acesso em: 28 abr. 2017.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. Lisboa: Casa de Antonio Gõçalvez, 1572. Disponível em: <https://goo.gl/7Yg6Lm>. Acesso em: 23 dez. 2018.
- CHICOSKI, Regina. *Eros e Tanatos no discurso labiríntico de Valêncio Xavier*. 2014. Tese (Doutora em Letras: Teoria Literária e Literatura Comparada). Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista, 2004. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/106352?show=full>. Acesso em: 11 jun. 2017.

CHKLOVSKI, Viktor. A arte como procedimento. *In:*

EIKHENBAUM, B. *et al. Teoria da Literatura: os formalistas russos*. Tradução Ana Maria Ribeiro et al. Porto Alegre: Globo, 1971, p. 39-56.

DUARTE, Dom. *Leal Conselheiro*. Paris: J. P. Aillaud, 1842.

Disponível em: <https://goo.gl/1T5kvB>. Acesso em: 04 jan. 2019.

FARINACCIO, Pascoal. Valêncio Xavier: fotografando a morte.

Cadernos benjaminianos, Belo Horizonte, n. 7, p. 165-176, 2013. Disponível em:

<http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/cadernosbenjaminianos/article/view/6051>. Acesso em: 06 fev. 2018.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. Tradução Laurent

León Schaffter. São Paulo: Edições Vértice, 1990.

KOBS, Verônica D. A literatura, o jornal e a verdade dos fatos.

Miscelânea, Assis, v.8, p. 108-124, jul.-dez. 2010. Disponível em:

<http://seer.assis.unesp.br/index.php/miscelanea/article/view/651>. Acesso em: 23 mai. 2018.

KRISTEVA, Julia. Por uma semiologia dos paragramas. *In:*

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. Tradução Lúcia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 97-131.

NEVES, Lígia de A. Um estudo sobre a escrita literária de

Valêncio Xavier.

Acta Scientiarum. Human and Social Sciences, Maringá, v. 28, n.

1, p. 37-46, 2006. Disponível em:

<http://periodicos.uem.br/ojs/index.php/ActaSciHumanSocSci/article/viewFile/180/130>. Acesso em: 18 abr. 2017.

- RODRIGUES, Apoenan. O programa mais cult da elite. Caderno TV. *Jornal do Brasil*, 27 mar. 1993, p. 56. Disponível em: <https://goo.gl/mvRWTu>. Acesso em: 23 dez. 2018.
- WEINRICH, Harald. *Lete*. Arte e crítica do esquecimento. Tradução Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.
- XAVIER, Valêncio. “Rremembranças da menina de rua morta nua”. In: XAVIER, Valêncio. *Rremembranças da menina de rua morta nua e outros livros*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 39-59.

O INTELLECTUAL DAS LETRAS

*Everton Vinicius de Santa**

Introdução

Ao pensarmos nas relações entre literatura, vida literária e mídia, há entre elas uma questão sobre a qual recai certa atenção no que tange à influência que tem o cenário multimidiático da contemporaneidade e no modo como isso afeta o intelectual das Letras de hoje. Importante fazer uma ressalva desde já no que entendo aqui por intelectual das Letras, ou seja, sujeitos críticos ou teóricos, e ainda os escritores podem entrar aqui, que pensam sobre questões ligadas ao seu ofício profissional e artístico. Quero dizer que esses sujeitos pensam e escrevem sobre literatura, sociedade, comportamento, política e uma série de outros temas relacionados à área das Letras, mas não apenas restrito a ela, como todo trabalho de reflexão intelectual.

* Pós-doutorando no Programa de Pós-graduação em Literatura (PPGL) da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). Integrante no núcleo de excelência em pesquisa NuPILL – Núcleo de Pesquisas em Informática, Literatura e Linguística (NuPILL-UFSC). O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES).

Em suma, o que pretendo trazer à baila aqui é que esse sujeito intelectual, delimitado ao campo das Letras, tem assumido outras dimensões quanto ao seu papel na contemporaneidade, explicitando sua “singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (AGAMBEN, 2009, p. 59) e sua relação com os meios multimidiáticos.

A função e a persona do intelectual

Para Antonio Gramsci (1989, p. 3), “os intelectuais constituem um grupo social autônomo e independente, ou cada grupo social possui sua própria categoria de intelectuais?” e cada um desses grupos cria para si uma ou mais camadas de intelectuais a desempenhar uma função que lhe é própria e inerente às reflexões políticas, sociais e econômicas, por exemplo.

Considerando esse tipo de categorização e de delimitação, antes de mais nada, o grupo social ao qual delimitarei o intelectual aqui é o do campo das Letras, sobretudo, considerando como tais não somente os críticos de Literatura, mas também os escritores, que não deixam de desempenhar funções como críticos e teóricos.

Isto posto, precisamos considerar, ainda, como o intelectual da Letras desempenha sua função no cenário multimidiático contemporâneo e é sobre esse tema central que farei aqui algumas considerações que nos ajudarão a entender melhor a que me proponho.

Com respeito a isso, os meios digitais, de uma modo geral, maximizaram a autoexposição e o culto ao outro e sua imagem íntima e pública tornaram-se fetiches, tanto para o exibicionista quanto para o *voyeur*. A exposição mediática passou a ser uma questão de sobrevivência em uma sociedade cada vez mais espetacularizada na qual é preciso se fazer notar para que, de fato, se possa ser notado:

En la sociedad positiva, en la que las cosas, convertidas ahora en mercancía, han de *exponerse* para ser, desaparece su valor cultural a favor del valor de exposición. En lo que se refiere a este último, la mera existencia es por completo insignificante. Todo lo que se descansa em sí se demora en sí mismo, ya no tiene solamente ningún valor. Las cosas se revisten de un valor solamente cuando son *vistas*. (HAN, 2013, p. 25, grifos do autor)

Podemos, por exemplo, dizer que alguns escritores na cena literária atual, em meio a um expressivo número de outros escritores publicando, faz uso de certas estratégias ligadas aos meios multimidiáticos, como uso de blogs, sítios pessoais, sua presença em eventos literários, publicações em jornais de grande circulação etc. para que possam ser vistos e lidos. Vejam bem, isso não é uma crítica anti-intelectual ou antiespetacularização. O que pretendo aqui é trazer alguns questionamentos sobre como isso afeta o trabalho e a imagem dos intelectuais considerando a

sociedade como atuante no processo de espetacularização de si mesmo nestas minhas reflexões iniciais desta pesquisa de pós-doutorado.

A essa postura tecnoespetacularizada, ou seja, a postura que faz com que escritores, críticos, usuários da Rede (e daí o *boom* de redes sociais) se vejam parte conectada com essa Rede, faz com que nos vejamos tomados por uma “ditadura dos *likes*” (MORÓN, 2018). Essa expressão está relacionada à necessidade de estímulos positivos na sociedade atual, que fomentam comportamentos repetitivos e viciantes sobre aceitação e propagação de intimidades e de “eus” em uma “sociedade positiva” (HAN, 2013). De uma forma ou de outra, estamos envolvidos por aparatos eletrônicos que permite a autopromoção constante, logo, nossa sociedade se mostra tão positiva quanto expositiva.

Inevitavelmente, creio que muito em função de uma questão mercadológica associada a essa necessidade de se fazer notar, esses sujeitos, com especial atenção ao intelectual das Letras, são movidos por uma necessidade pela autoexibição da figura de si. Ao mesmo tempo, prezam por uma necessidade de manter contato direto com seu público leitor, mesmo que indiretamente, preservando sua imagem autoral e cuidando para que ela esteja sempre visível e presente nos holofotes.

