



Ida Alves  
Joelma Santana Siqueira  
Solange Fiuza  
(organizadoras)

# Poesia &...

Teoria e prática do texto poético

**Cegraf UFG**



**Universidade Federal de Goiás**

*Reitora*

Angelita Pereira de Lima

*Vice-Reitor*

Jesiel Freitas Carvalho

*Diretora do Cegraf UFG*

Maria Lucia Kons

---

**Conselho editorial deste livro**

*Ana Mafalda Leite (Universidade de Lisboa, Portugal)*

*Antonio Carlos Secchin (UFRJ, Brasil)*

*Arnaldo Saraiva (Universidade do Porto, Portugal)*

*Carlos Cortez Minchillo (Dartmouth College, EUA)*

*Francisco Garcia Chicote (Universidade de Buenos Aires, Argentina)*

*Ida Alves (UFF, Brasil)*

*Maria Zaira Turchi (UFG, Brasil)*

*Oswaldo Silvestre (Universidade de Coimbra, Portugal)*

*Paulo Franchetti (Unicamp, Brasil)*

*Regina Zilberman (UFRGS, Brasil)*

*Roberto Acizelo (UERJ, Brasil)*

*Vagner Camilo (USP, Brasil)*

*Vera Lúcia de Oliveira (Università degli Studi di Perugia, Itália)*

*Zênia de Faria (UFG, Brasil)*

Ida Alves  
Joelma Santana Siqueira  
Solange Fiuza  
(organizadoras)

# Poesia &...

Teoria e prática do texto poético

**Cegraf UFG**

© Ida Alves; Joelma Santana Siqueira; Solage Fiuza, 2022

© Cegraf UFG, 2022

Projeto gráfico e diagramação

*Géssica Marques de Paulo*

Imagem da capa

*Freepik.com*

Link para download do e-book

<https://cegraf.ufg.br/p/33348-cegraf-ufg>

Financiamento:

**PPGLL-UFG**



**CAPES**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)  
GPT/BC/UFG**

P745 Poesia & ...: teoria e prática do texto poético [Ebook] / organizadoras, Ida Alves, Joelma Santana Siqueira, Solange Fiuza. - Dados eletrônicos (1 arquivo : PDF). - Goiânia : Cegraf UFG, 2022.

Inclui bibliografia.  
ISBN: 978-85-495-0569-9

1. Poesia. 2. Poesia – Aspectos sociais. 3. Poesia – História e Crítica. I. Alves, Ida. II. Siqueira, Joelma Santana. III. Fiuza, Solange.

CDU:82-1

Bibliotecária responsável: Rosemarilany Barbosa Guida / CRB1: 3165

## Sumário

- 7 Teoria e prática do texto poético
- 15 Poesia Pura  
Francine Fernandes Weiss Ricieri
- 35 Poesia e Imagem  
Alexandre Rodrigues da Costa  
Rodrigo Garcia Barbosa
- 54 Poesia e Ritmo  
Fabiane Renata Borsato
- 82 Poesia e Psicanálise  
Nelson Martinelli Filho

- 102 Poesia e Natureza  
Ilca Vieira de Oliveira  
Wesley Thales de Almeida Rocha
- 132 Poesia e Imprensa  
Joelma Santana Siqueira
- 159 Poesia de resistência, poesia engajada,  
poesia de testemunho  
Cristiano Augusto da Silva
- 179 Poesia em meio digital  
Vinícius Carvalho Pereira
- 198 Poesia de testemunho  
Wilberth Salgueiro
- 221 Literatura e música: os sons, as palavras e as formas  
Raquel Beatriz Junqueira Guimarães
- 243 Fenomenologia e performance: percepções  
do corpo no poema  
Gislaine Goulart dos Santos
- 262 O jogo da página: Wilbert futebol clube  
e circo Alckmar  
Pedro Marques
- 282 As imagens poéticas na lírica de Denise Emmer  
Maria de Fátima Gonçalves Lima

## Teoria e prática do texto poético

O Grupo de Trabalho Teoria do Texto Poético da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística (ANPOLL) já apresenta uma longa história. Foi instituído em 1985, durante o I Encontro Nacional da ANPOLL, ocorrido em Curitiba. Para organizá-lo, contou-se à época com o empenho das Professoras Angélica Soares (UFRJ) e Magdelaine Ribeiro (UFPB). O primeiro livro oriundo desse Grupo em formação foi publicado três anos depois, sob organização de Angélica Soares e Denise Guimarães. O título era *Poesia: crítica e autocrítica*, “com o intuito de difundir e incentivar a produção intelectual relacionada ao discurso poético” (1988, p. III)<sup>1</sup>.

Trinta e sete anos depois de sua criação, o GT Teoria do Texto Poético tem muito a contar sobre todas as suas realizações, produzidas

---

1 O histórico da primeira década do GT pode ser lido na Revista da Anpoll, n.1, 1994. Acesso em <https://doi.org/10.18309/anp.v1i1.226>. O livro referido foi publicado em Curitiba, editora Scientia e Sabor / UFPR.

pelos pesquisadores que dele participaram ou continuam a participar ao longo desse tempo. A cada encontro anual e pelo trabalho contínuo para a edição da revista *Texto Poético* (<https://textopoetico.emnuvens.com.br/rtp>), criada em 2004, o Grupo fortaleceu cada vez mais seus elos internos, colaborando para cumprir sempre o foco enunciado em sua primeira publicação: “difundir e incentivar a produção intelectual relacionada ao discurso poético”, como referimos anteriormente.

Em 2022, organizamos esta coletânea que reúne estudos produzidos por membros do GT, oriundos de Universidades brasileiras diversas, visando contribuir para uma reflexão mais detida sobre algumas questões importantes no campo dos estudos de poesia. O objetivo deste livro é assim contribuir para o trabalho teórico, crítico e analítico da poesia, oferecendo sobretudo aos estudantes de Letras e a todos que se interessam pela criação poética textos de apoio para aprofundamento de seus estudos e interesses teóricos e críticos. Cada texto aqui apresentado propõe-se a tratar de um tema de poesia de forma a reunir pontos de vista teóricos importantes para sua compreensão ou apresentar determinadas abordagens analíticas a partir de certos poetas, para abertura de um horizonte mais largo de questionamento.

Sabemos que a poesia sempre conta com menos leitores em relação a outros gêneros e também é fato que as pesquisas nesse campo são menos numerosas. Muitos ainda desconsideram a poesia e seu estudo e outros parecem temer a linguagem poética em sua autonomia de elaboração ou liberdade de expressão. Muitas vezes, em sala de aula, temos que afirmar que não há poema difícil, que a poesia não é espaço de ilegibilidade ou hermetismo, mas que exige sempre a atenção do leitor e sua disponibilidade para pensar o poético como criação e diálogo crítico, questionador até mesmo sobre sua própria elaboração. Um lugar de encontro entre poeta e leitor, uma forma de afetar pelas



palavras e pelas imagens. É preciso ter paciência nesse diálogo e é preciso também estar à escuta, vigilante.

Assim sendo, estes estudos vigilantes oferecem-se como práticas dialogantes sobre o poético por diversos caminhos. Seus autores são docentes experientes, líderes de projetos de pesquisa, pesquisadores reconhecidos em suas áreas de atuação, atentos à teoria do texto poético, à sua elaboração, circulação e divulgação. Buscaram discutir temas específicos sobre poesia de modo a se aproximar de seu leitor sem perder o rigor crítico e a consistência enunciativa. Ao acompanharem o que discutem nos capítulos deste livro, os leitores poderão compreender melhor certos tópicos ou discutir pontos de vista ou até discordar das abordagens escolhidas considerando outros horizontes de trabalho. O que une todos os capítulos é essa dedicação ao texto poético e o enfrentamento de possíveis nós que enredam os estudantes que ainda estão em sua formação universitária ou aqueles que se iniciam na criação poética. São treze estudos reunidos que desejamos comentar de forma breve para despertar o desejo da leitura completa.

Iniciamos com o capítulo “Poesia pura”, de Francine Fernandes Weiss Riciere, que promove uma discussão sobre o verbete “Poesia pura” a partir de textos de Henriqueta Lisboa (1955), D. J. Mossop (1971) e René Vittoz (1929). A pesquisadora estabelece aproximação com estudos do conceito de “arte pela arte”, como Albert Cassagne (1906), tomando como exemplo de trabalho crítico ancorado nesse conceito a análise de Fernando Góes (1979) sobre a poesia de Cruz e Souza. A essa discussão, acrescenta-se o debate sobre “poesia pura”, com base no que propôs Henri Brémond em 1925, retomando, também, algumas reflexões de Bourdieu presentes em *As regras da arte*. Outro exemplo de abordagem crítica citada pela autora é a leitura que Hugo Friedrich fez da poesia de Mallarmé em *A estrutura da lírica moderna*, que, como

destaca, exerceu grande influência sobre a crítica de poesia no Brasil, o que demonstra ao longo do capítulo. Ao observar que, no Brasil, a descrição de poesia pura tende ao conceito de desrealização, retoma estudos de Marcos Siscar (2016), concordando com a necessidade de se problematizar a interpretação dada por Friedrich à “tradição francesa da ‘poesia absoluta’”. A última referência remete o leitor ao pensamento do filósofo francês Jacques Rancière (2005) para concluir o capítulo destacando que “o poético é um discurso entre os demais discursos do mundo. Dos quais participa. Com os quais dialoga”.

O segundo estudo, “Poesia e imagem”, de Alexandre Rodrigues da Costa e Rodrigo Garcia Barbosa, busca discutir essa relação a partir do uso comum da palavra imagem, passando pelo símile “*ut pictura poesis*” de Horácio, o conceito de *fanopeia*, de Ezra Pound, vinculando a discussão à concepção aristotélica de metáfora. Apoiados no trabalho de Jean Cohen (1987), os autores observam que “muitas vezes, metáfora e imagem são tomadas como uma coisa só. Mas não são, e se metáfora e imagem estão mutuamente implicadas, uma não é sinônimo da outra”. Essa discussão inicial introduz o tópico “imagem poética”, considerando reflexões de alguns poetas, críticos e filósofos modernos e a importância do leitor e seu trabalho de leitura para constituição dessa imagem.

Em “Poesia e ritmo”, Fabiane Renata Borsato, por sua vez, destaca textos de referência que são fundamentais para o estudo do ritmo poético, publicados ao longo do século XX. No entanto, retoma especialmente Platão e Aristóteles para tratar de pressupostos sobre a ontologia do ritmo, antes de dedicar-se a discussões teóricas seguidas de exemplos variados que, como realça a autora, possam “contribuir com a adoção de métodos e possíveis percursos de análise rítmica de textos poéticos”.

Nelson Martinelli Filho, ao examinar as relações entre “Poesia e Psicanálise”, acompanha o modo como literatura e psicanálise se encon-

tram nas teorias de Freud e Lacan. Também considera a escrita poética no processo de simbolização do real não inscrito, como nos eventos traumáticos, de que seria exemplar a literatura de testemunho. Finaliza seus apontamentos considerando que, por meio do texto poético, “o que se põe em causa é a palavra-imagem poético-literária que implica o (sujeito do) inconsciente, seja pelo fascínio que vai ao limite do imaginário, seja pelo corte simbólico que opera de maneira castradora, seja pelo modo como margeia o real, o irrepresentável.”

Em seguida, no estudo “Poesia e natureza”, Ilca Vieira de Oliveira e Wesley Thales de Almeida Rocha, na esteira de Anne Cauquelin, entendem a natureza em poesia como composta por “perfis perspectivistas, cambiantes e por artifícios da linguagem”, que remetem ao conceito de *paisagem*. Nesse sentido, falar em natureza no texto poético é falar da interação entre espaço, sua percepção pelo sujeito e sua representação pela linguagem. A partir desse conceito, os autores realizam um vasto percurso pela representação da natureza em poesia, que vai da Antiguidade Clássica à modernidade, para chegar ao modernismo brasileiro, com seus desdobramentos em autores diversos.

Em “Poesia e Imprensa”, Joelma Santana Siqueira dá a ver, por meio de alguns exemplos, como os jornais podem ser uma importante fonte primária para estudos diversos sobre o texto poético. Em seu recorte, a articulista se detém na presença da poesia no *Diário do Rio de Janeiro* (1821–1878) por meio de alguns exemplos pontuais, como anúncios sobre o poema *O Hyssope*, do português António Diniz da Cruz e Silva, os quais, lidos numa perspectiva relacional com outros textos publicados na imprensa e outros estudos, permitem verificar como esse poema obteve um relativo sucesso entre leitores do Rio de Janeiro do século XIX.

Por sua vez, Cristiano Augusto da Silva, em “Poesia de resistência, poesia engajada, poesia de testemunho”, procura delimitar esses importantes conceitos examinando-os no contexto da produção brasileira surgida ao longo e após a ditadura civil-militar de 1964-1985. Considerando que a *poesia de resistência* pode ser dividida em *engajada* e de *testemunho*, o autor destaca o reconhecimento de poetas engajados, por meio de sua publicação posterior por grandes editoras nacionais, em detrimento dos poetas de testemunho, que, editados originalmente de forma precária, não receberam reedições posteriores.

Vinícius Carvalho Pereira, em “Poesia em meio digital”, aborda questões atinentes à poesia digitalizada e, sobretudo, à poesia digital/eletrônica. Dada a impossibilidade de uma definição categórica para o termo “poesia eletrônica”, aponta traços constitutivos do gênero. Também apresenta, considerando estudos de Leonardo Flores, uma historiografia dessa poesia, dividindo-a em três grandes gerações. Ainda apresenta seus dispositivos de arquivamento e difusão, algumas comunidades de poetas-leitores-críticos-pesquisadores e alguns dos principais gêneros poéticos em mídia digital.

No capítulo seguinte, acompanhamos uma tentativa de delimitação conceitual da “Poesia de testemunho”. O autor, Wilberth Salgueiro, em consonância com Márcio Seligmann-Silva, propõe abrir a noção de testemunho, considerando o caráter testemunhal próprio de toda a literatura. Além de apresentar uma relação básica de obras basilares que tratam do conceito de testemunho, de sua história e de suas relações com outros conceitos afins, seu estudo preocupa-se em analisar poemas de Adriana Lisboa, Angélica Freitas e Ricardo Aleixo para ilustrar como poemas bem elaborados, reflexivos, críticos podem ser lidos à luz da problemática do testemunho.

“Literatura e música: os sons, as palavras e as formas”, de Raquel Beatriz Junqueira Guimarães, reflete sobre questões atinentes às relações entre poesia e música. Para isso, resenha diversos estudos, nem sempre coincidentes, sobre o tema, como *Na sala de aula* e *O estudo analítico do poema*, de Antonio Candido; publicações de Solange Ribeiro de Oliveira, em que a autora destaca a contribuição de Steven Paul Scher para o tema; reflexões dos artistas Jean Moreá e Mário de Andrade, além da ensaísta brasileira Ana Maria Lisboa Melo e seus estudos sobre o ritmo. Por fim, comenta analiticamente poemas que retomam gêneros musicais, como a sonata e o prelúdio.

Gislaine Goulart dos Santos, em “Fenomenologia e performance: percepções do corpo no poema”, examina a interação corpo e poema. Para isso, retoma o conceito de corpo na fenomenologia de Merleau-Ponty, que ultrapassa a dicotomia corpo-objeto e corpo-sujeito, e de performance do poema em Paul Zumthor, para o qual a leitura do texto poético “é escuta de uma voz e o leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta.” A autora ilustra suas considerações com comentários de poemas de Carlos Drummond de Andrade e Arnaldo Antunes.

Se Gislaine Goulart dos Santos reflete sobre o poema em corpo e voz, no artigo “O jogo da página: Wilberth Futebol Clube e Circo Alckmar”, Pedro Marques pensa o poema na materialidade da página. Para levar a cabo seu propósito, examina como os poetas Wilbert Salgueiro e Alckmar Santos trabalham a página enquanto jogo poético. Ao testarem formas como sonetos e décimas, esses poetas pressionam o cercadinho gráfico mimetizando o futebol e o circo.

Encerra este livro o capítulo “As imagens líricas na poesia de Denise Emmer”, em que Maria de Fátima Gonçalves Lima realiza um itinerário pela obra da poeta, cantora, compositora e musicóloga carioca, tomando como eixo condutor, sobretudo, a imagem poética. Por

meio de poemas comentados, a articulista realiza uma apresentação da obra poética da autora, de *Canções de acender a noite* (1982) a *O segredo silêncio do amor* (2021).

O leitor pode verificar, portanto, na diversidade de abordagens, o projeto desta coletânea sobre o texto poético em diferentes relações e práticas de leitura: evidenciar trilhas diversas que provoquem no leitor inicial a vontade de aprofundar as discussões de seu interesse, ampliando seu horizonte de leitura e de reflexão sobre poesia e tópicos inerentes à sua concepção ou execução.

Agradecemos ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás (PPGLL-UFG) que, por meio do PROAP/CAPES, possibilitou a publicação deste e-book.

O Grupo de Trabalho Teoria do Texto Poético espera que esta obra seja o volume 1 de uma série de livros que auxiliem a romper barreiras de estudo do poético, incentivando o desejo de mais leituras e de maior contato com a poesia, essa linguagem que desloca permanentemente o modo comum de dizer e ver o mundo.

julho de 2022

Ida Alves<sup>2</sup>  
Joelma Siqueira<sup>3</sup>  
Solange Fiuza<sup>4</sup>

- 
- 2 Professora titular de literatura portuguesa da Universidade Federal Fluminense-UFF. Docente permanente do Programa de Pós-Graduação Estudos de Literatura – UFF. Pesquisadora-bolsista do Conselho Nacional de Pesquisa – CNPq e Cientista do Nosso Estado – FAPERJ. Coordenou o GT Texto Poético de 2018 a 2020.
- 3 Professora efetiva na graduação, desde 2004, e pós-graduação, desde 2012, da Universidade Federal de Viçosa. É vice-coordenadora do GT Teoria do Texto Poética da ANPOLL (2021-2022). Pesquisadora-bolsista do Conselho Nacional de Pesquisa – CNPq.
- 4 Professora titular da Universidade Federal de Goiás e membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística dessa universidade. Pesquisadora-bolsista do Conselho Nacional de Pesquisa – CNPq. Coordenou o GT Texto Poético de 2016 a 2018.

## Poesia Pura

Francine Fernandes Weiss Ricieri<sup>1</sup>

Em seu *Convívio Poético* (1955), Henriqueta Lisboa insere um capítulo denominado “Poesia Pura”. São apenas quatro páginas que, em uma diagramação mais justa, facilmente poderiam ser convertidas em duas. Ali, de modo bastante econômico, a escritora oferece um balanço muito sintético e que parece um mapa interessante para nortear as questões a serem desenvolvidas a propósito do conceito proposto como tema para este *verbete*. Já nas linhas iniciais, Lisboa aponta a centralidade dessa questão para o pensamento sobre poesia e discerne no “significado” da expressão (ou na diversidade das interpretações a ela atribuídas) o

---

1 Francine Fernandes Weiss Ricieri é docente da Universidade Federal de São Paulo. É líder do Grupo de Investigações do Poético (GRIPhO). De suas publicações, destacam-se *Imagens do poético em Alphonsus de Guimaraens* (2014); *Antologia da poesia simbolista e decadente brasileira* (2007); *A categral ebúrnea: Alphonsus de Guimaraens pela crítica contemporânea* (2021). Participou do terceiro volume de *Paisagens em movimento: Rio de Janeiro & Lisboa, cidades literárias* (2021). Em parceria com Jean Nicolas Illouz, organizou o dossiê temático da revista *Texto Poético*, Dons do poema: encontros poéticos entre Brasil e França, 2019.

fundamento para a confusão em torno do problema estético relacionado à “poesia pura”: “como nem todos o encaram pelo mesmo prisma, o alvo das discussões falseia, anulando qualquer resultado” (Lisboa, 1955, p. 79). Ainda para Henriqueta, haveria um *quid-pro-quo* inicial relativo à quando a questão teria vindo à baila, além da circunstância de que ao termo, com o tempo, teriam sido associados, progressiva e indefinidamente, “novos matizes”. Na sequência, localiza em Robert de Souza (a propósito de Henri Brémond) uma formulação por meio da qual passa a se posicionar acerca de alguns daqueles matizes.

Como indicado, a recuperação dos usos históricos da expressão é um caminho recorrente e D.J. Mossop (1971), em um livro que pretende estabelecer os sentidos relacionados a *poesia pura* pelos escritores mais comumente associados a seu uso (Poe, Baudelaire, Mallarmé, Valéry), vai ainda além, ao delimitar, a propósito de um movimento conceitual em direção àquela noção, *fontes* discerníveis seja no passado imediato, seja no pensamento mais amplo e remoto sobre *poesia*. No primeiro capítulo, evoca Platão e Aristóteles para apontar o uso axiológico que a expressão pode receber, indicando o *valor* essencial atribuído a toda poesia por qualquer dada definição. Nesse sentido, antes de pensar o conceito, Mossop considera proveitoso examinar “definições preliminares” implicadas: valores do poético e valores do prosaico; *forma* e *conteúdo* como unidades discursivas; relações entre representação e abstração; elementos não artísticos implicados na literatura; emoção estética; poesia pura como conceito abstrato (no sentido de “valor poético”) e como conceito concreto (exemplares de poesia *depurados* de valores não artísticos ou prosaicos).

Desse último caso derivariam, ainda, dois tipos correlatos de teorização: a primeira seria uma teoria da pura apreciação da poesia e teria por objetivo ajudar os leitores a apreciar, como poesia, qualquer poesia;



a segunda implicaria um projeto de escrita pensado para influenciar o surgimento de poemas específicos, feitos para parecerem livres de valores outros que os valores *poéticos*. Mossop associa Eliot e Patrizzi ao primeiro caso; Poe, Mallarmé e Valéry, ao segundo. A divisão seria menos efetiva, contudo, do que talvez pareça à primeira vista: as proposições de Eliot, por exemplo, em especial a partir do conceito de “correlato objetivo”, implicariam a recusa da *separação* entre “forma” e “conteúdo”, pressupondo, de todo modo, a distinção entre um elemento *puro* e um elemento *impuro*. O elemento impuro seria fornecido por aquilo que se *tematiza* no poema (*subject/matter*), ao passo que ao “estilo” ou à “linguagem” seria associada a condição de “pureza”. Seria a precedência de um valor especificamente artístico (ou um valor poético em si mesmo), mas apenas se desconsiderássemos que o mesmo Eliot, em 1928, postularia que *poesia* só será *poesia* se preservar alguma *impureza*.

O que parece mais pertinente, a propósito do modo de organização do volume *Pure Poetry. Studies in French poetic theory and practice (1746 to 1945)* é observar como as discussões em torno do conceito podem se confundir, em alguma medida, com as reflexões, em sentido mais amplo, em torno do próprio estatuto do texto poético (considerada também sua recepção). Nesse sentido, René Vittoz (1929), apoiado posteriormente por Clément Moisan (1967), desaconselhou o emprego do termo “poesia pura” fora de um contexto estritamente histórico e *moderno*. O capítulo introdutório, em sua abordagem panorâmica e excessivamente abrangente (em um percurso que vai de Batteux a Gautier, passa por Shaftsbury, Hutcheson, Burke, La Motte, Diderot, Coleridge, Kant, Winckelmann, Schiller e Schelling, Constant e Madame de Staël chegando até um poeta como Lamartine) certamente extrapola aquela delimitação. Registramos como digna de nota, ainda assim, a indicação de referenciais não franceses relacionáveis a esse apanhado mais amplo

da discussão e à problematização de uma eventual aproximação entre aquele conceito e a expressão “arte pela arte”.

Quanto a essa expressão, um referencial importante seria o livro de Albert Cassagne (versão original de 1906), sobretudo no Brasil, onde a crítica de poesia com grande recorrência aproxima como mais ou menos equivalentes as formulações “arte pela arte” e “poesia pura”. Para pensar um caso, recuperaria um crítico muito relevante para a trajetória da recepção especializada de Cruz e Sousa, Fernando Góes (1979). Em tom claramente reprobatório (tom em geral associado ao uso de ambas as expressões), Góes descreve o poeta como “um dos nossos artistas mais aristocráticos, mais arte-pela-arte”, o mais “arte-pela-arte de todos” (Góes, 1979, p. 324), que teria, aliás, vivido fechado em sua torre de marfim (outra expressão próxima e recorrente). De modo bastante coerente, Góes foi, ainda, o crítico que com mais clareza enunciou a desconfiança quanto à veracidade dos posicionamentos abolicionistas do escritor: “Curioso, no entanto, que sendo voz geral, em todos os que escrevem sobre Cruz e Sousa, a afirmação de que ele combateu pela extinção do cativo, nenhum crítico tenha documentado tão importante fato” (Góes, 1979, p. 331). Em sua obra publicada não existiria “uma linha que demonstre ter ele participado da luta abolicionista” (Góes, 1979, p. 331).

A objeção foi respondida já na edição da *Obra completa* do poeta preparada por Andrade Muricy (ou na biografia preparada por Raimundo Magalhães Jr., entre outras), mas, ao longo do texto, ainda que sem ser acionado diretamente um conceito de “poesia pura”, Cruz e Sousa aparece como aquele que atingiu com “tanta pureza” estados de poesia não igualados por seus contemporâneos (Góes, 1979, p. 348), sendo ainda alguém que “escrevia poemas puríssimos” ao mesmo tempo em que se dedicava “ao verso pilhérico e trocista” (Góes, 1979, p. 330).

Ainda que o texto de Góes não recorra à expressão “poeta puro”, Cruz e Sousa será assim denominado repetidas vezes, por razões similares às que, neste caso, o definem como o mais “arte-pela-arte” de nossos poetas: um projeto poético com uma específica proposta *formal* associado (erroneamente) ao que seria o absenteísmo político do escritor.

Recorrendo ainda a Cassagne para lidar com o conceito de “arte pela arte”, talvez seja pertinente recuperar Theophile Gautier (1811 – 1872), que encaminha a poesia em direção a uma “pureza” fundada em um valor *apenas* artístico (e em certa concepção de *Beleza*), centrada em uma concepção de artesanaria formal que implicava o domínio de habilidades técnicas conscientes. Haveria, ainda, um tom mais exortatório do que propriamente criativo, como no caso do famoso poema “L’art” que, entre nós, teve pelo menos uma versão preparada por Olavo Bilac (sob o título “Profissão de Fé”) e outra, por Cruz e Sousa. A versão de Cruz e Sousa foi publicada em 1891 em um número do periódico *Novidades*, mas não foi incluída no livro *Broquéis* (que, em 1893, reuniu a produção poética então recente do escritor). Entre nós, o poema ficou associado a um referencial parnasiano (constituindo-se a versão de Bilac como uma espécie de suma descritiva daquela tendência poética) e sua exclusão do livro referido parece uma decisão do poeta catarinense que mereceria atenção.

Por outro lado, ainda que Gautier e seus seguidores possam ter preparado o terreno para a discussão que se segue, não se pode tomar literalmente seus protestos formalizantes (como demonstra o estudo de Cassagne): algo além do puramente *artístico* sempre parece se atualizar em uma produção cuja matéria prima é a linguagem (linguagem com *sentido*). Não seria, contudo, possível assimilar essa noção e os desenvolvimentos históricos do conceito e da prática (de resto, plural) do que teria sido *poesia pura*. Assim, poetas românticos franceses como Nerval e Lamartine

teriam integrado uma tendência em confundir valores poéticos e valores não artísticos, produzindo poemas que exemplificariam um tipo musicalmente emotivo de *poesia pura*: a concentração na expressão de uma *emoção pura*, que já implicaria o enfraquecimento de certa fonte de *impureza*, o conteúdo representacional. Nesse sentido, o livro de D.J. Mossop aponta, na poesia de Lamartine, algo fortemente análogo ao conceito de *poesia pura* a ser proposto por Brémond – em especial por certa analogia entre o poema e a oração, ou pela concepção de uma intensidade poética semelhante a um estado de graça comparável à comunhão com Deus. Esse seria, de todo modo, um tipo de *poesia pura* distante das práticas poéticas de Mallarmé ou Valéry associáveis a esse conceito.

Considerados esses elementos, adotarei o caminho indicado por Vittoz e Moisan, situando como ponto fulcral da discussão a polêmica protagonizada por Henri Brémond (o abade Brémond), que, em outubro de 1925, como membro da Academia Francesa, apresenta sua comunicação anual abordando o tema *poesia pura*. A polêmica que então se desencadeou ocuparia o centro da cena crítica até por volta de 1930. Brémond divulgaria semanalmente nas colunas das *Nouvelles littéraires* uma série de artigos até janeiro de 1926 (o conjunto receberia edição em livro naquele mesmo ano, assim como *Prière et Poésie*, em que o tema também era abordado), seguindo-se réplicas e tréplicas por diversos nomes de prestígio. Ainda em 1926, René Lalou e François Porché publicariam livros sobre o tema, destacando a inserção de Paul Valéry no debate, além de outros nomes relevantes como Claudel, Gide, Maurras e Anna de Noailles (nos anos subsequentes). A polêmica chegaria ao mundo anglo-saxão com considerável rapidez e impacto. Para recuperar um único caso, Souday, um dos principais contendores, ainda em novembro de 1925, publicaria no *New York Times Book Review* um artigo sobre “Edgar Allan Poe and the Theory of Pure Poetry”.

Recuperando essa trajetória em seu artigo “Musique et poésie pure: la fin d’un paradigme” (2002), William Marx defende que aqueles eventos teriam desempenhado papel decisivo, aliás, na evolução daquele paralelo (música e poesia pura), refletindo, de resto, as transformações da poesia francesa ao longo do século XX.

Um elemento a destacar nas formulações de Brémond diz respeito a sua postulação segundo a qual a poesia (em estado puro) seria irreduzível ao conhecimento racional: teríamos uma pureza de ordem *metafísica*, em oposição a toda atividade *superficial* (razão, imaginação, sensibilidade); a tudo que o poeta pudesse ter desejado exprimir; aos aspectos gramaticais ou filosóficos. Seriam *impuros* o assunto do poema, a sequência lógica das ideias, a evolução narrativa, as descrições e mesmo a emoção diretamente excitada. Versos dotados de intensidade poética plena seriam privados de *sentido* e, excluído o sentido, restaria o *significante* (para Brémond, “a expressão”), em que estaria concentrado o “inefável” da poesia. Aproximam-se, assim, poesia e música, mas, como desenvolve ainda William Marx, mesmo essa proximidade seria inaceitável para Brémond: a assimilação entre poesia e música seria desfavorável à poesia dado que obras em versos nunca poderiam rivalizar com peças musicais quanto aos recursos sonoros; fragmentos em prosa poderiam vir a ser tão musicais quanto um poema sem merecerem o estatuto poético; haveria versos extremamente poéticos e nada musicais.

A aproximação, portanto, só aguçaria o problema, levando Brémond a descrever o poema como um “fluido misterioso” transmitido pela música dos versos, mas independente dessa música, uma força análoga à da oração ou do entusiasmo platônico. Marx discerne um tipo de teologia ou de “poética negativa” na proposta de Brémond: “após haver eliminado uns após os outros os elementos impuros da poesia, que são seus atributos acidentais, ele chega a uma definição cruzada de seu objeto.

A poesia pura é coisa alguma, um nada do qual mesmo a música está excluída” (Marx, 2002, p. 360)<sup>2</sup>. O abade seria, então, menos o defensor de uma noção de poesia pura do que a de todas as formas do impuro que se confrontam com a totalidade do poema: tudo no poema seria *impuro*, exceto sua eficácia, ou sua força elocutória.

Aquele discurso de 1925 referia Paul Valéry, Baudelaire, Mallarmé e Poe como os modernos teóricos da *poesia pura*. Tratava-se, como acentuou Sérgio Peixoto (2002 e 2003), de apresentar o primeiro daqueles poetas como possível candidato à Academia Francesa – tendo havido uma repercussão muito mais ampla do que o esperado. Até mesmo porque Valéry já tivesse utilizado a expressão “poesia pura” anteriormente em introdução a um livro de Lucien Fabre (não como forma de opor uma espécie de poesia a outra, mas como tentativa de discernimento de alguns elementos presentes em qualquer poema e tomados como *impuros*), a divergência demandaria uma resposta. As respostas ao abade recuperarão as relações entre poesia e música, mas agora pensadas como uma condição necessária para o sucesso do poema. A partir de uma analogia entre os componentes elementares das duas artes, Valéry chegará à proposição de um ideal inacessível de poesia: o ideal de uma utilização purificada da linguagem que substituiria o ruído ordinário e desordenado por uma ordem artificial que viabilizasse o acordo entre som e sentido.

Ainda segundo Wiliam Marx, a noção de *poesia pura* serviria, nesse caso, como um modelo imperfeito para a compreensão do funcionamento da poesia. Imperfeito, mas de caráter científico: “a impossibilidade da poesia pura valéryana lhe permite justamente descrever ou modelizar a

---

2 Texto em francês: “C’est donc à une sorte de théologie ou de poétique négative qu’il invite Brémond – et on retrouve là le spécialiste des mytiques qu’il était: après avoir éliminé les uns après les autres les éléments impurs de la poésie, qui n’en sont que des attributs accidentels, il parvient à une définition en creux de son objet. La poésie pure est un rien, un néant, dont même la musique est exclue.”

um custo menor o efeito poético”<sup>3</sup> (Marx, 2002, p. 363). *Poesia pura* seria, assim, um efeito da estrutura resultante dos elementos que compõem o poema e o *sentido* “cujo caráter frequentemente supérfluo Brémond gosta de demonstrar”, constituiria para Valéry “um elemento fundamental do jogo poético”<sup>4</sup> (Marx, 2002, p. 363). Se, para Valéry, a existência da música propõe um modelo de composição, no sentido retórico do termo, ou seja, o agenciamento das partes entre elas; ao contrário, para o abade, a poesia pura é naturalmente da ordem de uma instantaneidade quase incontrolável – versos isolados, aparentemente independentes de seus contextos. Estaríamos, então, entre duas concepções ou modelizações radicalmente opostas da poesia: aquela pensada por Brémond, associável talvez (e apenas para fins explicativos) a formulações surrealistas posteriores e alheia a processos de controle racional da escrita poética, bem como à adoção da música como modelo; aquela proposta por Valéry, que verá no conceito um modelo heurístico inatingível implicando o trabalho racional da escrita poética e a convergência entre *forma* e *sentido*. Parece possível voltar, assim, a Henriqueta Lisboa, quando afirmava que “a confusão que reina em torno ao problema estético relacionado com a poesia pura está na diversidade das interpretações” (Lisboa, 1955, p. 79): duas concepções em tudo opostas de poesia podem ser evocadas pelo uso da mesma expressão.

A coexistência dessas noções díspares se faz acompanhar, ainda, de alguns movimentos teóricos que não necessariamente eliminam as ambiguidades. Pierre Bourdieu, em seu *As regras da arte*, pensou a constituição histórica de um *campo literário* entendido como mundo à

---

3 Texto em francês:“(...) l'impossibilité de la poésie pure valéryenne lui permet justement de décrire ou de modeliser à moindres frais l'effet poétique”.

4 Texto em francês:“Elle est un effet de structure de ces mêmes éléments, et impensable sans eux. En particulier, le sens, dont Brémond aime à montrer le caractère souvent superflu, constitue pour Valéry un élément fondamental du jeu poétique”.

parte, sujeito às suas próprias leis, sobretudo à luz dos casos de Flaubert e Baudelaire. Segundo ele, a partir de uma rede poderosa de relações que unia escritores, jornalistas, altos funcionários, grandes burgueses partidários do Império, membros da corte, um movimento progressivo de especialização e particularização teria reestruturado, na França, as relações entre o campo literário e os diferentes campos do poder. O escritor ou artista *moderno* viria a constituir “essa personagem social sem precedente”: “profissional em tempo integral, consagrado ao seu trabalho de maneira total e exclusiva, indiferente às exigências da política e às injunções da moral e não reconhecendo nenhuma outra jurisdição que não a norma específica da arte.” (Bourdieu, 1996, p. 95).

Teríamos uma revolução simbólica que dissociaria os artistas das demandas burguesas. A obra de arte não teria valor comercial e apenas atividades escritas como o jornalismo, o folhetim ou o teatro poderiam levar a ganhos financeiros. O estabelecimento de uma rigorosa hierarquia e especificação entre os gêneros seria, ainda, equivalente ao estabelecimento de dois modelos de produção: a produção *pura*; a produção para o grande público. A literatura progressivamente passaria a ser pensada como uma prática específica, almejando independência e recusando o tom doutrinário moral ou religioso, ou o tom subserviente aos ditames políticos ou do Estado, em um contexto eminentemente europeu. Surgiria o grande artista profissional, reunindo “o sentido da transgressão e da liberdade com os conformismos e o rigor de uma disciplina de vida e de trabalho extremamente restrita, que supõe a abundância burguesa e o celibato que antes caracterizava o cientista e o erudito”. (Bourdieu, 1996, p. 131).

Ao se referir, a propósito de Stéphane Mallarmé, ao conceito de *poesia pura*, em seu *Estrutura da lírica moderna*, Hugo Friedrich parece embaralhar ainda mais os termos (ao menos quanto à distinção de que



partimos). Sua análise começa pela recuperação de uma carta datada de 1891 (anterior, portanto, à polêmica referida) em que o poeta faz alusão ao processo de “decompor e desgastar os objetos em nome de uma pureza central”. (Mallarmé, *apud* Friedrich, 1996, p. 135). Dessa formulação, deduz: “O pressuposto da pureza poética moderna é, portanto, a desconcretização”. (Friedrich, 1996, p. 135). E o que seria isso? Seria “prescindir de matérias da experiência cotidiana, de conteúdos didáticos ou outros utilitários, de verdades práticas, de sentimentos corriqueiros, da embriaguez do coração” (Friedrich, 1996, p. 135-136). Estaríamos no campo da “magia linguística”: “No jogo das forças linguísticas que se encontra, abaixo e acima da função de comunicação, é bem sucedida a sonoridade dominadora e desvinculada de significado que confere ao verso a força de uma fórmula mágica” (Friedrich, 1996, p. 135). Friedrich aproxima, por outro lado, poesia e música a propósito do conceito em questão: “não se deve entender por música apenas o som harmônico da linguagem mas, antes, uma vibração também dos conteúdos intelectuais da poesia e de suas tensões abstratas, que é perceptível mais pelo ouvido interior que pelo exterior” (Friedrich, 1996, p. 136). *Poésie pure* comporia a “disposição fundamental da lírica mallarméana”, constituindo o “equivalente teórico poético do Nada, em torno do qual ela gira” (Friedrich, 1996, p. 136). Mallarmé escreveu a carta referida em 1891, mas o livro de Friedrich é de 1956, póstero portanto aos embates iniciados em 1925. A seleção vocabular parece muito próxima daquela adotada por Brémond, ressalvada a incidência do paradigma musical e a incorporação dos “conteúdos intelectuais”. O que parece sugerir um terceiro modelo (ou quase), capaz de arranjar a seu modo elementos dos dois anteriores: *desconcretização* (ou eliminação dos elementos referenciais) + magia verbal + música + intelectualismo abstrato.

Sem pretender recuperar o histórico de revisões críticas do livro de Friedrich, seria importante ressaltar a grande influência de seu estudo no que diz respeito à crítica de poesia no Brasil. Os leitores *inaugurais* de um poeta da estatura de João Cabal de Melo Neto, como Luiz Costa Lima, Benedito Nunes ou João Alexandre Barbosa deixam indicações de terem lidado (naquela primeira recepção) com a noção de *poesia pura*, recorrendo a Hugo Friedrich e sua definição ontológica de poesia (fundada em conceitos como idealidade vazia, negatividade, desumanização, desconcretização, magia linguística, etc.). Por outro lado, um levantamento feito nos próprios poemas de João Cabral de Melo Neto indicaria a presença de formulações que parecem remeter a definições do poético contra as quais (ou em reação às quais) sua escrita seria constituída. Uma recusa em “polir esqueletos” de *poesia pura*, como em “O cão sem plumas” (1950), em que as quatro repetições enfáticas e irônicas do mesmo adjetivo (*puro*) sugerem (além de projetos poéticos em *recusa*) a elaboração de uma poética própria, uma poética que resiste ao *puro*:

(...) como um poeta *puro*  
polindo esqueletos,  
como um roedor *puro*,  
um polícia *puro*  
elaborando esqueletos,  
o mar,  
com afã,  
está sempre outra vez lavando  
seu *puro* esqueleto de areia.  
(Melo Neto, 1994. p. 112.  
Destaques em itálico feitos neste texto.)

Também em um poema tão complexo quanto “Antiode”, uma voz irônica parece estranhar uma anterior espera das “*puras*, transparentes

florações, nascidas do ar, no ar, como as brisas”. No mesmo poema, uma possível alusão a um livro de Cruz e Sousa (*Evocações*, 1898), parece permitir diálogo com algumas das questões em discussão, de modo que, naqueles versos, seria exatamente a palavra *flor* o núcleo semântico de uma complexa torção em relação à qual caberia situar a posição a ser ocupada pelo poeta finissecular (e seus *jardins virtuosos*): um virtuose? Um *poeta puro*? Transcrevo:

Depois, eu descobriria  
que era lícito  
te chamar: flor!  
(Pelas vossas iguais

circunstâncias? Vossas  
gentis substâncias? Vossas  
doces carnações? *Pelos*  
*virtuosos vergéis*  
*de vossas evocações?*

(Melo Neto, 1994. p. 99.

Destaques em itálico feitos neste texto.)

E João Cabral é também o poeta que limpa sua escrita de restos de “janta abaianada”, sendo talvez, em língua portuguesa, um dos mais exímios polidores de estruturas complexas: esqueletos? A recusa em “polir esqueletos” de *poesia pura* foi recuperada pela crítica, de modo simultâneo à descrição de uma poética que por vezes encontrava seus melhores momentos em um exercício metapoético que a afastaria de certo consórcio com o “real”. Sebastião Uchoa Leite, em *Crítica Clandestina* (1986), já ponderava: “Seria empobrecedor reduzir essa obra a uma espécie de esqueleto, ter dela apenas a visão de uma hiperosteose poética” (Leite, 1986, p. 136). A oscilação entre compor estruturas complexas e recusar-se a “polir esqueletos” *implica*, ainda, uma tensão

entre sacralização da forma e comunicabilidade (ou transitividade), que, nessa poesia, apresenta-se por diversos caminhos (do poema ao leitor crítico). O recurso à noção de “antilirismo” tem sido, por outro lado, uma forma de lidar com as tensões apontadas. Costa Lima adotou como título de ensaio de grande relevância um par dicotômico (*Lira e antilira*), enquanto o também muito relevante ensaio de Maria Andresen de Sousa Tavares (2001) opera uma torção progressiva na noção de antilirismo para pensar um conjunto de recursos e estratégias de resistência a *certo lirismo* convertido em convenção. O conceito de lirismo, em ambos os casos, tensiona um certo nível de referencialidade – problematizando ou contextualizando a permanência de algo de *impuro* que se possa ter mantido em um poema.

A propósito da poesia de Cecília Meireles, um ensaio de Leila Gouveia ajuda a recompor mais alguns dos termos da discussão, no Brasil (*Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles*, 2008). Recuperando o diálogo entre Mário de Andrade e aquela escritora, Gouveia estrutura seu estudo a partir da oposição (ou da junção) contida no título. Os polos da tensão derivariam do pensamento do crítico e poeta paulista que, em 1939, avaliou *Vaga Música* como “a melhor coisa de lirismo puro que nunca se escreveu nesse país” (Andrade, *apud* Gouveia, 2008, p. 18). O conceito de lirismo puro, delimitado a partir de formulações de Mário, seria aquele brotado da conexão com o inconsciente no instante da criação poética. Assim considerados, o conceito de Mário e a prática de Cecília estariam mais próximos das proposições de Henri Brémond, a despeito de tratar-se de arte concebida sob “o espírito da música, de feição não mimética”. (Gouveia, 2008, p. 18) Ao longo de todo o livro, a noção de lirismo puro remete a um estado em que a ordem *subconsciente* (para manter o termo adotado por Mário de Andrade) substituiria a ordem intelectual. A propósito do

poema “Música” (*Viagem*), o crítico refere, em trecho de *O empalhador de passarinho* transcrito no livro, “momentos de sensibilidade, quase livres, de *rápida fixação consciente*, em que o assunto como que parece sem assunto”. (Andrade, *apud* Gouveia, 2008, p. 162). Explicitando o referencial teórico que conduz suas formulações, a ensaísta se indaga: “Ora, não constitui a dificuldade de localizar um tema ou assunto uma das principais características da poesia moderna, conforme, entre tantos outros, observou Hugo Friedrich?” (Gouveia, 2008, p. 61).

Em Mário de Andrade, o conceito ainda ganharia “um estatuto estrutural ao ser complementado pelo conceito de técnica” (Lafetá, 1974, p. 156), transfigurando-se esteticamente a “inspiração” para transformá-la em poesia. A “equação lirismo + arte = poesia”, herdada de Paul Dermée, acompanharia Mário pelo resto da vida” (Lafetá, 1976, p. 156). Já em Cecília, Gouveia discerne uma opção clara por essa específica noção de “poesia pura”: “Gostaria de propor, finalmente, que o lugar singular, solitário e ‘problemático’ que a lírica de Cecília Meireles ocupa em nosso modernismo – nomeadamente em sua segunda fase – será o da poesia órfica, da poesia ‘pura’, da poesia de conexão com o inconsciente ou a memória, sem deixar de vincular-se, de algum modo, com o ‘pós-simbolismo internacional’ ” (Gouveia, 2008, p. 218).

A presença de Friedrich, como se pôde observar, indicia uma descrição de *poesia pura* que se define a partir de um eixo importante: a desrealização. Para Marcos Siscar (2016), essa forma de pensar uma prática histórica específica teria sido expandida, vindo a constituir um padrão de leitura do texto poético de modo geral, tomando-o como “aquele que vira as costas para a referência, recusando igualmente o cálculo de realidade” (Siscar, 2016, p. 137). Para o crítico, o antigo “clichê” calcado na identificação abusiva entre “poesia e renúncia da realidade” contribuiria para fortalecer e manter um paradigma sobre

a poesia (moderna, mas não apenas), que encontraria nas formulações em torno do conceito de *poesia pura* (e afins) um espaço propício para a proliferação de pressupostos críticos com algum grau de redundância:

O uso desse padrão de entendimento é amplo e generalizado, não apenas na teoria, na crítica e na historiografia literárias. Ele está presente, também, de modo mais ou menos direto, mais ou menos elaborado, em diversos outros discursos sociais (mídia, escola, instituições, espetáculos). A identificação pura e simples, e a meu ver abusiva, entre poesia e renúncia da realidade, que comunica com a afetação ou a arrogância da palavra sublime, é um dos clichês mais antigos e, atualmente dos mais devastadores para nossa consciência do poético e, por extensão, para a possibilidade de leitura do próprio sentido de sua tradição. Pensá-lo, é, portanto, um desafio à teoria. (Siscar, 2016, p. 137-138)

O paradigma segundo o qual “a poesia opõe-se ao social e recusa-o em bloco” (Siscar, 2016, p. 138) confirmaria, ainda, certa ideia de *autonomia* (ou de certa autossuficiência da poesia em relação ao mundo, nos termos abordados, entre outros, por Bourdieu). Pela ênfase na linguagem como o *próprio* do poético, “o fascínio do mistério poético comunicaria com uma presunção de soberania, de um lugar separado do convívio, do diálogo e do cruzamento com outros discursos” (Siscar, 2016, p. 146). Ao abordar “A ‘poesia pura’ como paradigma da tradição”, Siscar considera a necessidade de se problematizar a interpretação dada por Friedrich à “tradição francesa da ‘poesia absoluta’ ” (Siscar, 2016, p. 150), como fizeram leitores mais recentes. O que está em causa é repensar, no limite, uma certa *condenação* mais ou menos explícita da poesia do hermetismo ou repensar os modos como foram lidos pela tradição referida os projetos poéticos associados, de algum modo, à expressão *poesia pura*. Condenação de que os próprios poetas estiveram

por vezes conscientes e, em relação à qual se posicionaram, como se pode deduzir das constantes voltas ao tema por parte de João Cabral de Melo Neto, ou pelas relações ambivalentes entre Mário e Cecília (que não chegamos a explorar totalmente aqui).

Jacques Rancière também referiu uma certa duplicidade implicada no paradigma de leitura da modernidade, que poderíamos recuperar sumariamente como modernismo (ou arte *pura*) versus *modernitarismo* (ou arte *engajada*): “O modelo teleológico da modernidade tornou-se insustentável, ao mesmo tempo que suas distinções entre os “próprios” das diferentes artes, ou a separação de um domínio puro da arte”. (Rancière, 2005, p. 41). Tomando como insustentável o discurso vigente, talvez pudessemos chegar a um entrelaçamento, com significados *políticos*, entre *arte pura* e *arte aplicada*, com decorrências relativas às associações com a vida social em geral: a igualdade de todos os temas, a indissociação das formas, o esmaecimento das fronteiras, a imprecisão entre dizível e não dizível, a resistência ao sentido (único) são correlatos da igualdade democrática, daquilo que se almeja politicamente enquanto democracia. Destruindo hierarquias entre as representações, o postulado da igualdade instituiria a comunidade de leitores como uma comunidade sem legitimidade, definida tão somente “pela circulação aleatória da letra” (Rancière, 2005, p. 18). As práticas artísticas, nesse sentido, não constituiriam exceções às demais práticas sociais, existindo em analogia com tais atividades: “Esse modelo embaralha as regras de correspondência à distância entre o dizível e o indizível, próprias à lógica representativa. Embaralha também a partilha entre as obras de arte pura e as decorações da arte aplicada.” (Rancière, 2005, p. 20)

Ao pensar a arte como “partilha democrática do sensível”, Rancière o faz a partir da inclusão das dimensões do tempo e do espaço (do uso do tempo e da delimitação de *lugares* próprios ou impróprios) pelo ar-

tesão ou pelo cidadão comum, que passa a sair de *seu lugar* hierárquico e normativo de trabalho (aquele que lhe seria *próprio*) e a ocupar o *espaço* das discussões públicas em que se engaja como parte deliberante. Ou: ao pensar a arte como “partilha democrática do sensível”, Rancière não delimita essa partilha como algo que se atualiza em um tipo *adequado* de procedimento formal ou em um tipo *aceitável* de tematização ou assunto. Coloca, assim, em discussão uma longa tradição que tem legitimado exclusivamente concepções representativas da escrita. Como se indicou, segundo o modo de pensar proposto pelo filósofo francês, podem equivaler-se o esteta flaubertiano, as fórmulas românticas de decifração da sociedade, performances e instalações contemporâneas, poéticas simbolistas do sonho, a supressão dadaísta ou construtivista. Todas seriam formas de inserção em um debate público. *Puro* ou *impuro* (segundo qualquer sentido que se atribua a esses termos), o poético é um discurso entre os demais discursos do mundo. Dos quais participa. Com os quais dialoga.

## REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das letras, 1996. 431 p.

BRÉMOND, Henri. *La poésie pure*. (Avec: Un débat sur la poésie, par Robert de Souza). Paris: Bernard Grasset, 1926.

CASSAGNE, Albert. *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers realistes*. Paris: 1906; Genebra: Slatkine Reprints, 1979. (Disponível no site da Gallica: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k21383z/f2.item>)

COSTA LIMA, Luís. *Lira e antílira*: Mário, Drummond, Cabral. 2. ed. Revista. Rio de Janeiro: Topbooks, 1995.



FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1991. p. 135-136.

GÓES, Fernando. Cruz e Sousa ou o carrasco de si mesmo. In: COUTINHO, Afrânio. *Cruz e Sousa*. Coleção Fortuna Crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira/ MEC, 1979. Pp. 322-349.

GOUVÊA, Leila B.V. *Pensamento e “lirismo puro” na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: EDUSP, 2008.

LAFETÁ, João Luís. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo: Duas cidades, 1974.

LALOU, René. L'idée de poésie pure en France. In: *Defense de l'homme*. Paris: Aux éditions du Sagittaire, 1926.

LEITE, Sebastião Uchoa. Máquina sem mistério: a poesia de João Cabral de Melo Neto. In: *Crítica Clandestina*. Rio de Janeiro: Taurus, 1986. p. 136.

LISBOA, Henriqueta. Poesia Pura. In: \_\_\_\_\_. *Convívio poético*. Belo Horizonte: Secretaria de Educação do Estado de Minas Gerais, 1955. P. 55-82.

MARX, William. Musique et poésie pure: la fin d'un paradigme. *Poétique*, n° 131, septembre 2002, p. 357-367.

MELO NETO, João Cabral. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p. 112.)

MOISAN, Clément. *Henri Brémond et la poésie pure*. Paris: Lettes modernes: 1967.

MOSSOP, D.J. *Pure Poetry*. Studies in French poetic theory and practice (1746 to 1945). Oxford: Oxford University Press, 1971.

PEIXOTO, Sérgio Alves. Henriqueta Lisboa e a poesia pura. *Scripta*, Belo Horizonte, v. 6, n. 12, p. 37-42, 1º. Sem. 2003.

PEIXOTO, Sérgio Alves. A poesia pura francesa na poesia brasileira: do abade Brémond e Paul Valéry a Henriqueta Lisboa, Cecília Meireles e Mário Quintana. *O eixo e a roda*, v. 18, no. 1, 2009.

PORCHÉ, François. *Paul Valéry et la poésie pure*. Paris: Marcelle Lesage, 1926.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. Estética e política. São Paulo: Editora 34, 2005.

SISCAR, Marcos. A poesia pura como paradigma da tradição. In: \_\_\_\_\_. *De volta ao fim*. O “fim das vanguardas” como questão da poesia contemporânea. São Paulo: 7Letras, 2016.

TAVARES, Maria Andresen de Sousa. *Poesia e Pensamento*: Wallace Stevens, Francis Ponge, João Cabral de Melo Neto. Lisboa: Caminho, 2001.

VITTOZ, René. *Essai sur les conditions de la poésie pure*. Paris: Jean Budry, 1929. p. 9.

# Poesia e Imagem

Alexandre Rodrigues da Costa<sup>5</sup>

Rodrigo Garcia Barbosa<sup>6</sup>

## A PALAVRA E A IMAGEM

Segundo as definições encontradas em dicionários, o termo imagem designa a representação ou a reprodução da forma ou do aspecto de um objeto real ou fictício, na qual prevalece o estrato visual daquilo que é representado ou reproduzido. Essas definições replicam, com maior ou menor detalhamento, o senso comum sobre o significado da palavra

- 
- 5 Docente do Departamento de Disciplinas Teóricas e Psicopedagógicas da Escola Guignard (UEMG), onde atua como professor de disciplinas de História da Arte e ligadas à Teoria da Arte. É também professor permanente do Programa de Pós-Graduação Stricto Sensu em Artes da UEMG. Doutor e Mestre em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).
  - 6 Docente do Departamento de Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Lavras (UFLA), onde atua na graduação e na pós-graduação como membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras. Membro do GT Teoria do Texto Poético da ANPOLL. Doutor e Mestre em Letras: Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

e as ideias e conceitos produzidos a partir de sua menção. Assim, são imagens as figuras, desenhos, pinturas e fotografias de objetos, paisagens e pessoas que, em diferentes suportes e circunstâncias, visualizamos diariamente, estejam elas em repouso ou em movimento (como em um filme ou uma animação). Em todas essas ocasiões, ou quase sempre, a presença da imagem corresponde à ausência do objeto representado, mesmo quando o termo é usado para designar a aparência ou a impressão causada por ele, em expressões como “apresentar” ou “deixar uma boa imagem”, por exemplo – nessas situações ainda persiste uma distância entre imagem e objeto, entre a impressão causada e a fonte dessa impressão,<sup>7</sup> já que expressões como essas evidenciam o caráter manipulável da representação, que não precisa ser fiel ao objeto a que se vincula. Assim, permanece em qualquer uso da palavra uma noção de distanciamento, seja pela ausência da coisa representada, seja pela diferença entre esta e sua imagem.

Esse uso comum da palavra não é estranho à poesia. Há séculos, a expressão horaciana *ut pictura poesis* sintetiza a compreensão de vários poetas, artistas e filósofos de que “Poesia é como pintura” (HORÁCIO, 1997, p. 65), pois esta, como aquela, “não teme o olhar penetrante do crítico” (*Ibidem*, p. 65), ou seja, ambas pressupõem uma apreciação criteriosa, que reconheça nelas seu rigor de arte, distinguindo as boas proporções das “formas sem consistência” (*Ibidem*, p. 55); proposição que retoma a sentença aristotélica que afirma que “o poeta é um mímico, como se fosse um pintor ou algum outro produtor de imagens” (ARISTÓTELES, 2018, p. 115). A semelhança apontada por Horácio e Aristóteles, e comentada por outros autores da antiguidade à moderni-

---

7 Ainda que todo observador também esteja implicado na percepção daquilo que observa, como ensina Merleau-Ponty (1992; 1984).

dade,<sup>8</sup> se baseia no fato de que tanto a poesia quanto a pintura são artes imitativas que, por meio de técnicas e materiais específicos, produzem representações de objetos, paisagens e pessoas; ou seja, realizam ação semelhante de modo diverso: a pintura, com linhas, cores e formas, figura o objeto representado; enquanto a poesia, com palavras, nomeia. Sendo assim, a princípio, a diferença entre figuração e nomeação restringiria as imagens ao universo das artes plásticas, se o processo de nomear não implicasse também um modo de figurar. Mas, considerando a questão no campo da poesia, Ezra Pound (2006, p. 41, 53) reconhece que as palavras também possuem a capacidade de “lançar uma imagem visual na imaginação do leitor”, de realizar a “projeção de uma imagem na retina mental” de quem lê, atributo a que chama de *fanopeia*. É o que acontece, por exemplo, no caso da *ekphrasis*, categoria retórica que, desde a antiguidade, constitui um gênero poético-discursivo que emula técnicas de composição pictórica para descrever objetos artísticos, reais ou ficcionais; ou, de maneira geral, em qualquer descrição poética que busca com palavras apresentar os atributos plásticos, visualizáveis, daquilo que toma por objeto. Assim, ainda que por via indireta, a poesia também é capaz de produzir imagens, ou de projetá-las na mente do leitor, capacidade que constitui um de seus atributos essenciais.

Tais projeções acontecem de muitas maneiras: de descrições diretas – em linguagem predominantemente denotativa que simula uma mínima interferência no processo de transposição da forma e da aparência do objeto para a forma e a aparência da imagem projetada – a descrições indiretas – em linguagem predominantemente conotativa que interfere de maneira mais evidente nesse processo de transposição. Entre essas duas posições ideais se distribuem os diferentes modos de figuração pela

---

8 Dentre eles, podemos citar Simônides de Céos (séculos VI-V a.C.), Manuel Pires de Almeida (*Tratado de Poesia e Pintura ou Pintura e Poesia*, 1633), Gotthold Efraim Lessing (*Laocoon ou Sobre os limites da Pintura e da Poesia*, 1766), entre outros.

linguagem que os tratados de retórica e poética descrevem, como as metáforas e suas derivações: símiles, analogias, hipérboles etc. Sobre tais figuras, na *Retórica*, Aristóteles, em expressão que ecoa nos comentários de Pound, associa as melhores metáforas à capacidade de fazer com “que o objeto salte para ‘diante dos olhos’”, ou seja, a metáfora “que produz uma visualização do objeto” (ARISTÓTELES, 2005, p. 266, 268), destacando que o sucesso dos poetas depende de estabelecerem bem ou mal essas correspondências em seus poemas; e advertindo que, para produzir esse efeito, as metáforas devem “representar uma ação” ou “movimento”: “Por exemplo, dizer que ‘um homem de bem é um quadrado’ é uma metáfora (pois ambos significam uma coisa perfeita), mas não representa uma acção. Mas a frase ‘deter o auge da vida em flor’ é uma ação, e ‘tu, como um animal solto’ é uma ‘representação de acção’ [...]” (ARISTÓTELES, 2005, p. 269). Assim se constitui a noção aristotélica de imagem vinculada à poesia como resultado da metáfora.

Jean Cohen oferece uma leitura elucidativa sobre as proposições aristotélicas, ao ressaltar “o sensível, esse resíduo de formas, cores, sons, odores, etc., que a imagem, mesmo genérica, conserva da sua origem perceptiva, e de que a ideia ou conceito é desprovido” (COHEN, 1987, p. 127). Com isso, estabelece uma diferença entre o processo linguístico da figuração e o processo mental da produção de imagens, ou entre o deslocamento de sentido empreendido pela figura retórica e o fazer saltar aos olhos o objeto, já que no segundo caso teríamos não a substituição de um conceito por outro, mas de um conceito por uma imagem; ou não uma mudança do conteúdo, “mas da forma do sentido, se ela [a figura] transformar o conceito em imagem, o inteligível em sensível” (COHEN, 1987, p. 127). Assim, no processo metafórico de produção da imagem temos uma passagem do conceitual ao imaginário, passagem de mão dupla, já que o reconhecimento dessa dinâmica permite fazer com que a imagem conduza a outros conceitos. Tal diferenciação distingue nos processos metafóricos o que é a ressignificação dos termos

implicados e o que é a efetiva produção de imagens; distinção importante visto que, muitas vezes, metáfora e imagem são tomadas como uma coisa só. Mas não são, e se metáfora e imagem estão mutuamente implicadas, uma não é sinônimo da outra.

Além de esclarecer tal dinâmica linguística e mental, que vai do inteligível ao sensível, o comentário de Cohen também ressalta um aspecto que amplia a compreensão sobre as imagens presentes nos poemas, ao adicionar à dimensão do visível (“resíduo de formas, cores”) as dimensões dos outros sentidos (“sons, odores, etc.”), ultrapassando assim aquela ideia comum de imagem que, se não constitui exatamente um equívoco, se mostra insuficiente para se compreender sua natureza quando atrelada à poesia. Este apelo aos sentidos alcança todos os níveis da composição poética: dos pequenos grupos de palavras à arquitetura total do poema, conjunto formado pela integração de cada uma de suas partes. É o que postula Octavio Paz, ao definir como imagem “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta diz e que juntas compõem um poema... comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas etc.” (PAZ, 2012, p. 104). Assim, a forma sensível que a imagem institui se constitui para além dos processos tradicionais de figuração, exigindo uma perspectiva mais ampla para se compreender no que consiste, afinal, uma *imagem poética*.

## A IMAGEM POÉTICA

Embora no ensaio “A Filosofia da Composição”, publicado em abril de 1846, na revista Graham, Edgar Allan Poe tenha a intenção de explicar e defender os princípios racionais que deveriam reger a construção de um poema, discorrendo sobre a composição do seu famoso “*The Raven*”, esse texto pode ser interpretado como uma descrição de como o poeta seleciona elementos da realidade para criar, por meio

de combinações, imagens capazes de convencer os leitores de que elas formam uma realidade em si. De certa forma, o ensaio de Poe antecede o conceito de correlato objetivo proposto por T. S. Eliot, ao promulgar que o poema é uma construção premeditada, fruto de cálculo e razão, o que nas palavras do autor de “*The Waste Land*” seria “um conjunto de objetos, uma situação, uma cadeia de acontecimentos que será a fórmula de uma emoção específica” (ELIOT, 1992, p. 20). É interessante que, mesmo sem dizerem claramente, na perspectiva de Poe e Eliot, o poeta precisa ocupar ao mesmo tempo tanto a posição de emissor quanto de receptor, já que a seleção e a combinação de palavras, a fim de criar imagens reconhecíveis, só é possível se o poeta exercer o papel de leitor e se converter em crítico e teórico de sua própria obra.

Nesse sentido, em “A Filosofia da Composição”, Poe demonstra, ao longo do texto, que o caráter difuso, embrionário, que determinados efeitos ou impressões têm antes de se configurarem em imagens, deve ser encarado como premeditações, situações imaginárias que servirão de orientação para o mundo ficcional a ser criado. Mesmo que o poeta afirme que é “meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático” (POE, 2001, p. 912), tal declaração não explicita claramente em que aspectos o poema teria relação com a matemática, se o que o impulsiona é exatamente o efeito, a sensação e o tom<sup>9</sup>, características que não podem ser traduzidas em cálculos, mas que já se configuram como as primeiras transgressões em relação ao mundo real.

---

9 De acordo com Wolfgang Iser, “o imaginário é por nós experimentado antes de modo difuso, informe, fluido e sem um objeto de referência, manifestando-se em situações que, por serem inesperadas, parecem arbitrarias, situações que ou se interrompem ou prosseguem noutras bem diversas” (ISER, 2013, p. 33), diferentemente do fingir, que, ao se voltar para um objetivo, permite “a condição para que o imaginário seja trasladado a uma determinada configuração, que se diferencia dos fantasmas, projeções e sonhos diurnos, pelos quais o imaginário penetra diretamente em nossa experiência” (ISER, 2013, p. 33).



Evidentemente que Poe não evoca a matemática no sentido de fórmulas e equações, mas como sinônimo de racionalidade, de capacidade de inventar e testar vários cenários simultâneos. A palavra, matéria primordial do poema, é o que possibilita que tais cenários virtualmente venham a existir, como peças a serem testadas e que, de acordo com as determinações de um sujeito que simultaneamente desempenha os papéis de poeta, leitor e teórico, podem ou não ser integradas ao espaço da página. O *se* passa, dessa maneira, a ser condição pela qual as imagens no poema ganham forma, já que ele denuncia tanto a presença da ficção, *o como se*, quanto da hipótese, daquilo que se realiza na fronteira do esquecimento e da memória, o que se evidencia neste trecho de “A Filosofia da Composição”: “ergueu-se imediatamente a ideia de uma criatura *não* racional, capaz de falar, e muito naturalmente foi sugerida, de início, a de um papagaio, que foi logo substituída pela de um corvo, como igualmente capaz de falar e infinitamente mais em relação com o *tom* pretendido” (POE, 2001, p. 915). O papagaio<sup>10</sup> surge assim como elemento dissonante para o tom que Poe havia cogitado para o poema e, portanto, deve ser expurgado para que a imagem do corvo sirva de correlato objetivo da dor e da tristeza evocadas pela expressão “*nevermore*”. É a partir da seleção e combinação que Poe vai construindo seu poema, ao medir, por meio de hipóteses, os instantes ficcionais em relação ao todo. Não é à toa que ele determina o número de versos

---

10 No ensaio “O Louro e a Filosofia da Decomposição”, Fernando Santoro demonstra como o que seria uma dissonância no poema de Poe, no caso o papagaio, está totalmente integrado ao seu poema “O Louro”, quando concebido como parte de uma paródia: “A ‘decomposição’ é um processo de criação poética análogo a uma função matricial, diria o poeta-matemático Raymond Queneau, aquele que em dez páginas de um livro, pelo método combinatório, escreveu dez trilhões (1014) de sonetos. É como se o poema original fosse a matriz em um domínio de partida, e o resultado (o adultério, no caso: a paródia) fosse a matriz em um contradomínio de chegada” (SANTORO, 1998, p. 110).

que a obra deve ter, cem versos, já que essa limitação funciona como contenção semântica de seu próprio imaginário.

Mas se o poema e a prosa têm em comum o fato de ambas serem ficções, cada qual com os seus recursos específicos, constituídas de imagens, em que residiria, então, a especificidade da imagem poética? O que designaria uma imagem como poética é que ela está em um poema? A expressão “*nevermore*” nada mais é do que uma expressão banal, corriqueira, da língua inglesa, no entanto Poe explora todas as suas potencialidades, como observa Roman Jakobson: “O inevitável *Nevermore* é sempre o mesmo e sempre diferente: de um lado, modulações expressivas diversificam o som e, de outro, ‘a variação da aplicação’, talvez, a multiplicidade de contextos, imprime uma conotação diferente ao sentido da palavra a cada nova recorrência” (JAKOBSON, 1990, p. 262). A repetição e o contexto em que cada vez a palavra aparece, ao mesmo tempo que fornece um novo significado, altera sua relação com o todo, de maneira que poderíamos aplicar a definição de poesia de Gerald L. Bruns: “poesia é a linguagem que excede as funções da linguagem (a forma não segue a função, mas a confunde)” (BRUNS, 2005, p. 7). Tal afirmativa confirmaria as preocupações de Poe acerca da construção do seu poema, já que o poeta busca criar uma realidade ao mesmo tempo reconhecível por parte do leitor, mas que o surpreenda pelos seus aspectos alegóricos<sup>11</sup>, cujas funções da linguagem são arregimentadas entre o sentido literal e o figurativo, pois:

---

11 Ao considerar a “novidade essencial da imagem poética”, Gaston Bachelard (1993, p. 8, 11) aponta para a “imprevisibilidade da palavra” como um obstáculo, um complicador, na tentativa de vincular diretamente *composição* e *recepção* do poema, afirmando: “Nada prepara uma imagem poética: nem a cultura, no modo literário, nem a percepção, no modo psicológico” (BACHELARD, 1993, p. 8). Nessa seara, que abre caminho para uma *sublimação* da poesia, o que nos interessa é o caráter aberto da imagem poética, que implica necessariamente uma falta, uma perda, um vazio que resulta da experiência de leitura do poema, fenômeno que perpassa várias tentativas de explicação, a partir de diferentes disciplinas e perspectivas.

Toda poesia representacional é sempre também alegórica<sup>12</sup>, quer disso tenha consciência ou não, e o poder alegórico da linguagem mina e obscurece o significado literal específico de uma representação aberta à compreensão. Mas toda a poesia alegórica deve conter um elemento representacional que convida e permite essa compreensão, apenas para mais tarde descobrir que a compreensão a que chega está necessariamente errada. (MAN, 1999, p. 206).

Talvez esse seja o motivo por que as imagens poéticas não chegam a uma síntese, pois uma poética representacional e uma poética alegórica não podem constituir um sistema dialético: “ambas se acham vedadas à outra, ambas estão cegas em relação à sabedoria da outra” (MAN, 1999, p. 206). Independente de os românticos teorizarem sobre o fragmento, a linguagem poética sempre foi um discurso de fragmentos, uma vez que sua natureza sintática se revela claramente, quando as palavras são colocadas no papel e sua materialidade é conjugada com a simultaneidade de tempos nele retidos. A intenção representacional de um poema sucumbe à alegoria e vice-versa pelas fissuras provocadas entre uma palavra e outra, pela repetição que rompe com a linearidade originada no discurso oral, já que, impressas na superfície da página, as palavras evocam a leitura como uma ação perpétua, realizada com o fim de descobrir seus significados, mas sempre frustrada pelos sentidos alegóricos que sua representação coloca em movimento. A página seria aquilo que Maurice Blanchot nomeia como “espaço enigmático da repetição”. Como exemplo, o teórico francês cita um verso de Gertrude Stein: “*A rose is a rose is a rose*”. De acordo com Blanchot, o verso de Stein se mostra como “lugar de uma contradição perversa” (BLANCHOT,

---

12 Ou seja, não-representacional. Assim Paul de Man estabelece a tensão, nas imagens que compõem os poemas, entre sua dimensão simbólica, que representa “objectos da natureza”, e sua dimensão alegórica, de imagens que “são de facto retiradas de fontes puramente literárias” (MAN, 1999, p. 192).

2010, p. 90), pois, ao mesmo tempo que declara o que a rosa é, retira-lhe, pela redundância, tudo aquilo que ela pode ser: “o pensamento, o pensamento de rosa, resiste efetivamente aqui a todo desenvolvimento de rosa, resiste efetivamente aqui a todo desenvolvimento – chega a ser pura resistência: *a rose is a rose is a rose*: isso significa que podemos pensá-la, mas não podemos representar-nos nada a seu respeito e sequer tampouco defini-la” (BLANCHOT, 2010, p. 90).

No poema, nomear ou evocar não significa fixar do objeto o seu significado, pois a lembrança da rosa sobrevive em seu desaparecimento, no instante em que a ausência prevalece como esquecimento e rememoração, pois o que designa a rosa agora é uma imagem<sup>13</sup>. No entanto, imagem de uma ausência, ou seja, a presença que ela nos dá do objeto não é mais representação, mas simultaneamente afirmação e negação de algo que, por meio da repetição, é incessante e descontínuo, cegueira e visão. Nesse sentido, a palavra marca em si mesma o ponto em que convergem o silêncio de sua pronúncia e a ausência do objeto que essa pronúncia realiza, pois “a intensidade do poético nunca está na repetição de uma intensidade, mas na destruição da identidade” (BAUDRILLARD, 1996, p. 262). A imagem poética não é simplesmente o referente de algo que se nomeia, mas coisa ausente, sentido que ultrapassa o amparo de um nome, para, então, suprimi-lo: “se o poema remete a alguma coisa, é sempre a COISA NENHUMA, ao termo nada, ao significado zero. É essa vertigem da resolução perfeita, que deixa perfeitamente vazio o lugar do significado, do referente, que constitui a intensidade do poético” (BAUDRILLARD, 1996, p. 262). Mas como complementa Baudrillard, “não basta o desaparecimento de todo significado coerente para criar o poético” (BAUDRILLARD, 1996,

---

13 Portanto, como adverte Gaston Bachelard: “pede-se ao leitor de poemas que não encare a imagem como um objeto, mas que capte sua realidade específica” (BACHELARD, 1993, p. 4).

p. 262), já que, segundo o filósofo francês, “o modo poético implica estas duas coisas: liquidação do significado e resolução anagramática<sup>14</sup> do significante” (BAUDRILLARD, 1996, p. 262), pois, no poema, a linguagem deve fazer com que as palavras nela se percam, para que o leitor ultrapasse, esqueça ou não perceba as combinações que lhe deram origem, de maneira que as imagens sejam múltiplas aberturas, cada qual ligada às outras, formando um labirinto onde não há saída, de imagens anagramáticas em constante mutação.

A exigência da leitura poética passa exatamente pela noção de que, no poema, as palavras não se redimem, de que elas não apontam para uma solução, um fim. Daí que para Georges Bataille a aproximação do poema se dê pela perda – “(...) eu me aproximo da poesia: mas para perdê-la” (BATAILLE, 2015, p. 325) –, o que se traduziria como ódio a ela, uma vez que é por esse ódio que se deve construir uma consciência do poema como linguagem fracassada, sempre dilacerando o discurso que a sustenta e sendo dilacerada por ele. A imagem poética surge, assim, como sinônimo de imperfeição, ao fazer com que o familiar se dissolva no que nos é estranho: “A poesia foi um simples desvio: escapei por ela do mundo do discurso, transformado para mim no mundo natural, eu entrei com ela em um tipo de tumba onde o infinito do possível nascia da morte do mundo lógico” (BATAILLE, 2015, p. 333). O poema torna-se, assim, a imagem da morte.

---

14 De acordo com H. B. Wheatley, em seu livro *Of anagrams*: “ao iniciar este ensaio sobre anagramas, devo pressupor que, embora o nome seja derivado de duas palavras gregas, não é moderno ou de formação medieval, mas veio-nos diretamente dos gregos, a palavra *ανάγραμμα* tendo sido usada entre eles para expressar a mesma coisa” (WHEATLEY, 1862, p. 57). Essas duas palavras gregas que formam anagrama são *ana* (voltar ou repetir) e *graphein* (escrever). Como podemos ler no Dicionário Aurélio da língua portuguesa, o anagrama é “palavra ou frase formada pela transposição das letras de outra palavra ou frase” (FERREIRA, 2010, p. 136).

## IMAGEM: EVIDÊNCIA E DESAPARECIMENTO

O poema à imagem da morte pode ser interpretado como um processo que nunca se realiza para um fim, já que ele se constrói como perda, ao projetar um tempo no qual o que se apresenta atua no próprio instante da nomeação, através do qual aquele que diz se apaga, submerge sua existência em outra existência, que seria a do leitor. O poema torna-se, assim, um espaço de fragmentos, onde, ao entrarmos, corremos o risco de nos perdermos, pois encaramos nas palavras sua própria pluralidade, ao fazer da leitura plena “aquela em que o leitor é nada menos do que aquele que quer escrever, entregar-se a uma prática erótica da linguagem” (BARTHES, 2004, p. 283). Prática erótica da linguagem que remete à reflexão de Bataille sobre o fazer poético como desordem e *nonsense*, ao conectá-la à morte:

O brilho da poesia se revela fora dos momentos que ela alcança em uma desordem de morte. (Um acordo comum coloca à parte os dois autores que acrescentaram à poesia o brilho de um fracasso. O equívoco está relacionado aos seus nomes, mas um e outro esgotaram o sentido que acabou em seu contrário, em um sentimento de ódio à poesia. A poesia que não se eleva ao *nonsense* da poesia é apenas o vazio da poesia, apenas poesia bonita.) (BATAILLE, 2015, 329)

O poema, nesse sentido, não é uma via ao conhecimento de si mesmo ou ao do outro, já que a experiência que ele evoca é constituída de possibilidades inacessíveis, a partir das quais realiza-se um despedaçamento dos códigos, subversão das normas vigentes, uma vez que para Bataille “a transgressão não é a negação da proibição, mas ultrapassa-a e completa-a” (BATAILLE, 1988, p. 55). A imagem poética, ao se converter em um ponto de interseção entre aquele que a escreve e aquele que a lê, projeta-se para além das palavras. No entanto, devemos deixar claro que

isso não é transcendência, mas afirmação de um fracasso, quando comparamos a linguagem poética com a servil e utilitária do dia-a-dia<sup>15</sup>, pois, diante do poema, a leitura torna-se um processo de significância a partir do qual produções perpétuas originam-se, “um espaço polissêmico no qual se entrecruzam vários sentidos possíveis, [...] como um jogo móvel de significantes, sem referência possível a um ou a vários significados fixos” (BARTHES, 2004a, p. 273). Mas o que seria a significância? Para Barthes, “a significância é um processo durante o qual o ‘sujeito’ do texto, escapando à lógica do ego cogito e enveredando por outras lógicas (a do significante e a da contradição), debate-se com o sentido e desconstrói-se (‘perde-se’)” (BARTHES, 2004a, p. 273). No poema que Rainer Maria Rilke escreveu como seu epitáfio, essa perda que acontece por meio do significante e da contradição é plena, no momento em que o próprio discurso poético se afirma como lugar no qual as coisas deixam de ser elas mesmas, não para serem outras, mas para se constituírem como ausência, existência que ultrapassa os seus próprios limites, para se oferecerem como colapso, contradição:

Rosa, ó pura contradição, volúpia  
De ser o sono de ninguém sob tantas  
Pálpebras.  
(RILKE; BANDEIRA, 1987, p. 378)

---

15 Paul Valéry, em seu ensaio “Poesia e pensamento abstrato”, marca essa comparação da seguinte forma: “Em outros termos, nos empregos práticos ou abstratos da linguagem, a forma, ou seja, o físico, o sensível e o próprio ato do discurso não se conserva; não sobrevive à compreensão; desfaz-se na clareza; agiu; desempenhou sua função; provocou a compreensão-, viveu. E, ao contrário, tão logo essa forma sensível adquire, através de seu próprio efeito, uma importância tal que se imponha e faça-se respeitar-, e não apenas observar e respeitar, mas desejar e, portanto, retomar – então alguma coisa de novo se declara: estamos insensivelmente transformados e dispostos a viver, a respirar, a pensar de acordo com um regime e sob leis que não são mais de ordem prática – ou seja, nada do que se passar nesse estado estará resolvido, acabado, abolido por um ato bem determinado. Entramos no universo poético.” (VALÉRY, p. 201, 1999).

O poema, emblematicamente, representado pela rosa, abre-se em ambiguidade, ao romper os limites do próximo e do distante por meio da incerteza de uma realização que jamais se dará como completa, uma vez que esse “sono de ninguém” cria ao mesmo tempo que destrói, quando percebido como dupla morte, irrealidade fundada no movimento de apropriação de uma ausência que se faz ficção, de maneira que da imagem formada “o sentido não escapa para um outro sentido, mas no *outro* de todos os sentidos e, por causa da ambiguidade, nada tem sentido, mas tudo parece ter infinitamente sentido” (BLANCHOT, 2011, p. 288). Não é estranho que logo após o ensaio de onde foi extraída esta citação, “As duas versões do imaginário”, Blanchot se dedique a falar do sono, já que este se configura em proximidade com morte, tema dominante em *O espaço literário*, como “lugar onde o mundo se recolhe, que afirmo e que me afirma, ponto em que ele está presente em mim e eu ausente nele, por uma união essencialmente extática” (BLANCHOT, 2011, p. 291). Nesse “sono de ninguém”, o pronome, ao mesmo tempo que afirma a existência, anula-a diante da indeterminação, que para Rilke assume o nome de *Weltinnenraum*, o espaço interior do mundo, onde o eu e a realidade à sua volta não estão em oposição, onde o interior e o exterior perdem os limites que os separam, de tal modo que as imagens poéticas se constroem na evocação da ausência do próprio sujeito como negação e afirmação do mundo. Essa definição de imagem poética não assinala simplesmente a ausência do objeto representado, mas a recusa de si mesmo no reconhecimento do mundo, em um movimento de despersonalização que tão bem Paul de Man soube analisar na obra de Rilke:

a assimilação do sujeito ao espaço não ocorre realmente como o resultado de um intercâmbio analógico, mas por uma apropriação radical que de fato implica a perda,



o desaparecimento do sujeito como sujeito. Ele perde a individualidade de uma voz particular transformando-se em nada mais, nada menos que a voz das coisas, como se o ponto de vista central tivesse sido deslocado do eu para as coisas externas. Da mesma forma, essas coisas externas perdem sua solidez e se tornam tão vazias e vulneráveis como nós mesmos. (MAN, 1996, p. 53-54)

Se o eu se dilui na voz das coisas, a imagem poética torna-se um ponto de convergência que implica em uma aproximação e um distanciamento. Indistinto, estilizado pelo mundo, o poeta coloca na imagem a ausência daquele que a fez, ao se afastar daquilo que não pode mais olhar, já que, como Orfeu tendo Eurídice às suas costas, tal ação implicaria na desconfiança de uma promessa e na perda do sujeito amado. No entanto, o poeta é Orfeu e, por isso, ele deve olhar para trás, perder o que nunca tivera, ou melhor, perder-se naquilo que ele afasta de si mesmo até tornar-se presente em sua ausência, o que Blanchot, amparado no pensamento de Georges Bataille, nomeou como Comunicação:

a intimidade dilacerada de momentos irreconciliáveis e inseparáveis, a que chamamos medida e desmedida, forma e infinito, decisão e indecisão, e que, sob suas oposições sucessivas, conferem realidade à própria violência, tendente a abrir-se e tendente a fechar-se, tendente a fixar-se na figura clara que limita e tendente a errar sem fim, na migração sem repouso. (BLANCHOT, 2011, p. 216).

A imagem poética, assim, se oferece junto ao vazio daquele que de longe nos olha, reconfigurando-se, a cada leitura, como deciframento inútil<sup>16</sup>, já que se o poeta desaparece, para que a obra, o poema, viva, é

---

16 “Uma vez afastado o Autor, a pretensão de ‘decifrar’ um texto se torna totalmente inútil.” (BARTHES, 2004b, p. 63)

nesse dispersar-se que a imagem como sinônimo do incomensurável funda o espaço do poema, abismo “onde nada mais existe de presente, onde, no seio da ausência, tudo fala, tudo ingressa no entendimento espiritual, aberto e não imóvel, mas centro do eterno movimento” (BLANCHOT, 2011, p. 140). Mas o que é essa imagem como abismo do poema? Diante da imagem poética, o leitor cria, ao perder aquilo que não pode ter, sua identidade. Nesse sentido, para que a imagem poética aconteça, o leitor também deve se perder, cair no abismo, dilacerar-se no que o retém, a ponto de, ao se dispersar no texto, fundir-se com este, seguindo a lição que Bataille nos propõe em seu poema:

Eu bebo em tua ferida  
e estendo tuas pernas nuas  
eu as abro como um livro  
onde leio o que me mata.  
(BATAILLE, p. 339, 2015)

50

## REFERÊNCIAS

ARISTÓTELES. *Sobre a arte poética*. Tradução de Antônio Mattoso e Antônio Queirós Campos. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

ARISTÓTELES. *Retórica*. Tradução e notas de Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto e Abel do Nascimento Pena. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa; Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2005. (Disponível em: < [https://obrasdearistoteles.net/online/?option=com\\_volumes](https://obrasdearistoteles.net/online/?option=com_volumes) >)

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BANDEIRA, Manuel. *Estrela da vida inteira*. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1987.

BARTHES, Roland. “Texto (teoria do)”. In BARTHES, Roland. *Inéditos volume 1: teoria*. Trad.: Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004a.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Trad.: Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004b.

BATAILLE, Georges. *Poemas*. Tradução e organização de Alexandre Rodrigues da Costa e Vera Casa Nova. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.

BATAILLE, Georges. *O erotismo*. Tradução de João Bénard da Costa. Lisboa: Antígona, 1988.

BAUDRILLARD, Jean. *A troca simbólica e a morte*. Tradução de Maria Stela Gonçalves Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

BLANCHOT, Maurice. *A conversa infinita 3: a ausência de livro, o neutro, o fragmentário*. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2010.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BRUNS, Gerald L. *The material of poetry: sketches for a philosophical poetics*. Athens: University of Georgia Press, 2005.

COHEN, Jean. *A plenitude da linguagem: teoria da poeticidade*. Tradução de José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.

ELIOT, T. S.. *Ensaio escolhidos*. Tradução de Maria Adelaide Ramos. Lisboa: Cotovia, 1992.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. 5. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

HORÁCIO. Arte poética: *Epistula ad Pisones*. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A poética clássica*. São Paulo: Cultrix, 1997, p. 53-68.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Tradução de Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

JAKOBSON, Roman. Linguagem em ação: E.A. Poe. In: \_\_\_\_\_. *Poética em ação*. Tradução de Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 1990.