Essa é também uma característica de parte do atual cenário literário e crítico da espetacularização de “eus” em busca de visibilidade e, conseqüentemente, em busca do olhar do “outro”. A referência aqui já remete à ideia de Guy Debord, em *A*

sociedade do espetáculo, de 1967, numa direta reação com uma sociedade positiva (HAN, 2013), a qual se organiza em função do consumo de imagens e mercadorias, como vemos no fragmento 18:

O espetáculo, como tendência para fazer ver por diferentes mediações especializadas o mundo que já não é diretamente apreensível, encontra normalmente na visão o sentido humano privilegiado que noutras épocas foi o tato; a visão, o sentido mais abstrato, e o mais mistificável, corresponde à abstração generalizada da sociedade atual. Mas o espetáculo não é identificável ao simples olhar, mesmo combinado com o ouvido. Ele é o que escapa à atividade dos homens, à reconsideração e à correção da sua obra. É o contrário do diálogo. Em toda a parte onde há representação independente, o espetáculo reconstitui-se. (DEBORD, 1997, p. 12)

Mais adiante, no fragmento 24, Debord nos deixa claro, desde aquela época, a percepção da influência dos meios de comunicação sobre nossas percepções de mundo em sociedade e do olhar do outro em que “a sociedade do espetáculo é, pelo contrário, uma formulação que escolhe o seu próprio conteúdo técnico. O espetáculo, considerado sob o aspecto restrito dos meios de comunicação de massa” (DEBORD, 1997, p. 15).

Neste sentido da espetacularização, podemos dizer assim, do sujeito contemporâneo de hoje, do agora, expressão de

Christoph Türcke (2010), em *Sociedade excitada*, o espetáculo, então, teria também relação com o conceito mais atual da “filosofia da sensação”, de Türcke, para o qual o espetacular é uma sensação: “se tudo o que *não* está em condições de causar uma sensação tende a desaparecer no fluxo de informações, praticamente não sendo mais percebido, então, isso quer dizer, inversamente, que o rumo vai na direção de que apenas o que causa uma sensação é percebido” (TÜRCKE, 2010, p. 20). Logo, para os sujeitos envolvidos com seus processos de autopromoção, ser percebido é também fazer-se presente, exhibir-se, espetacularizar-se. Neste ponto é que Debord e Türcke dialogam com minhas discussões, ainda que não estivessem tratando de instrumentos e estratégias de expressão intelectual nos aparatos mediáticos, os vejo aqui relacionados com o fetichismo pelo espetacular que hoje presenciamos.

Ao tratar da espetacularização de sujeitos envolvidos com literatura, sejam eles escritores e/ou críticos, seria difícil distanciar-me do meio digital porque é nele e por ele que uma parte do cenário e do processo crítico-literário se dá. A partir disso, proponho aqui fazer algumas considerações iniciais numa tentativa de delinear uma imagem formativa do papel do intelectual das letras.

Intelectuais são sujeitos que pensam e escrevem sobre a produção atual da literatura e das artes, ao mesmo tempo em que se espetacularizam através da disseminação de suas ideias e, sobretudo, de suas imagens enquanto intelectuais, ainda que esse

processo ocorra de modo consequente pela imersão de seus “eus” na Rede.

Assim, esse tema pode ser pensado a partir de alguns pontos principais, a saber, o da função do intelectual das Letras, para que possamos entender melhor como esse sujeito opera sua relação com a crítica literária, com a produção de literatura e com a sociedade; o da literatura contemporânea, partindo do pressuposto de que o intelectual, pensando como grupo social, age e atua dentro desse meio de produção, tanto como crítico quanto como produtor; o dos recursos multimidiáticos, uma vez que é neste espaço virtual, sobretudo, que estes sujeitos explorarão suas estratégias de autopromoção e divulgação de seus discursos, aliados, claro, aos outros meios, com o impresso, por exemplo; e o dos lugares de operação, ou seja, o sujeito intelectual das Letras fala de onde e para quem?

Para atingir seus objetivos e cumprir, de fato, seu papel enquanto tal, o sujeito intelectual se utiliza de aparatos tecnológicos para se fazer visível, e aqui podemos usar como exemplo as redes sociais, jornais *online* e impressos, e eventos culturais e acadêmicos; por fim, a espetacularização do sujeito que move toda a nossa sociedade da aparência. Transversalmente, a espetacularização atinge os pontos anteriores, uma vez que ela é o grande mote atual de nossa sociedade, e aqui insiro o grupo dos intelectuais das Letras, mas poderíamos pensar em outros grupos quais também fazem uso de estratégias e meios de espetacularização em busca de visibilidade e aparência, como o

dos artistas de televisão, dos jornalistas, de empresários, de políticos etc. via mídias digitais.

No cenário da sociedade digital contemporânea, o papel do intelectual das Letras continua senso essencial para a formação do pensamento crítico com respeito às questões como literatura, artes e sociedade. Vale ressaltar ao se fazer imergir nos meios multimidiáticos, há um processo de construção de uma identidade que não se restringe apenas ao campo da literatura, mas que está presente também nas práticas cotidianas dos usuários da Rede, ambiente no qual se podem assumir outras identidades mascaradas por detrás da tela, estratégia, aliás, que a literatura impressa sempre trouxe consigo.

Logo, podemos pensar numa abordagem que trata da tradição literária, aquela que preza pela reflexão da crítica herdada do meio impresso, por exemplo, e a influência dos ambientes digitais. A internete agregou novas formas de postura de se fazer crítica e de se construir uma imagem pessoal, sobretudo, porque os ambientes digitais passaram a dar mais voz aos sujeitos imersos na Rede. A internete “potencializa as possibilidades de autopromoção (antes travada em jornais impressos e revistas acadêmicas) e constitui profícuo solo para uma produção de imagens públicas de si” (SANTOS; ESTEVES, 2016, p. 222). Além disso, é complexa e veloz a forma com que se veiculam ideias, obras e personas, e aqui os exemplos vão desde Facebook e Instagram até Escavador e Plataforma Lattes.

No processo de criação de uma identidade intelectual relacionada aos ambientes multimidiáticos, o termo *persona* (MEIZOZ, 2007) é o que melhor nos cabe aqui ao me referir à identidade assumida pelos sujeitos (e usuários da Rede) envolvidos e contagiados pelos meios digitais, que, por sua vez, maximizam as relações com um público leitor.

Segundo Meizoz (2007), sobre o sujeito que considero intelectual, crítico e escritor, assume uma postura, uma posição no campo literário que irá determinar a constituição de uma identidade literária dele mesmo, identidade esta que tomará forma uma vez presente nos meios multimidiáticos, ou seja, “en la escena de enunciación de la literatura, el autor sólo puede presentarse y expresarse provisto de su *persona*, de su postura. No olvidemos que en su obra el autor construye una imagen de sí mismo para el público (MEIZOZ, 2007, p. 17). Ou seja, há uma maior interlocução entre o intelectual ou crítico ou escritor e seu público pelo amplo aspecto que atinge o meio virtual, um artifício consciente de autorrepresentação.

Isso nos permite perceber que o intelectual das Letras tem dialogado com um público além da academia, uma vez que está presente em outros meios que não apenas o academicista. Este processo de aproximação tem diluído a barreira da tradição crítica acadêmica e da figura culta do intelectual com relação ao seu público, que está deslocado da academia para um público não acadêmico.

Um exemplo mais recente desse deslocamento refere-se ao trabalho do paraense Felipe Rissato, que, em 2017, foi pesquisar o acervo do sítio da Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional de Espanha por uma caricatura do Barão do Rio Branco e acabou se deparando com a imagem de Machado em uma reportagem. Publicado em 1908, ano da morte de Machado, o retrato torna-se a último conhecido do escritor até agora. Em 2016, Rissato encontrou uma crônica também desconhecida em que o Machado de Assis lamenta a morte de sua mãe.

Rissato é um pesquisador fora dos ambientes acadêmicos e exímio curioso e pesquisador de Literatura, cujas pesquisas começaram com a obra de Euclides da Cunha, quando encontrou manuscritos, inéditos e raros, de *Os Sertões (O lado ensaístico de Euclides da Cunha)*, (2019). Sua persona pública ganhou os holofotes da mídia e da academia depois de descoberta a foto de Machado de Assis. Hoje, tem ministrado cursos e palestras sobre sua pesquisa e descobertas literárias em eventos acadêmicos pelo país.

Aqui, de fato, vemos o quanto os meios multimidiáticos agregam outros métodos de pesquisa tão profícuos, ou até mais, daqueles feitos em acervos físicos de bibliotecas, como se fazia antes das tecnologias de digitalização e acesso à informação se disseminarem por bibliotecas e universidades mundo afora. A descoberta de Rissato só foi possível em função do acervo digital da biblioteca da Espanha, cujo acesso foi facilitado pela disponibilidade virtual.

Esse exemplo nos mostra apenas um exemplo do deslocamento da figura do intelectual para fora do mundo acadêmico e teórico da Universidade, a exemplo do que foi o crítico e historiador literário Brito Broca, que nos remete a tempos em que pesquisas assim estavam restritas às bibliotecas, ao papel e desprendidas de um teor puramente crítico acadêmico. Em uma das *Obras Reunidas* de Brito Broca (1983), Silviano Santiago faz uma menção ao trabalho do pesquisador:

Quando a crítica saiu da Biblioteca Nacional e dos jornais e entrou para a reflexão metodológica e a Universidade, ganhamos muito em cientificidade (e disso se fala abundantemente hoje em dia), mas perdemos em erudição. Ganhamos o *new criticism*, a crítica marxista, o Estruturalismo, etc., mas perdemos Brito Broca e seu espírito - perseverança e trabalho. Perda irreparável. Que as novas gerações zelem pelo seu nome e obra, buscando um equilíbrio entre a reflexão metodológica, que já têm, e o gosto pelo trabalho junto aos pequenos monumentos do passado, que lhes falta. (SANTIAGO, 1983, p. 15, grifos do autor)

A pesquisa literária, a crítica e a reflexão são influenciadas pelos espaços virtuais com relação à metodologia e divulgação empregados pelos intelectuais e os processos que implicam sua divulgação são favorecidos por esses espaços virtuais disseminados ao público em geral:

A partir da segunda metade do século XX a crítica literária perdeu espaço. Com o progresso dos meios audiovisuais e a ascensão da cultura de massa, dotada de um público consumidor muito maior do que o de leitores de literatura, a crítica literária foi inserida numa crítica cultural mais ampla. Os antigos suplementos literários dos jornais foram transformados em suplementos culturais, compostos de artigos sobre livros em geral, sobre artes e espetáculos. Nos jornais cotidianos, as resenhas substituíram os ensaios. (PERRONE-MOISÉS, 2016, p. 61)

Uma vez que a crítica ampliava seus horizontes e deixava de se isolar em suas “torres de marfim” para chegar ao grande público, a própria construção da persona do sujeito intelectual das Letras foi afetada pelo processo de exposição midiática. A partir de então, os intelectuais das Letras também têm construído e divulgado mais suas imagens no fluxo dos recursos multimidiáticos em busca também de uma espetacularização de si mesmos em nossa atual sociedade digital contemporânea, uma vez que, no meio impresso, a partir do século XX:

Os trabalhos desses intelectuais circularam e ainda circulam de maneira restrita, relegados parcialmente às universidades ou a seus entornos (eventos e publicações acadêmicas). De outro lado, ainda dentro da tradição impressa, a academia tem tentado outras instâncias de disseminação e, conseqüentemente, de consagração intelectual,

vinculadas estas ao mercado editorial” (SANTOS; ESTEVES, 2016, p. 222).

Isso vai de encontro com algumas discussões já apontadas por Santos, para o qual “a fetichização e a espetacularização, desde várias décadas, assolam o cenário literário. Certamente, elas não foram causadas, ao início, pelo uso do meio digital, mas são, sem sombra de dúvida, muito potencializadas por ele” (SANTOS, 2013, p. 132).

Ao pensarmos nos intelectuais das Letras sob a ótica de sua imersão nos ambientes de disseminação virtuais e o processo de autopromoção de suas personas, como salienta Santos (2014):

Nesse caso, o intelectual das Letras busca reforçar sua espetacularização indiretamente, através do discurso que ele produz e que pode ser consultado a distância. É o caso em que a espetacularização de sua figura individual passa a se basear também na fetichização de seu discurso. Este também deve se converter em espetáculo: mais importante do que ser entendido, debatido, até mesmo contestado, ele tem a função primeira e primordial de chamar a atenção para a persona de seu autor. Em alguns casos, seus efeitos não vão mesmo além disso. Daí, no resumo que apresentei ao início, eu ter mencionado discursos que não são ideias, expressões que não são conceitos, diálogos intelectuais que não passam de monólogos fechados. Na relação entre os intelectuais e seu público, regida pelas lógicas do espetáculo, as imagens são usadas para esconder sua real

intenção, que é a conquista de um espaço de exibição por parte de uns poucos, a partir do agenciamento e da submissão intelectual de outros muitos. (SANTOS, 2014, p. 13)

Santos refere-se ao intelectual das Letras que faz crítica literária, não necessariamente sobre escritores que debatem entre si, ainda que isso possa acontecer em eventos literários, em periódicos acadêmicos ou em colunas de jornais, por exemplo, cujos temas abordados podem ser dos mais diversos. Podemos citar alguns nomes de escritores que são também críticos atuantes em jornais, como Luiz Ruffato, com uma coluna no *El País*¹, Cristovão Tezza², Fernanda Torres³ e Bernardo Carvalho⁴, na *Folha de São Paulo*, Luis Fernando Veríssimo, no *Estadão*⁵, entre outros. Certamente, ao longo da pesquisa, outros nomes e exemplos surgirão e farão parte de discussões futuras.

O que quero dizer é que essas são questões interessantes que ecoam na exibição e na mediatização da literatura sob o ponto de vista dos mecanismos de autopromoção relacionados com construção de uma persona em cena, na mídia, mas também fora

¹ Disponível em:

https://brasil.elpais.com/autor/luiz_fernando_ruffato_de_souza.

² Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/cristovao-tezza/>.

³ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/fernandatorres/>.

⁴ Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/bernardo-carvalho/>.

⁵ Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,os-cinnas-deste-mundo,70002732187>.

dela. O processo de exibição dos intelectuais das Letras, dos escritores e do foco em suas personas tem relação também com a constituição de suas identidades, por exemplo, e no caso de escritores isso recai sobre a proliferação de narrativas autobiográficas, biografias, memórias e gêneros híbridos autoconfessionais ou autorreferenciais que se observa na literatura do presente.

De certa forma, podemos estar observando outro modo de fazer crítica literária que não aquela pautada apenas nos meios tradicionais de divulgação (refiro-me aos veículos impressos). Para Perrone-Moisés (2016, p. 61):

A crítica literária contemporânea pode ser classificada em três grandes categorias: a crítica universitária, que se manifesta na forma de artigos longos, destinada a leitores especializados; a crítica jornalística praticada nos meios de comunicação imediata, impressa e eletrônica, que se manifesta em textos curtos e informativos; a crítica exclusiva eletrônica dos blogs, que exprime opiniões sobre as obras publicadas.