MAN, Paul de. *Alegorias de leitura: linguagem figurativa em Rousseau, Nietzsche, Rilke e Proust*. Tradução de Lenita R. Esteves. Rio de Janeiro: Imago, 1996

MAN, Paul de. *O ponto de vista da Cegueira*. Tradução de Miguel Tamen. Lisboa: Cotovia, 1999.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1992.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vozes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. Tradução de Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

POE, Edgar Allan. “A filosofia da composição”. In: POE, Edgar Allan. *Ficção complete, poesia & ensaios*. Organização e tradução de Oscar Mendes. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2001, p. 911-920.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix.

SANTORO, Fernando. “O Louro e a Filosofia da Decomposição”. In: PUCHEU, Alberto (org.). *Poesia (e) filosofia por poetas-filósofos em atuação no Brasil*. Rio de Janeiro: 7Letras, 1998, p. 104–118.

VALÉRY, Paul. Poesia e pensamento abstrato. In: \_\_\_\_\_. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999.

WHEATLEY, H. B. *Of anagrams*. London: Williams & Norgate, 1862.

## Poesia e Ritmo

Fabiane Renata Borsato<sup>1</sup>

Os estudos linguísticos e as teorias literárias de princípio do século XX promoveram considerável avanço das pesquisas fonoestilísticas do poema. Alguns princípios rítmicos, tais como verso, metro, cesura, rima, eufonia, sintaxe e prosódia receberam importantes contribuições de teóricos formalistas, como Tomachevski, O. Brik e Roman Jakobson. Em 1956, o poeta, ensaísta e tradutor Octavio Paz reuniu vários estudos em *O arco e a lira*, dedicados às relações do ritmo com o metro e a imagem do poema. Na mesma década, Cavalcanti Proença publicou *Ritmo e poesia* (1955), e sistematizou conceitos fundamentais para a compreensão da distinção e das relações de implicação entre células métricas e células rítmicas, da relevância do acento secundário, das

---

1 Doutora em Estudos literários, docente da Faculdade de Ciências e Letras da Unesp de Araraquara e pesquisadora colaboradora do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, da Faculdade de Ciências e Letras da Universidade do Porto. Atua como membro do grupo de pesquisa Teoria do Texto Poético da Anpoll. É pesquisadora da área de teorias e críticas do texto poético.

tônicas justapostas e das cesuras dos versos. Segundo o poeta Glauco Mattoso, o livro de Proença é “digno de perfilar entre Bilac e Said Ali na estante normativa da nossa versificação.” (MATTOSO, 2010, p. 9), motivo por que faz dessa obra um “roteiro básico” para a escrita de um tratado de versificação intitulado *O sexo do verso* (2010) e subtulado “Machismo e feminismo na regra da poesia”. Nele, Mattoso ressignifica obras anteriores sobre o tema com o intuito de aproximar a poesia de seu aspecto musical.

Serão apresentados alguns desses estudos sobre ritmo em suas relações com o metro, o verso, a rima e outros elementos do poema para compreensão do percurso de sistematização teórica do conceito de ritmo, unindo as reflexões preliminares de Aristóteles aos trabalhos desenvolvidos no século XX. Os textos “Ritmo e sintaxe” (1920-1927), de Ossip Brik e “O som no signo” e “Frase: música e silêncio”, da obra *O ser e o tempo da poesia* (1977), de Alfredo Bosi fundamentarão as discussões sobre a prosódia do poema e o movimento da palavra em sua viagem pelo corpo do falante que, ao dizer o poema em voz alta, potencializa o signo em sua vontade de significar.

Ritmo é um conceito complexo que recebeu tratamentos e pontos de vista diversos. No âmbito da poesia, chegou a ser confundido com o metro até dele se libertar para ser tratado como aquele que rege os elementos do poema, inclusive o próprio metro, conforme afirma Octavio Paz. Para estudá-lo é preciso considerar o encontro da forma dos versos e do poema com a interpretação e as intenções do leitor que dele se aproxima, seja para ler a forma impressa ou para fazer dele fala, recitação. Neste momento, a percepção sensível das modulações rítmicas dos versos dá a ver o mecanismo da duração, dos acentos, das pausas, das reiteraões sonoras, sintáticas e semânticas. A ontologia do ritmo e sua metodologia de análise impõem constantes desafios aos estudiosos da literatura.

O ritmo como aquele que oferece unidade ao poema, como fator constitutivo dos versos será abordado neste trabalho por meio da evocação de alguns estudos fundamentais sobre o tema e de comentários sobre os aspectos rítmicos de poemas, com o intuito de contribuir com a adoção de métodos e possíveis percursos de análise rítmica de textos poéticos.

### ALGUNS PRESSUPOSTOS SOBRE A ONTOLOGIA DO RITMO

Ritmo é um fenômeno natural presente nos ciclos da natureza (estações do ano, movimento de rotação e translação da terra, chuvas e estiagens...), nos ciclos da vida das plantas e dos animais (batimento cardíaco, respiração, fotossíntese, reprodução) e nas linguagens humanas, entre elas a da poesia com sua força expressiva. Cada cultura, em cada época, adota ritmos que a representem, estabelecidos pelas diversas formas de vida e por diferentes ações e percepções de mundo. Há os ritmos pautados na alternância entre som e pausa, como no movimento da baqueta do instrumento berimbau que percute a corda de aço e retorna à posição inicial para um novo ataque; há os ritmos contínuos dos ciclos da natureza, como o movimento de rotação da terra, promotor da sucessão dos dias e das noites. Há o ritmo dos poemas que resulta da tensão de vários componentes linguísticos: a forma sonora e plástica dos signos, os vínculos sintáticos por eles estabelecidos, os arranjos sígnicos marcados por relações de anterioridade e posterioridade nos versos, a carga semântica das palavras, a disposição de cada signo no conjunto de versos.

Platão, no Livro II de *As leis*, afirma “que nenhum dos outros seres vivos dispõe de senso de ordem, seja corporal ou vocal, e que este é possuído exclusivamente pela humanidade; e que a ordem nos movimentos é chamada de ritmo enquanto aquela da voz (na qual



tons agudos e graves são mesclados) é chamada de harmonia, sendo a combinação destas duas denominada dança coral.” (PLATÃO, 1999, p.119).Vê-se que Platão reconhece no ritmo uma ordenação gestual, advinda do movimento ordenado e fluido do corpo que dança ao som da marcação dos instrumentos, corpo performático que também é, como veremos adiante, responsável pela declamação e pela interpretação sensível do poema.

Aristóteles, por sua vez, insere o ritmo no âmbito da linguagem e registra no livro terceiro da *Arte retórica* que o ritmo oratório está associado ao número “do qual os metros são as divisões.” (ARISTÓTELES, s.d., p. 190). O autor afirma que “o discurso deve possuir ritmo, não metro; de contrário será poema.” (ARISTÓTELES, s.d., p.190), porque o metro é obstáculo à persuasão devido a seu caráter artificial que convoca o ouvinte à espera de seu retorno na linha seguinte. Aristóteles ainda menciona a natureza e o emprego adequado dos ritmos, sendo o majestoso heroico inadequado ao diálogo; o iambo adequado e natural à fala; e o péon, composto de sílaba longa seguida de três breves conveniente ao início de períodos enquanto o péon composto de três breves e uma longa estaria apto a encerrar períodos devido à sílaba longa que arremata o ritmo. É possível perceber que a concepção aristotélica prevê adequação rítmica, sugere ser o metro um elemento de distinção entre poema e discurso, e cita a cesura como artifício característico do poema, sendo ela a interrupção geradora da expectativa de retorno que alimenta o texto de silêncios e sentidos.

O mesmo Aristóteles, na *Poética* (2007), aborda três diferentes meios de imitação, sendo eles os responsáveis por distinguir um poeta de um naturalista: ritmo, melodia e metro. Os poetas reúnem, ainda segundo o filósofo, imitação, harmonia e ritmo em suas composições. Estes três elementos são naturais ao ser humano, sendo o ritmo aquele

responsável pela beleza da linguagem. Embora o filósofo não desenvolva sistematicamente os conceitos, percebe-se que os três fatores conectam o ritmo às melodias e à dinâmica do universo, com que também concordará Octavio Paz para quem ritmo é analogia, e poema é “o lugar de encontro entre a poesia e o homem.” (PAZ, 1982, p.17), o lugar do ressoar da música do mundo e da harmonia universal. Se a poesia não se restringe ao poema, é nele que se revela plenamente, carregada de intencionalidade e direção. Os sons do poema correspondem aos sons do universo, motivo por que há formas e ritmos diversos e “cada poema é único, irreduzível e irrepetível.” (PAZ, 1982, p.18). Ler um poema é se deixar sensibilizar pelo sistema rítmico-poético, é entrar em contato com os sons e os sentidos ordenados na forma poética. Elementos plásticos e sonoros oferecem carga afetiva e significativa às palavras. Cabe ao leitor a participação no estado poético do texto, quando a poesia é “tempo, ritmo perpetuamente criador.” (PAZ, 1982, p. 31).

### O SISTEMA RÍTMICO DO POEMA

Tomachevski, em texto de 1927, conceitua ritmo como “sistema fônico organizado com objetivos poéticos, sistema acessível à percepção dos ouvintes.” (1976, p. 141). Há nesta informação dois termos que merecem atenção – sistema e percepção. O ritmo só pode ser percebido quando acessado o seu complexo sistema composto de elementos concretos e pronunciáveis, engendrado pelos versos estruturados no corpo do poema, sob o crivo das leis estéticas diacrônicas e sincrônicas e da recepção sensível a ele, quando a prosódia contribui com a qualidade rítmica do poema. Embora haja consenso entre os teóricos de que a prosa também apresenta cadência rítmica, na poesia há um desenvolvimento sistêmico do ritmo que compreende disposição acentual; intervalo sonoro e gráfico; regularidade e irregularidade métrica; obediência e ruptura normativa; correspondências e choques sonoros;

repetição de sons, palavras e períodos. O sistema rítmico de um poema apresenta movimentos ordenados de palavras distribuídas nos versos.

No poema de Drummond, “Poesia”<sup>2</sup>, publicado na obra *Alguma poesia*, de 1930, os elementos do sistema rítmico estabelecem cooperações para a apresentação da crise do sujeito lírico advinda da impossibilidade da escrita. Deslizamentos acentuais, expansões e retrações métricas, reiteração de verso, estrutura monoestrófica expressam o drama do sujeito que tem dentro de si um inquieto verso que o desafia a fazer dessa dificuldade a gênese do poema:

versos	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	Sílabas acentuadas
1	Gas	TEI	u	ma	HO	ra	pen	SAN	do um	VER	so	2-5-8-10
2	que a	PE	na	não	QUER	es	cre	VER.				2-5-8
3	No en	TAN	to e	le es	TÁ	cá	DEN	tro				2-5-7
4	in	QUIE	to,	VI	vo.							2-4
5	E	le es	TÁ	cá	DEN	tro						3-5
6	e	não	QUER	sa	IR.							3-5
7	Mas	a	poe	SIA	des	te	mo	MEN	to			4-8
8	i	NUN	da	mi	nha	VI	da in	TEI	ra.			2-6-8

Estruturado em uma oitava segmentada em dísticos que coincidem com os períodos sintáticos, o poema de Drummond realiza expansão e retração métrica em versos curtos e longos que variam de 4 a 10 sílabas. Recuos e avanços da localização da tônica acontecem entre os versos 2 e 3, em que há o recuo tônico da oitava sílaba para a sétima, e no movimento oposto da outra metade da estrofe em que as tônicas dos versos avançam para a subsequente. Vê-se que entre o verso 4 que

2 Poesia: Gastei uma hora pensando um verso/ que a pena não quer escrever./ No entanto ele está cá dentro/ inquieto, vivo./ Ele está cá dentro/ e não quer sair./ Mas a poesia deste momento/ inunda minha vida inteira. (DRUMMOND, 2003, p. 21).

encerra uma quadra e o verso 5 que inicia a outra há o deslizamento da segunda para a terceira sílaba e da quarta para a quinta.

Em relação às células métricas que, conforme Proença (1955, p.16-17) registrou, apresentam seis combinações de átonas e tônicas: aT, aaT, aaaT, Ta, Taa, Taa, no poema de Drummond predominam células ternárias nos dois versos iniciais e células binárias/quaternárias nos dois versos finais. Os versos 7 e 8 formam um período iniciado pela conjunção adversativa “Mas” que apresenta o paradoxo de uma crise criativa que acaba por se converter na escrita de um poema sobre o tema. Se o verso não sai, o sujeito lírico encontra nisso a poesia e afirma que tudo pode ser matéria do poema. Os quatro versos centrais da estrofe alternam células binárias e ternárias que modulam o ritmo e colocam sob suspeita a atonicidade das sílabas 6 e 4 dos versos 3 e 5, respectivamente. Neles, há o encontro de três sílabas tônicas (do verbo “esTÁ” e dos advérbios “CÁ” e “DENtro”) que imprime uma articulação similar à do *staccato*, sendo que a prosódia e o advento da cacofonia permitem ouvir a palavra “estaca”, reiterada nos dois versos:

versos	1	2	3	4	5	6	7	8	acentos
3	No en	TAN	to e	le es	TÁ	<u>CÁ</u>	DEN	tro	2-5-(6)-7
5	E	le es	TÁ	<u>CÁ</u>	DEN	tro			3-(4)-5

Olavo Bilac e Guimarães Passos, no *Tratado de versificação* (1949), previram que são versos duros os que apresentam monossílabos acentuados. Cavalcanti Proença também classificou tônicas justapostas como índice do verso duro. Em “Poesia”, o conjunto dos elementos mencionados acima e as tônicas justapostas reforçam os sentidos do poema e expressam ritmicamente aquele verso engastado no sujeito quando tornam perceptíveis, e audíveis, as dificuldades do processo de criação poética. Tomachevski afirma que o objetivo das normas métricas é “isolar a

organização convencional que rege o sistema dos fatos fônicos” (1976, p. 142) e, por meio desse isolamento, instigar o leitor à percepção rítmica do poema que inclui simetrias, assimetrias e reiterações fônicas. O sistema rítmico do poema de Drummond cria um movimento em *staccato* nos versos iniciais, tanto pela presença de um maior número de tônicas, quanto pela cadência ternária e pelo choque das tônicas dos versos 3 e 5. Os dois últimos versos apresentam diferente direção rítmica. Além da presença da conjunção “Mas” que imprime entoação adversativa, há o predomínio de células quaternárias e uma sutil nasalização das sílabas tônicas, especialmente no oitavo verso. Estes elementos oferecem um andamento mais fluido aos versos e coincidem com o relato de que a poesia está inundando a vida do sujeito lírico.

A repetição de células métricas, as diferentes durações das tônicas, as qualidades acústico-articulatórias e a sintaxe do poema apresentam-se como elementos de organização do verso e de realce da potencialidade sonora do texto. O ritmo seduz e significa por meio de metros, acentos, reiterações sonoras, cesuras. Tomachevski reconhece que “Todos os elementos pronunciados podem ser fatores do ritmo.” (1976, p.144), organizados em séries sonoras que se repetem e assim constroem o movimento rítmico dos versos.

A obra poética de Manuel Bandeira apresenta impressionante variedade rítmica. No famoso “Evocação do Recife” (1971, p. 133-135), lido em voz alta pelo poeta e registrado em áudio<sup>3</sup>, encontram-se andamentos rítmicos representativos das falas, experiências e reflexões sobre Recife. O primeiro movimento do poema é o de localização da cidade da infância, das personagens e de algumas ações memoráveis. Vozes em discurso direto são alternadas com pequenas narrativas e impressões

---

3 O áudio de Manuel Bandeira declamando o poema “Evocação do Recife” pode ser acessado em <https://www.youtube.com/watch?v=ShUcinuIW7A&t=52s>

personais do sujeito lírico em busca da Recife do passado, tão viva na memória. A memória do sujeito lírico é motivada a apresentar a cidade de forma a resgatar inclusive o ritmo entoado na cantiga “Roseira dá-me uma rosa/ Craveiro dá-me um botão”; ou na dissimilação do metaplasmo, presente na repetição do nome do rio “Capiberibe/- Capibaribe”; ainda o ritmo dos pregões de “Ovos frescos e baratos”; ou a desaceleração rítmica dos oito versos finais que assumem uma outra direção e anunciam a morte da Recife de outrora, tão viva nos versos antecedentes. Apesar de iniciados por “Recife.../Rua da União...” – o que faz recordar o padrão de abertura do poema, cujo primeiro verso é “Recife”, mas sem as reticências –, os versos finais revelam ruptura sonora e semântica. O termo “Recife” é reiterado cinco vezes em oito versos. Em lugar da permanência do fluxo de imagens da Recife da infância, surge a informação de que “Nunca pensei que ela acabasse!”, seguida da menção à morte da Recife do passado: “Recife morto”. A variedade rítmica dos versos de Bandeira aproxima-se das muitas experiências de infância do sujeito lírico e da constatação das mudanças por que passou a cidade. Na construção de um coeso sistema rítmico, o sentido das palavras coliga-se aos valores expressivos dos sons do poema.

Percebe-se que o movimento rítmico reitera padrões que instauram uma certa direção. Sempre que houver variação do padrão, o ritmo assumirá uma nova direção. Nos poemas, uma imagem desencadeia outras, um verso conduz a outro, tendo no ritmo o seu fundamento e direção:

O tempo possui uma direção, um sentido, porque ele nada mais é que nós mesmos. O ritmo realiza uma operação contrária à operação dos relógios e dos calendários: o tempo deixa de ser medida abstrata e retorna ao que é: algo concreto e dotado de uma direção. (...) O tempo afirma o sentido de modo paradoxal: possui um sentido – o de ir mais além, sempre fora de si – que não cessa de se negar a si mesmo

como sentido. (...) Sempre o mesmo e a negação do mesmo. Assim, nunca é medida vã, sucessão vazia. Quando o ritmo se desdobra diante de nós, algo passa com ele: nós. (...) O ritmo não é medida, nem algo que está fora de nós; somos nós mesmos que nos transformamos em ritmo e rumamos para “algo”. (...) seu conteúdo verbal ou ideológico não é separável. Aquilo que as palavras do poeta dizem já está sendo dito pelo ritmo em que as palavras se apoiam. (PAZ, 1982, p. 69-70)

O princípio da analogia tem por função religar as palavras ao ritmo universal. Atração e repulsão, batida e intervalo formam o ritmo. O metro pode ser calculado, medido, mas não apreende o sentido e a direção da temporalidade rítmica. A conversão do ritmo em medida, contagem métrica pode gerar a simplificação de sua ontologia porque quando “isolado do fluxo e do refluxo da linguagem, o metro se transforma em medida sonora.” (PAZ, 1982, p. 85) e enquanto medida está esvaziado de sentido. Octavio Paz desconstrói a sinonímia metro e ritmo e afirma ser o metro um procedimento rítmico. A questão também foi problematizada por Ossip Brik em “Ritmo e sintaxe”. Neste texto de leitura imprescindível, Brik sistematiza um conceito de ritmo, despojando-o dos sentidos metafóricos com que filósofos, críticos e poetas lhe vestiram, ao distinguir o movimento rítmico e o resultado desse movimento. Para Brik, o texto poético impresso na página não é o ritmo, mas o resultado do movimento rítmico, como as pegadas em um terreno lamacento que indicam o tráfego, mas não o ritmo adotado pelo sujeito na execução da travessia. No poema há elementos que indicam o movimento rítmico, mas “somente o discurso poético e não o seu resultado gráfico pode ser apresentado como um ritmo.” (BRIK, 1976, p.132). Brik afirma que o movimento rítmico antecede o texto. Todas as sílabas do verso estão potencialmente aptas a serem acentuadas ou não, porque cada leitura do poema atualiza o impulso rítmico.

Também Tomachevski (1976, p. 149) afirma que “apenas a pronúncia real, a entoação real do verso presta-se a uma constatação objetiva, em outras palavras, só a declamação permite-nos uma análise experimental.” (1976, p.149). O teórico reconhece que a entoação do verso apresenta maior grau de liberdade interpretativa. Os elementos do poema – acentos lexicais, pausas, cortes sintáticos –, propiciam diferentes leituras do mesmo poema e a recepção deve decidir sobre o modo de entoação do texto. O momento do encontro do ritmo do poema com as experiências rítmicas do leitor é decisivo, ele pode enfatizar determinada palavra do verso, oferecendo-lhe uma entoação mais marcada ou ainda deslocar o acento tônico gramatical para manter a cadência rítmica recorrente nos versos anteriores. Glauco Mattoso (2010), na obra *O sexo do verso*, apresenta um exemplo de deslocamento acentual na canção *Refazenda*, de Gilberto Gil:

[...] onde a palavra “acataremos” soa, pela sístole, como “acatóremos”, para acompanhar a posição anapéstica das tônicas em “tamBÉM” e “PAto”:  
[Abacateiro,  
acaTAremos teu ato:  
nós tamBÉM somos do mato,  
como o PAto e o leão.]” (MATTOSO, 2010, p. 75)

O fluxo rítmico do poema exige do leitor decisões relativas ao tratamento dos acentos, das cesuras, das pausas internas, do andamento dos versos. O encantamento sonoro pode levar o leitor ao privilégio de dada acentuação, à detenção do movimento verbal para realce de determinada palavra ou expressão poética, à desaceleração ou aceleração do andamento em alguns versos e à percepção semântica do poema. Na primeira quadra do soneto de Gregório de Matos, “Buscando o Cristo crucificado um pecador com verdadeiro arrependimento” (1997,



p.161), é possível acentuar ou não a primeira sílaba dos versos 3 e 4, sendo que a decisão de reconhecer nelas uma tônica privilegiaria a pausa da vírgula que a sucede. Por outro lado, a leitura que venha a optar pela anacruse obedeceria ao ritmo ditado pelo verso de abertura do poema que tem o primeiro acento na segunda sílaba. A seguir estão as descrições dos dois modos de entoação rítmica dos versos, baseados na relação entre tonicidade e pausa:

versos	tônicas	células métricas
A VÓS corRENdo VOU, BRAços saGRAdos	2-4-6 [pausa] 1-4	2,2,2/1,3
Nessa CRUZ sacrosSANTa descoBERtos,	3-6-10	3,3,4
QUE, PAra receBER-me, esTAIS aBERtos,	1 [pausa] 1-5 [pausa] 2-4	1/1,4/2,2
E, por NÃO castiGAR-me, esTAIS craVAdos.	1 [pausa] 2-5 [pausa] 2-4	1/ 2,3/2,2

Acentuação da 1ª sílaba dos versos 3 e 4, com realce da duração da pausa representada pela vírgula.

versos	tônicas	células métricas
AVÓS corRENdo VOU, BRAços saGRAdos	2-4-6-7-10	2,2,2,1,3
Nessa CRUZ sacrosSANTa descoBERTos,	3-6-10	3,3,4
Que, PAra receBER-me, esTAIS aBERTos,	2-6-8-10	2,4,2,2
E, POR não castiGAR-me, esTAIS craVAdos.	2-6-8-10	2,4,2,2

Anacruse nos versos 3 e 4 e acentuação na segunda sílaba estimulada pela tonicidade do primeiro verso.

Há outras possibilidades rítmicas nos versos de Gregório de Matos. Se concordarmos com Glauco Mattoso, a cadência jâmbica do primeiro verso, marcado pelo predomínio da alternância de átona e tônica, pode, na leitura em voz alta do poema, promover um deslocamento acentual em prol da simetria no termo “braços” que seria pronunciado como oxítone visando à manutenção da regularidade do ritmo binário:

A/VÓS/ cor/REN/do/VOU, // bra/ÇOS/ sa/GRA/dos      2-4-6//8-10 (2,2,2,2,2)

Ao problematizar as relações entre o plano gráfico e o plano prosódico do poema, será revelada a riqueza expressiva dos versos. Conforme Mikel Dufrenne (1969, p.67-8):

A palavra poética canta. É esse canto que a leitura em voz alta realiza e que o poeta põe à prova, [...] Reconduzir a poesia às suas origens, aquém da escrita que faz dela um simbolismo visual, conseqüentemente, conceitual, voltar ao momento da fala, em que o eu se empenha inteiramente, porque a motricidade é um modo originário da intencionalidade, é exatamente restituir à poesia, a música imanente de que ela é suscetível. (p. 67-8).

A leitura em voz alta compreende uma dada interpretação do texto poético. A criação do poeta recebe a participação do leitor e concretiza o movimento de reciprocidade entre a linguagem da comunidade e a linguagem do poema, entre o ritmo do poema e o ritmo apreendido pelo leitor.

Na ação de ler um poema, é possível privilegiar o plano semântico em detrimento do rítmico, ignorando as cesuras de fim de verso e assumindo a cadência da prosa ou, numa atitude oposta, afirmar a autonomia dos aspectos rítmicos à revelia do semântico. Entretanto, o domínio de um nível sobre outro será sempre prejudicial à poesia do poema. Ossip Brik comenta essas atitudes radicais que ora promovem o isolamento da sintaxe da língua para a criação de uma frase musical, de que são acusados os poetas transracionais, ora aproximam o poema da língua quotidiana penalizando os aspectos sonoros. Brik argumenta que o verso apresenta leis rítmicas que o diferem da língua falada, embora dela se aproxime por sua natureza linguística. A sintaxe rítmica do poema convoca reiterações sonoras, cesuras, cortes e pausas, de modo a promover singulares entoações poéticas e cadências rítmicas. Este sistema rítmico complexo e polissêmico não permite ignorar os vários estratos

do poema, experimentações e inovações. Exemplo disso é a obra de Viélimir Khlébnikov que ao desarticular a linguagem convencional foi recebida com estranhamento pela crítica:

Revolucionando o uso da palavra, Khlébnikov estudou as possibilidades novas de seu emprego. A “língua transmental” (*zaiúm*) era para ele algo bem concreto e preciso; os sons aglutinados não eram fortuitos, embora estivessem desligados do conceito habitual. A linguagem dos feiticeiros, dos xamãs da Ásia Central; a montagem e desmontagem das palavras; a transformação de nomes próprios em verbos, de substantivos em adjetivos e vice-versa; o registro dos cantos dos pássaros; a formação de palavras nas línguas eslavas em geral – eis alguns dos recursos de que se serviu. (SCHNAIDERMAN, 2001, p. 22)

As experimentações estéticas de Khlébnikov estão representadas no poema transmental “Encantação pelo riso” (2001, p. 119), criado em 1910, e aqui reproduzido na tradução de Haroldo de Campos. Khlébnikov opta por fazer equivaler as nuances do processo de formação de palavras com o desencadeamento do riso:

### **Encantação pelo riso**

Ride, ridentes!  
Derride, derridentes!  
Risonhai aos risos, rimente, risandai!  
Derride sorrimente  
Risos soberrisos – risadas de sorridentes risores!  
Hílare esrir, risos de soberridores riseiros!  
Sorrisonhos, risonhos,  
Sorridente, ridiculai, risando, risantes,  
Hilariando, riando,  
Ride, ridentes!  
Derride, derridentes!

Os neologismos que compõem os versos conferem formas e sonoridades inusitadas à ação de rir. As reiteraões sonoras do poema – que incluem repetição de versos, constantes aliteraões dos fonemas /r/ e /s/ e assonâncias das vogais /i/, /e/, /o/, – promovem o encantamento anunciado no título. O ato de rir é representado por formas, tons e gradaões diversas: risos risonhos, hilariantes, ridículos, contidos e escrachados são construídos rítmica e semanticamente no poema. É sabido que não há som sem sentido, motivo por que o trabalho de Khlébnikov sobre o plano sonoro da linguagem reinventa o plano semântico. A forma do poema registra os arranjos de sons e imagens, elementos singulares ordenados de modo a promover um movimento de leitura que revela as analogias. Por sua vez, o leitor mobiliza seu repertório e elege um andamento e uma certa cadência para a leitura em voz alta do texto. O poema impresso fixa o metro no desenho dos versos da página. Quando lido em voz alta, o leitor convoca suas referências, intenões e mobiliza o aparelho fonador e o timbre de voz para modelar o ritmo do poema e imprimir no texto mudanças condizentes com sua percepção inteligível e sensível do poema. Em “Encantaão pelo riso”, Khlébnikov recria a sonoridade das várias formas de riso, encanta e contagia pelo ritmo. A leitura em voz alta do poema é única e irrepetível. Nela atuam memória e conhecimento, sendo importante compreender os versos para acesso ao impulso rítmico.

Falar o poema é desconstruir a imagem estereotipada de que ele é uma forma acabada e fechada em si. A experiência partilhada da leitura envolve voz, olhar e rosto, gestos e interpretaões, emoões e conhecimento das dimensões estética e ética do texto. Conforme Carreto (2016), a obra é aberta e incessantemente reconfigurada pela voz singular que dela se apropria e sensibiliza os ouvintes: “Se a leitura solitária favorece a exploraão simultaneamente analítica e global do texto, a

sua interiorização, seja para que fim for, só a leitura articulada em voz alta pode transformar plenamente o texto em pulsão emotiva que faz vibrar tanto o corpo que sustenta a voz como o que a recebe.” (p. 28).

Alfredo Bosi, em *O som no signo*, discute a relação entre os movimentos do aparelho vocal e as experiências sonoras milenares. O autor afirma que a voz advém de um corpo situado no espaço e no tempo e que apresenta intenções imitativa, expressiva e sinestésica. Sons, ruídos, onomatopéias, interjeições, imagens são mobilizadas para a evocação de coisas e conceitos, de objetos distantes, próximos ou imaginários. No poema, o ritmo é concretizado e fundado sobre os elementos pronunciados, é perceptível porque audível, pertencente ao campo do sensível. A pronúncia do poema permite ao leitor maior liberdade que aquela do registro impresso. Isso quer dizer que um poema não contém indicações fechadas sobre sua interpretação vocal, mas a “análise sintática oferece-nos várias vias inversas para reconstruir a entoação da obra.” (TOMACHEVSKI, 1976, p. 149). Há no poema a combinação das leis sintáticas da língua com a sintaxe rítmica dos versos, e esses elementos que “não existem separadamente, mas aparecem simultaneamente, criam uma estrutura rítmica e semântica específica, tão diferente tanto da língua falada quanto da sucessão transracional dos sons.” (BRIK, 1976, p.138). Tomachevski aconselha que o leitor observe as características variantes do verso na obra em que foi adotado; estabeleça o grau de frequência das variantes; considere os desvios rítmicos e suas funções construtivas; analise o sistema de organização dos traços fônicos do poema.

O ritmo fundamenta-se em analogias, correspondências, fluxo de imagens, é repetição ressignificada. Ele antecede o poema, é da natureza da poesia ser rítmica, conforme concordam Octavio Paz e O. Brik. Cada som do poema, quando repetido, adquire novos sentidos porque carrega consigo a memória do anterior e as correspondências

com todos os demais. O ritmo instaura no poema uma temporalidade distinta daquela vivenciada no tempo cronológico, histórico, medido, irreversível e tantas vezes esvaziado de sentido.

Octavio Paz (1982, p. 86) identifica três instâncias consideráveis para a construção rítmica do poema: o ritmo atual do idioma e suas peculiaridades locais; os metros praticados no idioma ou a ele adaptados; o ritmo do poeta que oferece poesia e singularidade ao texto poético. Aos três elementos, acrescentamos o ritmo da recepção, engendrado pela interpretação do poema e pelas potencialidades performáticas do corpo do leitor, conforme discutido anteriormente. O poema promove a reunião dessas instâncias e propõe ao leitor o encontro ou reencontro com um ritmo diverso do habitual e de suas contingências. Ler o poema é participar, pelo tempo de duração da leitura, de uma outra temporalidade capaz de engendrar ritmos diversos. Conforme problematizou o crítico e poeta Carlos Felipe Moisés, em *Poesia & utopia*, talvez isso explique o lugar de exceção que a poesia ocupa na “era de urgência global, que não tem tempo a perder e nos incita à corrida desenfreada no encalço de mais produção, mais qualidade e mais eficiência” (MOISÉS, 2007, p. 13). Ler um poema pode ser negar e questionar o ritmo imposto pela sociedade em que vivemos, assumir que na vida há outras formas de existência, inclusive aquelas que foram obliteradas pelo *status quo*. A leitura do poema promove uma pausa no ritmo das obrigações cotidianas para pertencimento a um outro tempo e espaço, criado pela linguagem poética.

É preciso somar a essas reflexões sobre a ontologia do ritmo a preocupação com a metodologia de análise. No âmbito metodológico, a análise da estrutura do poema e de suas relações com o idioma em que foi escrito pode fornecer significativas informações sobre seu movimento rítmico. Os versos de um poema apresentam uma singu-

lar ordenação, sejam eles de metro regular ou livres. Há sempre uma organização sonora e um movimento de idas e vindas, marcado pela cesura de fim de verso. A análise rítmica de um poema deve considerar as reiterações e correlações entre elementos; os paralelismos sonoros, lexicais, morfológicos, sintáticos e semânticos; simetrias e assimetrias; a métrica; as rimas internas e finais; recorrências verbal e sonora; as imagens; os acentos; as pausas; os deslocamentos e acúmulos verbais geradores de movimentos rítmicos amplos ou contidos, suaves ou dissonantes.

### O VERSO E SUAS POTENCIALIDADES RÍTMICAS

O verso como segmento de palavras de comprimento variado pode ser iniciado ou não por maiúscula, receber ou não pontuações internas, mas não prescinde de ser isolado pela cesura que interrompe o período e impõe a expectativa de continuidade no verso seguinte, como acontece na “Lira do amor romântico *Ou a eterna repetição*”, do livro *Amar se aprende amando* (1985), de Carlos Drummond de Andrade, longo poema do qual transcrevemos as três primeiras estrofes:

Atirei um limão n'água  
e fiquei vendo na margem.  
Os peixinhos responderam:  
Quem tem amor tem coragem.

Atirei um limão n'água  
e caiu enviesado.  
Ouvi um peixe dizer:  
Melhor é o beijo roubado.

Atirei um limão n'água,  
como faço todo ano.  
Senti que os peixes diziam:  
Todo amor vive de engano.

[...]

(DRUMMOND, 2003, p.1280)

O poema é estruturado em quadras e os versos são todos heptassílabos. O primeiro verso é retomado na abertura de todas as quadras do poema. Os dois últimos versos das estrofes citadas abrem-se para a voz dos peixinhos em discurso direto. A variação encontra-se nas diferentes formas e consequências da queda do limão n'água. São essas algumas reiteraões ordenadoras do poema que em sua forma gráfica contém segmentos curtos, medidos e isolados pelo corte da cesura, nomeadamente os versos. As cesuras de fim de verso coincidem com o corte gramatical. O conjunto de versos isolados pela linha compõe uma estrofe. A linha que limita as estrofes pede ao receptor decisões sobre a realização de um silêncio mais ou menos duradouro. A disposição vertical das estrofes permite ver a estrutura do poema, dividido em quadras.

No caso de um poema visual, disposição, desenho e tipo de fonte assumida pelas palavras portam sentidos e direções de leitura. Joan Brossa comprime, expande, estica, achata a palavra poema, provando da sua versatilidade e realçando a relação entre palavra e imagem, inclusive as projeções da imagem no espelho, recordando que o título em catalão da obra é *Miralls*, que em português é traduzido por espelho.



(Joan Brossa. *Miralls*, 1972/ 1982, 49x35 cm)



A obra gráfica de Brossa permite problematizar alguns elementos do poema, tais como verso, estrofe e metro. Quando considerada a estruturação do mesmo termo “poema” em três linhas separadas por um espaço em branco, verso e diagramação estrófica são colocados em evidência. Também a criação de amplitudes diferentes para a mesma palavra “poema” expõe a versatilidade do metro, em suas várias medidas, o que inclui o verso livre.

Um poema é, portanto, uma estrutura dinâmica. Nele, os versos formam períodos sonoros comparáveis, de medida regular ou irregular e repetição organizada de sonoridades. O ritmo é responsável pelo movimento e direção do poema. Segundo Octavio Paz, interrupções rítmicas ou mudanças direcionais promovem um choque na recepção e a expectativa não se concretiza. No poema “Ave”, de Cuti (2010, p. 76), transcrito a seguir, é perceptível a mudança rítmica na terceira estrofe:

- AVE<sup>4</sup>
1. não sou urubu
  2. pra comer a carniça do ocidente
  3. e a podre culpa de brancos
  
  4. nem sou a pomba da paz
  5. pra churrasquinho dos ditadores
  
  6. sou a ave da noite
  7. sou ávida noite
  8. que bate asas de vento
  9. e traz um canto agourento
  10. ao sonho dos opressores
  11. e traz um canto suave
  12. a despertar outras aves
  13. pro revoar da justiça.

---

4 Os versos do poema “Ave” foram enumerados para facilitar a menção a eles durante a discussão de seus elementos. Utilizaremos o mesmo recurso sempre que fizermos referência a determinados versos durante os comentários.

O poema estrutura-se em três estrofes, apresenta versos polimétricos de 5 a 10 sílabas, sendo os versos 2 e 5 os de maior amplitude e aqueles que denunciam intenções de outrem negadas e questionadas pela voz lírica. Pode-se afirmar que há no poema dois movimentos rítmicos, representados pela entoação negativa das duas primeiras estrofes e pela afirmativa da estrofe final. As aliterações de consoantes oclusivas nas duas estrofes iniciais dão lugar às fricativas que desenham a imagem do voo da ave na última estrofe, cujo andamento rítmico é singular. Além da presença de rimas consoantes nos versos 6 e 7; 8 e 9; 11 e 12, os versos 8 a 13 apresentam igual medida e igualdade tônica, todos com acentos nas sílabas 2, 4 e 7:

versos	1	2	3	4	5	6	7
8	que	BA	te	A	sas	do	VEN
9	e	TRAZ	um	CAN	toa	gou	REN
10	ao	SO	nho	DOS	o	pres	SO
11	e	TRAZ	um	CAN	to	su	A
12	a	DES	per	TAR	ou	tras	A
13	pro	RE	vo	AR	da	jus	TI

A última estrofe contrasta com as anteriores ao adotar um ritmo de movimento regular e instaurar certa unidade sonora. A cadência regular dos versos e a reiteração de três acentos tônicos parecem representar o voo da ávida ave da noite. Entretanto, um olhar sobre o conjunto de reiterações da estrofe pode denunciar também nela um duplo e complementar movimento capaz de evocar diferentes estágios do voo da ave. Em outras palavras, a manutenção dos hiatos nos versos 11 e 13 (su-a-ve; re-vo-ar) e a recorrência dos três acentos promovem o ritmo marcado do bater das asas da ave; enquanto as consoantes fricativas, a ampliação da duração temporal na crase do verso “sou a ave da noite”, as assonâncias da vogal aberta /a/ presente em várias posições tônicas do verso e a recorrência

de sons nasais parecem representar o estágio de sustentação da ave no ar, o planar das asas a sustentar o corpo antes impulsionado.

Da leitura do poema “Ave” como um todo rítmico e semântico depreende-se inicialmente o movimento de recusa de imposições, violências e tratamentos dirigidos à ave para, na terceira estrofe, assumir uma identidade diversa, cujo ritmo capaz de representá-la é oposto e complementar porque se o bater das asas é dirigido aos opressores, o canto tem por destinatário as outras aves que quando despertadas serão ávidas de voos. As modulações rítmicas do poema promovem uma certa tensão entre entoações negativas e afirmativas, regularidade e irregularidade métrica, andamento isocrônico ou não dos sons dos versos.

Em relação à questão da duração temporal dos versos e da acentuação, faremos um parêntese baseado na análise realizada por Cavalcanti Proença da tonicidade e das células métricas do poema de Carlos Drummond de Andrade, “Confidência do Itabirano”. Proença reconhece a identidade métrica dos versos 3 e 5 que apresentam similar amplitude, mas isso pode ser questionado quando consideradas as pausas no tempo de leitura dos versos. Assim, se a escansão e a contagem silábica dos dois versos anunciam serem eles hendecassílabos, as pausas sugerem outra cadência temporal e imprimem novos sentidos ao verso, porque “Na medida em que exerce uma função abertamente semântica, a pausa pertence antes à ordem da entoação e do andamento que à ordem, mais regular e cíclica, do metro.” (BOSI, 2000, p.122). Se a medida dos versos anuncia a simetria, as pausas internas do verso 3 exigem suspensão e mais duração:

#### Confidência do Itabirano

1. Alguns anos vivi em Itabira.
2. Principalmente nasci em Itabira.
3. Por/ IS/so/ sou/ TRIS/te, or/gu/LHO/so:/ de/  
FER/ro. 2-5-8-11 (2,3,3,3)

4. Noventa por cento de ferro nas calçadas.
5. Oi/TEN/ta/ por/ CEN/to/ de/ FER/ro/ nas/  
AL/mas. 2-5-8-11 (2,3,3,3)
6. E esse alheamento do que na vida é porosidade e  
comunicação. [...]

Ao considerar as pausas, o verso 3 terá a duração de 15 tempos e 11 sílabas métricas enquanto o verso 5 apresentará 12 tempos e 11 sílabas métricas. As pausas imprimem andamentos diferentes a versos de mesmo metro:

3. Por/ IS/so/ sou/ TRIS/te/, /or/gu/LHO/so/:/  
de/ FER/ro./
4. Oi/TEN/ta/ por/ CEN/to/ de/ FER/ro/ nas/  
AL/mas./

Os decassílabos a seguir, de poemas de autoria diversas, são bastante distintos quando considerada a pontuação no andamento da leitura: “Vês! Ninguém assistiu ao formidável/ Enterro de tua última quimera.[...]” (ANJOS, 2001, p.61) e “De tudo, ao meu amor serei atento/ Antes, e com tal zelo, e sempre, e tanto [...]” (MORAES, 2001, p. 101). Neste último verso do poema de Vinícius de Moraes, as pausas são fundamentais e propõem mudanças na inflexão da voz, além de acrescentarem maior duração ao decassílabo. Cada suspensão da frase intensifica o que é declarado pelo sujeito e gera a expectativa do retorno da voz a pronunciar a palavra seguinte. A pausa promove o que Alfredo Bosi definiu como um “silêncio aberto e expectante” (BOSI, 2000, p.129).

A pausa é também elemento importante na construção rítmica do verso livre. Proença (1955, p. 108) acrescenta que a poesia moderna, marcada pelo emprego do verso livre, tem na unidade rítmica o seu fundamento, em outras palavras, o verso livre sustenta-se ritmicamente na ordenação simétrica de suas células, na periodicidade acentual e na

formação de células rítmicas<sup>5</sup>. No poema mencionado, “Confidência do itabirano”, Proença (1955, p.103-104) mapeia o predomínio de células ternárias nos sete versos iniciais, seguidas de binárias e quaternárias nos demais versos. A reiteração de células métricas compõe as células rítmicas que estruturam o ritmo do poema de versos livres.

Os poetas do verso livre reuniram as conquistas da tradição de versos e metros populares e clássicos para ampliação das possibilidades rítmicas e, conseqüentemente, das propriedades sensíveis do texto. O poeta, ensaísta e tradutor Paulo Henriques Britto, no ensaio “O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre”, comenta poemas de versos polimétricos e discute os artifícios linguísticos mobilizados em versos livres. Sobre eles, afirma que “Nenhuma poesia digna do nome, como nenhuma outra arte, é “natural”: não é por acaso que as palavras “arte” e “artifício” têm a mesma raiz.” (BRITTO, 2014, p. 39) e que no século XX, o verso livre tornou-se *mainstream*, convenção pautada na diversidade de metros e formas. Emprego de enumerações e seriações, pluralidade de temas, apelo para a visualidade, dessacralização do conteúdo e sacralização das novas formas, condição radical de liberdade, polimetria são alguns recursos empregados para a construção polirrítmica do poema de versos livres. As variações rítmicas do metro livre o distingue dos versos regulares e tradicionais, mas na análise de um verso livre é importante considerar tanto suas particularidades quanto as suas relações com o metro regular porque muitas vezes o impulso rítmico de um verso livre advém de um metro regular, como demonstra o poema “Ave” que transita da irregularidade métrica à regularidade das tônicas e do metro.