Em todos esses tipos de crítica, de uma forma ou de outra, perde-se a função de autoridade como se via antes no meio estritamente acadêmico, uma vez que há outras formas de se fazer crítica e outros públicos receptores dela, ainda que nem todos possam ser críticos, como bem aponta Gramsci: “todos os homens

são intelectuais, poder-se-ia dizer então; mas nem todos os homens desempenham na sociedade a função de intelectuais” (GRAMSCI, 1989, p. 7).

Nesse sentido, o escritor contemporâneo é preciso ser (e é de fato) também crítico de si mesmo e de seus iguais. Ao fazer isso, lhe é permitido produzir e refletir sobre a atual produção contemporânea de literatura (mas também de outros temas), a exemplo dos escritores com suas colunas em jornais ou com suas falas em eventos acadêmicos e literários. A FLIP – Festa Literária Internacional de Paraty, que este ano homenageia Euclides da Cunha, é um exemplo de espaço autopromocional de visibilidade tanto literária quanto mercadológica, claro, e turística. Para Sibilía (2013, p. 179), “con buena parte de la parafernalia mediática volcada a estetizar la personalidad artística, la figura del autor parece estar más viva y exaltada que nunca” e, portanto, também a do intelectual das Letras.

Alguns desses sujeitos críticos e teóricos em cena, na Rede, têm feito uso de diversas formas de veiculação de ideias em redes sociais (Facebook, Twitter, blogs, colunas de jornais, Instagram, Escavador, LinkedIn, Academia.edu, Plataforma Lattes etc.), explorando suas personas nesses espaços em prol de leitores curiosos e de visibilidade, de espetáculo.

Havemos de considerar ainda que umas são muito mais eficazes do que outras em questões de visibilidade, ou seja, o Facebook é muito mais eficaz em autopromoção pessoal do que a Academia.edu, mais culta e tradicional, academicista. As

expressões e publicações são definidas pelo entorno, pelo público que consome ou para o qual este conteúdo é direcionado. Todos esses operadores estão em prol da persona do intelectual que se molda em função de atingir o maior número possível em leitores.

Desta forma, o espetáculo, por sua vez, se dá entre o que se exhibe e o que observa:

O conceito de espetáculo unifica e explica uma grande diversidade de fenômenos aparentes. As suas diversidades e contrastes são as aparências organizadas socialmente, que devem, elas próprias, serem reconhecidas na sua verdade geral. Considerado segundo os seus próprios termos, o espetáculo é a afirmação da aparência e a afirmação de toda a vida humana, socialmente falando, como simples aparência. Mas a crítica que atinge a verdade do espetáculo descobre-o como a negação visível da vida; uma negação da vida que se tornou visível. (DEBORD, 1997, p. 10)

Nesse sentido, evidentemente, o espetáculo da persona que se mostra é manipulável segundo aquilo que se quer mostrar ao outro. O perfil em uma rede social de um intelectual, por exemplo, como o Twitter, são diferentes do que se vê em um perfil do Escavador ou da Academia.edu.

De qualquer forma, o ofício do intelectual, que faz crítica e que também escreve literatura, é também permeado por estratégias mercadológicas influenciadas pelos meios digitais, uma vez que proporcionam outros modos de operação de mercado, de produção e de consumo de literatura e de seus produtos,

sobretudo em função de escritores mediatizados e de temas voltados ao interesse do grande público:

As publicações nas redes sociais praticamente abarcam, envolvem e ampliam imensamente o sentido das publicações nas páginas centrais, por se constituírem – essas primeiras – a partir de níveis e estratégias expressivas heterogêneas (escritas de níveis discursivos variados, do culto ao descontraído; interatividades próprias às redes sociais; utilização de fotos, vídeos, sons do próprios intelectual ou e outros, através agora de um jogo de referências compartilhadas com seus leitores). (SANTOS; ESTEVES, 2016, p. 237)

Mesmo no espaço impresso, as práticas de literatura são influenciadas forçosamente pelos espaços virtuais (para fins de divulgação, por exemplo) na constituição da obra literária e também da própria imagem do escritor, e agora também do intelectual, em função das estratégias mercadológicas empregadas para a sua exibição pública e construção de sua imagem. Para Ítalo Moriconi, houve um *boom* de produções literárias a partir dos anos 1990 que se caracteriza por apresentar três eixos fundamentais: “o circuito midiático (ou do mercado maior), o circuito crítico (ou universitário, ou canônico), e o circuito da vida literária propriamente dita” (MORICONI, 2006, p. 155).

Estes mecanismos todos de autopromoção e visibilidade ligados às redes sociais e aos meios multimidiáticos convergem,

então, em tentativas de disseminação de personas e seus discursos em prol deles mesmos para que possam alcançar uma gama cada vez maior de público, especializado ou não.

Percebam que tenho reiterado aqui o movimento para de dentro para fora da academia que se tem notado como uma das ferramentas de abordagem e autodivulgação que poderá levar o público de um lado para outro, ou seja, do mais formal ao mais informal, do Facebook ao Academia.edu, por exemplo. Há uma associação de estratégias que busca maximizar a imagem da persona deste sujeito. Isso atinge outros públicos que levam a reflexões de outra natureza, uma vez que o público fora da academia tem outras referências e propósitos diante do que a academia chama de crítica.

A consagração da persona pública, lida, consumida, lembrada, faz parte de um processo de consagração que a academia sempre fez em seus periódicos qualificados e nivelados. O pêndulo agora parece estar se movendo também para fora desses espaços “tradicionais” e permite ao intelectual das Letras atuar em cenários e contextos fora da academia, se inserido nele e se assim o desejar, a exemplo de escritores que publicam em jornais de grande circulação, como se observava já no século XIX, dadas as devidas proporções e temas relacionados à época.

No exemplo do pesquisador Felipe Rissato, observamos um exemplo deste movimento contrário, de fora para dentro, uma vez que ele vem de fora da academia para agregar valor ao seu trabalho intelectual consagrado agora pela academia. Importante

considerar, ainda, que talvez sua intenção possa não ter sido a de buscar nenhum tipo de consagração da academia, senão apenas a visibilidade de sua pesquisa a quem interessado estivesse e, neste caso, academia teria papel preponderante nada a natureza de suas reflexões e interesses de pesquisa. O sujeito de fora passa a dialogar com o conhecimento científico, derrubando a barreira academicista do trabalho metodológico e teórico do intelectual.

Obviamente, a consagração perpassa, ora ou outra, a influência do mercado editorial que pode explorar mais ou menos a persona pública do intelectual, o que fará repercutir sua produção crítica ou literária, no caso dos escritores. Antes, a persona do intelectual de fora da academia era pouco ou nada explorada, e isso tem mudado dada a disseminação do acesso à informação proporcionada pelos meios multimidiáticos.

Isso é muito importante para a consagração do intelectual das Letras e de suas reflexões que estava estritamente relacionada ao seu vínculo com a academia, de um lado, ou com exposição mercadológica, por outro, que promove e põe em evidência a persona do intelectual, ao menos em alguns contextos, e permite dialogar com outros nichos de interlocução dentro e fora da academia.

Algumas considerações finais

Dadas essas considerações, o que a pesquisa, de fato, procura resolver é: Como qualificar a ação do intelectual das

Letras de hoje? Como e a quem sua função e ação se dão no cenário atual em que, aparentemente, esse debate se dá unilateralmente sobre autores e obras restritos pelo mercado editorial?

De fato, o que percebemos até aqui, é que o intelectual das Letras se mantém tão atuante como nunca, agora com outros aparatos e estratégias disponíveis para que possa difundir o trabalho de seu ofício e ou sua persona em lugares antes pouco atingíveis. Há um diálogo com um público antes restrito aos meios especializados, pelo menos, considerando, ainda, outros modos de se fazer crítica e de se fazer ver, o que nos permite observar que o papel do intelectual tem se reconfigurado em função dos meios multimidiáticos, do público e do cenário atual de nossa sociedade.