---

5 Por célula rítmica Proença (1955, p 5) entende a presença de pelo menos duas células métricas iguais.

O impulso rítmico de um poema é resultado de todos os seus versos e elementos constitutivos. Só podemos decidir sobre a leitura de um dado verso depois de compreendermos o sistema rítmico do poema todo. A análise rítmica é fundamental para o conhecimento do movimento rítmico, seja em um poema composto de metros regulares ou livres. Cabe perceber que o poema é irredutível à paráfrase e à alteração de seus elementos: “Todo poema é uma totalidade encerrada dentro de si mesma – é uma frase ou um conjunto de frases que forma um todo.” (PAZ, 1982, p. 61). O ritmo é responsável pela unidade da frase poética e por fazer com que as palavras assumam certos princípios. Conforme afirmado anteriormente, ritmo não é sinônimo de metro porque este último é um dos elementos da estrutura do poema, assim como o são as rimas, os acentos, as pausas, as cesuras. A alternância ou segmentação é fundamental para a ancoragem rítmica, bem como a instauração de células métricas geradoras de cadências binária, ternária ou quaternária dos versos. A cadência rítmica encantatória compreende regularidade e variação de intervalos iguais de som e silêncio, ataque e pausa, caracterizados no poema por alternâncias de sílabas tônicas e átonas, breves e longas, de fonemas similares e distintos.

Como segmento marcado por entoações, equivalências e contrastes, o verso é composto de distribuição acentual, medida objetiva e cesura. Com sua complexidade rítmica, o verso ordena a linguagem nos níveis fonológico, morfológico, sintático e semântico. O metro e a pausa têm a função de estabelecer amplitudes semelhantes ou distintas aos versos. Já a cesura distingue o poema da prosa; enquanto a rima, quando coincide com a cesura no final do verso, organiza o metro e produz analogias sonoras, sendo ela um elemento unificador do ritmo do poema.

Nas sociedades de tempos e espaços diversos encontram-se ritmos impostos, procurados, espontâneos e artisticamente recriados. O ritmo

do poema é resultado do encontro dos ritmos da tradição poética e social com os ritmos do poeta e de seu tempo. Acontecem processos de atração, repulsão, justaposição, agrupamento de palavras ordenadas, reiteração sonora, alternância regular de som e silêncio. Essa repetição direcionada e periódica de elementos no tempo e no espaço é concretizada no poema. Ao interpretar o texto poético, o leitor decide quais as palavras que pedem maior duração, que sílabas acentuar, quando suspender a voz e quando retomar a articulação das sílabas, quais cesuras manter e de quais prescindir, que entoação oferecer à coincidência de cesura métrica e cesura gramatical, sempre com a firme consciência de que a “frase poética é tempo vivo, concreto – é ritmo, tempo original, perpetuamente se recriando. Contínuo renascer e tornar a morrer e renascer de novo.” (PAZ, 1982, p. 80-81).

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. Alguma poesia. Amar se aprende amando. In: \_\_\_\_\_. Poesia completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 3-39; p.1273-1361.

ANJOS, Augusto dos. Fragmento do soneto “Versos íntimos”, 1912. In MORICONI, Ítalo. Os cem melhores poemas brasileiros do século. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

ARISTÓTELES. Arte retórica e Arte poética. Tradução de Antônio Pinto de Carvalho. Introdução e notas de Jean Voilquin e Jean Capelle. Estudo introdutório de Goffredo Telles Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

ARISTÓTELES. Poética. Prefácio de Maria Helena da Rocha Pereira. Tradução e notas de Ana Maria Valente. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

BANDEIRA, Manuel. Seleta em prosa e verso. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1971.

BILAC, Olavo e PASSOS, Guimarães. Tratado de versificação. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves, 1949.

BOSI, A. O som no signo. Frase: música e silêncio. In: \_\_\_\_\_. O ser e o tempo da poesia. São Paulo: Companhia das Letras, [1977] 2000, p. 48-76; 77-129.

BRIK, Ossip. Ritmo e sintaxe (1920-1927). In: Teoria da literatura: formalistas russos. 3 ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 131-139.

BRITTO, Paulo Henriques. O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre. Revista *eLyra*, n.3, p. 27-41, 2014. Disponível em <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/40/42> Acesso em: 03 fev. 2022.

BROSSA, Joan. Miralls. Número de edición: 12/15. Colección MACBA. Consorcio MACBA. Barcelona: Fundació Joan Brossa, VEGAP, 1972 (1982). Disponível em: <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/brossa-joan/miralls> Acesso em: 03 fev. 2022.

CARRETO, Carlos F. Clamote. A voz ou a plenitude do texto. Performance oral, práticas de leitura e identidade literária no Ocidente medieval. Revista Medievalista online, n° 19, 2016, p. 1-36. Disponível em: <https://medievalista.iem.fcsh.unl.pt/index.php/medievalista/article/view/184/170> Acesso em: 03 fev. 2022.

CUTI. Negroesia: Antologia Poética. 2 ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, [2007] 2010.

DUFRENNE, Mikel. O poético. Tradução de Luiz Arthur Nunes e Reasylyvia Kroeff de Souza. Porto Alegre: Editora Globo, 1969.



- KHLÉBNIKOV, Viélimir. Poesia russa moderna - Antologia. Traduções de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. 6 edição revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 115-150.
- MATOS, Gregório de. In: Apresentação da poesia brasileira. Organização e notas de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.
- MATTOSO, Glauco. Tratado de versificação. São Paulo: Annablume, 2010.
- MOISÉS, Carlos Felipe. Poesia & utopia: sobre a função social da poesia e do poeta. São Paulo: Escrituras Editora, [2006] 2007.
- MORAES, Vinicius de. Fragmento de “Soneto de fidelidade”, 1957. In MORICONI, Ítalo. Os cem melhores poemas brasileiros do século. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p.101.
- PAZ, Octavio. O arco e a lira. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1956] 1982.
- PLATÃO. Livro II. In: \_\_\_\_\_. As leis (ou da Legislação): incluindo Epinomis. Tradução de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 1999, p. 102-133.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. Ritmo e poesia. Rio de Janeiro: Organização Simões Editora, 1955.
- SCHNAIDERMAN, Boris. Prefácio da 1ª edição. In: Poesia russa moderna - Antologia. Traduções de Augusto de Campos, Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. 6 edição revista e ampliada. São Paulo: Perspectiva, 2001, p. 17-37.
- TOMACHEVSKI, B. Sobre o verso (1927). In: Teoria da literatura: formalistas russos. 3 ed. Porto Alegre: Globo, 1976, p. 141-153.

## Poesia e Psicanálise

Nelson Martinelli Filho<sup>1</sup>

A abordagem de temas tão amplos como poesia e psicanálise oferece múltiplas possibilidades de percursos, considerando aproximações e distanciamentos. Na breve extensão deste texto, pretendo pôr em debate a) algumas nuances que apontam para os modos como psicanálise e literatura se encontram e se encontraram nas teorias de Freud e de Lacan; b) a produção de poesia e seu efeito de simbolização, em especial nos casos de eventos traumáticos; e c) o gesto da escrita poética, entre a imagem e o imaginário, e o olhar que convoca o sujeito do inconsciente. A discussão se centrará, portanto, em momentos distintos, no texto, no

---

1 Doutor em Letras pela Universidade Federal do Espírito Santo, com pós-doutorado em Letras pela mesma instituição. Bolsista de Produtividade em Pesquisa PQ-2 do CNPq. Professor do Instituto Federal do Espírito Santo (Profletras/PPGEH) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo (PPGL/Ufes). Autor de *A dupla cena* (romance, 2010), *rondar o indizível* (poemas, 2021) e *Formas de esquecer: o estatuto da memória em contos de Bernardo Kucinski* (2022). E-mail: nelsonmfilho@gmail.com.

autor e no leitor, de maneira a relacionar proposições e conceitos da psicanálise às modalidades de produção e de leitura de poesia.

O primeiro dos itinerários nos leva à grande importância que teve a literatura, de um modo geral, na estruturação da teoria psicanalítica, o que acompanharemos por intermédio da sistematização da professora e psicanalista Olga Maria M. C. de Souza, em “A psicanálise e as letras” (2002). Freud, por quem naturalmente deveremos começar este esboço panorâmico, foi não apenas um grande leitor e autor de estilo notável – chegou a receber, em 1930, o prestigioso Prêmio Goethe da cidade de Frankfurt em reconhecimento ao seu trabalho, embora não fosse exatamente um prêmio literário –, mas estabeleceu um diálogo estreito com autores e obras para a fundamentação de sua perspectiva teórica, deixando evidente que as obras de arte, “especialmente a literatura e a escultura e, com menos frequência, a pintura” (FREUD, 1996 [1914], p. 217), exerciam sobre ele um poderoso efeito.

As referências literárias de Freud são predominantemente clássicas, com citações disseminadas ao longo de toda a sua produção intelectual, anteriores até mesmo à publicação de *A interpretação dos sonhos*, em 1900, que institui de maneira decisiva a psicanálise como um campo de estudo sobre o aparelho psíquico. Na *Traumdeutung*, as histórias de *Édipo Rei* (FREUD, 2019, p. 302) e *Hamlet* (FREUD, 2019, p. 305) fornecem subsídios para a formulação da teoria sobre os sonhos. A epígrafe do livro, transcrita da *Eneida*, é índice de como Freud delimita as bases estruturais da psicanálise: “*Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo*” (Verg. *Aen.* 7.312). A inscrição do verso “Se não posso dobrar os poderes celestiais, agitarei o Inferno”<sup>2</sup> na abertura dessa obra paradigmática

---

2 Tradução disponibilizada em nota de rodapé na edição da Companhia das Letras. Não há informação se o trecho em latim também foi traduzido por Paulo César de Souza, responsável pela versão do texto de Freud. Na tradução de Odorico Mendes: “Vou, se não dobro o céu, mover o inferno”. Na de Carlos Alberto Nunes: “Já que no céu nada alcanço, recorro às potências do Inferno”.

revela-se como pórtico para aquilo que Freud entende sobre a análise do aparelho psíquico: não tanto o céu, o plano superior, o idealizado, que é matéria de interesse, mas o *submundo* do inconsciente. Demarca-se, com isso, que o trabalho psicanalítico se interessa pelos indícios daquilo que se oculta, não se restringindo ao que se encontra evidente.

Ainda que a tragédia de Sófocles, por sua importância para a definição do Complexo de Édipo, compareça em tantos momentos da obra de Freud – desde 1897, em carta destinada a Wilhelm Fliess –, outros textos e temas literários podem ser localizados na teoria freudiana. Com auxílio da organização de Souza (2002, p. 266), podemos listar:

- 1897 – Sobre *Édipo rei* (Sófocles) e *Hamlet* (Shakespeare). Carta a Fliess, de 15/10/1897.
- 1898 – Sobre *A juíza* (Meyer). Carta a Fliess, de 20/06/1898.
- 1898 (1900) – *Édipo e Hamlet* em *A interpretação dos sonhos*.
- 1905 – O chiste e sua relação com o inconsciente.
- 1905/6 – Personagens psicopáticos no palco.
- 1906 – Delírios e Sonhos na *Gradiva* de Jensen.
- 1907 – Escritores criativos e devaneio.
- 1910 – Leonardo da Vinci e uma Lembrança de sua infância.
- 1913 – O tema dos três escrínios (*O Rei Lear*, de Shakespeare).
- 1915 – Sobre a transitoriedade.
- 1916 – Alguns tipos de caráter encontrados no trabalho analítico (*Ricardo III* e *Macbeth*, de Shakespeare, e *Rosmersholm*, de Ibsen).
- 1917 – Uma recordação infantil em *Poesia e Verdade*.
- 1919 – O inquietante (*O homem de areia* e *O elixir do Diabo*, de Hoffmann).
- 1927 – Dostoievski e o parricídio (*Os irmãos Karamazov*, de Dostoievski, e *Vinte e quatro horas na vida de uma mulher*, de Stevan Zweing).
- 1927 – O humor.

Nas publicações de Freud, as obras literárias, entre poemas, romances e peças de teatro, são mencionadas ora como ilustração de um determinado aspecto teórico, aproximando trechos e citações para exemplificar suas considerações e para validar suas proposições, ora para analisar especificamente a produção artística e sua origem, sob o viés psicanalítico. Devemos também considerar os momentos em que se analisa diretamente uma obra literária, como no caso da *Gradiva*, de Jensen. Souza (2002, p. 267) entende que a questão nodal de Freud com a literatura incide sobre as fontes da criação, nas relações do artista com as formações inconsciente e nos processos de identificação do leitor.

Lacan, na sua contribuição para a psicanálise e para a releitura de Freud a partir da linguística estrutural, estabeleceu formas distintas de relação com a literatura na medida em que passou a entender que o inconsciente é estruturado como linguagem, introduzindo os três registros essenciais da realidade humana, o real, o simbólico e o imaginário (LACAN, 2005, p. 12), apresentados na conferência à *Société Française de Psychanalyse* em 1953. Assim como foi realizado com Freud, recorrerei à organização de Sousa (2002, p. 271) para estabelecer um panorama de alguns trabalhos de Lacan sobre textos literários:

- Seminário sobre *A carta roubada* (*Escritos*).
- Kant com Sade (*Escritos*).
- *Hamlet* (*Seminário 6: O desejo e sua interpretação*).
- *Antígona* (*Seminário 7: A ética da psicanálise*).
- Trilogia de Claudel (*Seminário 8: A transferência*).
- *O Arrebatamento de Lol V. Stein*, Marguerite Duras (*Ornicar* n. 34, 1985).
- *O despertar da Primavera*, Wedekind (*Ornicar* n. 39, 1986).
- *A divina comédia*, Dante (*Seminário 13: O objeto da psicanálise*).
- *Jeunesse* de Gide: *La lettre et le désir* (*Escritos*).
- James Joyce (*Seminário 23: Le sinthome*).

Tal como Freud, constata Souza, a imersão de Lacan na literatura tem como propósito, em certos momentos, o texto por si mesmo e, em outros, se concentra na figura do autor, além de pensar sobre a escrita em suas relações com a estrutura clínica, por exemplo. Lacan, no entanto, contribuiu para o debate, deixado em aberto por Freud, sobre a maneira com que a linguagem toca a (e se faz de) literatura e o sintoma. A manifestação sintomática, na perspectiva lacaniana, se constitui como resposta do ser falante à falta do objeto que a linguagem instaura, ou seja, é na ordem do significante que se interpreta – na transferência, com a instituição do sujeito suposto saber – o sintoma, a partir do qual se estabelecem as associações livres, inscrevendo-se no campo do Outro. Por não se dirigir a esse sujeito suposto saber, a escrita literária, como assevera Souza (2002, p. 272), ainda que também como uma resposta à falta do objeto, não aciona a presença do analista e não pressupõe a interpretação dentro dos moldes de uma cura. Desvia-se, portanto, de um impulso à psicologização do autor. As contribuições entre psicanálise e literatura são mútuas, pois esta, como tantas áreas do saber, foi influenciada por aquela a partir do século XX (destacando-se alguns movimentos de vanguarda). Por outro lado, como afirma Lacan em “Lituraterra”, “nisso a psicanálise tem algo a receber da literatura, se fizer do recalque, em seu âmbito, uma idéia menos psicobiográfica” (2003, p. 17).

Se nos direcionarmos ao sujeito que escreve, a poesia pode ser pensada na função de sublimação, como “na alegria do artista no criar, ao dar corpo a suas fantasias” (FREUD, 2011 [1930], p. 23), uma vez que ele, o artista/poeta/escritor criativo, faz o mesmo que uma criança que brinca, pois a linguagem “preservou essa relação entre o brincar infantil e a criação poética” (FREUD, 1996 [1907-1908], p. 136). A palavra sublimação aparece na obra de Freud desde sua correspondência com Fliess, sendo efetivamente enunciada como conceito em 1908, o

que acarretou no problema, bastante debatido, da dessexualização da pulsão. O tema foi revisto em 1915, em “Os instintos e seus destinos”, e em textos posteriores, nos quais a sublimação vai ser relacionada ao retorno do recalcado, tendo a pulsão sexual como matéria-prima. Lacan também vai dedicar atenção à sublimação em seu *Seminário 7: a ética da psicanálise (1859-1960)*, no qual busca rever o problema dos destinos da *Trieb* a partir do diálogo com Freud<sup>3</sup>.

Outro modo de entender a escrita poética é como via para o processo de simbolização do real não inscrito. Um exemplo recorrente dessa prática se encontra no campo da chamada literatura de testemunho, em especial nos casos de ditaduras e genocídios, em que os textos dos sobreviventes carregam um *teor testemunhal* (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 8) de uma experiência coletiva, partindo de manifestações de violência e de violações de direitos humanos. A poesia, como um modo de organização da linguagem, dá contorno àquilo que escapa ao simbólico, como nos eventos traumáticos, em que indica uma ausência estrutural na expressão que tenciona dar conta do real. Esse real, como algo “que escapole” (LACAN, 2008, p. 59), é o *irrepresentável* por excelência, evidenciado pelo que há de lacunar na rede de significantes, e a criação poética concorre como investida de elaborar aquilo que é da ordem do inominável.

O impacto do trauma sobre o aparelho psíquico irrompe um excesso de descarga de energia, como um susto ou um reflexo diante do evento inesperado, para o qual os mecanismos de defesa não estavam plenamente preparados, provocando um furo na inscrição do estímulo como traço mnêmico. Há um sentido econômico nesse excesso, visto que se trata de “uma vivência que, em curto espaço de tempo, traz para

---

3 Para uma discussão mais detalhada sobre o assunto, cf. “Fantasiando sobre a sublimação”, de Joel Birman (In: BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2002).

a vida psíquica um tal incremento de estímulos que sua resolução ou elaboração não é possível da forma costumeira, disso resultando inevitavelmente perturbações duradouras no funcionamento da energia” (FREUD, 2014 [1917], p. 366). O retorno à cena traumática por meio do sonho, por exemplo, vai na contramão do princípio do prazer, como Freud asseverou em *Além do princípio do prazer*, indicando uma tentativa retrospectiva do aparelho psíquico de *chegar a tempo* para o estímulo, o que resulta sempre num *atraso* (*nachträglich – a posteriori, après-coup*). Com essa interpretação, Freud dá novo delineamento à própria tese de que o sonho é uma realização do desejo, uma vez que nos casos da neurose traumática o que prevalece é a compulsão à repetição, da qual Freud decanta a noção de pulsão de morte.

O contrainvestimento do sistema de defesa promove uma espécie de inundação do aparelho psíquico, o que incide numa falha na inscrição do estímulo como traço mnêmico nas estratificações do sistema. Como Freud argumentava na carta a Fliess, a *Carta 52*, o aparelho psíquico se organiza como camadas<sup>4</sup> que realizam rearranjos e transcrições de representações entre si (FREUD, 1986 [1896], p. 208). O resultado dessa malsucedida operação da barreira antiestímulo impõe a ausência de uma representação para o evento traumático, entendendo representação a partir da noção de *Vorstellungsrepräsentanz*, o lugar-tenente (ou delegado) da representação (LACAN, 2008, p. 64) – em termos freudianos, o representante psíquico do instinto<sup>5</sup> (pulsão) (FREUD, 2010a [1915],

---

4 Na estruturação proposta por Freud, compreendemos os signos de percepção (Wz/*Wahrnehmungszeichen*), o inconsciente (Ub/*Unbewusstsein*) e o pré-consciente (Vb/*Vorbewusstsein*).

5 Garcia-Roza (2008) destaca que, na menção original no texto de Freud, grafa-se “(Vorstellungs-)Repräsentanz”.



p. 85–86) ou representante da representação<sup>6</sup> –, que fixa a imagem/traço mnêmico, o significante, numa rede de representações (*Vorstellung*) e o quantum ou a quota de afeto,<sup>7</sup> como sinal e intensidade (*repräsentanz*).

Ao não inscrever uma associação entre representação-objeto (*Objektvorstellung* – em *A interpretação dos sonhos* Freud se refere a *Dingvoerstellig*, representação da coisa) e representação-palavra (*Wortvorstellung*), o trauma se constitui como *Prägung* (cunhagem, impressão), que permanece no inconsciente como uma *intensidade*, e não como traço (*spur*) na memória, isto é, não integrado ao sistema verbalizado do sujeito (GARCIA-ROZA, 2008, p. 184). Trata-se da memória de algo não inscrito como representação. Pela maneira como se fixa a intensidade de estímulos que ocorrem no instante traumático, o indivíduo é repetidamente levado de volta à cena inicial. Na observação de Freud dos casos clínicos, era “como se esses doentes jamais tivessem superado a situação traumática, ou seja, como se essa tarefa ainda se apresentasse diante deles, atual e intacta” (FREUD, 2014 [1917], p. 367).

A *irrepresentabilidade* deve ser entendida como algo que não se inscreveu como um traço mnêmico associado a uma representação, e assim

- 
- 6 “Representante ideativo” ou “representante psíquico” na tradução de Paulo César de Souza para o texto “O inconsciente” (*apud* FREUD, 2010a [1915], p. 115, nota do tradutor), também integrante dos trabalhos metapsicológicos de Freud. O tradutor, no entanto, acrescenta que “[t]alvez se possa usar igualmente ‘representante psíquico’” no caso em questão, não excluindo a possibilidade de traduzir *Vorstellung* como “representação”, indicando, para isso, o uso de “representante da representação”. Em Laplanche e Pontalis (2001, p. 455), a inscrição da representação (ou de representações) em que a pulsão se fixa no psiquismo do sujeito é chamado de “representante-representação”. Toda essa discussão em torno da tradução do termo revela a complexidade de adequar as versões em português ao termo-valise freudiano em variados contextos.
- 7 No *Vocabulário de psicanálise*, Laplanche e Pontalis destacam que, em Freud, essa expressão também aparece como “energia de investimento”, “força pulsional”, “pressão” da pulsão, ou “libido”, quando a pulsão sexual é a única que está em causa, isto é, quando se trata do destino do afeto e da sua independência quanto à representação (LAPLANCHE; PONTALIS, 2001, p. 421).

tocamos no campo do inominável, do indizível. A repetição no trauma não ocorre como sintoma do retorno do recaiado, um traço previamente inscrito – embora interdido no processo de tradução entre as camadas do aparelho psíquico –, mas sim como a retomada de uma intensidade de energia registrada no inconsciente. O instante traumático é irrepresentável como uma categoria do simbólico, conservando-se como um buraco (*trou*, daí o *troumatisme* na teoria lacaniana) na rede de representações. Pelo que excede ao registro simbólico e pelo que caracteriza a repetição como compulsão, o trauma, na pulsão de morte, toca no domínio do real: “Não é notável que, na origem da experiência analítica, o real seja apresentado na forma do que nele há de *inassimilável* – na forma do trauma, determinando toda a sua sequência e lhe impondo uma origem na aparência acidental?” (LACAN, 2008 [1964], p. 60).

Neste ponto ainda debatemos a perspectiva da escrita de poesia em relação à (im)possibilidade de inscrição como traço no campo da linguagem, isto é, o sujeito-autor tomado como referencial para pensar sobre as noções de sublimação, representação e simbolização. O poético, no entanto, carrega um *gesto*<sup>8</sup>, do modo como Lacan o entende na aplicação da pincelada sobre uma tela (2008 [1964], p. 114), que termina um movimento, isto é, o gesto como movimento dado a ver, carregando uma temporalidade que se completa no olhar. O olhar, nos

---

8 Em “O autor como gesto” (2007), Giorgio Agamben, ao visitar a conferência “O que é um autor?”, proferida por Foucault na *Société Française de Philosophie* em 1969, propõe que o gesto, “o que continua inexpresso em cada ato de expressão” (AGAMBEN, 2007, p. 59), indica uma ausência, um vazio central no lugar que tradicionalmente seria atribuído à vida do autor, e ao mesmo tempo viabiliza uma expressão na medida em que põe autor e leitor *em jogo* no texto. Determinando como ponto de partida a noção foucaultiana de *função-autor*, o argumento de Agamben se concentra na impossibilidade de localizar, no espaço vazio do vivido no texto, a realidade substancial do sujeito, desse modo, o autor permaneceria inexpresso em sua obra, comparecendo apenas como gesto.

diz Lacan, não apenas termina o movimento, mas o cristaliza (2008 [1964], p. 117). Processo semelhante parece relatar Roland Barthes em sua leitura sobre a fotografia como *uma microexperiência da morte*: o fotografado torna-se verdadeiramente espectro (2017, p. 19), o *Spectrum*, uma posição *fantasmática*, e o fotógrafo, afirma Barthes, com seu gesto, vai embalsamá-lo (2017, p. 15). Neste caso falamos do encontro do espectador com um quadro (ou uma fotografia), com uma peça de arte, uma vez que, no quadro, manifesta-se algo do olhar, como se o pintor oferecesse àquele que vê sua obra uma pastagem para o olho (LACAN, 2008 [1964], p. 102), isto é, há um apetite do olho naquele que olha, constituindo o valor de encanto da pintura (2008 [1964], p. 115).

A valorização de elementos relativos à imagem e à visão é longa na história da humanidade. Aristóteles, por exemplo, coloca a visão entre a sensação mais amada pelo ser humano, que tende ao saber e direciona amor às sensações (Arist. *Metaph.* 1.980a). Já Horácio afirma que a cena ou a narrativa que é recebida pelos ouvidos causa emoção mais fraca se comparada àquela que se apresenta aos olhos, permitindo que o espectador testemunhe (*Ars.* 179-180). Ainda na Antiguidade, Quintiliano, na *Instituição oratória*, elabora uma definição de *enargia* (Quint. *Inst.* 8.3.61) como o mecanismo retórico que expõe diante dos olhos, por meio de recursos de amplificação como a êcfrase<sup>9</sup>, por exemplo, em favor da argumentação de uma causa. Mais especificamente no campo da poesia, é conhecida a aproximação que se sintetiza na expressão horaciana *ut pictura poesis*: “Feito pintura, a poesia: pois uma vista de perto / mais nos cativa, e outra é melhor se vista de longe; / esta adora o escuro, aquela nas luzes se mostra / pois não teme o aguilhão

---

9 Descrição detalhada e vívida que expõe aos olhos o que é descrito (Theon. *Prog.* 118-120).

agudo de quem a critica; / esta agradou na primeira, aquela, dez vezes seguidas”<sup>10</sup> (Hor. *Ars.* 361-365).

Data da Antiguidade, portanto, a relação entre poesia e imagem, mediada e reforçada pelo olhar. No século XX e ainda hoje, a psicanálise partilha com a arte questões fundamentais a respeito da natureza da imagem. O *fascínio* do espectador em frente a um quadro ao caminhar pelas galerias de um museu também ocorre diante do poema: no folhear das páginas de um livro de poesia, somos inflamados de maneira mais acentuada em alguns pontos desse percurso – como numa caminhada por galerias de arte. Esse efeito também é obtido na narrativa em prosa, porém com diferente *especialização*, visto que a ação pungente de um determinado trecho não será *emoldurado* pelos limites do verso, pela concisão da forma ou por tudo aquilo que demarca, no espaço em branco da página, as *bordas* do texto – seu *enquadramento*. O instante de fascínio na narrativa em prosa tende, nas formas mais recorrentes do gênero, a ser encadeado ao fio da história, aberta e linear, enquanto a poesia, por se apresentar como uma ordem fechada em si (PAZ, 2015, p. 12), concentra o evento no intervalo entre os poemas, numa intermitência, num ritmo, como no espaço vazio que existe entre os quadros (daí a importância de se considerar a especialização), que também implica a dimensão do tempo, estendendo o poder (ou aumentando o alcance) desse fascínio sobre o leitor/espectador.

Já que a reflexão sobre a poesia nos leva ao paroxismo de considerá-la “a mais condensada forma de expressão verbal” (POUND, 2006, p. 40), pode-se dizer que o seu efeito sobre o leitor/espectador é também amplificado. A condensação – em termos poundianos, *fânoica*, *melopáica* e *logopáica* – e a especialização concentram esse

---

10 “*Ut pictura poesis; erit quae, si propius stes, / te capiat magis, et quaedam, si longius abstes; / haec amat obscurum, volet haec sub luce videri, / iudicis argutum quae non formidat acumen; / haec placuit semel, haec deciens repetita placebit*” (Hor. *Ars.* 361-365).

efeito *pungente*, como no *punctum*, de Barthes. Ainda que não recorra à palavra *fascínio*, Barthes se interessa pela atração que algumas fotografias lhe produzem, como uma agitação interior, uma festa, um trabalho, a pressão do indizível que quer se dizer (BARTHES, 2017, p. 24). Essa agitação ele denomina *aventura* (algumas fotos o *advêm*, outras não) e *animação* (ela, a foto, passa a existir para ele). Barthes nota, então, que algumas fotografias o feriam, transpassavam-no como uma flecha, como numa picada de um instrumento pontudo. O *punctum* é esse pequeno buraco, essa pequena mancha que *punge* e também *fere*, mortifica.

Na multiplicidade de imagens com que nos deparamos no mundo, nossos olhos podem ser atraídos para um foco de luz, ofuscante e intermitente, como explica Juan-David Nasio (1995), e esse ponto que nos atrai é um ponto, e é intermitente (é importante ressaltar esse aspecto da intermitência, no argumento de Nasio, pois o ritmo dessa imagem, entendida como a imagem fálica, na alternância de luz e sombra, fascina, remetendo ao movimento de abertura e fechamento do significante, como nos orifícios erógenos do corpo). Octavio Paz diz que o poema, em sua rotação sobre si mesmo como um ideograma em busca de significação, emite luzes que brilham e que se apagam sucessivamente (PAZ, 2015, p. 121). Esse brilho, para a psicanálise, é da ordem do fascínio e não se confunde, obviamente, com uma emissão luminosa real, mas nos atrai porque nos remete ao que nós temos de mais próprio (NASIO, 1995, p. 36). A fascinação é, então, um instante entre a visão (do eu) e o olhar (do inconsciente), instaurando-se como um dos modos da fantasia, no limite do registro imaginário (NASIO, 1995, p. 35). Se falamos de imaginário, via psicanálise, estamos tocando no registro do engodo, que encobre o sujeito do inconsciente. O eu é formado por esse conjunto de imagens (para Lacan, essas imagens formariam como que as cascas de uma cebola) por meio das quais ele *vê* o

mundo e *se vê*, como reconhecimento (*vejo-me vendo-me*, cita Lacan). É no conhecido *estádio do espelho* (LACAN, 1998 [1966]) que se precipita uma noção de eu no bebê, operando uma cisão entre *Innennwelt* (mundo interior) e *Umwelt* (mundo exterior) no processo de identificação e produção de uma imagem do próprio corpo.

Aqui se opera uma importante diferenciação entre ver e olhar. Na perspectiva adotada neste texto, a visão não é o olhar. Ver está no movimento do eu, a partir da imagem fálica, do falo imaginário, para a imagem da coisa. O falo imaginário não é o mesmo que o órgão sexual, mas uma imagem fortemente investida com a qual o eu se identifica (e por isso o eu é um ser sexual, pois se identifica com esse falo imaginário). No descortinamento das imagens que o eu reconhece ao seu redor encontra-se a imagem fálica como esse foco luminoso (porém intermitente, num ritmo orifical – ou ainda: num ritmo poético) que alimenta os olhos. Essa é a experiência da fascinação, a experiência em que o eu é confrontado pela imagem fálica, no limite do imaginário (NASIO, 1995, p. 35), evocando a noção de gozo perdido.

O gesto que se vê na pincelada do pintor, entendido também no movimento de escrita do autor, se cristaliza numa mortificação, e essa função antivida, esse antimovimento, é o *fascinum*: “O instante de ver só pode intervir aqui como sutura, junção do imaginário e do simbólico, e é retomado numa dialética, essa espécie de progresso temporal que se chama precipitação, arroubo, movimento para frente, que se conclui no *fascinum*” (LACAN, 2008 [1964], p. 118). Se o *ver* se projeta do eu para o objeto, o *olhar* realiza um percurso inverso, pois advém do campo do Outro e dissolve o eu imaginário. Nesse sentido, o olhar ameaça a imagem fálica, imaginária, e aparece como uma ameaça de castração. O que está ameaçado não é verdadeiramente o órgão sexual, mas a construção imaginária, e por isso a castração é uma castração simbólica.

Desse encontro com o Outro é que pode se produzir um *efeito de sujeito*, na perspectiva do sujeito do inconsciente, no qual se expõe uma *falta*: “O olhar só se nos apresenta na forma de uma estranha contingência, simbólica do que encontramos no horizonte e como ponto de chegada de nossa experiência, isto é, a falta constitutiva da angústia da castração” (LACAN, 2008 [1964], p. 76).

Retornemos ao campo da poesia. O ato poético – em sua tendência à síntese e à condensação, ao mesmo tempo em que, num espaço mais conciso, investe sistematicamente (e sintomaticamente<sup>11</sup>) na produção de imagens (metafóricas, metonímicas, manejando deslizamentos de sentidos ou mesmo no apelo explicitamente visual em desafio aos vazios da página) – parece ampliar as condições para que *fascine* o leitor (ou melhor: que o leitor seja fascinado), como que com pontos luminosos que o ferem. Toda imagem, nos diz Alfredo Bosi, pode fascinar como uma aparição capaz de perseguir (1977, p. 13). Não à toa o leitor encontra, com frequência, dificuldades para explicar de maneira exata o que experimentou diante de alguns poemas. Essa dificuldade não é apenas por falta de termos técnicos apropriados, mas diz respeito à limitação da própria linguagem, do simbólico. O indizível, o que não se consegue expressar por vias simbólicas, toca no campo do real.

---

11 Colette Soler, em “A literatura como sintoma” (1998), aproxima a criação literária do sintoma porque este, por si só, é uma invenção. Além disso, a literatura é um veículo de gozo, em especial o gozo do significado, em sua relação com o imaginário e a ficção (1998, p. 18). Soler ainda alude à produção de gozo na operação do poeta em que “torna clara a junção ou a costura na qual a audácia da letra (*lettre*) engendra algo novo no significado” (1998, p. 19). O sintomático no literário também parece emergir no conceito de repetição, sobre o qual Ezra Pound e Octavio Paz sinalizam uma certa percepção: “o fim de um poema é um princípio que volta, se repete e se recria” (PAZ, 2015, p. 12-13); “Literatura é novidade que PERMANECE novidade” (POUND, 2006, p. 33).

No instante da leitura, o olhar parte de fora em direção ao eu, do Outro para o eu, e esse eu, como instância imaginária, se desloca momentaneamente. No ponto da ferida narcísica se abre uma brecha para que o sujeito do inconsciente se manifeste<sup>12</sup>, como efeito de um ato entre o eu e o Outro. Esse efeito de sujeito é efêmero, ao contrário do eu imaginário, cuja imagem, surgida no espelho como engodo, ilude com uma promessa de permanência e constância. O efeito de sujeito do inconsciente se dá como um ato, e não como forma abstrata. O ato tem forma visível-audível-perceptível, em três dimensões, argumenta Nasio (1995, p. 62), no instante em que algo do inconsciente se manifesta por via da linguagem (lembramos, por exemplo, dos atos falhos, dos sonhos, dos sintomas): “o sujeito do inconsciente surge uma vez que haja ato, uma vez que o ato se consuma” (NASIO, 1995, p. 63).

Antevemos, assim, aproximações entre o (ato) poético e o (ato) analítico<sup>13</sup> – ainda que, em última instância, não se confundam plenamente. A escrita poética se compõe como *gesto*, oferecendo aos olhos famintos do leitor a possibilidade do fascínio no encontro com o falo imaginário, a imagem fálica. No ofuscamento dessa imagem pelo olhar que parte do campo do Outro, o eu *se percebe percebendo*, na expressão de Tania Rivera (2013, p. 24), abalando as certezas e as convicções imaginárias, numa experiência de desalojamento, de descentramento, de estranhamento. Não nos esqueçamos de que a sensação de inquietação, de estranheza, de assombro, como Freud descreve em seu texto sobre o *unheimlich*, se apresenta como aquela espécie de coisa assustadora que remonta ao que é há muito conhecido, ao bastante familiar (2010b [1919], p. 331).

---

12 Nasio chama o sujeito que surge, quando o eu imaginário desaparece, a partir da pulsão escópica, de sujeito escópico inconsciente (1995, p. 63).

13 Essa aproximação é referenciada já no título do livro *Entreato - o poético e o analítico*, organizado por Nina Virgínia de Araújo Leite e J. Guillermo Milán-Ramos (2011).



A poesia é um dispositivo que realiza a função de anteparo do real, instituindo um corte, a partir da posição de olhar do Outro, na consistência imaginária do eu. Desse corte, o sujeito do inconsciente se manifesta por meio das representações, por meio do campo simbólico, por meio do *ato*. O anteparo/poesia que abala esse encontro entre o eu e a imagem fálica (o ponto de luz intermitente) é o ponto do olhar, o ponto em que se rompe, momentaneamente, a ilusão do imaginário: “Quanto ao que, de um ao outro, faz mediação, o que está entre os dois, é algo de natureza diversa do espaço ótico geometral, algo que representa um papel exatamente inverso, que opera, não por ser atravessável, mas, ao contrário, por ser opaco – é o anteparo, o écran” (LACAN, 2008 [1964], p. 98).

Para encerrarmos este breve percurso de apontamentos entre poesia e psicanálise, percebemos que, nos expedientes do texto, do autor e do leitor/espectador, o que se põe em causa é a palavra-imagem poético-literária que implica o (sujeito do) inconsciente, seja pelo fascínio que vai ao limite do imaginário, seja pelo corte simbólico que opera de maneira castradora, seja pelo modo como margeia o real, o irrepresentável. Octavio Paz, quando diz que o poema é um conjunto de signos que buscam um significado, acrescenta que, já que a significação plena e total deixou de iluminar o mundo, giramos “em torno de uma ausência e todos os nossos significados se anulam ante essa ausência” (PAZ, 2015, p. 121). O poema, para Paz, à procura de significados, emite luzes que brilham e se apagam sucessivamente. O sentido desse brilho, que nos fascina, “não é a significação última mas é a conjunção instantânea do eu e do tu. Poema: busca do tu” (PAZ, 2015, p. 121). A busca, portanto, passa necessariamente pelo Outro. Nesse trajeto, quando o sentido adquire uma direção inversa pela incidência do Outro, temos a oportunidade de revirar a imagem especular, ilusória. Esse brilho

intermitente do poema na busca de sentido talvez dissolva, por um instante, nossa suposta consistência para nos trazer ecos – colhendo a provocativa expressão de Tania Rivera – do avesso do imaginário.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Profanações*. Trad. Silvina J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ARISTÓTELES. *Metafísica*. Vol. 1, 2 e 3. 2. ed. Ensaio introdutório, tradução do texto grego, sumário e comentários de Giovanni Reale. Tradução em língua portuguesa de Marcelo Perine. São Paulo: Loyola, 2002.

BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017.

BIRMAN, Joel. Fantasiando sobre a sublime ação. In: BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo, Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.

FREUD, Sigmund. A fixação no trauma, o inconsciente. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 13: conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. p. 364-381.

FREUD, S. Escritores criativos e devaneios. In: Edição Standard das Obras Completas de Sigmund Freud. Tradução Jayme Salomão. v. IX. Rio de Janeiro: Imago, 1996 [1907-1908]. p. 131-143.

FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 4: a interpretação dos sonhos* (1990). Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

FREUD, Sigmund. O inconsciente. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 12: Introdução ao narcisismo, Ensaio de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a. p. 99-150.

FREUD, Sigmund. O inquietante. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 14: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), Além do princípio do prazer e outros textos (1917-1920)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b. p. 328-376.

FREUD, Sigmund. A repressão. In: FREUD, Sigmund. *Obras completas, volume 12: Introdução ao narcisismo, Ensaio de metapsicologia e outros textos (1914-1916)*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010c. p. 82-98.

FREUD, Sigmund. *O mal-estar na civilização*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

FREUD, Sigmund. O Moisés de Michelangelo. In: FREUD, Sigmund. *Tótem e tabu e outros trabalhos*. Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Vol. XIII. Rio de Janeiro: Imago, 1996. [1914]

FREUD, Sigmund. Periodicidade e auto-análise. In: FREUD, Sigmund. *A correspondência completa de Sigmund Freud para Wilhelm Fliess – 1887-1904*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Imago, 1986. p. 208-264.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Artigos de metapsicologia, 1914-1917: narcisismo, pulsão, recalque, inconsciente*. 7. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

HORÁCIO. *Arte poética = Ars poetica*. Trad. Guilherme Gontijo Flores. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

LACAN, Jacques. Lituraterra. In: LACAN, Jacques. *Outros escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

LACAN, Jacques. *Nomes-do-Pai*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

LACAN, Jacques. O estádio do espelho como formador da função do eu. In: LACAN, Jacques. *Escritos*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 96-103.

LACAN, Jacques. *O seminário, livro 7: a ética da psicanálise (1959-1960)*. Trad. Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 11: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise (1964)*. 2. ed. Trad. M. D. Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LAPLANCHE, Jean; PONTALIS, Jean-Bertrand. *Vocabulário da psicanálise*. 4. ed. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEITE, Nina Virgínia de Araújo; MILLÁN-RAMOS, J. Guillermo. *Entreato: o poético e o analítico*. Campinas: Mercado de Letras/FAPESP, 2011.

NASIO, Juan-David. *O Olhar em psicanálise*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

PAZ, Octavio. *Signos em rotação*. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.

POUND, Erza. *ABC da literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

QUINTILIANO, Marcos Fábio. *Instituição Oratória*. Tradução, apresentação e notas de Bruno Fregni Bassetto. Campinas: Editora da Unicamp, 2015.

RIVERA, Tania. *O avesso do imaginário: arte contemporânea e a psicanálise*. São Paulo: Cosac & Naify, 2013.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

SOLER, Colette. *A Psicanálise na civilização*. Rio de Janeiro, Contra Capa, 1998 p. 13-20.

SOUZA, Olga Maria M. C. A psicanálise e as letras. In: MORAES, Alexandre (org.). *Modernidades e pós-modernidades: leitura em dois tempos*. Vitória: Programa de Pós-Graduação em Letras/CCHN/UFES, 2002.

THEON, Aelius. The Exercises of Aelius Theon. In: KENNEDY, George Alexander. *Progymnasmata: Greek Textbooks of Prose Composition and Rhetoric*. Translated by George Alexander. Atlanta: Society of Biblical Literature, 2003. p. 1-72.

VIRGÍLIO. *Eneida*. Trad. Carlos Alberto Nunes. São Paulo: Editora 34, 2016.

## Poesia e Natureza

Ilca Vieira de Oliveira<sup>1</sup>

Wesley Thales de Almeida Rocha<sup>2</sup>

A natureza constitui não só a dimensão primordial da vida, como é também fonte fecunda de muitas experiências, conhecimentos e invenções humanas, inclusive as artísticas e literárias. Ela é um reservatório de signos, sentidos e energias do qual o artista ou o escritor pode extrair elementos e aspectos com que compor sua obra. Repassando algumas

- 
- 1 Professora do Departamento de Comunicação e Letras, do Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em Letras – Estudos Literários na Universidade Estadual de Montes Claros/ UNIMONTES, Montes Claros, Minas Gerais, Brasil. Doutora em Estudos Literários, pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Estágio Sênior na Université de Sorbonne Nouvelle – Paris3, com bolsa da CAPES – processo 2802/15-5. Este texto é resultado de reflexões sobre a percepção, objetos e a paisagem que estão sendo discutidas no projeto “Cecília Meireles: os objetos e as janelas da percepção”, na Unimontes.
  - 2 Professor de Literatura e Língua Portuguesa no Instituto Federal do Norte de Minas Gerais (IFNMG), Campus Araçuaí. Doutor e Mestre em Estudos Literários, pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atualmente, participa do projeto de pesquisa “Cecília Meireles: os objetos e as janelas da percepção”, na Unimontes.

mais das mais reconhecidas criações literárias da tradição ocidental – com destaque, nesta abordagem, para obras poéticas em língua portuguesa e do Brasil especificamente –, vamos encontrar um conjunto de expressões, evocações e figurações de ambientes e paisagens naturais que, não apenas servem de cenário ou elemento decorativo das composições, mas são principalmente objetos de reflexão e elaboração lírica. Além disso, acompanhando as representações e figurações da natureza nos textos literários, nota-se como o conceito de mundo natural modificou-se ao longo do tempo, adquirindo modulações semânticas diversas de um momento para outro da história.

A palavra “natureza” vem de *natura*, termo em latim que tem em sua extensão de significados os sentidos de “qualidade essencial, disposição inata, o curso das coisas e o próprio universo”. Esse vocábulo latino é a tradução da palavra grega *physis*, que em seu significado original fazia referência à forma inata em que crescem espontaneamente plantas e animais (Cf.: <https://www.etymonline.com/word/nature>).

Muitos processos da natureza são análogos aos da vida humana, de maneira que sempre houve uma relação, que é até de dependência, existencial entre o mundo humano e o mundo natural. Eric Dardel, em *O homem e a terra: natureza da realidade geográfica*, aponta que “da terra vêm as forças que atacam ou protegem o homem, que determinam sua existência social e seu próprio comportamento, que se misturam com sua vida orgânica e psíquica, a tal ponto que é impossível separar o mundo exterior dos fatos propriamente humanos” (DARDEL, 2015, p. 48). O autor lembra que a narrativa do Gênesis mostra Adão formado da lama; e o termo *humano* vem etimologicamente da palavra em latim *húmus*, que significa justamente *terra*.

A imaginação sempre esteve entre dois mundos, o mundo da cultura propriamente humana e o mundo natural, no qual dominam

as plantas e os animais, as águas, a terra e as pedras. Uma divisão sensível separa e contrapõe esses dois mundos, principalmente na cultura ocidental, fundada na narrativa da expulsão das criaturas humanas do seio da natureza, também do *Gênesis*. Mas, há entre esses domínios uma continuidade não apagada, que faz com que nos sintamos tanto como parte da natureza quanto por ela compostos. A propósito, a palavra *cultura* vem de uma ligação etimológica também com a natureza, envolvendo a ideia de *cultivo*, ao mesmo tempo que a de *culto* – os trabalhos agrícolas eram concebidos como rituais (<https://www.etymonline.com/search?q=culture>).

Com isso, a natureza é também fonte de sentidos e saberes a respeito de nossa condição de partícipes do mundo natural, abastecendo as criações humanas, como as artísticas e as literárias, de signos e sentidos, ideias e imagens. Mas, é preciso destacar que a figuração da natureza, na literatura e na arte em geral, dá-se por meio de uma “forma simbólica”, uma “estrutura significativa”, que supõe o delineamento do visível em conjunção com valores culturais e mediante formas de expressão ou recursos da linguagem. Como assinala Anne Cauquelin (2007, p. 29), a natureza aparece a nós sempre “vestida”, isto é, composta por “perfis perspectivistas, cambiantes” e por artifícios da linguagem, que é a noção de *paisagem*. Nas definições da filósofa, é a paisagem o “esquema simbólico de nosso contato com a natureza” (CAUQUELIN, 2007, p. 35), “apresentação culturalmente instituída dessa natureza que me envolve” (CAUQUELIN, 2007, p. 141). Tal delimitação é importante para que se possa ler os registros da natureza no texto poético como inscrições de um olhar e de uma experiência sensível encarnados em um sujeito, implicando, com isso, uma interação recíproca entre o espaço, sua percepção pelo sujeito e sua representação junto à linguagem.

Na cultura ocidental, desde a Antiguidade Romana e a Grega, o mundo natural aparece não apenas como uma realidade imanente,



mas principalmente como um problema capital para os pensadores e os poetas. Na mitologia greco-romana, a deusa Gaia representa a terra, sendo esta tomada muitas vezes, como aponta Paul Commelin (1957, p. 15), no sentido de natureza. A natureza tem, assim, um *status* sagrado.

Na filosofia Pré-Socrática, quando os mitos parecem não satisfazer mais a sede de conhecimento dos homens, muitos pensadores abordam sobre a origem do ser e do mundo e sobre os processos da existência com base nos elementos naturais: a água, em Tales de Mileto (624 a.C. - 548 a.C.); o ar, em Anaxímenes (588 a.C. - 524 a.C.); em Heráclito (540 a.C. - 476 a.C.), o fogo. Esse conjunto de elucubrações vai abastecer muitas das reflexões dos poetas futuros sobre a vida e a existência, inclusive os modernos e contemporâneos, a lidarem, talvez mais intensamente ainda do que os antigos, com a fluidez das coisas, o etéreo da realidade ou o caráter inflamado e explosivo da experiência histórica.

Mas, nas poéticas clássicas, a natureza constitui principalmente o cenário em que ocorriam as ações humanas, sendo preciso ter dela a descrição a mais elaborada para também se ter a melhor construção da história e das personagens; isso quando os elementos ou processos da natureza não assumem uma própria dimensão humana, sendo eles os protagonistas. Nos poemas épicos, por exemplo, entre os grandes adversários dos heróis estavam os fenômenos naturais, identificados às figuras mitológicas daquela cultura. Em *Ilíada* e *Odisseia*, de Homero, são os perigos do mar, o desconhecido da vegetação, dos terrenos e da fauna de terras estrangeiras e, ainda, fenômenos como tempestades, alguns dos maiores entraves para os protagonistas na conquista de suas glórias.

E, em *Odisseia*, há ainda a questão do papel da natureza na figuração da identidade do herói. Quando, retornado a Ítaca, Ulisses tem que provar ser ele mesmo, fazer-se reconhecido inclusive pelo seu próprio pai, isso se dá a partir da referência a um pomar. Ulisses recorda cada

espécie plantada por Laertes, seu pai, quando ele ainda era criança e, assim, tem-se resolvida a história do retorno do Odisseu a seu lugar e a seu trono, depois dos muitos anos de exílio. Conforme Maria de Fátima Silva, em seu estudo “Homero e o mundo vegetal”, “a narrativa encontrava um fecho pleno neste retornar ao tempo e ao lugar, sendo a própria *phýsis* parte ativa da reintegração do herói na sua normalidade de vida” (SILVA, 2019, p. 169).

Ainda na Grécia Antiga, mais especificamente no período helenístico, floresceu uma tradição poética ligada diretamente ao tema da natureza, em especial à celebração da vida no campo e à atividade agrícola e pastoril: a bucólica, da qual fazem parte formas líricas tradicionais, em especial o idílio, a écloga e a pastoral (GOLDSTEIN, 2002, p. 56). São referências dessa tradição, os *Idílios* do poeta alexandrino Teócrito (316-260- a.C.) e as *Éclogas* do romano Virgílio (70-19 a. C.). A respeito do bucolismo na poesia, Greg Garrard (2006, p. 54) aponta-o como “em estreita correlação com a urbanização em larga escala do período helênico”, envolvendo uma saída da cidade (“frenética, corrupta e impessoal”) para o refúgio no campo (“pacífico e farto”). Sobre essas questões que definem a poesia pastoral, o crítico Antonio Candido pontua:

A poesia pastoral, como *tema*, talvez esteja vinculada ao desenvolvimento da cultura urbana, que, opondo as linhas artificiais da cidade à paisagem natural, transforma o campo num bem perdido, que encarna facilmente os sentimentos de frustração. Os desajustamentos da convivência social se explicam pela perda da vida anterior, e o campo surge como cenário de uma perdida euforia. A sua evocação equilibra idealmente a angústia de viver, associada à vida presente, dando acesso aos mitos retrospectivos da idade de ouro. Em pleno prestígio da existência citadina os homens sonham com ele à maneira de uma felicidade passada, forjando a convenção da *naturalidade* como forma ideal de relação humana. (CANDIDO, 1993, p. 58)

A poética pastoral marca secularmente a tradição literária do Ocidente, fazendo-se presente em momentos como a Idade Média, o Renascimento, o Arcadismo e o Romantismo.

A poesia da Baixa Idade Média tem nos cantos trovadorescos uma de suas manifestações mais destacadas. E nessas composições, fundadas nas expressões e nos cantos populares, a alusão à natureza é frequente. Principalmente nas chamadas “cantigas de amigo”, em seu cantar feminino em relação direta com os ritos primaveris. Como revelam Saraiva e Oscar Lopes, em *História da Literatura Portuguesa*, nessas composições estavam envolvidos “estados de consciência arcaicos” fundados numa “intimidade espontânea com a natureza”, numa “afinidade mágica entre as pessoas e tudo o que parece mover-se ou transformar-se por uma força interna” (SARAIVA; LOPES, s.d., p. 50-51). Pode-se aqui lembrar a antológica cantiga de D. Dinis conhecida como “– Ai, flores, ai flores do verde pino”, na qual o eu lírico vai perguntar às flores pelo paradeiro do seu amado; e elas respondem, tranquilizando o sujeito poético de que logo eles estarão juntos:

– Ai flores, ai flores do verde pino,  
se sabedes novas do meu amigo?  
**ai Deus, e u é?**

Ai flores, ai flores do verde ramo,  
se sabedes novas do meu amado?  
**ai Deus, e u é?**

[...]

– Vós me preguntades polo voss' amado  
e eu bem vos digo que é viv'e sano.  
**ai Deus, e u é?**

– E eu ben vos digo que é san’e vivo  
e será vosco ant’o prazo saído.

**ai Deus, e u é?**

E eu ben vos digo que é vivo e sano  
e será vosc’ ant’o prazo passado.

**ai Deus, e u é?**

(DINIS, 1997, p. 29)

Mesmo no período do Renascimento, em que se destacam a investigação de cientistas e filósofos sobre os mistérios do mundo físico e o cultivo por pensadores, literatos e artistas de formas e conteúdos da cultura humanista clássica grega e romana, houve com grande força uma literatura ligada à busca do conhecimento geográfico, principalmente em função das expansões marítimas. Poetas e escritores diversos fizeram registros poéticos das aventuras dos navegadores europeus por domínios desconhecidos (os oceanos, as terras do “Novo Mundo”), onde a natureza, imponente e, por vezes, até indomável, é a grande antagonista dos homens. Luís de Camões, em *Os Lusíadas*, não só registra os feitos dos portugueses na busca por novos territórios, como também expõe a relação entre o ser humano e a natureza, exaltando, como é comum nas epopeias, a capacidade dos “heróis” de desafiarem e vencerem adversários, não humanos, mas os fenômenos naturais os mais poderosos.

No mar tanta tormenta e tanto dano,  
Tantas vezes a morte apercebida;  
Na terra tanta guerra, tanto engano,  
Tanta necessidade aborrecida!  
Onde pode acolher-se um fraco humano,  
Onde terá segura a curta vida,  
Que não se arme e se indigne o Céu sereno  
Contra um bicho da terra tão pequeno?  
(CAMÕES, 1994, p. 78)

Também em Camões, mas já em sua lírica, o rio vem a ser objeto de alta elaboração poética; como em “Sobre os rios”, composição que estabelece um diálogo intertextual com o “Salmo 136”, retomando dele os “rios que vão por Babilônia” e assim expondo, segundo análise de Cleonice Berardinelli, questões ligadas à expatriação, à saudade e ao desejo de punição dos opressores (BERARDINELLI, 2000, p. 203–217). Em outros sonetos camonianos, vemos o rio integrado aos campos (“alegres campos, verdes arvoredos”), a “silvestres montes” onde o poeta vai derramar suas “lágrimas saudosas” de saudades de seu bem (CAMÕES, 2001, p. 27). Um “jardim adornado de verdura, / a que esmaltam por cima várias flores” aparece em um outro soneto (CAMÕES, 2001, p. 36). Ao abrigo de uma árvore, de “pomo, belo e brando”, o poeta vem expor seu contentamento com a vida, enquanto dela extrai o suave cheiro que favorece a sua glória. Diz ele à árvore: “Se eu não te celebrar como mereces, / cantando-te, sequer farei contigo / doce, nos casos tristes, a memória” (CAMÕES, 2001, p. 52).

A partir desse momento, pode-se projetar um olhar para a literatura no Brasil, na qual a natureza, sempre cantada como exuberante e fonte de riquezas e belezas, aparece como signo do território e da identidade nacional. Afrânio Coutinho assinala que o lirismo brasileiro, enraizado nas trovas populares, teve suas primeiras manifestações voltadas justamente para a expressão, por parte dos homens simples que vieram apossar-se da Colônia, das alegrias, tristezas e temores diante dos “fatos novos, às vezes hostis, que a natureza lhes punha diante, sugestionando-lhes a imaginação” (COUTINHO, 1968, p. 51).

Mas também, como observou Alfredo Bosi, as marchas colonizadoras tiveram como instrumento a “barbarização ecológica e populacional”, com a degradação dos rios pela mineração, a devastação da flora e da fauna pelas atividades extrativistas e agropecuárias introduzidas ao longo

do tempo, e ainda a preação dos nativos. Em obras poéticas dos séculos XVII e XVIII, já podemos encontrar a exposição e até a denúncia desses tipos de relação destrutiva com a natureza.

Nas obras dos árcades mineiros, que tanto foram “acusados de criar uma natureza fictícia de pastoral” (COUTINHO, 1968, p. 112), é possível identificar figurações do espaço físico local e o sentimento de inquietação ante sua degradação. Sonetos de Cláudio Manuel da Costa, por exemplo, expõem a natureza antes intacta e exuberante transformada pela ação exploratória do “progresso”, no caso a mineração; o rio destruído, os montes tornados vales, as árvores derrubadas são mostrados e lamentados, como no “Soneto VII”:

## VII

Onde estou? Este sítio desconheço:  
Quem fez tão diferente aquele prado?  
Tudo outra natureza tem tomado,  
E em contemplá-lo, tímido, esmoreço.

Uma fonte aqui houve; eu não me esqueço  
De estar a ela um dia reclinado;  
Ali em vale um monte está mudado:  
Quanto pode dos anos o progresso!

Árvores aqui tão florescentes,  
Que faziam perpétua a primavera:  
Nem troncos vejo agora decadentes.

Eu me engano: a região esta não era;  
Mas que venho a estranhar, se estão presentes  
Meus males, com que tudo degenera!  
(COSTA, 1996, p. 53-54)

Antonio Candido definiu a estética árcade, tão ancorada na *mimesis* aristotélica herdada da poética renascentista, justamente a partir da questão de como a natureza nela é retratada. Segundo o crítico, governa as criações neoclássicas o ideal da arte como uma cópia da natureza. A palavra “é considerada equivalente à natureza, capaz de criar um mundo de formas ideais que expressem objetivamente o mundo das formas naturais” (CANDIDO, 1993, p. 53, v. 1). E, nesse contexto, o próprio conceito de Natureza se amplia, “englobando o instinto, o sentimento, cujas manifestações, subordinadas a princípio, avultam ao ponto de promoverem, em literatura, explosões emocionais que desmancham de todo a clara linha da Razão” (CANDIDO, 1993, p. 54, v. 1).

Nesse quadro de busca de uma vida, tanto quanto uma arte, mais *natural*, grande prestígio é dado aos gêneros e à perspectiva bucólica. No Brasil, a poesia pastoral encontra um ambiente físico bastante adequado a seus cenários convencionais, tendo um de seus fundamentos expressivos, que é a rusticidade, como aspecto definidor da natureza local quanto das formas de vida na colônia.

Na obra de Cláudio Manuel da Costa, a identificação da realidade imanente e dos condicionamentos vividos pelo eu lírico (um *letrado* em meio às paisagens e à vida rústica) se dá justamente a partir da referência à natureza ao redor. As pedras, os penhascos, os troncos são, mais que elementos do cenário, símile da condição, situação ou dos sentimentos que experimenta o poeta, como nestes versos da “Écloga IX”:

Vós, troncos generosos,  
Imagens insensíveis de meu dano,  
Que a laços enganosos  
Talvez fostes arrimo, em vosso engano  
Podeis, ó troncos, já ter alegria,  
Que a um infeliz alenta a companhia.

Vós, mudas penhas, triste  
Figura da constância de meu peito,  
Onde o retrato existe  
Daquele objeto, por quem já desfeito  
Meu fino pranto desperdiço agora,  
Mármore duro, penha vividora;

Ouvi-me vós, vós, me escutai, que eu louco  
Busco atenção nos brutos insensíveis.

Não é meu mal tão pouco,  
Que não possa fazer em vós possíveis  
A compaixão, a mágoa, e a piedade,  
Tanto pode da dor a atividade.

[...]

(COSTA, 1996, p. 180)

Mas, é principalmente como signo do contraste ou até da tensão entre o sujeito letrado e terno e o ambiente em que vive que a natureza local aparece na poesia de Cláudio Manuel da Costa. No “Soneto VIII”, quando exprime “Tudo cheio de horror se manifesta, / Rio, montanha, troncos e penedos, / Que de amor nos suavíssimos enredos / Foi cena alegre, e urna é já funesta” (COSTA, 1996, p. 54), o poeta expõe sua inadequação e também a de sua poética a este ambiente rústico. Esse estranhamento devém da transformação de ambos, do ambiente natural local e do próprio sujeito poético, formado na cultura clássica e letrada que aprendera em seus anos de estudos em Portugal.

O rio, mais precisamente o Ribeirão do Carmo, também aparece na poesia de Cláudio Manuel da Costa como elemento por meio do qual se exprime o contraste entre seu sentimento de afeição pela terra natal e o deslumbramento pela cultura europeia, de onde vem os modos de expressão adotados em sua poética, os da norma neoclássica. Veja-se, abaixo, no “Soneto II”, a celebração do “pátrio Rio”, entremeada por uma consideração crítica do que o faz imperfeito aos olhos do poeta árcade:



Leia a posteridade, ó pátrio Rio,  
Em meus versos teu nome celebrado;  
Por que vejas uma hora despertado  
O sono vil do esquecimento frio:

Não vês nas tuas margens o sombrio,  
Fresco assento de um álamo copado;  
Não vês ninfa cantar, pastar o gado  
Na tarde clara do calmoso estio.

Turvo banhando as pálidas areias  
Nas porções do riquíssimo tesouro  
O vasto campo da ambição recreias.

Que de seus raios o Planeta louro  
Enriquecendo o influxo em tuas veias,  
Quanto em chamas férvida, brota em ouro.  
(COSTA, 1996, p. 51-52)

O Ribeirão do Carmo contrasta com a poética árcade, pois em suas margens não figuram elementos da natureza europeia, como árvores típicas (o “álamo copado” com seu fresco assento) e nem divindades (“ninfa cantar, pastar o gado”) que façam lembrar as regiões em que a estética adotada surgiu, a saber, o Sul da Europa, formado por Portugal, Espanha, Itália e Grécia. Além disso, as águas turvas do Ribeirão do Carmo contrastam com a claridade da tarde, à beira dos rios das regiões ideais, e o modo de vida aqui destoa do de lá, em que o equilíbrio e a calma são perenes, enquanto nos rios da terra natal a ambição torna o cotidiano mais agitado. Apesar desta incompatibilidade sugerida, o ouro que nas águas do “rio pátrio” brota dá dignidade à localidade e a tudo o que ela almeja conquistar.

Nas líras de Tomás Antônio Gonzaga, a natureza compõe o roteiro por onde transita a imaginação poética a projetar uma vida idílica e

plena com a amada, a eterna Marília. As paisagens convencionais da poesia pastoral frequentemente se sobrepõem à natureza local, sendo signo da vida tranquila e contemplativa que o eu lírico sonha para si e a amada. O pastor Dirceu e a pastorinha Marília percorrem prados e não os penhascos mineiros, descansam sob um cedro e não sob os troncos secos das serras, desfrutam de um “sítio ameno / Cheio de rosas, / De brancos lírios, Murtas viçosas” (GONZAGA, 1996, p. 610) ao invés das paisagens e ambiente rústicos que vimos Cláudio Manuel da Costa traçar e lamentar. Vejam-se os versos abaixo, da “Lira XIX”, nos quais a natureza aparece tão adequada às convenções da poesia neoclássica (signo da “regular beleza”) e até aos anseios intelectuais do poeta ilustrado (“a sábia Natureza”):

Enquanto pasta alegre o manso gado,  
Minha bela Marília, nos sentemos  
À sombra deste cedro levantado.  
Um pouco meditemos  
Na regular beleza,  
Que em tudo quanto vive nos descobre  
A sábia Natureza.  
(GONZAGA, 1996, p. 605)

Essa figuração tão “convencional” da natureza será contrastada pela de feitio “extravagante” que marcará a poesia do Romantismo. O contraponto entre campo e cidade, natureza e vida urbana seguirá sendo um dos motes fundamentais dos poemas. Porém, agora não mais com a natureza sendo para o sujeito mero lugar de refúgio, descanso e desfrute de uma vida tranquila, mas sim, como apontou Alfredo Bosi, sendo “o lugar sagrado da paixão, o cenário divino dos seus próprios sonhos de liberdade e de glória” (BOSI, 2015, p. 76). Com isso, a natureza ganha a dimensão de correspondente do eu interior do sujeito, instância ainda não dominada pelas convenções e, portanto, plena

de espontaneidade. O ser humano se identifica à natureza, vendo-se, como ela, primitivamente selvagem. A natureza romântica, diz Bosi, “é expressiva. Ao contrário da natureza árcade, decorativa. Ela *significa e revela*” (BOSI, 2015, p. 97).

Segundo Raymond Williams, o Romantismo constitui um momento crucial na história das concepções de Natureza. Ela, que era “representada até então como uma ordem social, um triunfo da lei e da abundância, está sendo vista, de forma alternativa, como uma outra ordem, solitária e frenética, contendo o amor à humanidade justamente nos lugares onde homens não há” (WILLIAMS, 2011, p. 121). O mar, a floresta, o céu de estrelas e o luar são as paisagens naturais mais requisitadas pelos românticos, justamente porque figuram a intensidade, a impetuosidade e o infinito dos desejos não reprimidos e os planos não devastados pela razão humana. No caso do Romantismo brasileiro, conforme Antonio Candido, seriam as flores as principais fontes de imagens de seus poetas, “prontos a explorar as suas possibilidades de delicadeza e sentimentalismo, concebendo-as como uma espécie de intermediário entre o mundo físico e o homem, cuja vida interior pareciam refletir” (CANDIDO, 1993, p. 146, v. 2).

É patente, entre os principais poetas e pensadores que formularam as bases da estética romântica (de Rosseau a Schiller, Schlegel e Madame de Staël, de Wordsworth a Coleridge e Lamartine), a reivindicação da natureza como dimensão primordial da sensibilidade e da espontaneidade de sentimentos, a ela devendo-se voltarem os artistas e escritores na busca de inspiração e, principalmente, a partir do que o contato com ela provoca na subjetividade. Nas palavras da crítica Regina Zilberman, no Romantismo “a natureza é fonte inesgotável de inspiração, alimentando o ego do sujeito e estimulando sentimentos interiores. Assim, não é da natureza que cabe falar, e sim das sensações que provoca no

indivíduo” (ZILBERMAN, 1999, p. 123). Nesse sentido, a natureza é sempre exposta em uma relação com o humano.

No Romantismo brasileiro, Gonçalves Dias explorou essas constantes sensitivas da natureza, cultivando paisagens que, em seus traços exóticos, imprimem ideias como de singularidade e excentricidade, propícias, ao mesmo tempo, à expressão da individualidade do eu e à valorização do ambiente local como símbolo do “nacional”. Ressoa aí a perspectiva, citada por Antonio Candido como dominante nesse momento, de que ser *brasileiro* é “cantar índios, flechadas, montanhas, cachoeiras, o mundo exterior” (CANDIDO, 1993, p. 134, v. 2). Basta lembrar o antológico poema “Canção do exílio”, em que o poeta exilado canta a saudade da natureza de sua terra natal como sendo a saudade do lugar em si e até de si mesmo, pleno apenas em enquanto lá.

Na poesia indigenista, Gonçalves Dias expõe a integração dos povos nativos com a natureza local, sendo ambos mostrados como dotados de uma força heroica, capaz de resistir ao domínio do colonizador (de um lado, a escravização e o extermínio, de outro a devastação). É o que se pode ler nestes versos do “Canto do Piaga”:

### III

Pelas ondas do mar sem limites  
Basta selva, sem folhas, i vem;  
Hartos troncos, robustos, gigantes;  
Vossas matas tais troncos contêm.

Traz embira dos cimos pendente  
– Brenha espessa de vários cipó –  
Dessas brenhas contêm vossas matas,  
Tais e quais, mas com folhas; é só!

Negro monstro os sustenta por baixo,  
Branças asas abrindo ao tufão,

Como um bando de cândidas garças,  
Que nos ares pairando – lá vão.

Oh! quem foi das entranhas das águas,  
O marinho arcabouço arrancar?  
Nossas terras demanda, fareja...  
Esse mostro... – o que vem cá buscar?

Não sabeis o que o mostro procura?  
Não sabeis a que vem, o que quer?  
Vem matar vossos bravos guerreiros,  
Vem roubar-vos a filha, a mulher!

[..]  
(DIAS, 1998, p. 110)

Como uma “selva” de “hartos troncos”, matas “sem folhas”, vem a armada portuguesa destruir a floresta plena e rica em que vivem os indígenas e ameaçar-lhes a vida.

Entre os poetas do chamado ultrarromantismo, a natureza atinge um valor poético e simbólico ainda mais intenso, correlacionando-se aos sentimentos e até aos dramas expressos pelo sujeito poético. Em Laurindo Rabelo, as flores estruturam o “sentimento do mundo” expresso pelo poeta (CANDIDO, 1993, p. 150); em Bernardo Guimarães, é o “sentimento da natureza” em si o principal, estruturando a subjetividade lírica; em Casimiro de Abreu, o mais brando e suave destes poetas, a natureza é a mais imediata (pomares, flores, regatos) e proporciona ao eu uma experiência de deleite puro e singelo, assim como é com o amor; em Álvares de Azevedo, a natureza é outra, menos física e menos objetiva e mais carregada de valores subjetivos ou psicológicos. Compondo paisagens dos sonhos ou dos pesadelos, dos desejos ou das frustrações, das fugas ou dos enfrentamentos, a natureza é aí o correspondente do estado de alma do poeta. Veja-se por estes versos de “Anima mea”:

Ó florestas! Ó relva amolecida,  
A cuja sombra, em cujo doce leito  
É tão macio descansar nos sonhos!  
Arvoredos do vale! derramai-me  
Sobre o corpo estendido na indolência  
O tépido frescor e o doce aroma!  
E quando o vento vos tremer nos ramos  
E sacudir-vos as abertas flores  
Em chuva perfumada, concedei-me  
Que encham meu leito, minha face, a relva  
Onde o mole dormir a amor convida!  
(AZEVEDO, 1996, p. 23).

Na poesia de Castro Alves, a natureza aparece, principalmente, como expressão de força, intensidade, em movimentos de embate e com alta carga de drama. Isso é flagrante em poemas de *A cachoeira de Paulo Afonso*, como atestam os versos abaixo, de “A cachoeira”:

Dilacerado o rio espadanando  
Chama as águas da extrema do deserto...  
Atropela-se, empina, espuma o bando...  
E em massa rui no precipício aberto...  
Das grutas nas cavernas estourando  
O coro dos trovões travam concerto...  
E ao vê-lo as águias tontas, eriçadas  
Caem de horror no abismo estateladas...  
(ALVES, 1997, p. 366).

O projeto estético e literário realista, que se apresenta em seguida e em contraposição ao Romantismo, buscará combater essas tendências subjetivistas na figuração da natureza, adotando uma “abordagem mais objetiva ou mesmo científica da paisagem” (COLLOT, 2013, p. 112). E, como o mundo em questão para o sujeito ocidental do final do século XIX e início do XX é especialmente o mundo urbano, com

atenção especial para as relações humanas e sociais que nele vigoram, as paisagens naturais são como que deixadas de lado, ou, como diz Michel Collot, “perdidas de vista” (COLLOT, 2013, p. 115).

Na modernidade, a natureza será principalmente objeto de intervenção e exploração humana, sendo posta sob o domínio da técnica e da máquina e ao sabor de interesses econômicos, políticos e científicos. E, na arte e na literatura modernistas, ela será correlativamente objeto, mais do que de figuração, de refiguração, desfiguração e transfiguração, operando-se sobre ela o ponto de vista crítico, os artifícios criativos ou o imaginário do artista ou escritor. Essa perspectiva vem afirmada já no “Prefácio interessantíssimo” que Mário de Andrade escreveu para abrir seu livro de poesia *Pauliceia desvairada* e que é um dos textos fundadores do Modernismo brasileiro:

Arte não consegue reproduzir natureza, nem este é seu fim. Todos os grandes artistas, ora consciente (Rafael das Madonas, Rodin do Balzac, Beethoven da Pastoral, Machado de Assis do Brás cubas), ora inconscientemente (a grande maioria) foram deformadores da natureza. Donde infiro que o belo artístico será mais tanto artístico, tanto mais subjetivo, quanto mais se afastar do belo natural. Outros infiram o que quiserem. Pouco me importa. (ANDRADE, 1967, p. 65)

No poema “A Meditação sobre o Tietê”, já uma das últimas composições poéticas de Mário de Andrade, podemos bem entrever essa deformação da natureza pela projeção nas imagens do rio de elementos que pertencem à subjetividade do sujeito lírico e à vida frenética da cidade, o que transforma a paisagem natural em extensão do eu e do mundo em que ele vive (entre real e insólito):

É noite. E tudo é noite. Debaixo do arco admirável  
Da Ponte das Bandeiras o rio  
Murmura num banzeiro de água pesada e oleosa.

É noite e tudo é noite. Uma ronda de sombras,  
Soturnas sombras, enchem de noite tão vasta  
O peito do rio, que é como se a noite fosse água,  
Água noturna, noite líquida, afogando de apreensões  
As altas torres do meu coração exausto. De repente  
O ólio das águas recolhe em cheio luzes trêmulas,  
É um susto. E num momento o rio  
Esplende em luzes inumeráveis, lares, palácios e ruas,  
Ruas, ruas, por onde os dinossauros caxingam  
[..]  
(ANDRADE, 1943, p. 54)

Oswald de Andrade, outro dos arautos do Modernismo brasileiro, explorou as imagens da natureza convertendo-as em signos da visada nacionalista crítica e da revolução formal que propunha. A natureza, em poemas de *Pau Brasil* (1924), aparece recortada e colada em planos díspares e, assim, reconfigurada, de modo a promover uma paisagem e uma experiência para cada leitor:

### **Bucólica**

Agora vamos correr o pomar antigo  
Bicos aéreos de patos selvagens  
Tetas verdes entre folhas  
E uma passarinhada nos vaia  
Num tamarindo  
Que decola para o anil  
Árvores sentadas  
Quitandas vivas de laranjas maduras  
Vespas  
(ANDRADE, 1971, p. 99)

Mas, entre os poetas modernos, houve também os que manifestaram um olhar crítico e desmistificador para a relação do sujeito moderno com a natureza. É o caso de Carlos Drummond de Andrade, Manuel



Bandeira e Murilo Mendes. Drummond está o tempo todo se referindo à destruição das paisagens naturais mineiras pela atividade mineradora, enquanto também pontua sua subjetividade como formada pelos elementos naturais básicos dessas paisagens: a árvore, o rios, a pedra e o ferro, em especial. O poema “A Montanha pulverizada”, de *Boitempo*, revela essa dimensão:

Chego à sacada e vejo a minha serra,  
a serra de meu pai e meu avô,  
de todos os Andrades que passaram  
e passarão, a serra que não passa.

[...]

Esta manhã acordo e  
não a encontro.  
Britada em bilhões de lascas  
deslizando em correia transportadora  
entupindo 150 vagões  
no trem-monstro de 5 locomotivas  
– o trem maior do mundo, tomemos nota –  
foge minha serra, vai  
deixando no meu corpo e na paisagem  
mísero pó de ferro, e este não passa.  
(ANDRADE, 2002, p. 1053)

Bandeira, no poema “O cacto”, de *Libertinagem* (1930), mostra a planta como um problema para o funcionamento da vida urbana. Ao ser derrubado por um “tufão furibundo”, o cacto fica atravessado na rua, impedindo o trânsito, além de ter quebrado os beirais do casario fronteiro e arrebentado os cabos elétricos, o que deixou a cidade sem iluminação e energia durante vinte e quatro horas (BANDEIRA, 1986, p. 96).

Murilo Mendes, um poeta ainda mais cosmopolita e de menos ligação com ambientes naturais, também lançou seu olhar crítico para o que a modernidade faz com a natureza. Em “Prelúdio”, do livro *Poemas* (1930), ele expõe os elementos da natureza, a comporem um jardim urbano, modelados esquematicamente por “um distinto engenheiro alemão”, de maneira a se “abafar” sua potencialidade natural, assim como é feito com nossas subjetividades (“nossas almas despedaçadas”):

Jardins comportados, gramas bem aparadas, morros polidos,  
nenhum pássaro rompe a calma do ar com um grito agudo,  
caminharemos devagar como pessoas de outro mundo...  
Abafando a explosão de nossas almas despedaçadas.  
(MENDES, 1997, p. 101)

Nesse poema de Murilo Mendes, o mundo exterior é metonimizado na imagem da paisagem composta tendo em vista determinados parâmetros, erigindo-se um espaço unidimensional, raso, vazio de possibilidades: nenhum pássaro a romper a “calma do ar” (até ele administrado) com um grito agudo (um grito de desespero). O poeta tem em vista, nesse poema, o “achatamento” da paisagem operado sistematicamente ao longo do século XX em importantes cidades do mundo. Esse achatamento supõe a neutralização das forças anárquicas e explosivas, que seriam as da própria natureza como a das subjetividades, por isso a ligação da condição da paisagem com a das “almas despedaçadas”.

Na poesia de Cecília Meireles, a natureza se faz presente o tempo todo, sendo a autora, entre os modernos brasileiros, talvez a que mais explora signos e sentidos mais diversos das paisagens naturais. Mares, rios, montanhas, florestas, jardins, estradas, desertos, o céu noturno permeado de estrelas e o luar, o céu diurno crispado pelo sol, o céu entre nuvens e o vento compõem imagens entre as mais recorrentes na obra da poeta, em especial nos livros *Viagem* (1939), *Mar absoluto e outros poemas* (1945), *Vaga música* (1942) e *Retrato natural* (1949).

Nessa poesia, os signos da natureza são primordiais e eles vêm sempre compor uma “forma simbólica” pela qual o sujeito lírico pensa o mundo e pensa-se no mundo, isto é, pela qual ele dimensiona a existência das coisas e sua existência entre as coisas. “Um poeta é sempre irmão do vento e da água”, como diz um verso de “Discurso”, do livro *Viagem* (MEIRELES, 2017a, p. 247). Afirma-se nessas palavras uma relação que é, mais do que de analogia, de correspondência, um vínculo de origem, de essencialidade entre os elementos naturais e o ser do sujeito ou do poeta. A relação entre humano e natureza vai aí ao fundo de sua substancialidade. O poeta reconhece-se, como também a seu canto poético (que é o seu modo de repercutir a sua existência), como partícipes da natureza, movendo-se com o vento, com as ondas dos mares, as nuvens no céu; luzindo ou eclipsando-se junto com as estrelas ou o luar; em plenitude ou lançado no vazio junto das areias da praia ou do deserto, do orvalho nas flores, das sombras na floresta.

A partir dos anos 1950, a autora concentra-se no registro de lugares de sua eleição – Ouro Preto (*Romanceiro da Inconfidência* [1953]), Índia (*Poemas escritos na Índia* [1953]) e Itália (*Poemas italianos* [1953–1956]), com a natureza compondo paisagens culturais e históricas, estando, assim, já permeada pela presença e a ação humanas. Em *Romanceiro da Inconfidência*, a poeta evoca os cenários naturais da antiga Vila Rica e outras cidades mineiras Setecentistas para mostrar as histórias de dominação, exploração e destruição nelas ocorridas. No “Romance XXI ou das ideias”, a paisagem degradada aparece nos versos iniciais da primeira estrofe:

A vastidão desses campos.  
A alta muralha das serras.  
As lavras inchadas de ouro.  
Os diamantes entre as pedras.  
Negros, índios e mulatos.  
Almocafres e gamelas.

Os rios todos virados.  
Toda revirada, a terra.  
Capitães, governadores,  
padres, intendentess, poetas.  
Carros, liteiras douradas,  
cavalos de crina aberta.  
A água a transbordar das fontes.  
Altares cheios de velas.  
(MEIRELES, 2017, p. 790)

Entre os poetas da segunda metade do século XX e deste início do XXI, a natureza aparece em registros variados, correspondendo às tendências expressivas e de estilo de cada autor. Assim é em João Cabral de Melo Neto, em que a pedra é explorada como signo da poética ascética e rígida formalmente. Em Adélia Prado, principalmente as flores são visitadas, exprimindo o “desabrochar” da subjetividade lírica em sua existência.

Ferreira Gullar, numa série de poemas sobre frutas, explora os processos da natureza como signos da experiência humana e da realidade social. “Bananas podres 2”, de *Na vertigem do dia*, dialetiza elementos oriundos da subjetividade do poeta (presentes à memória e redimensionados pela imaginação) e elementos colhidos na observação crítica da realidade. O sujeito lírico desenvolve, a partir da imagem de bananas apodrecendo num canto de uma quitanda, uma visão poética e, ao mesmo tempo, sociológica da vida do povo do Nordeste do Brasil. Segundo essa visão, é o próprio tempo (“essa tarde / esse outubro”) que nas frutas apodrece, nelas “vira mel”:

naquele canto  
em sombra  
da quitanda  
a tarde – o tempo  
o sol da tarde –  
nas bananas virava mel (aliás  
mais água  
do que mel)  
em outubro  
de 1938  
talvez  
(GULLAR, 2004, p. 331-332).

No processo de transformação das bananas em “mel / aliás, / mais água / do que mel”, a experiência humana se reflete. O processo de apodrecimento das frutas traduz a vida do povo pobre; vida que se revela frágil e efêmera, que se desfaz como coisa orgânica, apodrece instantaneamente e se esvai, como que da boca dos homens.

Na poesia da goiana Cora Coralina, essa busca de uma sabedoria outra para a vida por meio dos elementos da natureza é também patente. É o que vemos em “Aninhas e suas pedras”. Também, é muito forte na escrita dessa autora a identificação do eu com as paisagens naturais de sua terra. No poema “Rio vermelho”, a poeta diz que longe desse rio cantado, longe das paisagens de seu lugar, ela “não é nada”. Ecoando os versos de Alberto Caeiro, o heterônimo de Fernando Pessoa que tem seu olhar para o mundo configurado pelas margens do rio de sua aldeia, ela expõe também sua visão das coisas emoldurada pela paisagem do lugar:

Rio, vidraça do céu.  
Das nuvens e das estrelas.  
Tira retrato da Lua.  
Da Lua quarto-crescente

que mora detrás do morro.  
Lua que veste a cidade de branco  
E tece rendado de marafunda  
Na sombra das cajazeiras.  
(CORALINA, 2001, p. 79)

Há, também, na obra dessa poeta a denúncia contundente da devastação das florestas provocada sobretudo pela agropecuária, como na composição “Cântico de Andradina”, que fala da foice, do machado e do fogo destruindo a mata virgem (CORALINA, 2001, p. 147-150).

Outro poeta brasileiro do século XX em que a natureza tem uma forte centralidade e está em ligação com o pessoal do poeta é Manoel de Barros. O eu busca despir-se de toda cultura humana para imiscuir-se nos processos e na materialidade da natureza, dela extraindo uma outra forma de saber e ser, mais simples e integrais:

Para entrar em estado de árvore é preciso partir de  
um torpor animal de lagarto às três horas da tarde, no  
mês de agosto.  
Em dois anos a inércia e o mato vão crescer em  
nossa boca.  
Sofreremos alguma decomposição lírica até o mato  
sair na voz.

Hoje eu desenho o cheiro das árvores.  
(BARROS, 2010, p. 301).

Cabe citar, também, entre os gêneros poéticos de grande ascendência na contemporaneidade, a forma japonesa haikai, a qual é voltada principalmente para registros de momentos da natureza, ou “o tempo que faz”, com a expressão poética diretamente ligada à percepção do que ocorre no tempo e no espaço natural, como assinalou Roland Barthes (2005, p. 77-92). E, como observou ainda Oswald Svanascini, a natu-

reza é, no haicai, o elemento equilibrante, em redor do qual gravitam o ser humano e as coisas (SVANASCINI, 1980, p. 25). E não existe aí antagonismo entre Homem e Natureza, estabelecendo-se sempre uma completa identificação entre esses polos (SAVARY, 1980, p. 26). Veja-se por estes haicais de Bashô, em tradução de Savary:

De que árvore florida  
Chega? Não sei.  
Mas é seu perfume...  
(SAVARY, 1980, p. 48)

Um doce ruído  
Interrompe meu sonho:  
Gotas de chuva sobre a folhagem.  
(SAVARY, 1980, p. 63)

A própria Olga Savary explorou em seus poemas a ideia de uma experiência integral com a natureza. Em *Sumidouro*, o sujeito poético experimenta uma consubstanciação com a materialidade do mundo natural, o ar, a água, a terra e o fogo:

Sou um ser marcado, natureza.  
A tarde crava em meu magma  
o selo de sua secreta pata.  
(SAVARY, 1970, p. 18)

Por esse percurso por diversas obras poéticas, pode-se ver como a natureza é estruturante da vida, da sensibilidade e do imaginário humanos; também, como as imagens do mundo físico constituem um reservatório de signos e sentidos que os poetas exploram a fim de conhecerem e expressarem a si mesmos e ao mundo onde vivem. Ler as figurações da natureza na poesia implica, assim, em ler uma “constelação de significados” relativos ao que compõe o mundo exterior, mas

também a subjetividade lírica em expressão e, ainda, planos imaginários, espirituais ou metafísicos que compõem as visões de mundo dos poetas.