Para Santos (2013, p. 134):

há que se pensar a respeito da ditadura da novidade, em que a mera aparência de novo já basta para que algo seja lido e considerado como novidade. Ao mesmo tempo, isso tira, no fundo, a novidade de qualquer coisa, pois sempre haverá uma novidade menos antiga à disposição, surgindo a cada momento. Daí advém a necessidade de que o intelectual, ao exibir-se no meio digital, traga sempre algo de aparentemente inédito, sob pena de desaparecer por debaixo da montanha de mesmices e de repetições que nos impõe o mundo.

A consagração do intelectual, esteja ele em que grupo esteja, no das Letras ou não, trafega em níveis distintos, dentro e fora da academia, cuja valoração se dará senão em função de seu interlocutor e contexto, e a sua presença no meio digital permite a sua persona que se faça presente o tempo todo. Por isso, esse deslocamento dos meios estritamente acadêmicos para lugares como as redes sociais é uma estratégia para que sua persona e sua voz possa manter-se sempre presente.

De toda maneira, essas são questões que ainda precisam ser mais bem sedimentadas e pesquisadas para que possamos traçar e entender melhor a função dos intelectuais das Letras. As minhas discussões não resolvem todas as inquietações aqui apresentadas sobre o papel do intelectual das Letras, sobretudo, porque vivemos o calor do momento e porque esta pesquisa está em fase inicial. Como já dito, estas discussões fazem parte de um projeto de pesquisa maior, cujas reflexões estão em desenvolvimento, por isso, hipóteses levantadas aqui deverão ser mais e melhor trabalhadas em outros trabalhos como este.

Essas reflexões e especulações podem estar apontando tendências evidentes ou processos estratégicos que estão se adaptando, já há algum tempo, aos meios multimidiáticos. Certamente, se exigirão outras reflexões, exemplos, pesquisas e outras abordagens que revelarão caminhos outros às indagações que aqui se colocaram.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- BROCA, B. *Machado de Assis e a política - mais outros ensaios*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1983. Obras Reunidas 14.
- DEBORD, G. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- GRAMSCI, A. *Os intelectuais e a organização da cultura*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- HAN, B. C. *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder, 2013.
- MEIZOZ, J. ¿Que entendemos por “postura”? *In*: MEIZOZ, J. *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l’auteur*. Genebra: Slatkine Érudition, 2007, págs. 15-32. Tradução de Juan Zapata.
- MORICONI, I. Circuitos contemporâneos do literário (indicações de pesquisa). *Gragoatá*, Niterói, n. 20, jun. 2006. p. 147-163. Disponível em: <https://goo.gl/Ya61eU>. Acesso em: 28 fev. 2019.
- MORON, L. A ditadura dos likes. *El País – Psicologa*, 11 abr. 2018. Disponível em: <https://goo.gl/3h7ua6>. Acesso em: 28 fev. 2019.
- PERRONE-MOISÉS, I. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

- SANTOS, A. Os acervos, o meio digital, o intelectual das Letras. *Manuscrita*, São Paulo, n. 24, 2013.p. 129-136. Disponível em: <https://goo.gl/gji658>. Acesso em: 28 fev. 2019.
- SANTOS, A. Solipsismo, espetacularização e exibicionismo nos intelectuais das Letras dos dias de hoje. In: MOREIRA, M. E.; KOHLRAUSCH, R.; JACOBY, S. (Org.). *Histórias ou histórias: desdobramentos da história da literatura*. 1. ed. Porto Alegre, RS: EDIPUCRS, 2014, v. 1, p. 1-19. Disponível em: <https://goo.gl/eRFRmn>. Acesso em: 26 fev. 2019.
- SANTOS, A.; ESTEVES, G. O intelectual das letras em sua ribalta. In: BURLAMAQUE, F. V.; RETTENMAIER, M. (Org.). *Novas leituras do mundo: a literatura na ecologia das mídias*. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2016. p. 221-240.
- SIBILIA, P. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- TÜRCKE, C. *Sociedade excitada: filosofia da sensação*. Campinas: Unicamp, 2010.

CAMINHOS MIGRANTES, DIGITAIS E ANALÓGICOS*

*Rafael Soares Duarte***

A investigação de formulações estéticas a partir da imposição de limitações de características básicas de um gênero textual sobre outro subentende a formulação de propostas em que as ideias centrais pertençam tanto à proposição estética quanto à questão humana a ser tratada. A busca por esse equilíbrio dá direcionamento ao presente texto. Mais especificamente, trata-se aqui da aplicação de características formais basilares da poesia visual moderna e das histórias em quadrinhos, ambos meios analógicos e espacialmente estáticos, na construção de poemas digitais. Nesse sentido, algumas proposições elementares sobre a literatura digital precisam ser elencadas para sustentar a lógica aqui apresentada a partir das reflexões do professor Alckmar Luiz dos Santos no livro *Leituras de Nós*. A primeira delas está ligada ao transbordamento de significantes e significações nos meios eletrônicos:

* O presente trabalho foi realizado com apoio do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico -Brasil (150088/2018-3). O presente texto é uma reescritura e desenvolvimento do artigo *Uso de elementos verbo-visuais na criação de poemas digitais*.

** Pós-doutorando pelo Programa de Pós-graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

[Os] debordamentos e reformatações a que somos chamados a habitar em nossas leituras traduzem a maleabilidade por vezes surpreendente e inesperada dos textos eletrônicos, sua capacidade de acumular detalhes e minúcias, de amear pretensas irrelevâncias, de absorver novas regiões, de solapar fronteiras, de permitir novas aparências e outros prazos (SANTOS, 2003, p.113)

Esse debordamento, ou excessividade, é parte integrante do texto digital, meio que pode elencar como parte de seus recursos estéticos, tanto diferentes tipos de significantes quanto seus próprios dispositivos de controle, interação e modificação, sem que isso o descaracterize enquanto textualidade. Entre os significantes, sons, imagens, palavras, vídeos, interações e mesmo outros textos como um todo (o uso de obras preexistentes como parte de uma textualidade digital, por exemplo) são potencialmente parte de uma obra digital. A abertura e fechamento de diferentes janelas, o deambular em uma página virtual pela barra de rolagem ou pela seta de seleção, o uso e interrupções de comandos, os *links* para outras páginas ou outras partes de um texto, ou seja, seus dispositivos de controle, podem, potencialmente, se tornar parte dos aparatos de engendramento de significação utilizados na formação da obra.

De certa maneira e dadas as devidas proporções, o uso de dispositivos de manuseio e controle também ocorre em

textualidades analógicas. Um poema (visual ou não) e uma história em quadrinhos, meios puramente espaciais, por exemplo, se valem do próprio ato de virar as páginas como parte do seu arcabouço de signos para a construção de sentido (caso do *Coup de Dés*, de Mallarmé e de quase todas as histórias em quadrinhos). Ocorre que, no caso das hipertextualidades, esses dispositivos possuem diferenças flagrantes com textos não digitais. Duas dessas diferenças podem ser inicialmente apontadas: a) a variedade de dispositivos de controle e interação é muito mais diversificada do que em um texto analógico e; b) em decorrência dessa primeira, não ocorre uma automatização do uso desses dispositivos, como em suportes não digitais (ao menos não facilmente). Na leitura analógica, por exemplo, o virar de páginas se torna uma movimentação apagada enquanto signo por sua repetição e previsibilidade. No meio digital, a variabilidade de mecanismos de interação, mesmo quando bastante orgânica ou diminuta ainda chama atenção para si a ponto de ficar sempre aparente, mesmo que parcialmente. A característica de debordamento, ou transbordamento, culmina na formulação de um texto que fortemente irá pender ao excesso ou ao excessivo, termos diferenciados em *Leitura de nós*:

Excesso seria justamente esse transbordo de significantes e de significados, permitindo estabelecer significações coerentes e articuladas a um percurso de leitura dotado de coerências e de lógicas (...) gerando uma posição de leitura e

de enfrentamento com o texto eletrônico, iluminando temas, buscando nos nós da tabela uma imagem a ser fisicamente seguida na sequência de nós outros e de ligações que se vão buscar e construir através desse hipertexto. Excessivo, ao contrário, seria resultado dessa proliferação desarticulada de leituras, de percursos, de ligações e de espaços, em que significantes e significados não remetem jamais a significações plurais e articuladas, mas rendem-se à lógica única e exclusiva do ruído, ou seja, da não significação, da vertigem do ir-para-a-frente. (SANTOS, 2003, p.114-115)

Como modo de possibilitar a criação de formas outras de produção de excessos significativos em poemas digitais, uma proposta de criação pode, por exemplo, ser calcada na realização de *limitações organizacionais* na excessividade do texto literário digital. O estabelecimento de limites para a criação e ordenação de um texto de poesia digital não pode, no entanto, ser confundido com uma possível limitação para esse texto. Usar um limite aquém das possibilidades prolixas que o meio oferece pode ser considerado para a criação digital da mesma maneira que, em uma comparação rudimentar, qualquer regra versificatória o faz para o poema em relação à amplitude da semântica e da sintaxe. A comparação com o verso metrificado e rimado não é gratuita, já que pode exemplificar adequadamente que um limite programático autoimposto não limita os resultados da criação da

obra, mas ordena condições de contorno para sua criação além de suscitar posturas interpretativas propícias à sua recepção.

O texto digital possibilita que se construam significações complexas através de uma conjunção multiforme dos mais diferentes tipos de significantes, o que fora do meio digital poderia ser nada além de acúmulo sem sentido. Isso não quer dizer, no entanto, que o poema digital precise, necessariamente, fazer uso dessa gama tão ampla para construir textualidades com características únicas do hipertexto. Por outro lado, não tem sentido utilizar ferramentas do meio eletrônico para constituir apenas o arremedo de um meio textual analógico, que, inclusive, não teria a mesma efetividade do texto impresso, por carecer de suas características físicas.

Contudo, entre uma excessividade inflada e o arremedo precário, é possível propor que o meio eletrônico, propiciando outras aparências e outras aberturas em sua forma sempre transitória, encontre pontos produtivos de entremeio. Pode-se propor, nesse sentido, usar o meio digital para construir diferentes *emulações de textualidades analógicas* que tenham, no entanto, *características impossíveis de ser realizadas na textualidade original* como forma de criação que se utilize de limiares entre textualidades diversas e proporcione também o desencadeamento de debates acerca da compreensão e estabelecimento desses limites, tanto artísticos quanto teóricos.

Para se pensar o cruzamento entre características digitais e analógicas, serão utilizadas algumas das conclusões estabelecidas

em minha tese *Aproximações entre poesia visual moderna e história em quadrinhos* (DUARTE, 2016), na qual as investigações sobre as características formais da poesia visual moderna e as histórias em quadrinhos são investigadas. São duas razões para isso. A primeira é que os parâmetros interpretativos da tese ajudam a pensar esses pontos de entremeio supracitados entre obras digitais e analógicas. A segunda é que esses dois gêneros textuais podem ser utilizados como motivo para criações que busquem essa correlação. Entre esses parâmetros interpretativos está a diferenciação entre dados do texto e dados da obra na poesia visual moderna e nas histórias em quadrinhos. Parte-se de Barthes, que em *Da obra ao texto* distingue Obra como “fragmento de substância” (BARTHES, 1988, p.72), a parte material, de Texto como o “campo metodológico” (BARTHES, 1988, p.72), produto da interpretação e coadunação semovente e não unívoca de significações. A confusão entre esses dados é compartilhada, consideravelmente, por ambos os gêneros textuais. De ações não existentes em uma obra em quadrinhos, mas lembradas por seus leitores, como apontado por Umberto Eco em *Apocalípticos e Integrados* (ECO, 1987, 147), às leituras feitas pelos poetas do Concretismo em relação à poesia visual de Apollinaire que é pensada unicamente em termos de tautologia denotativa (cf. CAMPOS; PIGNATARI, CAMPOS, 2006, p.138 e também CAMPOS; PIGNATARI, CAMPOS, 2010, p.183). Nesse sentido, as ideias desenvolvidas por Merleau-Ponty em seus escritos sobre arte são importantes aqui por estabelecerem parâmetros de

investigação que não tomam a significação de uma obra artística como dada unicamente pela obra. A visão, principalmente a partir de *O olho e o espírito* (MERLEAU-PONTY, 2014), não é entendida somente como o meio para atingir uma exterioridade captada, mas como o principal ponto de interconexão e interpenetração entre o mundo exterior e o indivíduo, por situar a condição de dupla pertença do ser no mundo. Não apenas uma interioridade que analisa uma exterioridade, mas a interioridade que vê a exterioridade e, ao mesmo tempo, se vê e se sente a partir de dentro dela.

Essa condição de ser, ao mesmo tempo, vidente e visível, implica reconhecimento e interconexão entre ser e mundo. Um corpo humano está aí quando entre vidente e visível, entre tocante e tocado, entre um olho e outro, entre a mão e a mão se produz uma espécie de recruzamento quando se acende a faísca do senciante-sensível, quando se inflama o que não cessará de queimar, até que um acidente do corpo desfaça o que nenhum acidente teria bastado para fazer “luz, cor, profundidade, que estão a certa distância diante de nós, só estão aí porque despertam um eco em nosso corpo, porque este as acolhe” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.18). O que se põe em questão através desse recruzamento entre mundo e olhar é a ideia de passividade da visão pois sendo ela “um pensamento que decifra estritamente os signos dados no corpo” (MERLEAU-PONTY, 2004, p.26), a concepção de efeito estético nas obras de arte não resulta simplesmente de uma passividade receptiva, mas de um encontro

entre as características expressivas do objeto intencional e a projeção de significação do leitor sobre o objeto.

No presente caso, essa projeção se dará através dos vazios textuais específicos dos gêneros textuais aqui tratados. Ambos possuem em sua base organizacional uma semelhança que pode ser descrita como ordenação justaposta em um meio espacialmente estático (a página), de signos visuais e signos verbais (caso dos quadrinhos), ou signos ao mesmo tempo verbais e visuais, (caso da poesia visual). No caso das histórias em quadrinhos, são painéis ordenados que ordenam os momentos da narrativa. Podem ser iconográficos, verbais ou ambos e adquirem sentido a partir da projeção interpretativa que o leitor estabelece através da leitura entre os painéis. Sartre, na obra *O imaginário* (1996), vai especificar duas camadas distintas de uma atitude imaginante completa: “a camada primária ou constituinte, e a camada secundária, comumente denominada reação à imagem” (SARTRE, 1996, p. 180). No mesmo sentido, Wolfgang Iser, em *A interação do texto com o leitor*, chamou as camadas primária e secundária de Sartre de “imagens de primeiro e segundo graus” (ISER apud LIMA, 1979, p. 111). Com o mesmo sentido, na história em quadrinhos, as imagens de primeiro grau são imagens dadas, sejam descrições verbais ou desenhos, e imagens de segundo grau serão aquelas surgidas da leitura entre os painéis, sejam imagens que preenchem os momentos narrados. No caso da poesia visual, são os segmentos de um texto verbal cujos signos serão ambivalentes: neles um mesmo elemento será lido enquanto

objeto gráfico e como objeto de sentido verbal. Enquanto imagem, o texto se ordena como mancha em relação ao branco da página e, logo, pensando-se somente no sentido gráfico, essa relação possibilita todas as relações entre fundo e forma e complementaridade negativa possível para um signo unicamente visual. Há, certamente, casos em que a parcela imagética é mais facilmente identificada enquanto formulação gráfica, como no caso dos caligramas, mas, mesmo nos casos de formulações mais abstratas, a leitura gráfica será a responsável pelas identificações primárias. Em seguida, a leitura se direciona para a decodificação verbal, ponto em que a imagem desaparece enquanto grafismo.