## REFERÊNCIAS

ALVES, Castro. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1997.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo*. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. *Poesia completa*. Fixação do texto e notas de Gilberto Mendonça Teles. Introdução de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, Mário. *Pauliceia desvairada*. In: *Poesias completas*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1987.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo (1968-1979)*. Poesia completa. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

ANDRADE, Mário de. *Lira Paulistana: seguida de O carro da miséria*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1943.

ANDRADE, Oswald de. *Pau Brasil*. In: ANDRADE, Oswald de. *Obras completas*. Vol. VII. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

AZEVEDO, Álvares de. *Poesias completas*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

BANDEIRA, Manuel. *Libertinagem*. In: *Estrela da vida inteira: poesias reunidas e poemas traduzidos*. 11. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.

BARROS, Manoel de. *Poesia completa*. São Paulo: Leya, 2010.

BARTHES, Roland. *A preparação do romance I: da vida à obra*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.



- BERARDINELLI, Cleonice. *Estudos camonianos*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Cátedra Padre António Vieira, Instituto Camões, 2000.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. 4. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.
- CAMÕES, Luís de. *Os Lusíadas*. 3. ed. Lisboa: Biblioteca Ulisseia de Autores Portugueses, 1994.
- CAMÕES, Luís de. *Sonetos*. São Paulo: Editora Martin Claret, 2001.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 7. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada, 1993, v. 1
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 7. ed. Belo Horizonte; Rio de Janeiro: Editora Itatiaia Limitada, 1993, v.2.
- CAUQUELIN, Anne. *A invenção da paisagem*. Tradução de Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2007.
- COLLOT, Michel. *Poética e filosofia da paisagem*. Tradução de Ida Alves... [et al.]. Rio de Janeiro: Editora Oficina Raquel, 2013.
- COMMELIN, Paul. *Mitologia Greco-Romana*. Tradução de Oliveira Rodrigues. Salvador: Aguiar e Souza Ltda; Livraria Progresso Editora, 1957.
- CORALINA, Cora. *Poemas dos becos de Goiás e estórias mais*. 20. ed. São Paulo: Global, 2001.

COSTA, Cláudio Manuel. *Obras*. In: *A poesia dos inconfidentes*: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Organização de Domício Proença Filho. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1996.

COUTINHO, Afrânio. *A literatura no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana S. A., 1968, v. 1.

DARDEL, Eric. *O homem e a terra*: natureza da realidade geográfica. Tradução de Werther Holzer. São Paulo: Perspectiva, 2015.

DIAS, Antônio Gonçalves. *Poesia e prosa completas*: volume único. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

DINIS, Don. – Ai flores, ai flores do verde pino. In: *História e Antologia da Literatura Portuguesa*: séculos XIII-XIV. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1997.

GARRARD, Greg. *Ecocrítica*. Tradução de Vera Ribeiro: Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2006.

GOLDSTEIN, Norma. *Versos, sons, ritmos*. 13. ed. São Paulo: Editora Ática, 2002.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. In: *A poesia dos inconfidentes*: poesia completa de Cláudio Manuel da Costa, Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto. Organização de Domício Proença Filho. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1996.

GULLAR, Ferreira. *Toda poesia (1950-1999)*. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2004.

MACHADO, José Pedro. *Agon*; *Agonia*. In: *Dicionário etimológico da Língua Portuguesa*. 2. ed. Lisboa; São Paulo: Editorial Confluência; Livros Horizonte, 1967, pp. 147-148.

- MEIRELES, Cecília. *Romanceiro da Inconfidência*. In: MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa*. São Paulo: Global, 2017, v. 1.
- MENDES, Murilo. *Poemas*. In: MENDES, Murilo. *Poesia completa e prosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- Culture. In: *Online Etimology Dictionary*. Disponível em: <https://www.etymonline.com/search?q=culture>. Acesso em 01/10/21, às 9:42.
- Nature. In: *Online Etimology Dictionary*. Disponível em: <https://www.etymonline.com/word/nature>. Acesso em 30/09/21, às 13:26.
- SARAIAVA, António José; LOPES, Óscar. *História da Literatura Portuguesa*. 6. ed. Porto: Porto Editora; Lisboa: Empresa Lit. Fluminense, s.d.
- SAVARY, Olga. *Sumidouro*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1970.
- SAVARY, Olga. *O livro dos hai-kais*. São Paulo: Massao Ohno & Roswitha Kempf, 1980.
- SILVA, Maria de Fátima. Homero e o mundo vegetal. In: *Clássica: revista brasileira de estudos clássicos*, v. 32, n. 2, p. 157-180, 2019, p. 157-180.
- SVANASCINI, Oswaldo. Introdução. In: SAVARY, Olga. *O livro dos hai-kais*. São Paulo: Massao Ohno & Roswitha Kempf, 1980.
- ZILBERMAN, Regina. Crítica. In: JOBIM, José Luís (org.). *Introdução ao Romantismo*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.
- WILLIAMS, Raymond. *O campo e a cidade: na história e na literatura*. Tradução de Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

## Poesia e Imprensa

Joelma Santana Siqueira<sup>1</sup>

A palavra imprensa é, às vezes, empregada para significar “máquina que imprime”, “meio de comunicação de massa”, “jornalistas” e “conjunto de jornais”. No presente trabalho, será com este último sentido que a empregaremos, buscando, a partir da investigação da presença da poesia no *Diário do Rio de Janeiro* nas primeiras décadas do século XIX, associada à leitura e discussão de textos complementares, exemplificar como a pesquisa em periódico pode contribuir para os estudos de literatura, ciente de que a pesquisa sobre literatura e imprensa nos remete a um campo mais vasto de estudo envolvendo o periodismo de cultura<sup>2</sup>

---

1 Professora efetiva na graduação, desde 2004, e pós-graduação, desde 2012, da Universidade Federal de Viçosa. É vice-coordenadora do GT Teoria do Texto Poética da ANPOLL (2021-2022).

2 Em lugar de “periodismo cultural”, por exemplo, preferimos usar a expressão empregada por Sodré (1966, p. 35) ao se referir ao periódico *Variedades ou Ensaios de Literatura*, que contou com dois números publicados nos fins de julho de 1812: “Suas características de jornal, assim, eram muito vagas. Foi ensaio frustrado de periodismo de cultura – destinava-se a mensário – que o meio não comportava”.

e a história cultural, sobretudo, a história da leitura. O que foi e o que tem sido publicado na imprensa é fonte de consulta importante para diversas áreas de conhecimento e até mesmo os anúncios de compra e venda de livro, publicados, frequentemente, nos jornais, podem oferecer informações relevantes para os estudiosos. Nesse sentido, lembremo-nos do que escreveu Robert Darnton (2008, p.159) no capítulo “‘O que é a história do livro?’ revisitado”, sobre a importância do papel para os historiadores da imprensa, ressaltando sua influência na recepção do leitor e destacando que:

Caso alguém leia anúncios de livros nos jornais do século dezoito, irá se surpreender com a ênfase no material, mais do que nos escritos: ‘Impresso no papel de melhor qualidade de Angoulême’. Essa maneira de vender o produto seria impensável hoje, quando os leitores raramente notam a qualidade do papel nos livros. No século dezoito, eles comumente encontravam manchas causadas por gotas de uma fôrma mal manejada ou pedaços de petticoat (vestimenta feminina) que não haviam sido convenientemente empastadas. [...] Isso deve ter desaparecido no século dezenove com o advento do papel feito à máquina a partir da polpa da madeira. Todavia, em tempos anteriores, as pessoas olhavam para o material substrato dos livros, não apenas para sua mensagem verbal. Os leitores discutiam o grau de brancura, a textura e a elasticidade do papel. Eles empregavam um rico vocabulário estético para descrever suas qualidades, tal como o fazem hoje em relação ao vinho (DARNTON, 2008, 159).

As palavras de Darnton nos convidam a observar com mais atenção os anúncios de compra e venda de livros de poesia nos jornais, como o *Diário do Rio de Janeiro*, que, na edição de 23 de novembro de 1824, por exemplo, além de comentar brevemente a qualidade da encadernação, informa o lugar de publicação das obras:

Livros à venda

Na rua de S. Pedro n.106, entre a rua da Quitanda e a dos Ourives, há para vender as obras completas de Filinto Elísio, impressas em Paris, e muito boa encadernação; há igualmente para vender o Hyssope, poema herói-cômico, por Antônio Diniz da Silva, impresso em Paris, com estampa e muito boa encadernação<sup>3</sup>.

Filinto Elísio (1734–1819), pseudônimo do clérigo, poeta e tradutor luso Francisco Manuel do Nascimento, exilou-se na França após ser denunciado ao Santo Ofício como herege e ateu. A primeira edição de suas *Obras completas* (1817–1819), publicada na França, começou a ser editada em vida e constitui-se de onze volumes. Uma reedição foi publicada em Lisboa entre 1836 e 1840, contendo vinte e dois volumes, conforme destacou Ernesto Rodrigues (2018, p.19) no comentário a seguir: “Do balanço sobre a importância de Filinto, desde 1809, saliente, ainda, a ‘Revista Universal Lisboense’, saudando a reedição das *Obras Completas* (Lisboa: 1836–1840, 22 vols.) nos termos de Garrett: ‘Ninguém hoje duvida de que Filinto fosse o verdadeiro restaurador da língua portuguesa’”. O primeiro anúncio de venda das *Obras Completas* do escritor no *Diário do Rio de Janeiro* data de 22 de outubro de 1823<sup>4</sup>. Na década de 1820, identificamos sete anúncios de venda das *Obras Completas* e um anúncio publicado em “Notícias Particulares” no dia 05 de fevereiro de 1827: “O Padre João Máximo do Pador, roga encarecidamente a pessoa, que lhe levou um décimo volume das obras de Francisco Manoel, (Filinto Elysio) da rua de traz do Carmo, queira mandá-lo à do Cano n. 82”<sup>5</sup>. Os anúncios demonstram a circulação

---

3 *Diário do Rio de Janeiro*, 23 de nov. 1824, p. 2. [http://memoria.bn.br/docreader/094170\\_01/4742](http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/4742)

4 *Diário do Rio de Janeiro*, 22 de out. 1823, p. 2. [http://memoria.bn.br/DocReader/094170\\_01/3478](http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/3478)

5 *Diário do Rio de Janeiro*, 5 de fev. 1827, p. 3 [http://memoria.bn.br/DocReader/094170\\_01/7363](http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/7363)

e o interesse pelas *Obras Completas* do escritor no Brasil, antes de sua publicação em Portugal. Sobre a presença da poesia de Filinto Elísio na imprensa brasileira do oitocentos, vale destacar o capítulo “O lado B do neoclassicismo luso-brasileiro: patriotismo e poesia no ‘Poderoso Império’”, de Sérgio Alcides (2007), que, entre outros assuntos, aborda o diálogo poético mantido entre Filinto Elísio e Domingos Borges de Barros (1779-1855) nas páginas de *O Patriota*, jornal que circulou no Rio de Janeiro entre 1813 e 1814 e que, nas palavras de Lorelai Kury (2007, p. 9), “foi o primeiro jornal brasileiro a publicar artigos densos e analíticos sobre ciência e artes, cultura e letras”. A publicação pela primeira vez de um poema de Filinto em suas páginas, para Sérgio Alcides (2017, p. 114), ajuda “a iluminar vários aspectos do espaço e do papel que os trabalhos poéticos preenchiam no projeto desse periódico”. O poema de Filinto foi referido por Alcides do seguinte modo: “Ode remetida de Versalhes a Paris (...) a Domingos Borges de Barros’ datada de ‘Tebaida, 14 de agosto de 1810’ (*O Patriota*, 1813, I, 4, 3-4; Nascimento, 1998, III: 143-144; Borges de Barros, 1825, I: 208-210)”.

O outro poema à venda no anúncio reproduzido anteriormente foi o poema herói-cômico de Antônio Diniz da Cruz e Silva, *O Hyssope*, que também esteve presente em alguns anúncios publicados nas primeiras décadas do XIX no *Diário do Rio de Janeiro*. Antonio Candido (2000, p. 148), na *Formação da Literatura Brasileira*, considerou que o poema é “geralmente louvado além do merecimento” e explicou em nota que “foi divulgado em cópias manuscritas, sendo impresso apenas em 1802 depois da morte do autor”. Gustavo Henrique Tuna (2009, p. 186), recorrendo ao prólogo de José Ramos Coelho da edição crítica da obra publicada em 1879 em Lisboa, escreveu que “*O Hyssope* foi publicado somente em 1802 em Londres, 3 anos após a morte de Cruz e Silva e teve oito edições até 1879”. Francisco Augusto Martins de Carvalho (1921, p. 7-8), no volume *As edições do Hyssope – apon-*

tamentos bibliográficos, sobre as edições do poema, escreveu que alguns escritores o consideram “rival da *Seechia Ravita* de Tassoni, e do *Lutrin* de Boileau, e muito superior ao *Rap the Lock*, de Pope”. Destacando a grande profusão de cópias do poema escritas, principalmente, nos fins do século XVIII, citando o montante de 54 nas principais bibliotecas públicas e particulares de Portugal e, ainda, o grande número de edições publicadas, acrescentou que justificavam “cabalmente a autorizada opinião do distinto escritor e poeta Almeida Garret quando disse no vol. I do *Parnaso Lusitano*, que o *Hyssope* de António Diniz da Cruz e Silva, é o mais perfeito poema de seu gênero, que ainda se compôs na língua portuguesa”. Sobre a primeira edição, escreveu:

*O Hyssope. Poema herói-comico. Por Antonio Diniz da Cruz e Sylva. (Em 8 cantos). Paris, mas com a falsa designação de ser de Londres, 1802, 8º peq. de IV- 115 pag. – No prefácio da edição do Hyssope de 1817, se declara que a edição de 1802, embora traga a designação de Londres, fora impressa em Paris, e o mesmo se lê na Lusitania Illustrada, a que nos referimos em nota (1). – A venda ou divulgação em Portugal, da edição de 1802, foi proibida por um edital do intendente geral da polícia de Lisboa, Pina Manique, mandado afixar naquela cidade e nas diferentes comarcas do reino, em harmonia com o aviso do ministro de estado D. Rodrigo de Sousa Coutinho, datado de 18 de abril de 1803. Além disso os indivíduos que possuísem quaisquer exemplares eram obrigados a entregá-los aos ministros territoriais, ou ao secretário da intendência, dentro do prazo de 30 dias, ficando sujeitos, não o fazendo, à pena de degredo para África, por tempo de 10 anos. Esta edição de 1802 é pouco vulgar (CARVALHO, 1921, p. 8-9).*

Suas notas são bastante esclarecedoras. Ao descrever a edição publicada em Paris em 1821, Carvalho (1921, p.12) destacou que Camillo



Castello Branco possuía um exemplar desta edição contendo várias notas manuscritas pelo “distinto romancista”, acrescentando que “por elas se vê que Camillo divergia da opinião seguida por Garrett e por outros escritores, que consideravam o *Hyssope* de António Diniz da Cruz e Silva, como o mais perfeito poema herói-cômico escrito na língua portuguesa”.

No *Diário do Rio de Janeiro*, o autor do poema *O Hyssope* foi citado em um texto intitulado “Vinte e um de abril”, publicado em 22 de abril de 1860 e assinado pelas iniciais H.M. A data da morte de Tiradentes ainda não era um feriado nacional, algo que só veio a acontecer em 1890. O autor do texto reclamava a falta de reconhecimento do mártir, ao destacar que “o fato histórico cujo aniversário devia ser comemorado ontem, marca uma estação da via dolorosa do progresso no Brasil./Foi escrito com sangue, nas primeiras páginas da nossa história”<sup>6</sup>. Destacou que a história da conspiração mineira de 1789 ainda não tinha sido escrita “porque os diversos trabalhos que correm impressos sobre esse fato precursor da independência, são incompletos, ou por falta de dados, ou porque amesquinham o alcance daquele movimento”<sup>7</sup>. Considerando que, no banco dos réus, havia três poetas, “Claudio, o cantor de Glaura; Gonzaga, o cantor de Marília, e Alvarenga que também conhecia e sacrificava às musas”, sobre os juízes, escreveu: “No dos juízes, sentava-se o desembargador António Diniz, o cantor do conde de Lippe e do Hyssope. De um lado a musa do sentimento e da natureza, do outro a musa da sátira e do respeito à força material”.<sup>8</sup> Sugeriu uma relação

---

6 *Diário do Rio de Janeiro*, 22 de abr. 1860, p. 1. [http://memoria.bn.br/DocReader/094170\\_02/12808](http://memoria.bn.br/DocReader/094170_02/12808)

7 *Diário do Rio de Janeiro*, 22 de abr. 1860, p. 1. [http://memoria.bn.br/DocReader/094170\\_02/12808](http://memoria.bn.br/DocReader/094170_02/12808)

8 *Diário do Rio de Janeiro*, 22 de abr. 1860, p. 1. [http://memoria.bn.br/DocReader/094170\\_02/12808](http://memoria.bn.br/DocReader/094170_02/12808)

entre os gêneros poéticos e as ideologias de seus autores, sendo mais explícito ao acrescentar: “É uma observação que deve ser feita. Os poetas satíricos que não são inspirados pela indignação como Juvenal ou Barbier, têm quase sempre por musa o próprio egoísmo. Os versos que lhes saem da lira fazem rir, mas valem tanto como os autores”<sup>9</sup>. Não conseguimos saber a identidade de “H.M.”. No artigo “Da literatura ao jornalismo: periódicos brasileiros do XIX”, Álvaro Simões Júnior (2006, p.) escreveu que

Na imprensa do século XIX, os colaboradores, quando não publicavam sob anonimato, preferiam assinar seus artigos com pseudônimos. Raro era o emprego do nome próprio. Em ‘O anônimo e o pseudônimo na literatura brasileira’, artigo recolhido em *Horas de Leitura*, Brito Broca interpretou o uso de pseudônimo como uma imposição da dignidade burguesa; homens graves, com sérias responsabilidades, de profissões respeitáveis como a medicina, a magistratura, a advocacia e a administração pública, não poderiam assinar com seu próprio nome versos, contos ou crônicas publicados nos jornais (SIMÕES JÚNIOR, 2006, p.127).

O texto “Vinte e um de abril” foi publicado pouco tempo depois de o advogado, jornalista, sociólogo e político Joaquim Saldanha Marinho tornar-se redator chefe do jornal em 1860, e o poema de Dinis voltou a ser citado, agora, de modo elogioso, na edição de 11 de agosto de 1861, no texto “Primeiras trovas burlescas de Getulino”, assinado por “N.” e contendo uma apresentação da obra de Luiz Gama publicada em 1859. Entre os elogios ao volume de poesia recentemente publicado, destacamos a passagem em que estabelece aproximação com os poetas Gregório de Matos, António Diniz e Nicolau Tolentino, por referir-se ao “inimitável *Hyssope*”:

---

9 *Diário do Rio de Janeiro*, 22 de abr. 1860, p. 1. [http://memoria.bn.br/DocReader/094170\\_02/12808](http://memoria.bn.br/DocReader/094170_02/12808)

Na língua portuguesa encontra o poeta bons modelos, tais como Gregório de Matos, cuja sátira aos namorados se distingue entre muitas composições de incontestável mérito; Antônio Diniz, autor do inimitável *Hyssope* e o grande Nicolau Tolentino, que tarde terá quem o imite nesse gênero em que foi mestre.<sup>10</sup>

Nelson Werneck Sodré (1966, p. 229-230), observando que Saldanha Marinho fazia parte da geração liberal de Teófilo Otoni, assim como, José Bonifácio, Martim Francisco e outros, citando Carlos Sussekind de Mendonça, destacou que os líderes dessa geração “eram os mártires da Inconfidência, os revolucionários de Pernambuco de 1817, 24 e 48, os fundadores da república de Piratini e os vencidos de Santa Luiza”. Citando a criação dos periódicos *Atualidade*, em 1858, *Tribuna Liberal* e *O Ipiranga*, em 1867, e os nomes de alguns de seus colaboradores, acrescentou: “Iniciava no jornal as suas ardorosas campanhas contra a escravidão e contra o clericalismo, o jovem Luís Gama”.

Outro exemplo da aproximação de *O Hyssope* com poema de um escritor brasileiro foi discutido na tese “Antes e depois de ‘O Almada’: percurso editorial e transcrição diplomática do manuscrito do poema herói-cômico de Machado de Assis”, de Flávia Barreto Corrêa Catita (2019, 52), que fez uma recolha das primeiras menções do escritor Machado de Assis ao gênero herói-cômico em crônicas da década de 1860. Um dos capítulos da tese intitula-se “*O hissope* nas crônicas machadianas (1961-1863)” e a primeira referência de Machado de Assis ao poema de Diniz, identificada pela autora, foi uma crônica publicada na série “Comentários da semana” no *Diário do Rio de Janeiro*, acrescida da observação de que o escritor “começou a escrever os ‘Comentários’ em 12 de outubro de 1861, aos 22 anos, portanto, e colaborou nessa seção

---

10 *Diário do Rio de Janeiro*, 11 de ago. 1861, p. 2. [http://memoria.bn.br/DocReader/094170\\_02/14654](http://memoria.bn.br/DocReader/094170_02/14654)

do jornal até 5 de maio de 1862”. Dirceu Magri (2016, p. 357), outro estudioso da obra de Machado de Assis e autor do livro *De borboletas e colibris em sobrevoo*: presença francesa nas crônicas machadianas, destacou a importância de estudar as crônicas do escritor publicadas no *Diário do Rio de Janeiro*, explicando que foi nesse periódico que Machado estreou “como jornalista profissional, em 1860, a convite de Quintino Bocaiuva”.

Investigar, a partir de anúncios, a presença do poema herói-cômico de Antônio Dinis no *Diário do Rio de Janeiro*, buscando estabelecer relação com outros textos publicados na imprensa e outros trabalhos de pesquisa, permite-nos propor que *O Hyssope* foi um poema que obteve uma recepção de relativo sucesso entre leitores do Rio de Janeiro do XIX.

Ainda detendo-nos em anúncios publicados nas primeiras décadas do XIX, observamos que, recorrentemente, os avisos de compra e venda de poemas eram publicados ao lado de compra e venda de escravos, papéis, casas, terrenos etc., como nos exemplos abaixo, retirados da edição do *Diário do Rio de Janeiro* de 23 de outubro de 1823:

18. Quem tiver papel escrito, ou impresso, que sirva para embrulhar, vá na rua do ouvidor n.28, para tratar do ajuste.

19. Quem tiver, e queira vender uma escrava, com cria ou sem ela, contanto que tenha leite e seja bom, vá a Gambia casa n.59, que achará com quem tratar.<sup>11</sup>

[...]

21. Quem tiver, e queira vender, o poema de Diniz, o Hyssope, anuncie por este diário.<sup>12</sup>

Os anúncios acima são de pessoas interessadas em comprar papel, uma escrava e o poema Hyssope. Darnton (2008, p.167), citado anterior-

---

11 *Diário do Rio de Janeiro*, 23 de out. 1823, p. 2. [http://memoria.bn.br/DocReader/094170\\_01/3482](http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/3482)

12 *Diário do Rio de Janeiro*, 23 de out. 1823, p. 3. [http://memoria.bn.br/DocReader/094170\\_01/3483](http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/3483)

mente, recorrendo às pesquisas de D. F. McKenzie sobre como os textos repercutem na ordem social e através do tempo, e à análise realizada por John Barnard sobre a emergência do cânone literário com base nas edições de Shakespeare, Dryden, Congreve e Pope, escreveu que “o livro, em seu aspecto físico, aparece, portanto, como elemento essencial no desenvolvimento da cultura literária da Inglaterra augustina – e, para além da literatura, como ingrediente da sociedade de consumo e *ethos* de polidez que caracterizava a vida da classe média na Grã-Bretanha no século dezoito”. Por meio da leitura que fizemos de alguns anúncios publicados no *Diário do Rio de Janeiro* nas primeiras décadas do XIX, consideramos que podemos obter dados sobre a circulação dos livros e observar a inserção da poesia na sociedade escravagista brasileira, onde o livro, foi, por longo tempo, como escreveu Sodré (1966, p. 14), “visto sempre com extrema desconfiança, só natural nas mãos dos religiosos, e até aceito apenas como peculiar ao seu ofício, e a nenhuma outro”. As bibliotecas particulares, o comércio de livros e as obras heterodoxas começaram a aparecer apenas no fim do XVIII. Na corte, em 1813, existiam “apenas duas livrarias, ambas de franceses, Paul Martin Filho e Jean Robert Bourgeois” (p.45). De posse dessas informações, contamos não presumir que os textos foram lindos como nós os lemos hoje, concordando que, como escreveu Marialva Barbosa (2018, p. 22), “quando se considera a própria produção midiática como documento de uma época, é preciso perceber igualmente que ela tinha uma relação especial com o seu presente histórico”.

No *Diário do Rio de Janeiro*, encontramos ofertas de livros de poemas de autores estrangeiros traduzidos, de autores brasileiros célebres, como o *Uraguai* (1769) e *Caramuru* (1781), de Basílio da Gama e Frei de Santa Rita Durão, respectivamente, mas, também, de outros autores

menos conhecidos, como o Padre João Batista da Fonseca, que mereceu comentário mais extenso no anúncio do dia 01 de fevereiro de 1833:

Saiu à luz – A Vítima da amizade – poema em um canto pelo Padre João Baptista da Fonseca, natural de Pernambuco. O poeta compôs este poema em 1817 quando morreram no cadafalso muitas vítimas da tirania; e o autor foi um dos que gereram nas masmorras. A ação do poema é a morte prematura de uma menina, que expirou de dor ao ver arrancar seu pai dos braços de sua família, para o meteterem numa prisão, na qual o autor foi seu companheiro de infortúnio. Vende-se em casa dos Srs. Plancher & Comp., Evaristo Ferreira da Veiga, João Pedro da Veiga, e Brito, 200 cada exemplar.<sup>13</sup>

No livro *Curiosidade: notícias e variedades históricas brasileiras*, o médico e historiador Moreira de Azevedo (1873) escreveu sobre o episódio tratado no poema “Vítima da amizade”, identificando a menina como filha de Joaquim José do Rego Bastos e reproduzindo a última estrofe do poema. Mário Fernandes Ramires (2018, p. 334), por sua vez, no artigo “Entre a cruz e as palavras: religiosos e a propagação de ideais políticos nos periódicos pernambucanos, 1821-1824”, que teve por objetivo discutir a contribuição de religiosos para o advento de uma cultura impressa no Recife, escreveu que o Padre João Batista da Fonseca, quando da morte de Frei Caneca, “dedicou-lhe um poema”, reproduzindo os versos abaixo:

Morreu! Tinha seus dias consagrados  
Em prol da pátria da humanidade  
Satélite fiel da liberdade,  
Caro Apolo das musas embalado

---

13 *Diário do Rio de Janeiro*, 1 de fev. 1833, p. 2. [http://memoria.bn.br/DocReader/094170\\_01/14422](http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/14422)

Marcado era no globo e espaço dado  
Sábias lições ditava à mocidade;  
Ora destro piloto em tempestade  
Guiava afoito ao porto do Estado  
(SILVA, *apud* Ramires, 2018, p. 334).

Ramires (2018, p. 334) destacou, ainda, que o autor do poema “A vítima da amizade” era um revolucionário de 1817, responsável pelo periódico *O liberal* (1823-1824) e que esteve preso até o perdão real de 1821. “Da mesma maneira que Frei Caneca fizera no *Typhis Pernambucano*, deixava transparecer em seu periódico, *O Liberal*, seu posicionamento político realizando críticas diretas à monarquia e às medidas que estavam sendo tomadas pelo poder emanado do Rio de Janeiro”.

Sobre o Frei Joaquim do Amor Divino Caneca, Sodré (1966, p. 107-8) escreveu: “um dos mais puros heróis brasileiros [...] Foi um dos cabeças da Confederação do Equador. [...] permanece, também, como uma das mais gloriosas figuras da imprensa brasileira”. No século XX, foi homenageado pelo poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto na obra *O auto do Frade* (1984). Cabral destacou algumas vezes que leu um artigo de Mário Melo sobre os últimos dias de vida de Frei Caneca e tentou incentivar alguns amigos ligados ao cinema a fazerem um filme. Em uma entrevista publicada 06 de dezembro de 1986 no *Jornal à Tarde*, por exemplo, comentou: “Ninguém nunca se interessou, então eu escrevi aquele poema para ver se dava uma certa estrutura cinematográfica. Era um filme que eu gostaria de ver (MELO NETO *apud* ATHAYDE, 1998, p.118). O crítico Arnaldo Saraiva (2014, p. 42) observou que Frei Caneca esteve presente na poesia de Cabral anterior à obra *O auto do frade*, citando os poemas “Frei Caneca no Rio de Janeiro”, da obra *Museu de tudo* (1975), e “Descrição de Pernambuco como um trampolim”, da obra *A escola das facas* (1980); e em um poema de obra posterior, “O helicóptero de Nossa Senhora do Carmo”, presente em

*Agreste* (1985). Em *João Cabral de Melo neto: uma biografia*, Ivan Marque (2021, p. 440) identificou o artigo de Mário Melo referido por Cabral como sendo “O suplício de Frei Caneca”, “publicado em 1924 na *Revista do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano*”. O texto do historiador e jornalista Mário Melo também foi publicado na primeira página do *Diário do Pernambuco* no dia 13 de janeiro de 1925, com a manchete “Frei Caneca” e o *lead* “Passa hoje o 1º centenário da execução do invicto patriota pernambucano”. O texto começa com a frase “Estávamos no começo do ano de 1825”. Informa sobre o movimento revolucionário, a captura do exército republicano e que, entre os prisioneiros, “viera também Frei Caneca, que era o ídolo do povo”. Pergunta “qual o seu crime”. E responde: “Ter pregado a liberdade pela imprensa. Ter sonhado com a república para sua terra”.<sup>14</sup> Em 7 de novembro de 1831, o *Diário de Pernambuco* publicou o texto “Uma grande figura da história de Pernambuco”, de Mário Melo, distribuído em cinco páginas e incorporando o texto “O suplício de Frei Caneca”,<sup>15</sup> cujo título também diz respeito ao oratório dramático de Claudio Aguiar, representado pela primeira em 5 de março de 1977, no Recife, pelo grupo Expressão e com direção geral de José Francisco Filho.<sup>16</sup>

Entre os textos mais extensos sobre poesia publicados no *Diário do Rio de Janeiro* nas primeiras décadas do XIX, selecionamos “Poesia”, publicado na seção “Variedade” no dia 8 de março de 1938. Começa associando a poesia à faculdade humana de comunicar sentimentos e, em seguida, acrescenta:

---

14 *Diário de Pernambuco*, 13 de jan., 1925, p. 1. [http://memoria.bn.br/DocReader/029033\\_10/13855](http://memoria.bn.br/DocReader/029033_10/13855)

15 *Diário de Pernambuco*, 7 de nov. 1931, p. 31. [http://memoria.bn.br/DocReader/029033\\_11/4856](http://memoria.bn.br/DocReader/029033_11/4856)

16 *Diário de Pernambuco*, 5 de mar. 1977, p. B-5 [http://memoria.bn.br/DocReader/029033\\_15/97297](http://memoria.bn.br/DocReader/029033_15/97297)



Assim, todos os povos, ainda barbaríssimos, tiveram, e têm uma literatura. Nós a encontramos nos monumentos mais remotos das nações da Europa e da Ásia, nas canções das rudes tribos da Nigéria, e nas tradições dos selvagens da América. Em toda parte e em todos os séculos, a linguagem harmoniosa da poesia influi nas turbas: em toda parte e em todos os séculos retumbou no coração humano o gemido da aflição, o cântico do prazer, ou o hino vívido do entusiasmo, surgido da alma do poeta, quando nela transborda qualquer destes sentimentos.<sup>17</sup>

Após outras passagens em que conceitua e caracteriza a poesia, citando Camões e Homero, lemos: “a poesia é uma coisa útil. Companheira da moral, ela a faz penetrar no coração humano por meio do sentimento: e o sentimento para o homem vale mais que todos os raciocínios”. As passagens iniciais funcionam como introdução para a tradução do poema reproduzido em seguida, “O cão do Louvre”, que, conforme o texto esclarece, foi “composto por um dos mais célebres poetas franceses, ainda vivo”. Trata-se do poeta e dramaturgo Casimir Delavigne. O texto define o poeta como um gênio criador a inspirar nos homens “amor de virtude da pátria”, numa concepção de poesia próxima a que encontramos na apresentação de Francisco de Sales Torres Homem (1959, p. 8-9) para a obra *Suspiros poéticos de saudades* (1836), publicado primeiramente na *Nitheroy Revista Brasiliense* e reproduzido na segunda edição da obra de Magalhães. Vejamos uma passagem: “Os Suspiros à Pátria, arrancados do mais íntimo da alma, correm parselhas com os belos versos, versos saudosos do infeliz Lord Byron em Newstead Abbey aos olmeiros de Harrow, cujas sombras lhe abrigaram o berço”. No “Lede” da obra, o próprio poeta Domingos José Gonçalves de

---

17 *Diário do Rio de Janeiro*, 8 de mar. 1838, p. 1. [http://memoria.bn.br/docreader/094170\\_01/20386](http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/20386)

Magalhães (1859, p.13) escreveu: “A Poesia, este aroma d’alma, deve de contínuo subir ao Senhor; som acorde da inteligência deve santificar as virtudes, amaldiçoar os vícios. O poeta, empunhando a lira da Razão, cumpre-lhe vibrar as cordas eternas do Santo, do Justo, e do Belo”. Como é sabido, a primeira edição do poema de Domingos Gonçalves de Magalhães foi publicada em 1836, em Paris, e a segunda, tanto em Paris quanto no Rio de Janeiro, em 1859. Em 28 de agosto de 1856, ano em que o escritor José de Alencar assumiu a chefia de redação do *Diário do Rio de Janeiro*, o jornal publicou na seção “Folhas Soltas” um esboço crítico-literário sobre a obra *Suspiros poéticos e saudades* no qual o autor, Pedro de Calasans compara a obra de Gonçalves de Magalhães aos *Cantos* de Gonçalves Dias, aproximando o primeiro de Casimir Delavigne, na França, e Castilho, em Portugal, ao passo que o segundo “foi o Lamartine, foi o Almeida Garrett da nossa literatura”.<sup>18</sup> Para Calasans, Casimir Delavigne, que dominava a escola clássica, parecia prever, porém, que sua poesia “ressentia-se muito da velha escola; e os clarões que anunciavam a nova época eram de uma luz dúbia e frouxa, como o bruxulear incerto dos primeiros albores da manhã”. Reportando-se aos preceitos de Magalhães sobre a poesia, escreveu:

O poeta, tratando algumas considerações sobre a poesia, no prólogo do seu volume, a torna mais compreensiva do que deve ser, fazendo uma ideia inexata da *gay science*, como graciosamente a chamaram os trovadores provençais da idade média.

A poesia, como ele a compreende, e como a escreve, é sempre filosofada, sempre regulada pela razão, e abraçada

---

18 *Diário do Rio de Janeiro*, 28 de ago. 1856, p. 2. [http://memoria.bn.br/docreader/094170\\_01/43693](http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/43693)

com a religião e com a moral; é a poesia alargando os seus domínios e abrangendo o *santo*, o *justo*, o *belo*, e o *útil*.<sup>19</sup>

O texto do poeta, crítico e jornalista Pedro Calasans apontava a superioridade dos *Cantos* de Gonçalves Dias frente aos *Suspiros Poéticos* de Magalhães, comparando a poesia de Magalhães à do escritor Casimir Delavigne, e aproximando-os mais da velha escola do que da nova. A respeito do poeta de “O cão do Louvre”, encontramos uma breve biografia publicada no artigo “Ilustração e corpo dramático no romantismo francês”, de Celina Maria Moreira de Mello (2015, p. 57-8), contendo análise de gravuras que ilustraram autores, compositores e atores no primeiro volume da Revista *Le Monde dramatique*, publicada em Paris entre 1835 e 1841:

A crítica, diante do Senhor Delavigne, depara-se sempre com uma grande dúvida. Sem ser popular como Béranger, o Senhor Delavigne é o poeta querido da classe média e do público semiliterário. Antes de 1830, ele alcançou uma glória de oposição contra os poetas legitimistas como Lamartine e Chateaubriand; e, desde 1830, seu nome serviu para reunir a reação que se manifestou contra os excessos da escola nova (*Le Monde dramatique*, T.I, 1835: 390 *apud* Mello, 2015, p. 58).

Na passagem acima também se considera que Delavigne está mais próximo da velha escola do que do Romantismo. Ao final da tradução do poema “O cão do Louvre” no *Diário do Rio de Janeiro*, o jornal informava a fonte de onde extraiu o texto – “Panorama”, isso porque o texto “Poesia” foi publicado na edição de 24 de junho de 1837 do periódico português *O Panorama – Jornal Literário e Instrutivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*, lançado em Lisboa

---

19 *Diário do Rio de Janeiro*, 28 de ago. 1856, p. 2. [http://memoria.bn.br/docreader/094170\\_01/43693](http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/43693)

no dia 06 de maio de 1837 e que, como escreveu Benedita de Cássia Lima Sant’Anna (2009, p. 253), embora não fosse um jornal estritamente literário, “graças ao fato de ter estampado em suas páginas um grande número de textos relacionados às artes e à literatura, ainda hoje, o periódico lisbonense ocupa lugar de destaque no cenário literário romântico português”. O escritor Alexandre Herculano foi “redator-chefe e dirigiu o periódico até a edição do número 115, impressa em 13 de julho de 1839” (p. 242). O texto “Poesia”, de acordo com Graça Videira Lopes (2013, p.158), foi publicado em 1837 no *Panorama* por Herculano e serve de prólogo a uma das várias traduções ou versões que o escritor “foi publicando, no caso a do poema ‘Le chien du Louvre’ de Casimir Delavigne”.

Há outros textos interessantes para os estudiosos da poesia publicados nas primeiras décadas do XIX no *Diário do Rio de Janeiro*. Destacaremos mais três exemplos. O primeiro, “Talentos brasileiros”, publicado em 11 de fevereiro de 1835. Trata-se de um breve extrato de uma tradução do artigo “Progresso da literatura, e da Ciência e Artes no Brasil”, publicado no periódico *Le Courier des États-Unis* no final de 1834: “[...] ‘O Brasileiro nasce poeta e músico: à sombra de suas palmeiras, aos sons de um mandolin silvestre, a sua veia se desenvolve em cânticos melodiosos, bem como a brisa de suas florestas’”. Comentando brevemente os poetas Bento Teixeira, Bernardo Vieira, Brilo de Lima, Salvador Mesquita, Francisco de Almeida, Durão, Basílio da Gama, Gonzaga, Caldas e S. Carlos; o pintor José Leandro; e o músico José Maurício, finalizava a citação informando que o artigo publicado no periódico francófono “também expôs os talentos e méritos dos brasileiros em vários outros ramos da literatura depois da reforma da Universidade de Coimbra...”.<sup>20</sup> O periódico *Le Courier des États-Unis*, que publicou originalmente o

---

20 *Diário do Rio de Janeiro*, 11 de fev. 1835, p.1. [http://memoria.bn.br/docreader/094170\\_01/16752](http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/16752)

texto citado, de acordo com Guillaume Pinson (2019), autor do artigo “La presse francophone d’Amérique du Nord au XIXe siècle: jalons et périodisation”, foi lançado em 1828 em Nova York e desempenhou papel importante no desenvolvimento da imprensa de língua francesa no continente americano. Ao destacar a frequente circulação de textos de um jornal para outro, Pinson acrescentou que:

Na realidade, esse tipo de circulação de notícias é tão numeroso que somente as ferramentas digitais podem permitir recompor e mapear a densidade dessas redes. As pesquisas a esse respeito ainda estão engatinhando e o fenômeno é extremamente complexo, mas fornece uma chave explicativa importante para a experiência de leitura desses francófonos norte-americanos. Também permite vislumbrar uma francofonia midiática que desconstrói as concepções demasiado unívocas que se pode ter dessas redes; a circulação de textos e informações foi, sem dúvida, muito mais multidirecional do que se imagina (PINSON, 2019, p. 8).<sup>21</sup>

Acompanhar a circulação dos textos em diferentes periódicos pode fornecer informações importantes para os estudiosos da literatura em perspectivas diversas. O texto “Talentos brasileiros”, publicado no *Diário do Rio de Janeiro* em 11 de fevereiro de 1835, com tradução de passagens de texto publicado no *Le Courrier des États-Unis* no final de

---

21 En réalité ce genre de reprises et de circulations de nouvelles sont si nombreuses que seuls les outils numériques peuvent permettre de recomposer et de cartographier la densité de ces réseaux. La recherche à cet égard en est à ses débuts et le phénomène est extrêmement complexe, mais il fournit une clé explicative importante de l’expérience de lecture qui était celle de ces francophones d’Amérique du Nord. Il permet aussi d’envisager une francophonie médiatique qui déconstruit les conceptions trop univoques que l’on pourrait avoir de ces réseaux ; la circulation des textes et de l’information était sans doute beaucoup plus multidirectionnelle qu’on ne l’imagine solvante (PINSON, 2019, p. 8)

1834, é um bom exemplo, não apenas pelo que diz de nossos escritores e artistas, mas pela associação que estabelece do brasileiro com a música.