Esse movimento de ida e vinda, além de ocorrer na interação entre os segmentos de texto verbal, se estabelece através de uma oscilação de foco do olhar entre as duas formas de significação. A ausência de continuidade linear entre os estratos verbais, bem como a fragmentação da concepção gráfica, mesmo nos casos imageticamente mais explícitos faz com que, ao término da leitura de cada grupo de palavras, ou de cada palavra espacialmente isolada, a imagem reapareça como fundo direcionador de sentido para a leitura do verbo. Cria-se, assim, uma dinâmica de leitura em que texto imagético e texto verbal se retroalimentam, criando e modificando relações de significação.

Entre esses dois gêneros textuais, os princípios basilares compartilhados se mostraram premissas organizacionais que permitem aproximações e comparações aprofundadas entre suas estratégias textuais de criação e leitura. Dentre esses princípios,

alguns dos mais amplos são: a ideia de justaposição estática, o ritmo visual e a oscilação entre os significantes visuais e verbais. A ideia da textualidade fundada sobre a justaposição estática pode direcionar algumas das propostas aqui pensadas. De maneira sucinta, essa ideia implica o fato de que qualquer engendramento de sentido mais amplo que o possibilitado por um único signo isolado, ou seja, qualquer sentido estabelecido pela ligação ou interação entre diferentes signos, ocorre pela mobilização do olhar do leitor através de um espaço estático. Através das dimensões desse espaço é que o leitor moverá seu olhar, estabelecendo as ligações entre signos que serão, por definição, ordenados como espacialmente fragmentários, estáticos e isolados.

Esse princípio implicará alguns pontos importantes nas considerações preliminares, ligados tanto a questões artísticas quanto estéticas, ou seja, tanto a indagações pertinentes à criação das obras quanto à sua leitura. Entre esses pontos, podemos destacar os seguintes: 1) a unidade organizadora fundamental desses dois gêneros textuais será a página; 2) todo movimento de passagem e conseqüente ligação entre signos será realizada espacialmente pelo leitor; 3) toda passagem entre signos, por depender de uma deambulação não automatizada do olhar do leitor no espaço, trará consigo algo de potencialmente aleatório em sua seqüência de ligação e continuidade, mas sempre limitado pela página; e 4) o limite da visualidade (e conseqüente

organização de fragmentos) será delimitado, de mais de uma maneira, pelo suporte físico do texto.

A página como unidade, termo que remonta diretamente a Mallarmé, é uma organizadora material que abaliza e coordena, em um meio visual estático, as projeções de sentido sobre os fragmentos significativos, tanto verbais como visuais. Ela faz com que todos os fragmentos textuais sejam coordenáveis a partir do compartilhamento do mesmo espaço, que ao mesmo tempo os relaciona e os isola. Esse espaço visual estático pressupõe limites tanto em relação à quantidade de fragmentos que compõem o texto quanto aos limiares da visualidade realizável pelo suporte. Em outras palavras, a quantidade de signos, assim como o tamanho dado a esses mesmo signos terão as dimensões da página como limite. Mesmo que essas dimensões (dos signos e da página) possam variar, serão balizadas por questões como portabilidade, inteligibilidade, maneabilidade, visibilidade relativa dos fragmentos e a possibilidade de visualização do todo da página. Todas ligadas, muito logicamente, à sua materialidade, impondo certos limites às criações que têm por base esse princípio organizador.

Coerentemente, essa característica acaba por determinar diversas outras, relativas à presença dos significantes na página. Artisticamente pode-se assinalar sua quantidade, suas dimensões máximas e mínimas de contraste e, conseqüentemente, a variabilidade das dinâmicas entre os significantes e o todo da página. Esteticamente, é possível apontar características como o

ritmo de leitura visual, a aleatoriedade da leitura e a oscilação entre os significantes visuais e verbais. É nesse sentido que a poesia digital pode oferecer possibilidades de criação que, se utilizando de parâmetros composicionais dos meios visuais analógicos, possam alargar alguns de seus limites a partir da **simulação dos suportes e de lógicas textuais da visualidade estática não digital**. Sobre a simulação, é importante lembrar seu lugar em relação aos mecanismos da linguagem:

o ciberespaço já foi descrito inúmeras vezes como um espaço em simulação permanente, em que as diferenças entre simulação e realidade imediata nem teriam mais lugar, devido a um pretenso predomínio avassalador daquela sobre esta. O ser da obra está não apenas nas simulações, mas nos mecanismos com que se constroem espaços e possibilidades de simulação. Em outras palavras, a realidade da obra não se funda em nenhuma configuração material definitiva (isso não é mais essencial para delimitar o que seria seu ser), mas nos processos telemáticos em que, por repetidas vezes, se retoma um mesmo ciclo de interações entre o leitor, as ferramentas de programação e os resultados provisoriamente disponíveis na tela. (SANTOS, 2003, p.118)

Ou seja, a simulação permite o engendramento do texto através dos processos de interação entre obra e leitor, sendo seu lugar o de mecanismo moderador, da mesma forma que a materialidade analógica. Nesse sentido, as propostas preliminares

aqui apontadas partem todas da lógica da língua escrita e procuram evidenciar diferentes maneiras de **emular visualidades impossíveis fora do meio digital**, mas que mantenham a lógica da espacialidade estática definidora das histórias em quadrinhos e da poesia visual moderna. Scott McCloud coloca, por exemplo, que as histórias em quadrinhos se tornam realmente digitais quando se passa a reconhecer que o monitor do computador, que frequentemente servia de *página* (nos primeiros quadrinhos feitos para a *internet*), poderia ser mais eficiente ao meio digital se as criações o utilizassem como *janela*. Esse discernimento representava uma possibilidade de desenvolvimento formal que não descaracteriza as histórias em quadrinhos, já que simulava a mesma estaticidade aqui pretendida e apontava desdobramentos a partir de suas formas de espacialidade como mecanismo, no que McCloud concorda com Santos (2003):

Talvez nunca haja um monitor com a extensão da Europa, todavia uma história em quadrinhos com essa extensão ou com a altura de uma montanha pode ser exibida em qualquer monitor, bastando que avancemos sobre sua superfície, centímetro por centímetro, metro por metro, quilômetro por quilômetro. A página é um artefato da imprensa, não sendo mais intrínseco aos quadrinhos do que os grampos ou a tinta da Índia. Uma vez libertados dessa caixa, alguns levarão consigo o formato da caixa, mas os criadores gradualmente esticarão

os membros e começarão a explorar as oportunidades de design de uma tela infinita. (McCLOUD, 2005, p.222)

A ideia de se utilizar a tela como janela permite o esboço de recursos que provocam o reexame de todas as relações apontadas acima como as dimensões relativas do suporte ou, então, a quantidade, contraste e dinâmica dos significantes. Uma emulação de página que permitisse aproximações de detalhes, que, por sua vez, se mostrassem outros fragmentos do texto e levassem a outros recônditos textuais seria, por exemplo, ao mesmo tempo, uma criação que só seria possível em meio digital e que, ainda assim, seguiria todos os parâmetros de uma textualidade espacial analógica. A diferença é que para que essa textualidade ser realizada fora do meio eletrônico seria necessário uma página para a qual não há método ou tamanho de manufatura, impressão ou de exibição.

O trato da tela como uma página potencialmente infinita em que o leitor pode ver apenas parcialmente através da janela da tela também pode abrir possibilidades que se utilizem *tanto da simulação de dimensões quanto de percursos de leitura*.

Nesse sentido, ao percurso de leitura de um poema visual, sempre em certa medida plurívoco ou indeterminado, se pode adicionar, em meio digital, múltiplos caminhos de leitura que dependam mais de uma busca ativa do leitor. O que no meio analógico é majoritariamente a deambulação do olhar entre os

fragmentos, pode se tornar, no meio digital, efetivamente uma busca, sem que se escape da emulação de estaticidade. Através da permissão e limitação de controle por parte do leitor sobre a passagem entre os fragmentos, como setas que levam ao próximo fragmento $\leftarrow \uparrow \rightarrow \downarrow$ e a partir dele mudem a ordem de passagem para os próximos fragmentos, o uso de aproximações e distanciamentos visuais pré-controlados, a perda momentânea de controle do leitor sobre a movimentação entre fragmentos, o uso da dinâmica entre movimentações automáticas e movimentações provocadas etc. Essa procura de sequência textual espacial, no meio digital, pode por si suscitar elaborações sobre as ideias de ritmo de leitura em meio visual (como, por exemplo, uma cena ou frase central, a partir da qual a imersão espacial se desenvolva e à qual se retorna de tempos em tempos sem que o leitor tenha provocado isso, poderia servir como estribilho se se retornasse a ela a cada volta antes de um próximo percurso/conjunto estrófico).

A partir dessas colocações, um possível uso do **espaço** como aspecto formal pode ser tratá-lo metonímica e tematicamente como **distância**. Por sua vez, a ideia de distância pode ser desenvolvida através de formulações artísticas de conceitos como deslocamento, saudade, perda, lembrança, memória, entre outros. Nesse sentido, o tema escolhido, que de certa maneira pode lidar com as questões elencadas acima, é o tema das migrações modernas.

Catástrofes naturais, econômicas, políticas e sociais suscitaram, nas primeiras décadas do século XXI, uma grande quantidade de deslocamentos forçados. Podemos citar, como exemplo de catástrofes naturais, o terremoto de magnitude 7 na escala Richter que ocorreu no Haiti em 2010, matando mais de 200 mil pessoas e acabando com 50% das construções da capital Porto Príncipe. No sentido político e social tem-se, por exemplo, a guerra na Síria, que desde 2011, a partir dos primeiros desenvolvimentos da “Primavera Árabe” estabeleceu uma guerra civil que destruiu grande parte do país e causou um êxodo que se espalhou por diversos países do mundo. No sentido econômico, tem-se o caso de populações pobres da Venezuela que, atingidas pela instabilidade política desde meados do governo Nicolás Maduro, resultou em certos momentos em falta de alimentos para parcelas das populações mais pobres, criando uma diáspora para os países vizinhos, ainda que em menor escala do que os países anteriores. Todos esses deslocamentos humanos vieram, em diferentes quantidades, diferentes momentos e de diferentes maneiras para o Brasil. No caso da Síria, por exemplo, o Brasil recebeu mais do que o dobro de refugiados que os Estados Unidos.

O Brasil foi formado, basicamente, por populações migrantes em substituição às populações nativas exterminadas. No entanto, e apesar de sua profunda miscigenação, a xenofobia ainda é uma das vertentes através das quais as populações que sofreram deslocamentos forçado recebem no Brasil. As ideias de racismo e xenofobia, que fazem com que o antigo imigrante

branco seja reconhecido como imigrante e o imigrante moderno seja denominado refugiado, mesmo que entre esses e aqueles não haja diferença além da etnia não normatizada. Essa relação entre apedeuta e absurda é ainda outro percalço em uma situação por si só complexa e de contornos sempre catastróficos. Isso porque todo o discurso de afastamento, seja o racismo, seja a xenofobia, é sempre calcado em uma simplificação do outro, que não leva em consideração os contextos sempre trágicos em que esse deslocamento ocorre. Significativamente, essa simplificação opera em sentido contrário ao da arte, que ao lidar com a alteridade como um de seus efeitos gerais (cf. CANDIDO, 2004, p.169-191, por exemplo) tende a privilegiar relações de inclusão entre os diferentes.

Nesse sentido, uma obra digital pode se utilizar dos deslocamentos espaciais, das profundidades da página, das trajetórias de leitura como procedimentos ao mesmo tempo técnicos e temáticos. Esses deslocamentos estão representados tanto nos poemas e quadrinhos, quanto na organização formal da obra. Dessa forma, a obra em processo tem o objetivo de recriar espacialmente esses deslocamentos a partir de estratégias de imersão e interatividade que o meio digital permite, mas sempre balizada pelas características do que é virtualmente uma página, ao mesmo tempo em que discorre sobre uma questão humana fortemente presente neste início de século.

Resta ainda colocar que esse trabalho está, no momento dessa escrita, em processo de elaboração coletiva, formado por

escritores, artistas plásticos e programadores e será lançado no ano de 2019, muito provavelmente no periódico Texto Digital e na página do NuPILL.

REFERÊNCIAS

- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2011.
- BOHN, Willard. *The aesthetics of visual poetry, 1914-1928*. Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
- CANDIDO, Antônio. *Vários escritos*. São Paulo & Rio de Janeiro: Ouro sobre azul: 2004.
- CHOCIAIY, Rogério. *Teoria do verso*. São Paulo: Editora McGraw-Hill do Brasil, 1974.
- DUARTE, Rafael Soares. *Aproximações entre poesia visual e histórias em quadrinhos*. 2016. 270 fls. Tese – UFSC. Florianópolis.
- GENETTE, Gérard. *Figuras*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1977.
- GENETTE, Gérard. *Introdução ao arquitexto*. Lisboa: Vega, 1986.
- LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor*. Textos da estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- LIMA, Luiz Costa (org.). *A literatura e o leitor*. Textos da estética da recepção. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2010.

- MALLARMÉ, Stephane. *Divagações*. Tradução de Fernando Scheibe. Florianópolis: Editora da UFSC, 2010.
- MALLARMÉ, Stephane. *Divagations*. Paris: Bibliothèque Charpentier; Eugène Fasquelle Éditeur, 1897.
- McCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: MBooks do Brasil, 2005.
- McCLOUD, Scott. *Reinventando os quadrinhos*. São Paulo: MBooks do Brasil, 2006.
- McCLOUD, Scott. *Desenhando quadrinhos*. São Paulo: MBooks do Brasil, 2008.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac-Naify, 2014.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Perspectiva, 1992
- SANTOS, Alckmar Luiz dos. *Leituras de nós: ciberespaço e literatura*. São Paulo: Itáu Cultural, 2003.
- SANTOS, Alckmar Luiz dos. Elementos estéticos na leitura das criações digitais contemporâneas. Texto Digital. Florianópolis. Ufsc. v. 6 n. 2. 2010. Em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2010v6n2p110>. Acesso em: 15/12/2011.
- SARTRE, Jean-Paul. *A imaginação*. Porto Alegre: L&PM, 2012.
- SARTRE, Jean-Paul. *O imaginário: Psicologia fenomenológica da imaginação*. São Paulo: Editora Ática, 1996.
- SISCAR, Marcos. *Poesia e crise*. Campinas: Editora Unicamp, 2010.

TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética I. O ritmo como elemento constitutivo do verso*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975a.

TINIANOV, Iuri. *O problema da linguagem poética II. O sentido da palavra poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975b.