O próximo texto intitula-se “Literatura dos negros – Phillis Wheatley”, publicado em 14 de abril de 1841, com a indicação de autoria de “Gregoire, eueque de Blois”. Possivelmente, trata-se de uma passagem traduzida da obra do abade francês Henri Grégoire, *La littérature des Nègres ou Recherches sur leurs facultés intellectuelles, leurs qualités Morales et leur littérature; suivies de Notices sur la vie et les ouvrages des nègres qui se sont distingués dans les Sciences, les Lettres et les Arts*, publicada em 1808. De acordo com Marco Morel (2005, p. 78), autor do artigo “O abade Grégoire, o Haiti e o Brasil”, esta obra “procurava exaltar a ilustração dos negros ao longo da história” e “era uma expressão erudita das atividades da Sociedade dos Amigos dos Negros, criada em Paris em 1788 pelo abade Brissot, da qual o autor foi um dos membros”. A passagem publicada no *Diário do Rio de Janeiro* traz uma breve biografia da escritora afro-americana Phillis Wheatley:

Esta negra roubada na África, quando sete ou oito anos contava, foi trazida a América e vendida em 1761 a John Wheatley, rico negociante de Boston: as amáveis qualidades que a adornava, a extrema sensibilidade de que era dotada, seus prematuros talentos, enfeitiçaram por tal modo a família Wheatley, que não só a dispensaram dos penosos trabalhos a cujo peso gemem numerosos filhos do Negro-Mundo, como também dos cuidados domésticos. Apaixonada pela leitura e especialmente pela Bíblia, aprendeu rapidamente o latim, Em 1772, teria então dezenove anos, publicou ela um livrinho de poesias contendo trinta e nove composições que reimpresso foi multiplicadas vezes já pelos pretos da Inglaterra já pelos de sua pátria adotiva, os Estados Unidos, e a fim de obstar-se que a malignidade pudesse fazer passar a sua obra por apócrifa: a autoridade foi contestada na frente de suas obras por uma declaração de seu senhor, do

governador, do lugar-tenente governador e por mais quinze pessoas respeitáveis de Boston, que cabalmente a conheciam. Seu senhor deu-lhe a liberdade em 1765. Dois anos depois (1767) era ela esposa de um homem de sua cor, que era igualmente um fenômeno pela superioridade de sua inteligência sobre a de muitos negros: assim ninguém admirou-se de ver o seu marido pobre droguista, tornar-se advogado, sob o nome de doutor Peter e advogar ante os tribunais as causas dos negros. A reputação que adquiriu, assaz concorreu para sua fortuna.<sup>22</sup>

O texto ainda comentava sobre a morte de Phillis Wheatley e de seu marido Peter, com breve apreciação de sua poesia. Ao destacar os versos que ela dedicou a um jovem pintor negro, por ocasião em que viu seus painéis, acrescentava: “Duvida-se muito que ela se dói do infortúnio de seus compatriotas”.<sup>23</sup> Foi publicado na primeira página do jornal que, nas páginas de anúncios, continuava a divulgar compra, venda e aluguel de escravos, como no exemplo abaixo:

Na rua d’Ajuda n. 51, aluga-se um preto muito fiel e humilde, sem vícios, próprio pra pagem, ou para arranjo de algum homem solteiro; e uma preta mucama, para servir de portas dentro, a qual cose bem, e é também muito fiel e sem vícios.<sup>24</sup>

No artigo citado acima, Marco Morel (2005, p. 84) discutiu repercussões das ideias do abade Henri Grégoire sobre a escravidão e a Revolução do Haiti no Brasil, comentado, por exemplo, duas cor-

---

22 *Diário do Rio de Janeiro*, 11 de abr. 1841, p. 1. [http://memoria.bn.br/docreader/094170\\_01/23953](http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/23953)

23 *Diário do Rio de Janeiro*, 11 de abr. 1841, p. 1. [http://memoria.bn.br/docreader/094170\\_01/23953](http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/23953)

24 *Diário do Rio de Janeiro*, 11 de abr. 1841, p. 4. [http://memoria.bn.br/docreader/094170\\_01/23956](http://memoria.bn.br/docreader/094170_01/23956)

respondências, de 1815 e 1820, enviadas pelo abade ao monsenhor luso-brasileiro Pedro Machado Miranda Malheiro, que, mais conhecido como Monsenhor Miranda, “após a independência adotou a nacionalidade brasileira e tornou-se Chanceler Mor do Império e ministro do Supremo Tribunal de Justiça em 1828, falecendo no Rio de Janeiro em 1839”. A partir das correspondências enviadas pelo abade, Morel destacou que o missivista solicitou ajuda para obter informações sobre escritores negros e mulatos e “remetia seus livros ao Brasil e recebia, na França, livros em português” (p. 85). A obra capital do escritor, citada no *Diário do Rio de Janeiro*, “se compunha de uma ampla coletânea de biografias e notícias críticas de homens negros que se destacaram pelo talento ou cultura ao longo dos tempos em diversos países”, tendo o autor lamentado “a ausência de nomes do mundo português” (p. 86). O abade Grégoire faleceu em Paris em 27 de maio de 1831, e, de acordo com Morel, no início do período Regencial (1831-1840), ao lado do Haiti, esteve em foco na cena pública brasileira, mas a simples menção de seu nome era grave acusação política no Brasil escravagista.

O terceiro e último exemplo que trazemos é um texto publicado no dia 27 de março de 1847, na primeira página, seção “Variedade”, com o título e subtítulos “Poesia – Zumbi – Episódio da fundação de palmares”, contendo a informação de que se tratava de um “extrato do poema de mesmo título, canto 1<sup>o</sup>” e assinado por “J. Norberto de S. S.”<sup>25</sup>. Trata-se de uma passagem do poema épico inacabado de autoria do escritor e historiador Joaquim Norberto de Souza Silva, nascido no Rio de Janeiro em 1820 e membro do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB). A seu respeito, José Veríssimo (1998, p. 246) escreveu que deixou uma vasta bibliografia publicada “em volume ou em jornais

---

25 *Diário do Rio de Janeiro*, 27 de mar. 1847, p. 1. [http://memoria.bn.br/docreader/09417Diário\\_0\\_01/30889](http://memoria.bn.br/docreader/09417Diário_0_01/30889)



e revistas, afora prefácios, introduções crítico-literárias a obras que editou e outras”, e destacou com elogio “os seus vários trabalhos sobre as nossas origens literárias, os seus excelentes estudos sobre os poetas mineiros, a sua grande e boa monografia da Conjuração Mineira e algumas memórias históricas publicadas na *Revista do Instituto*”. Na tese “Tamoios, Timbiras, Palmarinos: representação indígena e afrodescendente no romantismo brasileiro”, Giovanna Gobbi Alves Araújo (2021, p. 213) deteve-se em três fragmentos do poema de Norberto publicados na *Revista Guanabara* em 1861, esclarecendo, em nota explicativa, que “até o momento não temos conhecimento se Joaquim Norberto chegou a finalizar o poema sobre Palmares, visto que os fragmentos conhecidos são somente os que foram publicados na *Revista Guanabara*”. Ela destacou que o poema se intitula “Os palmares”, sob o subtítulo de “Zumbi” e reproduziu nos anexos de sua tese os três fragmentos intitulados “Narração da fundação da República de Palmares”; “Canto de Dana embalando seu filhinho durante o cerco de Palmares por ocasião de serem as trincheiras atacadas”; e “Conjuração dos negros cativos de Palmares reunidos na gruta dos fantasmas”. Concordando com Sônia Regina Pito Soares (2002), autora da dissertação “Joaquim Norberto de Souza Silva: historiador – um olhar sobre Minas Colonial”, associou a publicação dos fragmentos do poema na *Revista Guanabara* em 1851 à publicação de um relato de Sebastião da Rocha Pita (1660-1738) sobre Palmares publicado no jornal *Constitucional*, de Maceió, também em 1851, e à solicitação de Joaquim Norberto ao conselho do IHGB para “o financiamento de um comitê de pesquisa para investigar os vestígios materiais das ruínas do mocambo palmarino, assim como da encomenda de uma cópia da carta de sesmaria do Urucu, recém restituída à província de Alagoas” (p.113-4). Muitos estudiosos têm destacado que o poema de Joaquim Norberto foi o primeiro dedicado ao personagem Zumbi,

porém, remetem-se apenas à publicação dos fragmentos publicados na *Revista Guanabara* em 1851, quando, como vimos, uma primeira parte do poema foi publicada antes, em 1847. A publicação do poema na revista foi anunciada no *Diário do Rio de Janeiro* do dia 28 de janeiro de 1852, informando que o n.12 e último da assinatura do primeiro ano da *Revista Guanabara*, entre outros conteúdos, trazia o poema “Os Palmares (fragmento de um poema)”<sup>26</sup>.

O *Diário do Rio de Janeiro*, de acordo com Sodré (1966, p. 58), apareceu na corte em 1 de junho de 1821, e circulou até 1878. “Foi, realmente, o primeiro jornal informativo a circular no Rio de Janeiro. Diário, ocupava-se quase tão somente das questões locais, procurando fornecer aos leitores o máximo de informação”. Ao percorremos o periódico interessados em acompanhar referências à poesia em suas páginas nas primeiras décadas do século XIX, além de anúncios de livros de poesia, às vezes, acompanhados de comentários sucintos, encontramos textos mais extensos que, como vimos, não se prendiam apenas às questões locais. Em relação à segunda metade do século XIX, reportando-se a uma passagem da biografia artística de José de Alencar, “Como e porque sou romancista”, para comentar a chegada do escritor ao *Diário do Rio de Janeiro* em fins de 1856, Sodré (1966, p. 220-1) destacou que, “no *Diário do Rio de Janeiro* Alencar constituiria exemplo marcante da conjugação da literatura com a imprensa”, e acrescentou que, “era, realmente, a época dos homens de Letras fazendo imprensa”.

Chegando ao final do presente trabalho, devemos destacar que há variadas formas de pesquisar poesia e imprensa, envolvendo outras perspectivas, outros tipos de periódicos, textos críticos publicados pelos escritores na imprensa, possíveis influências materiais entre o suporte do

---

26 *Diário do Rio de Janeiro*, 28 de jan. 1852, p. 3. [http://memoria.bn.br/DocReader/094170\\_01/36711](http://memoria.bn.br/DocReader/094170_01/36711)

jornal e a poesia etc. No artigo “Da literatura ao jornalismo: periódicos brasileiros do século XIX”, anteriormente citado, Simões Júnior (2006 p.126), ao destacar os periódicos como “rico manancial de fontes primárias para historiadores e estudiosos de literatura”, citou alguns trabalhos desenvolvidos por pesquisadores com diferentes abordagens de pesquisa com periódicos. A título de exemplo situado ainda no contexto do século XIX, destacamos o artigo “A imprensa oitocentista na construção dos ensaios literários de Álvares de Azevedo”, recentemente publicado por Natália Gonçalves de Souza Santos (2021), que investiga intersecções entre periódicos estrangeiros e os ensaios de Álvares de Azevedo.

É comum, nos trabalhos de análise do texto literário, o estudioso descobrir a posteriori que textos literários e críticos, antes de terem sido publicados em livro, frequentaram as páginas de algum periódico. No presente trabalho, fizemos o movimento contrário, buscando a presença dos textos primeiro na imprensa e depois partindo em busca dos livros, estimulados pelo que escreveu Robert Darnton (1990, p.130) sobre os livros, quando tratados como objeto de estudos, se recusarem “a ficar confinados dentro dos limites de uma única disciplina. Nenhuma delas – a história, a literatura, a economia, a sociologia, a bibliografia – é capaz de fazer justiça a todos os aspectos da vida de um livro”. Pensamos que os textos, quando publicados, também vivem em suportes variados, nas páginas dos jornais, dos livros, das revistas, nos meios de comunicação oral e, mais recentemente, nas mídias digitais, à espera de novos leitores e novas leituras.

## REFERÊNCIAS

ALCIDES, Sérgio. O lado B do neoclassicismo luso-brasileiro: patriotismo e poesia no ‘Poderoso Império’. In: KURY, Lorelai (org.). *Iluminismo e império no Brasil: O Patriota (1813-1814)*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2007.

ARAÚJO, Giovanna Gobbi Alves. *Tamoios, timbiras, palmarinos: representação indígena e afrodescendente no romantismo brasileiro*. Tese (Literatura Brasileira). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2021.

ATHAYDE, Félix de. *Ideias fixas de João Cabral de Melo Neto*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: Fundação Biblioteca Nacional, 1998.

AZEVEDO, Moreira. *Curiosidade*. Notícias e variedades históricas brasileiras. Rio de Janeiro: Garnier, 1873.

BARBOSA, Marialva. Uma história da imprensa (e do jornalismo): por entre os caminhos da pesquisa. *Intercom*. Revista Brasileira de Ciência da Comunicação. 41 (2) May/Aug. 2018.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 2000.

CARVALHO, Francisco Augusto Martins de. *As edições do “Hyssope”*. Apontamentos bibliográficos. Coimbra: Casa Tipográfica, 1921.

CATITA, Flávia Barretto Corrêa. *Antes e depois de ‘O Almada’: percurso editorial e transcrição diplomática do manuscrito do poema herói-cômico de Machado de Assis*. Tese (Letras Clássicas e Vernáculas). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2019.

DARNTON, Robert. “O que é a história do livro?” revisitado. *ArtCultura*. Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 155–169, jan/jun, 2008.

DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette*. Mídia, cultura e revolução. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

HOMEM, Francisco de Sales Torres. Suspiros poéticos e saudades por D.J. G. Magalhães. In: MAGALHÃES, Domingos Gonçalves de. Suspiros poéticos e saudades. 2 ed. Paris, Rio de Janeiro: Morizot, 1859.

KURY, Lorelai (org.). *Iluminismo e império no Brasil: O Patriota (1813-1814)*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2007.

LOPES, Graça Videira. Poderes visíveis e invisíveis na sátira medieval. *Cordis. História e Literatura*, São Paulo, n. 10, p. 157-176, jan./jun. 2013.

MAGALHÃES, Domingos Gonçalves de. Suspiros poéticos e saudades. 2 ed. Paris, Rio de Janeiro: Morizot, 1859.

MAGRI, Dirceu. *De borboleta e colibris em sobrevoo: presença francesa nas crônicas machadianas*. São Paulo: Fap-Unifesp, 2016.

MARQUE, Ivan. *João Cabral de Melo Neto: uma biografia*. 1 ed. São Paulo: Todavia, 2021.

MELLO, Celina Maria Moreira de. Ilustração e corpo dramático no romantismo francês. *Tropélias*. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada, N. 24. Espanha, 2015

MOREL, Marco. O abade Grégoire, o Haiti e o Brasil: repercussões no raiar do século XIX. *Almanack Braziliense*. São Paulo. N.2 2005.

PISON, Guillaume. La presse francophone d'amérique du nord au xixe siècle : jalons et périodisation. *História*. São Paulo. v.38, 2019.

RAMIRES, Mário Fernandes. Entre a cruz e as palavras: religiosos e a propagação de ideias políticas nos periódicos pernambucanos, 1821-1824. *Temporalidades – Revista de História*, Edição 27, V. 10, N. 1. mai/ago. 2018.

ROGRIGUES, Ernesto. João Penha segundo Filinto, 'Meu antigo mestre'. In: TOPA, Francisco. Nervoso mestre, domador valente/ da

rima e do soneto português: João Penha (1839-1919) e o seu tempo. Porto: CITCEM, 2018.

SANT'ANNA, Benedita de Cássia Lima. *O Panorama* (1837-1868): história de um jornal. *Patrimônio e Memória*. UNESP – FCLAs – CEDAP, v.4, n.2, p. 236-254, jun. 2009.

SARAIVA, Arnaldo. *Dar a ver e a se ver no extremo: o poeta e a poesia de João Cabral de Melo Neto*. Porto: Edições Afrontamento/CITCEM, 2014.

SIMÕES JÚNIOR, Álvaro Santos. Da literatura ao jornalismo: periódicos brasileiros do século XIX. *Patrimônio e Memória*. UNESP – FCLAs – CEDAP, v.2, n.2, 2006

SOARES, Sônia Regina Pinto. *Joaquim Norberto de Souza Silva: historiador – um olhar sobre Minas Gerais colonial*. Dissertação (História). Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, 2002.

SODRÉ, Nelson Werneck. *História da imprensa no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1966.

TUNA, Gustavo Henrique. *Silva Alvarenga, representante das luzes na América portuguesa*. Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

VERISSÍMO, José. *História da literatura brasileira*. Rio de Janeiro, 1998.

# Poesia de resistência, poesia engajada, poesia de testemunho

Cristiano Augusto da Silva<sup>1</sup>

*À memória de  
meu mestre Alfredo Bosi*

Os conceitos de *poesia de resistência*, *poesia engajada* e *poesia de testemunho* dizem respeito, no presente trabalho, ao contexto brasileiro do século XX, em especial, à produção surgida ao longo e após a ditadura civil-militar de 1964-1985. Trata-se de uma tríade muito utilizada na crítica literária

---

1 Professor Pleno de Literatura Brasileira, Literatura sul baiana e Teoria Literária e do Programa de Pós-graduação em “Letras: linguagens e representações”, da Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC). Coordenador do Grupo de Pesquisa “Literatura e contextos autoritários”. Desenvolve pesquisas na área de literatura brasileira moderna e contemporânea (poesia, prosa e literatura de testemunho) e suas relações com o autoritarismo, violência e configurações da resistência.

e nos estudos literários, a qual, salvo engano, ainda está por ser melhor delineada. Embora o foco aqui seja a produção poética realizada durante e após o regime autoritário, não pretendemos isolá-la do contexto da poesia moderna e contemporânea na Europa e América Latina.

Antes de avançarmos, entendemos ser necessário um recuo temporal a fim de oferecer uma explicação em relação ao conceito de “engajamento” em termos históricos, explicação esta que não implica em obrigar o público a assumir nossa visão sobre esse termo tão importante para a poesia de resistência e afins.

Para falar de engajamento, inevitavelmente, teremos de tomar como ponto de referência a Revolução Francesa (1789), pois é a partir dela que passamos a conceber, a produzir e a ler literatura como campo da produção experimental, singular, individual. Antes daquele evento histórico, o ambiente da “literatura”, em termos oficiais, estava centrado no mundo letrado, o qual é ensinado, produzido, distribuído, recebido e avaliado pelo sistema de “práticas letradas”. Em outras palavras, todos os textos escritos e postos em circulação por via escrita e/ou oral eram compreendidos por esses grupos nobres como produtos previstos dentro da Retórica e da Oratória.

Nesse sentido, todos os discursos produzidos pelos membros da aristocracia, portanto, do topo da pirâmide social, no caso, os letrados, tinham por objetivo a manutenção do pacto de sujeição ao Corpo Místico do Estado. Metaforicamente falando, a cabeça desse conjunto político era o Rei, junto com o Papa; os demais membros ocupavam, em sentido vertical, de cima para baixo, posições sociais muito rígidas, chegando até a plebe, situada na base dessa estrutura.

Esse mesmo *modus operandi* das práticas letradas é estendido e transplantado com grande eficácia, por assim dizer, para as colônias no Novo Mundo a partir do século XVI. Ou seja, os critérios de produção dos poe-



mas atribuídos a Gregório de Matos, por exemplo, na América Portuguesa, tanto no campo da sátira ou da poesia religiosa, são os mesmos de outros letrados do mundo ibérico (MOREIRA, 2011; HANSEN, 1989).

Essa estrutura de formação de letrados (que produziam discursos controlados por uma tradição calcados na Retórica e na Oratória greco-latinas, com fins muito claros de deleite, ensinamento e defesa da estrutura política e teleológica da sociedade) não trabalha, no campo das letras, com noções revolucionárias, de transformação social, as quais surgem com as revoluções burguesas, em especial, a Revolução Francesa (1789). Essas noções são filhas da modernidade e se ligam à ideia de literatura como instrumento de mudança social, política etc, ao fim e ao cabo, de mudança do indivíduo.

Não se deve escrever no mundo antigo aristocrático, europeu ou colonial, com o intuito de transformar, mas para se manter e se expandir o poder da Monarquia e da Igreja Católica. Não temos, portanto, no Antigo Regime, as noções de originalidade, singularidade, subjetividade, direitos autorais, psicologia do autor, criação livre e espontânea, uma vez que não estamos no campo burguês, portanto, é anacrônico pensar no mundo anterior ao XIX por meio de conceitos ligados à democracia liberal, de direitos coletivos, livre-concorrência, mercado, livre-arbítrio. Em outras palavras, não há produção fora do que já esperado pelos sistemas retóricos e oratórios. Nos últimos duzentos anos, o conceito de literatura muda e muda muito, conforme bem lembra Eagleton em seu famoso e fundamental livro:

Qualquer coisa pode ser literatura, e qualquer coisa que é considerada literatura, inalterável e inquestionavelmente – Shakespeare, por exemplo –, pode deixar de sê-lo. Qualquer ideia de que o estudo da literatura é o estudo de uma entidade estável e bem definida, tal como a entomologia é o estudo dos insetos, pode ser abandonada como uma quimera

(...). A literatura, no sentido de uma coleção de obras de valor real e inalterável, distinguida por certas propriedades comuns, não existe (2006, p. 16).

Processos contra letrados no mundo pré burguês são movimentos do poder oficial no sentido de “corrigir rumos” discursivos de seus membros, que devem defender os valores e a expansão da fé católica, por exemplo, se pensarmos em Portugal e Espanha entre os séculos XVI e XVIII.

Ora, tendemos a ver tais letrados como pessoas que se insurgiram contra o sistema e tentaram produzir obras engajadas que, como tais, criticam o *status quo*. Seria plausível essa tese da literatura revolucionária, tal como a entendemos atualmente, se estivéssemos no mundo pós Revolução Francesa. Nesse sentido, procuramos nesse presente trabalho entender que a ideia de engajamento surge somente quando os escritores e escritoras podem construir seus trabalhos dentro de um contexto em que, ao menos em tese e juridicamente, são livres para exprimir seu pensamento ainda que isso leve também a processos por atentar contra os bons costumes, a moral etc. No entanto, não se produzem mais, obrigatoriamente, textos a partir de regras previstas na Retórica e na Oratória, tanto assim que os temas não são mais orientados por temas elegíveis dentro de uma tradição milenar.

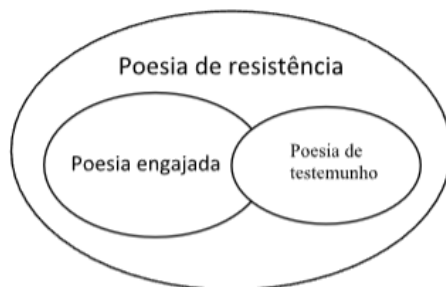
Poderíamos olhar toda essa produção desde o século XVI como um movimento contínuo, porém, preferimos evitar tal anacronismo e deixamos para o público escolher sua perspectiva.

Isso posto, entendemos que a noção de engajamento na literatura aparece na Europa do século XIX, portanto, no contexto romântico, burguês e revolucionário após a derrocada do sistema de práticas letradas do Antigo Regime, como bem aponta Denis (2002). Nesse sentido, é possível observar pontos de contato no campo da literatura engajada entre estes movimentos políticos europeus e o Brasil oitocentista, como,

por exemplo, a poesia abolicionista de Castro Alves (1847-1871) e Luiz Gama (1830-1882). Se passarmos ao século XX, veremos a poesia contra o nazifascismo de Bertolt Brecht e Carlos Drummond de Andrade com *A rosa do povo* (1945), ou, ainda, a poesia do mesmo Brecht e a poesia engajada brasileira nos anos 60 antes, durante e depois do Golpe de Estado de 1964.

A *poesia de resistência* pode ser entendida, de modo geral, como a produção poética, surgida durante e após a ditadura civil-militar, que lhe apresenta críticas bem como ao autoritarismo brasileiro, fenômeno indissociável da formação do país, e que se concretiza em violências coletivas e individuais tais como o racismo, genocídio, feminicídio, violência física e psicológica institucionalizadas, fome, injustiça social etc. Portanto, é um aspecto recorrente na literatura brasileira ao longo do século XX e XXI.

De modo específico, a *poesia de resistência* pode ser dividida em dois grandes grupos: a *engajada* e a de *testemunho*. Propomos, para fins didáticos, um desenho dos três conceitos. Os critérios usados para sua elaboração estão expostos ao longo deste trabalho: a) situação e atitude das vozes poéticas em relação ao autoritarismo (se poeta que se engaja estrategicamente, se militante que testemunha; b) situação da produção poética junto ao público em termos materiais (impressas ou digitais) nas últimas quase cinco décadas (1964-2021):



Como podemos notar, a *poesia de resistência*, fenômeno recorrente na poesia brasileira na segunda metade do XX, é representada por um círculo maior, o qual abarca os outros dois círculos. Observamos, desse modo, que a *poesia de resistência* está presente integralmente tanto na *poesia de testemunho* quanto na *engajada*.

Os dois outros círculos, um médio e o outro menor, são a *poesia engajada* e a *poesia de testemunho*. A primeira, conforme procuraremos apontar, está em forte expansão editorial, portanto, de público e de sedimentação em termos acadêmicos e de imaginário coletivo. Por isso ela está representada em um *círculo médio*, maior que a poesia de testemunho, a qual, como vimos, pode ser entendida como um material arqueológico, de difícil acesso, visto que não entrou no sistema literário tradicional (autor–obra–público) entre os anos 60 e 90, sequer nos novos sistemas literários digitais consolidados no início do século XXI.

## 1 A POESIA DE RESISTÊNCIA

A *poesia de resistência*<sup>2</sup> apresenta, em geral, atitudes sempre contestadoras, sob modos, graus e configurações diversas, em relação a seu tema e/ou a seu contexto de produção. Dado que todo poema crítico ao *status quo* é um poema de resistência, encontraremos algumas características recorrentes em termos de enunciação tais como a denúncia, a fuga da censura, o testemunho, a conclamação e o engajamento do público em prol de projetos utópicos ou questões prementes. Esses aspectos estão bem apontados em “Poesia resistência” (1983), de Alfredo Bosi, texto que aponta diversos poetas que lutaram, por configurações e temáticas as mais variadas, contra ambientes repressivos.

---

2 Importante fazermos uma pequena explicação sobre o conceito de “poesia política”, também bastante usado no ambiente acadêmico brasileiro, mas não empregado intencionalmente nesse trabalho. O motivo reside no fato de que o adjetivo “político” é atribuível a qualquer poema, no entanto, nem todo poema resiste, se engaja ou testemunha criticamente em relação ao *status quo*.

É necessário destacar que, apesar da diferença nos contextos de produção, circulação, recepção e suportes entre a poesia engajada e a de testemunho, a *atualidade* é um critério fundamental para a vitalidade de ambas. Por *atualidade*, entendemos a capacidade que o poema de *resistência* (*engajado* ou de *testemunho*) tem hoje de recuperar, ressignificar e potencializar questões passadas, principalmente ligadas a traumas coletivos causados pela ditadura. Portanto, ele precisa ser *polissêmico*, necessita despertar interpretações variadas de leitura no contexto contemporâneo.

Nesse sentido, grande parte dos poemas de resistência, produzidos durante e após a ditadura civil-militar, trata de temas variados que vão da ditadura militar e suas consequências nefastas à vida coletiva e individual, ou até mesmo as relações afetivas, conforme apontado em recentes trabalhos sobre a poesia de Leila Mícolis (Almeida; Silva, 2021; 2019).

Em nossa perspectiva, as relações entre literatura e história são indissociáveis, porém, a configuração dos poemas varia bastante a ponto de resultar em textos de forte impacto no leitor hodierno, ou, em seu oposto, na *datação*, por vezes, de uma obra inteira, devido às condições de produção (sempre tensas e violentas), as quais levam à urgência de denunciar e deixar elementos para uma memória não oficial, resultando em um trabalho mais de agitação e propaganda do que de efeito reflexivo.

Em suma, o critério para um poema ser atual ou datado baseia-se, a nosso ver, no resultado da forma, da linguagem, sobre os processos históricos, para recuperar uma lição tão importante e cara a um poeta como Bertolt Brecht e a um crítico como Theodor Adorno. Se a forma não problematiza o conteúdo, o discurso fica preso ao comum, da cultura sem inflexão, desprovida de estranhamento que leva a uma descrição do óbvio, do já conhecido, ou a uma denúncia que poderia ser realizada em qualquer outro gênero, um panfleto, um manifesto, um comunicado, por exemplo.

## 2 POESIA ENGAJADA

A *poesia engajada*, escrita por autores de ofício, mesmo padecendo dos males da censura e da ditadura, consegue abrir trincheiras mais acessíveis ao público por meio de algumas estratégias, muitas vezes conscientes, de seus agentes, tais como editores de esquerda, como provam os diversos poemas críticos à ditadura publicados em livro de editoras profissionais, entre 1964 e 1985, que se arriscaram a lançá-los apesar dos riscos de represália.

Tal estratégia se valeu do fato de que, após o golpe de 64, a literatura não foi imediatamente objeto principal da censura, a qual estava voltada, por razões de escala e alcance de público, para as artes audiovisuais e os meios de comunicação de massa tais como o cinema, o teatro, a música, a TV, o rádio e a imprensa escrita. Conforme aponta Sussekind:

No que se refere aos livros, é interessante notar que foi sobretudo a partir de 1975 que as restrições se tornaram mais perigosas. É possível apontar, ao menos, duas explicações para este súbito interesse da censura. Como assinalam em artigo de 1979 Marcos Augusto Gonçalves e Heloísa Buarque de Hollanda, data justamente de 1975 um certo *boom* editorial no país. Conquista de mercado, divulgação de novos autores, interesse pela produção nacional, lucros editoriais maiores: estas algumas características do *boom*. E ampliando-se o interesse pela literatura, amplia-se também a ação da censura (1985, p. 20).

A repressão à produção literária, que ganha força a partir dos anos 70, está bem discutida em trabalho pioneiro de Silva sobre o processo de censura contra o escritor Rubem Fonseca:

O caso Rubem Fonseca começa, para a censura, em 1976, com a proibição de *Feliz Ano Novo*, publicado no ano anterior pela Editora Artenova. Seu autor, “bem-sucedido

executivo (diretor da Light), realiza o que os profissionais da marginália não conseguem com suas caspas e incompetência ante o sistema e a literatura”, declara Affonso Romano de Sant’Anna em comentário para a revista *Veja* (5/11/1975). Na mesma resenha, o poeta de Que país é este? parece antever a condenação do livro ao afirmar: “Uma leitura superficial desta obra pode tachá-la de erótica e pornográfica”. Não foi outra a leitura da censura. E, em 15 de dezembro, de 1976, a tesoura do ministro da Justiça do governo Geisel aparava *Feliz Ano Novo*, depois de 30.000 exemplares e de várias semanas na lista dos dez mais vendidos da *Veja* (1989, p. 29).

Diante dessa menor atenção inicial dos militares à literatura, percebemos uma pluralidade de atitudes de resistência diante da ditadura, as quais vão desde o combate direto com livros inteiros de crítica ao regime até atitudes discretas frente à questão, caso de poemas esparsos de resistência no interior de livros com temáticas variadas sem ligação direta com o contexto de produção. Estas características da poesia engajada têm sido notadas durante o levantamento, desde 2014 de livros de *poesia de resistência*, em especial os *de testemunho*. Há, sempre, uma discrepância entre a facilidade de se encontrar títulos de *poesia engajada*, quase sempre de grandes editoras, e a raridade de acessar obras de *poesia de testemunho*.

Em relação à *poesia engajada*, é necessário realizar um outro desdobramento: os escritores que se valeram de táticas diretas e explícitas contra a ditadura e os que optaram por caminhos discretos, por assim dizer. No caso de escritores que optaram pelo confronto direto, Moacyr Félix é um exemplo emblemático, pois publicou livros inteiros contra o regime autoritário pela editora Civilização Brasileira, a qual dirigiu, além de desempenhar diversas atividades militantes em prol da literatura, da reflexão e do debate crítico sobre o país.

Para ficarmos em apenas dois trabalhos fundamentais, Félix, antes do golpe, organizara e prefaciara a série *Violão de rua* (3 volumes), publicada nos anos de 1962 e 1963, pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da União Nacional dos Estudantes (UNE). Entre 1962 e 1971 dirigiu a coleção *Poesia hoje* pela mesma casa editorial. Nesta coleção, tivemos acesso ao volume 18, intitulado *Poesia viva I* (1968), no qual foi publicado o futuramente famoso “No caminho com Maiakovski”, de Eduardo Alves da Costa”.

Outro escritor símbolo da *poesia engajada* é Thiago de Mello, o qual, mesmo exilado, ganhou o prêmio da Associação Paulista de críticos de Arte, em 1975, com seu livro *Poesia comprometida com a minha vida e com a tua vida* e o famoso poema “Os estatutos do homem”, escrito no Chile, tão logo ocorre o Golpe de 64 no Brasil. O poema do escritor amazonense dialoga fortemente, no tocante a seu caráter de arregimentação coletiva, com “No caminho com Maiakovski”, de Eduardo Alves da Costa, citado acima.

*Poema sujo* (1976), de Ferreira Gullar, é um raro caso de *poema de testemunho* e de *poema engajado* ao mesmo tempo, escrito por um autor de ofício, exilado, que teve “êxito editorial”. O próprio poeta maranhense dirá em seu livro de testemunho o impacto psicossomático de sua condição de perseguido no Brasil e no cone sul (Gullar, 1998) e suas consequências para a escrita dessa obra.

No caso de poetas que optaram por estratégias indiretas de crítica, encontramos a tática de publicar de modo esparso, disperso em meio a poemas de temáticas variadas, como o livro de estreia de Leminski, *Quarenta clics em Curitiba* (1976), composto por 34 poemas, dos quais 2 dialogam textualmente com o contexto ditatorial ou Francisco Alvim, com seu livro *Passatempo* (1981), publicado em 1974.



É importante também reafirmar as ações diretas de editoras que se arriscaram ao publicar livros de resistência, mesmo sofrendo graves consequências, justamente na época do citado *boom* editorial dos anos 70, o qual:

se inseria em um quadro maior de modernização cultural, quando o País começava a sair de uma situação de sufocamento cultural e político. Assim, o novo papel que as editoras de oposição assumiam nesse contexto pode e deve ser analisado para além de sua inserção política e econômica, adentrando o terreno da cultura de forma mais ampla (MAUÉS, 2013, p. 51).

Em suma, as estratégias de ação direta de Félyx, a resistência no exterior de Mello e Gullar e a discricção aguda de Leminski e Alvim mostram que há ainda muitos aspectos por serem melhor estudados e que foge aos objetivos de nosso trabalho.

Voltando aos dois grupos, a *poesia de testemunho* e a *poesia engajada*, observamos que, a partir da redemocratização, ocorre um dado interessante, para não dizer perverso, para a produção poética *de testemunho*. Seu outro par de resistência, a *poesia engajada*, será valorizada dos anos 80 em diante nos meios editoriais via reedições, pesquisas, debates e por terem alcançado um bom público nos anos 70 devido a exposições, saraus, revistas, fanzines, intervenções públicas e, também, pela presença na imprensa escrita, sem esquecer das ações culturais realizadas por grupos de produção cultural nas universidades e espaços de lazer, em especial, no Rio de Janeiro. Tal ambiente está muito bem discutido e documentado em dois trabalhos fundamentais: *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970* (1980), de Heloísa Buarque de Hollanda e *Retrato de época: poesia marginal anos 70* (1981), de Carlos Messeder Pereira.

Obviamente estamos falando aqui da geração marginal, que simultaneamente alcança seu “auge” indesejado e passa a entrar para o sistema literário quando é publicado o fundamental *26 poetas hoje* (1976), organizado por Heloísa Buarque de Hollanda. Em resumo, os marginais, mesmo sendo marginais, passariam a ser cultuados como malditos nos anos seguintes, sobretudo na década de 80, mas em sólidas bases de editoras como Brasiliense, Civilização Brasileira, Record, Global etc.

Exemplos atuais incontestes dessa metamorfose do “marginal ao consagrado” são as obras de Ana Cristina César e Paulo Leminski. Ambos estão e têm sido atualmente editados, reeditados, estudados, divulgados, debatidos, enfim, consagrados em termos de inserção na cena literária. Trata-se de um fato positivo, não de uma crítica, mas que nos leva a pensar que diversos fatores entram em cena quando se trata de relações entre literatura e sociedade, fatores que vão além do interior dos textos.

Portanto, a *poesia engajada*, a partir de meados dos anos 80, passaria a ser publicada ou reeditada, uma vez que, como dito antes, é produto de escritores de ofício, com carreiras em início ou consolidadas por editoras de grande e médio porte com suas respectivas (e necessárias) estratégias de distribuição e propaganda. Desse modo, o público vê crescer a quantidade de títulos publicados de autores marginais<sup>3</sup>. Trata-se

---

3 A importância de uma publicação em livro em contexto repressivo, com alguma distribuição e debate, deve ser levada em consideração. Retomo o citado e emblemático caso do livro *26 poetas hoje* (1976), organizado por Heloísa Buarque de Hollanda e publicada por uma pequena editora. Esta breve seleção de poemas marginais, para o bem e para o mal, se tornaria a referência central na poesia de contracultura. O livro recebeu outras edições e continua sendo objeto de estudo até hoje. Outro livro de produção simples é *Poesia jovem anos 70* (1982), Coleção Literatura comentada (Editora Abril), edição que contou com a colaboração da própria Heloísa Buarque e Leila Mícolis, poeta presente no livro de 76. Sobre uma discussão específica da Coleção, sugerimos o ótimo artigo de Dalvi (2016).

de um fato importantíssimo, pois o público passaria e/ou continuaria a ter acesso a poemas engajados fundamentais como “ameixas” e “lua à vista”, de Paulo Leminski.

O “mar de rosas” da *poesia engajada* contrasta enormemente, em termos de inserção social e sucesso editorial, com a situação da *poesia de testemunho*, praticamente fadada ao desaparecimento; basta pegarmos um livro fundamental como *Inventário de cicatrizes* (1978), de Alex Polari, cujo “produto da venda”, informa-nos sua contracapa, era destinado “em benefício do Comitê Brasileiro pela Anistia” (1978). Apesar de uma ação de resistência tão importante para o país, sua impressão foi realizada em suporte precário e, ainda hoje, infelizmente, permanece no silêncio de suas edições esgotadas há mais de quatro décadas.<sup>4</sup>

### 3 POESIA DE TESTEMUNHO

A *poesia de testemunho* é uma produção escrita por militantes que sobreviveram (ou sucumbiram) à ditadura civil-militar, cuja publicação se deu dentro ou fora do país em condições quase sempre precárias e que, atualmente, se encontra abandonada em termos editoriais. Trata-se de textos construídos pela perspectiva de uma testemunha direta, *superstes*, daquele que sofreu diretamente os horrores da violência do regime autoritário:

O “manter-se no fato” do *superstes* remete à situação singular do sobrevivente como alguém que habita na clausura de um acontecimento extremo que o aproximou da morte. Nosso mártir moderno está mais perto deste sentido do que do testemunho como *testis*. O modelo do testemunho como *superstes* tem a audição e não a visão em seu centro.

---

4 Fundamental destacar que semelhante processo de esquecimento não ocorreria com a prosa de testemunho após a vigência da Lei de Anistia (1979) haja vista a quantidade de títulos publicados logo em seguida à sua promulgação.

Pensar a história a partir dele significa aprender a diminuir o papel dado ao ístor do termo e se pensar em uma história mais auricular: aberta aos testemunhos e também ao próprio evento do testemunhar, sem reduzir o testemunho a meio. O modelo do testemunho como testis é visual e corresponde ao modelo do saber representacionista do positivismo, com sua concepção instrumental da linguagem e que crê na possibilidade de se transitar entre o tempo da cena histórica (ou a “cena do crime”) e o tempo em que se escreve a história (ou se desenrola o tribunal). A crítica do testemunho que ocorre na psicologia, especificamente na psicologia forense, parte deste paradigma visual ao pôr em questão a capacidade de percepção da cena, de seu armazenamento e da sua restituição. Na cena do testemunho como superstes, o presente do ato testemunhal ganha precedência. Ao voltarmos para o paradigma do superstes, os valores são outros. Aqui, pressupõe-se uma incomensurabilidade entre as palavras e esta experiência da morte, um topos na bibliografia sobre o testemunho no século XX (SELIGMANN-SILVA, 2010, p. 5).

*A poesia de testemunho* é produzida, predominantemente, por militantes políticos de organizações de esquerda, os quais não tinham por objetivo pessoal escrever literatura de ofício; entretanto, passam a fazer poesia como tentativa de elaboração dos traumas causados pela violência do Estado brasileiro, casos, por exemplo, de Alex Polari e Pedro Tierra, sobreviventes que testemunham experiências traumáticas. Esta situação extremamente frágil e precária desempenha um papel central nas características da motivação (traumática) de seus textos, produção, circulação, recepção e debate da *poesia de testemunho*. Em linhas gerais, ela é indissociável da luta contra o autoritarismo histórico, institucional, cotidiano e cultural do país, das condições precárias de produção de seus textos, circulação e recepção.

Por se tratar de obras de militantes, procurados ou mantidos sob custódia pelo Estado brasileiro, a construção da *poesia de testemunho* se dá à margem do sistema literário (Candido, 1971). Se a carreira de escritor, sobretudo de poesia, nos anos 60 e 70, era das mais difíceis em termos de produção e divulgação, imaginemos a situação de um militante político, perseguido pela ditadura, que passa a escrever poesia de testemunho sem intenções profissionais no campo da literatura.

Essas características fragilíssimas se materializam nos próprios *modus faciendi e operandi* da *poesia de testemunho*, a qual não era publicada em editoras grandes, médias ou pequenas, pelo contrário, suas pequenas tiragens se davam em edições impressas em gráficas, com todo o amorismo de praxe. Portanto, ela é construída de modo paradoxal: precisa chegar ao público, mas sob grande risco; merece ser publicada, mas não pode colocar em risco seus autores, isto é, suas testemunhas, pois são pessoas procuradas pelo Estado e por setores conservadores e reacionários da sociedade. Estas marcas de fragilidade material e simbólica guardam íntima relação com o processo de apagamento de traumas históricos que constituem a cultura brasileira como bem aponta Chauí (2000).

A *poesia de testemunho* por sua vez permanecerá no anonimato junto ao público em geral e acadêmico mesmo com a redemocratização a partir de 1985. Esse material tão frágil permanece esquecido, ainda hoje, na segunda década do século XXI. Com isso, seus livretos amadores, praticamente inacessíveis, permanecem abandonados em suas parcas, caseiras e únicas edições disponíveis em algumas poucas bibliotecas ou sebos. Para além das questões de precariedade material, o abandono da *poesia de testemunho* é sinal importante de nossa dificuldade em lidar com nossos traumas coletivos, argumento forte para explicar seu apagamento.

Para fins de comparação e confirmação da importância dos elementos contextuais de produção, suporte e circulação, podemos aproximar o apagamento da *poesia de testemunho* com o apagamento da literatura

negro-brasileira (Cuti, 2010), outra vertente esquecida pela crítica oficial até a virada do século passado:

Durante os anos 1970 a literatura negro-brasileira adquire dinamismo até então inédito e seus agentes utilizam meios “independentes” para divulgação de suas obras que, para além do fazer literário, cuidam da diagramação de seus textos, da edição por meios artesanais, distribuição e venda direta ao público leitor em espaços de ampla circulação negra, como os bailes *blacks* ou escolas de samba, ou em espaços marginalizados desassociados da leitura como em comunidades, presídios ou casas de recuperação; quando muito lançam seus títulos por editoras de pouca expressão. Entretanto, como os negros escritores escancaram a discriminação racial em seus textos, acabam excluídos pela crítica especializada, pelas grandes editoras, livrarias e universidades. Sendo assim, as soluções possíveis para romper essas amarras aparecem nas publicações coletivas e nas antologias em razão dos custos gráficos elevados, o que dificultava as edições de autor (RISO, 2021, p.1).

A aproximação entre a *poesia de resistência* e a poesia negro-brasileira não é à toa, pois os movimentos negros travaram uma batalha contra a ditadura com o agravante do racismo, daí a formação de grupos, edições coletivas e outras ações diretas para a produção e circulação dos textos literários. Nesse sentido, sua poesia, embora esteja marcada textualmente pelo engajamento, é construída em bases muito próximas às da *poesia de testemunho* e dos movimentos marginais de literatura. As fronteiras ficam fluídas de modo que o mais importante é observar, compreender as características principais no lugar de tentar classificá-las. O fato é que essa produção está afastada dos debates oficiais, do cânone, da imprensa, do campo literário:

Frisamos que a década de 1970 apresenta uma novidade para a relação autor-mercado editorial-leitor, pois é nessa década que surge a Geração do Mimeógrafo, formada por Chacal, Francisco Alvim, Ana Cristina César, entre outros escritores “marginais”, que são forçados a atuar à margem do mercado editorial e passam a produzir, editar, distribuir e vender seus textos diretamente para o público-leitor em um processo à margem do mercado editorial. Porém, os anos passam-se, os “marginais” chamam atenção da crítica acadêmica e começam a ser publicados pelas editoras, tendo como grande marco dessa virada a antologia 26 poetas hoje, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda. Diante desse quadro, estranhamos o fato dos negros escritores não terem sido aceitos pelas editoras e pelo meio acadêmico, sendo forçados a insistir e resistir com as edições de autor e/ou coletivas (RISO, 2021, p.1).

Esta agudíssima observação mostra que, se nos anos 70, há movimentos de contracultura na literatura, como a poesia marginal, processa-se na virada da década uma assunção de parte dessa poesia. A pergunta do pesquisador é certa, afinal, por que uns entram para o circuito e outros não? Uma resposta possível é o racismo estrutural em plena atuação. Seus autores não detinham, à época da ditadura, o capital cultural de seus pares brancos, universitários, de classe média dos anos 80 muito menos nas décadas seguintes.

A atualidade de boa parte da *poesia de resistência*, e suas duas faces, a *poesia engajada* e a *poesia de testemunho*, confirma que diversos impasses históricos, portanto, traumáticos, permanecem em aberto. Nesse sentido, o presente trabalho procurou delinear mais detidamente os três conceitos a fim de auxiliar pesquisadores e pesquisadoras, bem como o público em geral, a refletir sobre e a manejá-los com um pouco mais de segurança.

No cerne dos conceitos de *poesia de resistência*, *poesia engajada* e *poesia de testemunho* não residem definições teóricas frias. É impossível que

tais conceitos sejam assim, uma vez que eles são resultado da necessária e corajosa luta de nossos militantes que testemunharam e poetas que se engajaram, bem como diversos agentes literários e culturais, contra a ditadura e contra nosso autoritário cotidiano de horror e violência aparentemente sem fim.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Evelyn Santos; SILVA, Cristiano Augusto da. Resistência feminista em Mercado de Escravas, de Leila Míccolis e Glória Perez. São Paulo, *Via Atlântica*, n. 39, p. 71-99, 2021.

ALMEIDA, Evelyn Santos; SILVA, Cristiano Augusto da. Relações nada afetivas na poesia de Leila Míccolis. Cariri, *Miguilim*, v. 8, p. 324-337, 2019.

ALVIM, Francisco. *Passatempo*. In: *Poemas*. São Paulo; Rio de Janeiro: Cosac & Naify; Sete Letras, 2004 [1974].

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. 10 ed. Rio de Janeiro: Record, 1991 [1945].

BOSI, Alfredo. Poesia resistência. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983 [1977].

BRECHT, Bertolt. *Poemas: 1913-1956*. 5. ed. São Paulo: Editora 34, 2000.

CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos*. 4. ed. São Paulo: Martins, 1971 [1959].

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.

CUTI. *Literatura negro-brasileira*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2010.



- DALVI, Maria Amélia. Coleção literatura comentada: leitura e poesia. *Têxto poético*, v. 12, p. 62-91, 2016.
- DENIS, Benoît. *Literatura e engajamento: de Pascal a Sartre*. Bauru: Edusc, 2002.
- EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- GULLAR, Ferreira. *Poema sujo*. In: *Tôda poesia*. 9. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2000 [1976].
- GULLAR, Ferreira. *Rabo de foguete: meus anos de exílio*. Rio de Janeiro: Revan, 1998.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria de Estado da Cultura, 1989.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981 [1980].
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *26 poetas hoje*. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.
- LEMINSKI, Paulo. *Quarenta clics em Curitiba*. In: *Tôda poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013 [1976].
- MAUÉS, Flamarion. *Livros contra a ditadura: editoras de oposição no Brasil: 1974-1984*. São Paulo, Publisher, 2013.
- MELLO, Thiago de. *Poesia comprometida com a minha e com a tua vida*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

MOREIRA, Marcello. *Critica textualis in caelum revocata?* Uma proposta de edição e estudo da tradição de Gregório de Matos e Guerra. São Paulo: Edusp, 2011.

PEREIRA, Carlos Messeder. *Retrato de época: poesia marginal anos 70*. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

POLARI, Alex. *Inventário de cicatrizes*. 3. ed. São Paulo: Teatro Ruth Escobar/Comitê Brasileiro pela Anistia, 1978 [1978].

RISO, Ricardo. *É hora de ouvir os atabaques” de dois poetas sem equívocos: Éle Semog e José Carlos Limeira*. Literafro, Belo Horizonte, 23 ago. 2021. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/literafro/autores/28-critica-de-autores-masculinos/295-e-hora-de-ouvir-os-atabaques-de-dois-poetas-sem-equivocos-critica-2>. Acesso em: 15 de setembro de 2021.

SANT’ANNA, Affonso Romano de *et al. Poesia viva I*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. O local do testemunho. *Tempo e argumento*, Florianópolis, v. 2, p. 3-20, n. 1, jan. / jun. 2010.

SILVA, Deonísio da. *Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós 64*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SUSSEKIND, Flora. *Vida literária: polêmicas, diários & retratos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

# Poesia em meio digital

Vinícius Carvalho Pereira<sup>1</sup>

Em meio à acelerada digitalização das mais variadas esferas da vida em sociedade e das identidades humanas, não passa incólume a poesia contemporânea, que sofre atravessamentos da mídia digital e suas tecnologias correlatas em dimensões tais quais a produção, a inscrição, a circulação e a recepção de textos. Hoje, mesmo a poesia impressa publicada por grandes e pequenas editoras está amplamente permeada pelo digital, o que sugere uma complexa relação dialética entre essas mídias (BEIGUELMAN, 2003), e não uma simples substituição da mais

---

1 Doutor em Ciência da Literatura pela UFRJ. Professor do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da UFMT. Estágio pós-doutoral na Universidade de Nottingham, no Reino Unido. Líder do grupo de pesquisa SEMIC – Semióticas Contemporâneas e coordenador do Núcleo Estendido de Engenharia Semiótica e Arte Digital, do grupo de pesquisas SERG.PUC-Rio/Ideias. Atua principalmente nas seguintes áreas: Literatura Contemporânea; Literatura, Mídia e Tecnologia; Poesia Eletrônica; Arte Digital; Semiologia.

antiga pela mais nova, conforme alardeavam apocalípticos vaticínios do fim do livro (ECO; CARRIÈRE, 2010).

*Softwares* editores de texto são usados por poetas que copiam, colam, movem e apagam trechos de seus versos, ao mesmo tempo em que escrevem e revisam – simultaneidade a que a máquina de escrever analógica não encorajava. Ferramentas computacionais de revisão, diagramação, impressão e encadernação acompanham todas as etapas do processo de composição de livros, cujos profissionais também se comunicam para realização de suas atividades por meio de dispositivos digitais. Obras impressas de poesia, como de tantos outros gêneros, são comercializadas massivamente em plataformas como a da gigante *Amazon*, e os livreiros que tentam fazer frente ao monopólio do setor resistem também recorrendo a ferramentas de *marketing* e comércio digital. Leitores desfrutam de textos poéticos em interfaces digitais de toda sorte, de postagens em redes sociais a arquivos em PDF, de e-mails a páginas de websites; para tanto, lançam mão de suportes digitais variados, como *tablets*, *e-readers*, *smartphones*, *laptops* ou mesmo o “velho” (!) computador *desktop*.

De toda essa ecologia de mídias, em que página e tela (curiosamente derivada do termo latino *texēla*, cognato de textos) se sobredeterminam e hibridizam – sendo um erro metodológico sua separação absoluta, conforme Correa-Díaz (2019) –, o cenário de poesia que talvez ainda apresente maiores descompassos entre o impresso e o digital é o de consumo, em dispositivos digitais móveis, de versos produzidos originalmente para a mídia impressa. Na condição de *poesia digitalizada*, e não de *poesia que nasceu no digital*, consoante célebre distinção feita por Hayles (2009), tais textos sofrem com os propiciamentos<sup>2</sup> de aparelhos móveis, cujas telas têm frequentemente dimensões menores do que as

---

2 Tradução livre de *affordances*, proposta por Menezes (2016).

das páginas impressas para as quais os poemas foram originalmente pensados.

Assim, um leitor que consuma poemas digitalizados em seu *tablet*, *e-reader* ou celular se defronta com um impasse: ou fá-lo em um arquivo estático, como um PDF, que preserva a formatação original do poema, mas é reduzido demasiadamente para visualização integral da página na tela; ou fá-lo em um arquivo dinâmico, como em formato ePub, que atualiza a disposição dos caracteres na página e o tamanho da fonte para possibilitar uma leitura mais confortável no ecrã, mas desconfigura radicalmente a visualidade do poema e os pontos de quebra de seus versos. Infelizmente, como o segmento de poesia é sabidamente um dos menos lucrativos para as grandes casas editoriais, o desenvolvimento de soluções tecnológicas para tal impasse é mais lento que o de soluções para consumo de prosa digitalizada, e ainda frustra muitos leitores e poetas (ALTER, 2014) quase depois de 25 anos da invenção do primeiro *e-reader* pela *E Ink Corporation*. Problemas análogos também ocorrem com poemas publicados na *web* em páginas e plataformas responsivas (que adaptam a visualização da interface às proporções do *hardware*). De tal sorte, um poema de versos longos no *Facebook*, ou em rede social congênere, terá seus pontos de quebra de versos alterados conforme a visualização se dê em um computador *desktop* ou em um celular.

Por outro lado, além da digitalização de poemas originalmente impressos, a discussão da *poesia em meio digital*, que dá título a este capítulo, passa necessariamente por um campo novo e crescente: o dos poemas contemporâneos que são digitais *de facto*, isto é, foram produzidos especificamente para a mídia computacional e fazem uso intencionalmente estético de suas possibilidades e contingências semióticas e materiais. Ao flertar com propriedades técnicas de computadores, tal vertente da poesia se insere num contexto maior de interpenetração de mídias (BOLTER; GRUSIN, 2000), segundo uma lógica da lite-

ratura como campo pós-autônomo (LUDMER, 2010), inespecífico (GARRAMUÑO, 2014) e convergente (MACHADO, 2010).

Em meio a tais dinâmicas de multimodalidade, hibridização e diferença entre variadas linguagens artísticas e mídias, formam-se, entre outros campos, o da literatura eletrônica (ou *e-lit*), formado por textos que contêm “um aspecto literário importante que aproveita as capacidades e contextos fornecidos por um computador independente ou em rede” (HAYLES, 2009, p. 21). Sob tal perspectiva, a mídia digital não seria apenas um *suporte*, ou *canal*, e sim a condição mesma de existência de tais obras contemporâneas. No entanto, como não são poucas as “capacidades e contextos fornecidos por um computador independente ou em rede”, tal definição acaba por recobrir um universo demasiado vasto de formas textuais.

Nesse território de fronteiras algo imprecisas, observamos a emergência da poesia eletrônica em obras que trabalham poeticamente a palavra (em conjunto ou não com outros regimes semióticos, como o da imagem, do som, do vídeo etc.) jogando com as limitações e potencialidades dos dispositivos computacionais – estes, a seu turno, com contornos também cada vez mais imprecisos, dada a convergência de mídias (JENKINS, 2009) que marca o desenvolvimento tecnológico de nosso tempo e as práticas sociais em torno da técnica algorítmica. Assim, na impossibilidade de uma definição categórica para o termo “poesia eletrônica”, bem como o de outros sintagmas do campo, adotamos a perspectiva de traços constitutivos do gênero, segundo Antonio (2011, n.p., tradução nossa):

o microcomputador (hardware e software); digitalidade; imagem infográfica; poeticidade e/ou palavra (i)legível; plurissignificação da relação imagem-palavra; uso consciente da poética pelo computador-operador-poeta; intertextualidade e hipertextualidade; recursos hipermídia; uma possível

similaridade ao processo de criação do poeta; o uso de linguagem verbal-vocal-visual-eletrônica-digital em sua função poética.

Contudo, a nomenclatura do campo não é um ponto pacífico entre os especialistas, que oscilam entre adjetivos e sufixos de sentidos próximos, como “poesia eletrônica”, “poesia digital”, “poesia informática” (ou “infopoesia”), “poesia cibernética” (ou “ciberpoesia”)<sup>3</sup>. Ainda que tais termos guardem distinções de perspectivas pelas quais particularizam um subsistema da poesia contemporânea (respectivamente, por referência ao controle de fluxos de elétrons, ao não analógico, ao tratamento maquínico de dados e ao controle automático de sistemas), o conjunto de obras recobertas por essas expressões é praticamente o mesmo, o que justifica seu uso intercambiável em muitos contextos.

Se a terminologia e o escopo da poesia eletrônica (ou digital) são territórios movediços, menos dissenso há entre os especialistas no que tange à sua historiografia. Pesquisadores como Rettberg (2019), Funkhouser (2007) e Tavares (2010) reconhecem como antecedentes do campo estéticas experimentais como as da longa trajetória da poesia visual, do Barroco ibérico, do Dadaísmo, do Surrealismo, do Concretismo, do Oulipo, da Poesia Language, e de tantas outras vanguardas do século XX. Quanto à história da poesia eletrônica *de facto*, é difícil precisar a primeira obra desenvolvida nessa mídia, mas comumente se adotam como referência experimentos estocásticos feitos em 1959 pelo matemático alemão Theo Lutz, recombinao num computador Z22 palavras retiradas de *O Castelo*, de Franz Kafka.

---

3 O termo “poesia em novas mídias”, também usado para descrever obras de tal cariz, vem caindo em desuso à medida que as “novas mídias” deixam de ser tão novas e convergem todas para instanciações de recursos computacionais.

Leonardo Flores divide em três grandes gerações a história da literatura eletrônica (por extensão, aplicável também à poesia eletrônica). Segundo o pesquisador, a primeira geração “consiste em experiências com mídia eletrônica e digital anteriores ao advento da rede mundial de computadores” (FLORES, 2021, p. 358), indo, portanto, desde a década de 1950 até 1995. No começo desse período, computadores eram dispositivos muito caros e grandes (com *mainframes* ocupando andares inteiros de um edifício), de modo que se restringiam ao setor militar, grandes empresas e poucas universidades dos países mais ricos. Em termos de *e-lit*, o que se realizava nesses espaços e em tais máquinas era, mais do que uma produção deliberadamente poética, uma série de experimentos tecno-científicos com algoritmos e bancos de dados que, colateralmente, podiam envolver a produção de textos em formato similar ao de versos, a exemplo dos *Stochastische Texte* de Theo Lutz, compostos como resultado acidental de sua pesquisa sobre combinatória.

Ainda no bojo dessa primeira geração, os crescentes desenvolvimento e popularização dos computadores pessoais (PC) entre a classe média dos países mais desenvolvidos na década de 70 (e 80 na América Latina e no Brasil) ensejaram experimentos intencionalmente poéticos em meio digital, conduzidos por artistas visuais, escritores e profissionais da Computação, por vezes trabalhando juntos em projetos transdisciplinares. Flores (2021) afirma que, entre as ferramentas mobilizadas para essa produção, estavam as linguagens de programação BASIC e Pascal e *softwares* como o *Hypercard* e o *Storyspace*, usados para a produção de textos precipuamente verbais marcados por geração combinatória e/ou por uma arquitetura de lexias ligadas por hiperlinks. É nesse momento também que começa a se estruturar um mercado editorial da literatura eletrônica (à época, majoritariamente inclinado à prosa hipertextual e aos videogames textuais do tipo *Interactive Fiction*), com destaque para as



casas editoriais *Eastgate Systems* e *Infocom*. Estas comercializavam obras digitais anglófonas em mídias físicas como disquetes e CDs multimídia, vendidos junto com revistas ou livros impressos à guisa de “material complementar”.

No que tange à poesia eletrônica dessa geração, destacaram-se artistas como Amílcar Romero, Pedro Barbosa, Jozef Zuk Piwowski, Barrie Phillip Nichol, Ronbert Kendall, Marcel Bénabou, Judy Malloy, Stephanie Strickland, Deena Larsen. Mais especificamente na América Latina, temos Eduardo Darino, Omar Gancedo, Jesús Arellano e Rafael Pérez y Pérez e, no Brasil, Erthos Albino de Souza e Eduardo Kac.

Em sua proposta historiográfica, Flores delimita como segunda geração de literatura eletrônica aquela desenvolvida após o surgimento e a popularização da Internet, com obras mais facilmente distribuídas e consumidas por meio de navegadores a partir de meados da década de 90. A difusão de acesso a tais materiais culminou na formação de comunidades de leitores, produtores, críticos e pesquisadores de poesia eletrônica hipermídia, muito embora sejam os mesmos sujeitos que frequentemente desempenham diferentes papéis nessas comunidades, a exemplo do que ocorre na *Electronic Literature Organization* – ELO, fundada em 1999; na *Red de Literatura Electrónica Latinoamericana* – litElat, de 2015; na *Arabic Elit Network* – AEL, de 2015; e na *African Electronic Literature Alliance & African Diasporic Electronic Literature* – AELA & ADELI, de 2020, entre outras. Conforme a pesquisa de Jill Walter Rettberg (2015), os maiores consumidores e críticos de poesia eletrônica são também autores de obras do gênero, o que resulta no estabelecimento de relações significativamente perenes entre membros da comunidade internacional de *e-lit*, mas baixa circulação de seus textos poéticos para fora das redes de tais participantes – replicando dinâmicas comuns ao mercado de poesia impressa.

Com a possibilidade de trocas pela rede mundial de computadores e um custo menos oneroso para aquisição de computadores pessoais pela classe média de países centrais e periféricos, a cena de poesia eletrônica se alarga nessa segunda geração e passa a contar com artistas não necessariamente vinculados a grandes empresas, universidades ou organizações militares. Conforme indicado por Flores (2021), os poetas puderam de suas próprias casas usar *softwares* que exigiam relativamente baixo conhecimento em programação, a exemplo do *Adobe Flash* e do *Director*, ou linguagens mais simples e voltadas para a Internet, como *HTML* e *Javascript*, para a produção de obras que marcaram seu tempo.

Lançando mão de então novos recursos multimodais para integração, em interfaces interativas, de textos, sons, imagens estáticas e em movimento, figuram nessa geração proeminentes poetas eletrônicos, a exemplo de Alan Sondheim, Nick Montfort, Dan Waber, Loss Pequeno Glazier, Brian Kim Stefans, Shelley Jackson, Bas Boetcher, John Cayley, Jim Andrews, os membros do grupo Young-Hae Chang Heavy Industries, Ni\_ka, Tina Escaja, Michał Rudolf, Rui Torres, entre vários outros. Na América Latina, essa geração apresenta importantes nomes que compõem atualmente parte significativa do cânone de poesia digital no continente, como Ana Maria Uribe, Milton Läufer, Belén Gache, Gustavo Romano, Fabio Doctorovich, Vinicius Marquet, Eugenio Tisselli, Benjamín Moreno, Diego Bonilla, Jose Aburto, Clemente Padín, Juan Angel Italiano, María Mencía e Domenico Chiappe. No Brasil, importantes nomes são os de Alckmar Luiz dos Santos, Chico Marinho, Philadelpho Menezes, Wilton Azevedo, Decio Pignatari, Elson Fróes, Augusto de Campos, André Vallias e Arnaldo Antunes. Como se depreende desta enumeração, o número de poetas da segunda geração de literatura eletrônica é bem maior que os da primeira; além disso, resta patente uma maior diversidade de nacionalidades.

Ainda conforme a proposta historiográfica de Leonardo Flores (2021), a terceira geração de literatura eletrônica (e, por extensão, de poesia eletrônica) compreende projetos artísticos e literários esteados na web 2.0, isto é, em uma concepção da internet como rede em que os usuários “comuns” não apenas consomem, mas também produzem conteúdo, especialmente para redes sociais, a partir de meados da primeira década do século XXI. Nessa geração, em vez de linguagens e *softwares* que exijam algum conhecimento de programação, os usuários – aqui incluídos os autores de poesia eletrônica – lançam mão de plataformas cujas interfaces são bastante intuitivas e apresentam *menus* nos quais se pode facilmente escolher quais operações devem ser executadas sobre imagens, palavras, áudios, vídeos etc. Flores (2021, p. 360) nos lembra que “[m]uitos dos gêneros de literatura eletrônica que surgiram na primeira e na segunda gerações continuam vigentes (...) e são revitalizados à medida em que encontram novas formas na terceira geração, com jogos no *Twine*, *bots* no *Twitter*, poesia no *Instagram*, *GIFs* e memes.”

Além disso, se na primeira geração as obras de poesia eletrônica circulavam em mídia física, a exemplo de disquetes e CDs; e na segunda geração eram acessíveis a partir de *websites* criados e mantidos por diferentes partes interessadas (próprios autores, universidades, galerias, organizações de pesquisadores e artistas, *zines*, repositórios ou antologias online); na terceira geração os textos circulam majoritariamente através de postagens e compartilhamento em redes sociais. Nesse sentido, a atribuição de autoria se torna por vezes problemática – tal qual ocorre com memes (poéticos ou não) –, e os jogos de remixagem se multiplicam ao infinito, radicalizando uma estética da intertextualidade por reciclagem que já despontava entre alguns poetas da segunda geração.

Outra importante consequência do uso massivo de redes sociais para produção e circulação da terceira geração de poesia eletrônica é

que se tornam mais porosas as divisões entre “poemas de escritores” e “poemas de amadores”, dado que, em redes como o *Facebook*, o *Instagram*, o *YouTube*, o *TikTok* etc., os textos poéticos só existem numa dinâmica reticular em que estão sempre rodeados por fotos de comida, trechos de notícia, relatos pessoais, vídeos de animais domésticos e banalidades outras. Além disso, os mesmos autores que postam poemas seus frequentemente também compartilham fotos de sua vida cotidiana, sem maior relevância estética, o que vai tornando indiferenciado quem faça poesia com pretensões artísticas, e quem só faça versos para fins recreativos.

Outra marca notória da terceira geração de poesia eletrônica é a mitigação do poder de instrumentos tradicionais de canonização, como a crítica literária, ou antologias organizadas por pesquisadores, críticos ou pelos próprios artistas. Dadas as contingências técnicas das próprias redes sociais, construídas para que seus conteúdos circulem rapidamente, mas não fora de seus domínios, poemas produzidos para uma rede social e nela circulados são dificilmente transponíveis para espaços mais perenes, como sites e repositórios institucionais. Além disso, tais textos poéticos se perdem rapidamente em meio à profusão de conteúdos nas redes, o que dificulta a formação de uma fortuna crítica nos termos praticados na academia ou mesmo uma leitura detalhada, que requereria um tempo menos acelerado, estranho à lógica da mídia social. Por outro lado, a rápida circulação desses poemas, na forma de compartilhamentos por usuários, culmina num público leitor massivo, que “recebe” incessantemente em sua *timeline* postagens que podem ser poéticas ou não, sem que seja necessário um movimento ativo de “visitar” uma página web específica onde estariam arquivados os textos poéticos. Rompe-se, assim, a bolha da comunidade leitora de *e-lit*, mas apenas para que uma nova bolha se desenhe: aquela definida pelos algoritmos da rede social quanto aos conteúdos que potencialmente

interessariam determinado usuário, estimulando-o a curtir, comentar ou compartilhar uma postagem.

Junto com o perfil multivariado de usuários dessas redes, bem como o barateamento do *hardware* usado para a produção, circulação e consumo dos poemas da terceira geração – sobretudo *smartphones*, que vão progressivamente substituindo *desktops* e *laptops* para a criação de conteúdo digital rápido, assiste-se hoje ao aumento dos números absolutos e da diversidade de poetas eletrônicos em termos de nacionalidade, etnia, raça, classe social, identidade de gênero e idade. No cenário internacional, vêm ganhando destaque poetas da terceira geração como Rupi Kaur, Fred Benenson, Allison Parrish, Ranjit Bhatnagar, Liam Cooke, Elvira Sastre, Luna Miguel, Irene X, Søren Pold, Lang Leav, Arch Hades, Nikita Gill, Wilson Oryema, Yrsa Daley Ward, Saru Singhal, Jörg Piringer, Teju Cole, Sanlam, Waliya Y. Joseph, entre outros. Mais especificamente na América Latina, sobressaem poetas eletrônicos como Leonardo Flores, Tomás Balmaceda, Gabriela Luzzi e Marisol Mena Antezana, bem como os brasileiros Rimar Segala, Renata Freitas, Renata Rezende, Paulo Fehlauer, Julia Debasse, Roberto Valdivia, Ryane Leão, João Doederlein, Zack Magiezi, Pedro Gabriel, Clarice Sabino, Carol Girassol, Raquel Segal, Marcus Freitas, Flávio Kmoatsu e o coletivo Textos cruéis demais para serem lidos rapidamente. Ainda acerca desses poetas brasileiros, note-se que os três primeiros nomes são de poetas sinalizantes em Libras, os quais integram um crescente campo, o da videopoesia surda, que vem crescendo rapidamente nas redes sociais.

Como último comentário acerca da historiografia da poesia eletrônica, cumpre ressaltar que a divisão em gerações de Flores (2021), ou as propostas de outros pesquisadores, como Hayles (2009) e Funkhouser (2007), não se pretendem absolutas: um mesmo artista pode, ao longo de sua carreira, ter atravessado diferentes fases da história da poesia ele-

trônica (e do desenvolvimento tecnológico dela inseparável), a exemplo de Eduardo Kac, que tem produções tanto típicas da primeira quanto da segunda geração. Do mesmo modo, o fato de uma nova tecnologia ter se desenvolvido, com novos propiciamentos para a produção de poesia eletrônica, não significa que as tecnologias anteriores tenham sido abandonadas. De tal sorte, embora a *web 2.0* e as redes sociais sejam importantes marcos técnicos para a terceira geração, muitos poetas permanecem até hoje trabalhando com recursos da segunda geração, como a programação em *Javascript*, a exemplo do português Rui Torres. Na verdade, a segunda e a terceira geração seguem hoje paralelamente, com membros ativos em ambas as vertentes.

Ainda no que tange ao delineamento do campo da poesia eletrônica, é mister indicar *websites* onde estão disponíveis algumas das produções artísticas de maior relevância. De cunho mais abrangente, os espaços *online* identificados como repositórios abrigam obras digitais de toda sorte, registradas conforme padrões sistemáticos de arquivamento que definem os tipos de metadados identificadores de cada obra. Com função precipuamente documental, repositórios são espaços em geral abertos à inclusão de novos textos, feita por colaboradores do projeto arquivístico. Como importantes exemplos no campo, temos as bases de dados da *ELMCIP - Electronic Literature as a Model of Creativity and Innovation in Practice*, da *Cartografía de la Literatura Digital Latinoamericana*, do *Atlas da Literatura Digital Brasileira*, da *African Electronic Literature Alliance & African Diasporic Electronic Literature (AELA & ADELI)*, da *Biblioteca Ciberia*, do *Arquivo Digital da Po.ex* e do *Electronic Literature Directory*. No que concerne a obras de terceira geração de poesia eletrônica, os repositórios geralmente indicam o *link* de um perfil do artista ou de seus textos em redes sociais. Já para obras de segunda geração, geralmente disponíveis na *web*, as bases de dados informam uma *URL* de acesso direto à produção poética, ou, se esta tiver sido desenvolvida para

navegadores hoje obsoletos, indica-se o *link* para uma versão emulada da obra, através de projetos como o *Rhizome.org*.

Mais complexa, porém, é a inclusão da poesia eletrônica de primeira geração nesses repositórios, haja vista tratar-se de produções artísticas anteriores à *web*. Nesses casos, é comum que não haja uma via de acesso direto à obra, e sim outros recursos de documentação, a exemplo de capturas de tela e vídeos de navegação feitos em máquinas comuns à época de lançamento dos originais. Há também projetos especificamente voltados à documentação de tais obras, fundamentais à historiografia da poesia eletrônica, como o *Rebooting Electronic Literature*.

Além dos repositórios, desempenham importante papel na documentação e difusão do campo da poesia eletrônica as antologias *online*, que, além de cariz arquivístico, são revestidas também de uma proposta crítica, como em qualquer coletânea literária. Afinal, os critérios de inclusão ou exclusão de uma obra em seu banco de dados são definidos por editores e curadores com base em seus julgamentos da qualidade textual intrínseca ou da representatividade da obra dentro de determinado gênero, idioma, país etc. Tal qual nas antologias impressas, as antologias digitais são publicadas em versões “fechadas” (sem possibilidade de inclusão de novas obras, a menos que haja publicação de outra edição, ou outro volume) e têm importante papel na construção de um cânone da poesia eletrônica. Isso se dá na etapa de produção da antologia, envolvendo os juízos de valor estético pelos editores, bem como no polo da recepção, quando a coletânea é usada como *corpus* de análise por críticos/pesquisadores, ou como material didático por professores. Nesses termos, são importantes para o campo da literatura eletrônica a *Antología Lit(e)Lat volumen 1*, os volumes 1, 2 e 3 da *Electronic Literature Collection*, a *Antología de Poesía Electrónica* e a de *E-literatura* do Centro de Cultura Digital do México.

Também desempenham importante papel em termos de divulgação, circulação e arquivamento da poesia digital páginas pessoais de artistas, como *Telepoesis*, de Rui Torres; *Vispo Langu(im)age*, de Jim Andrews; *Inframergence*, de Jim Rosenberg; *Refazenda*, de André Vallias; *Augusto de Campos* e *Arnaldo Antunes*, dos poetas homônimos. Iniciativas relevantes também são feitas por pesquisadores, universidades e agências de fomento à pesquisa e à cultura, em páginas como *I Love E-Poetry*, de Leonardo Flores; *Electronic Poetry Center*, de Loss Pequeño Glazier; *Radar de Artistas*, de Ludió; a seção de Literatura Electrónica Hispánica na *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*; *NT2 - Chaire de recherche du Canada sur les arts et les littératures numériques*, entre outros. Do mesmo modo, revistas e zines eletrônicos permitem relativamente fácil acesso à poesia digital, a exemplo como nos periódicos *Errática*, *Artéria 8*, *BeeHive*, *Cauldron & Net*, *Poems that Go*, *Alire* e mesmo de revistas publicadas exclusivamente em redes sociais, como a *Textou*, no *Instagram*.

Considerando a organização multifacetada do campo da poesia eletrônica, cumpre também pensar os múltiplos gêneros em que seus textos se instanciam, tanto em termos das especificidades formais poéticas e computacionais das obras, quanto das práticas socioculturais de leitura em mídia digital por elas mobilizadas. Observe-se, porém, que a divisão em gêneros tem aqui fins apenas esquemáticos, visto que frequentemente um mesmo poema eletrônico combina elementos de mais de um gênero. Além disso, um mesmo gênero pode ser praticado por poetas de diferentes gerações, variando a tecnologia computacional disponível à época para sua realização.

Uma das formas de mais longa tradição no campo da poesia eletrônica é a dos poemas generativos, produzidos por sistemas que operam com regras de combinatória para composição de textos a partir de elementos aleatoriamente selecionados em bancos de dados. Estes,



por sua vez, podem ser previamente organizados pelo artista com elementos de ordens diversas (de autoria sua ou alheia, no formato de versos inteiros, sintagmas, palavras, ou mesmo letras e sons isolados), ou pertencer a aplicações computacionais externas (a exemplo de redes sociais), frequentemente acessadas via tecnologia de *API*. No contexto lusófono, destacam-se aqui obras como “Ciberliteratura”, de 1977-1993, por Pedro Barbosa; “O outono da República”, de 2018, por Paulo Fehlauer; e “Reverso”, de 2020-2021, pelo coletivo *wr3ad1ng d1g1t5*.

Um segundo gênero bastante proeminente no universo da literatura eletrônica é o dos poemas em hipermídia, os quais combinam recursos de texto, som, imagem estática, vídeo e interatividade para composições artísticas multimodais, flertando com semioses caras ao cinema, à música e às artes visuais. Com antecedentes muito claros nas vanguardas de poesia visual do século XX e seus desdobramentos, destacam-se obras em língua portuguesa produzidas em plataformas computacionais para animação, a exemplo de “Interpoesia”, de 1997, por Wilton Azevedo e Philadelpho Menezes; “Amor de Clarice”, de 1999-2005, por Rui Torres; e “Eros”, de 2020, por André Vallias.

Menos difundidos, mas igualmente importantes para o campo, estão os poemas escritos em “codigobra”<sup>4</sup>. Trata-se de textos em verso sem recursos hipermídia ou generativos, compostos apenas com caracteres estáticos, mas misturando, entre as palavras em linguagem natural humana, elementos típicos de algoritmos computacionais. Do coletivo português *wr3ad1ng d1g1t5*, temos “Var\_Poesia”, de 2017; da brasileira Soraya Roberta, os poemas publicados em codigobra no perfil do *Instagram* @projetopoesiacompilada, de 2017-2021.

Também hibridizando características da literatura impressa e da cultura digital, temos poemas eletrônicos que funcionam como es-

---

4 Tradução no neologismo inglês *codework*.

paços navegáveis, em duas ou três dimensões. Trata-se de obras que se inspiram fortemente em mecânicas de videogames, permitindo ao leitor percorrer porções do poema como se controlasse um avatar em ambiente digital. Como importantes exemplos em língua portuguesa, temos “Palavrador”, de 2006, por Chico Marinho; e “Saída”, de 2021, por Arthur Moura Campos.

O gênero da poesia hipertextual também tem papel importante no campo, desde seu surgimento na metade do século XX. Embora “hipertexto” seja hoje uma palavra muitas vezes usada em sentido demasiado vago, denominando qualquer textualidade em meio digital, aqui chamamos de poesia hipertextual especificamente aquela constituída por porções de texto verbal distribuídas em blocos acessáveis por meio de um percurso reticular no qual cada lexia se conecta a outra por hiperlinks. Importantes exemplos em português são o hiperpoema romanesco “Terminal”, de 2018, por Flávio Komatsu, e o poema hipertextual lúdico “O jogo do gato poeta”, n.d., por Ana Mello.

A meio do caminho entre as tecnologias televisivas e as computacionais (cada vez mais indiferenciadas enquanto mídias digitais), os videopoemas, surgidos na segunda metade do século XX, vêm se popularizando hoje na Internet, sobretudo em redes sociais dedicadas a compartilhamento desses conteúdos, como o *Instagram*, o *YouTube* e o *TikTok*. No universo de Brasil e Portugal, destacam-se produções como “Roda Lume”, de 1968, por E. M. de Melo e Castro; os textos do projeto Poema a Três, do Sesc Avenida Paulista, cada um deles desenvolvido por uma equipe diferente, composta sempre de poeta, músico e cinegrafista, em 2021; e os videopoemas em Libras de Renata Freitas, postados desde 2019 no perfil *@renata\_freitas\_libras* no *Instagram*.

Sendo um campo ainda recente e em rápida expansão, assistimos a novos gêneros de poesia eletrônica surgindo e, progressivamente,

ganhando espaço junto à comunidade de produtores, leitores, críticos e pesquisadores de *e-lit*. Merecem, pois, atenção para futuros estudos formas poéticas emergentes, como instalações físicas com recursos computacionais; poemas envolvendo realidade aumentada ou realidade virtual; poemas produzidos por inteligências artificiais; poemas impressos que remetam a complementos digitais por meio de *URLs* e *QR codes* em suas páginas; *podcasts* de poemas digitais sonoros; memes poéticos; poesia geo-referenciada em dispositivos móveis etc. Trata-se, afinal, de campo literário em devir, expandindo constantemente nossas concepções de poesia, de tecnologia e de como ambas podem se interpenetrar.

## REFERÊNCIAS

ALTER, Alexandra. Line by Line, E-Books Turn Poet-Friendly. *The New York Times*. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2014/09/15/arts/artsspecial/line-by-line-e-books-turn-poet-friendly.html>. Acesso em: 03 ago. 2021.

ANTONIO, Jorge Luis. The Digital Poetry Genre. *Emerging Language Practices*. v.01, 2011. Disponível em: <http://writing.upenn.edu/epc/ezines/elp-old/>. Acesso em: 20 jun. 2021.

BEIGUELMAN, Giselle. *O livro depois do livro*. São Paulo: Peirópolis, 2003.

BOLTER, Jay David; GRUSIN, Richard. *Remediation*. Understanding New Media. Cambridge: MIT, 2000.

CORREA-DÍAZ, Luis. Novissima verba - huellas digitales / electrónicas / cibernéticas en la poesía latinoamericana. Santiago: RIL editores-Ærea | Carménère, 2019.

ECO, Umberto; CARRIÈRE, Jean-Claude. *Não contem com o fim do livro*. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FLORES, Leonardo. Literatura eletrônica de terceira geração. *DATJournal*, v. 6, n. 1, p. 355-371, 2021. Tradução de Andréa Catropa. Disponível em: <https://datjournal.anhemi.br/dat/article/view/346>. Acesso em: 12 set. 2021.

FUNKHOUSER, Christopher Thompson. *Prehistoric digital poetry: an archaeology of forms, 1959-1995*. Tuscaloosa: University of Alabama, 2007.

GARRAMUÑO, Florencia. *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

HAYLES, Katherine. *Literatura eletrônica: novos horizontes para o literário*. São Paulo: Global, 2009.

JENKINS, Henry. *Cultura da convergência: a colisão entre os velhos e novos meios de comunicação*. São Paulo: Aleph, 2009.

LUDMER, Josefina. *Aquí América Latina: una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2010.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

MENEZES, Vera. A linguagem dos emojis. *Trabalhos em Linguística Aplicada*. Campinas, n. 55.2, p. 379-399, mai./ago. 2016.

RETTBERG, Jill Walker. Electronic Literature Seen from a Distance: the Beginnings of a Field. In: RETTBERG, Scot; TOMASZEK, Patricia; BALDWIN, Sandy (org.). *Electronic Literature Communities*. Morgantown: Center for Literary Computing and ELMCIP, 2015. p. 11-28.

RETTBERG, Scott. *Electronic Literature*. Cambridge: Polity, 2019.

TAVARES, Otávio Guimarães. *A interatividade na poesia digital*. 2010. 120f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Santa Catarina – UFSC, Florianópolis, 2010.

# Poesia de testemunho

Wilberth Salgueiro<sup>1</sup>

quem teve a mão decepada  
levante o dedo  
(*Restos mortais*. Nicolas Behr)

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Um poeta não elabora, *a priori*, um “poema de testemunho”. O poema feito é que, se incorpora alguns elementos do que se entende por literatura de testemunho, pode ser *lido* à luz de tais elementos. Assim, um texto lírico será um poema de testemunho se ele tiver afinidade com a noção, ainda que em largo sentido, de testemunho. E que elementos são estes que caracterizam a literatura ou a poesia de testemunho?

---

1 Professor titular da Universidade Federal do Espírito Santo. Pesquisador-bolsista do Conselho Nacional de Pesquisa – CNPq. Coordenou o GT Texto Poético de 2015 a 2016.

Desde já, é importante registrar algumas publicações que o leitor interessado no tema deverá consultar. Cada uma delas traz questionamentos fundamentais acerca do conceito de testemunho, de sua história e de suas relações com outros conceitos afins, como trauma, violência, dor: *Catástrofe e representação* (Nestrovski e Seligmann-Silva, orgs., 2000); *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes* (Seligmann-Silva, org., 2003); “A literatura de testemunho e a violência de Estado” (Marco, 2004); *Lembrar escrever esquecer* (Gagnebin, 2006); “Linguagem e trauma na escrita do testemunho” (Ginzburg, 2012 [2008]); “Da testemunha ao testemunho: três casos de cárcere no Brasil (Graciliano Ramos, Alex Polari, André Du Rap)” (Salgueiro, 2013); *O testemunho poético no limiar da lírica moderna* (Ferraz, 2022).

Nos estudos, cada vez mais numerosos, que se destinam a investigar as relações entre testemunho e literatura no Brasil, é nítida, no entanto, a escassez de pesquisas que relacionam “testemunho e poesia”. Os motivos desta flagrante ausência de estudos articulando poesia (brasileira) e testemunho se explicam basicamente (mas não somente) por alguns fatores: 1) a força da narrativa brasileira (autobiográfica ou não) de testemunho, que, sobretudo via alegoria, perscrutou as entranhas das máquinas de poder e extermínio de nosso governo ditatorial; 2) a peculiaridade do discurso lírico, que, altamente subjetivo, iria de encontro ao pressuposto básico do testemunho, ou seja, o grau de cumplicidade entre aquele que fala (a testemunha e/ou sobrevivente); aquilo de que se fala (a violência, a catástrofe, o evento-limite); e a coletividade representada (vítimas e oprimidos); 3) ademais, a exuberância da linguagem poética, carregada de efeitos lúdicos e muitas vezes autotélica, contribuiria para o inequívoco distanciamento entre “lírica e sociedade”; 4) por fim, registre-se ainda o estigma negativo que certa “lírica engajada” carrega, ao querer se atribuir uma função social transformadora, relegando a segundo plano o próprio da arte literária que seria seu labor estético.

Para evidenciar a pouca visibilidade da poesia em estudos sobre testemunho, violência, autoritarismo e temas afins, consideremos o simpósio “Literatura e testemunho: limites, teorias, exemplos”, que coordenei com outros colegas, nos encontros da Abralic de 2011 a 2021. O quadro em relação ao sequestro da poesia de testemunho é evidente: os trabalhos que tiveram como tema obras poéticas foram, sempre, amplamente minoritários. Ao longo das edições deste Simpósio, é relevante destacar alguns aspectos: a hegemonia absoluta de textos em prosa; portanto, a ocorrência de bem menos análises de obras líricas e quase inexistência de abordagem de obras dramáticas, infantojuvenis etc.; do Brasil, a predominância de textos ligados à ditadura; do mundo, maior interesse em textos de ditaduras latino-americanas e referentes à Segunda Guerra, sobretudo da Shoah; muitos trabalhos sobre a “subalter-nidade” negra, indígena, feminina, LGBT; ausência de textos poloneses e outros não traduzidos para o português; consideração da “catástrofe permanente” (miséria, violência, desigualdades, injustiças) ao lado dos eventos-limite (ditaduras, guerras, Shoah, genocídios).

Outros fatores poderiam explicar este sequestro do estudo da poesia sob a perspectiva testemunhal, como o próprio conceito de testemunho: se tomado de forma muito ortodoxa, os exemplos de “poesia de testemunho” escasseiam; ademais, em geral, sob qualquer perspectiva, os estudos sobre narrativas são hegemônicos.

Com o fito de resgatar o poema como texto de testemunho possível e produtivo, é importante, a partir de Márcio Seligmann-Silva, (a) “manter um conceito aberto da noção de testemunha: não só aquele que viveu um ‘martírio’ pode testemunhar; a literatura sempre tem um teor testemunhal” (2003, p. 48); (b) estender a noção do “evento” a que o testemunho poético alude, incorporando as múltiplas formas de violência e catástrofe cotidianas. No caso dos poemas brasileiros, a



história mesma da nação – com tudo o que isto envolve de miséria, corrupção, autoritarismo etc. – é que está em pauta, e com ela todas as mazelas que nos afligem; e, (c) de modo semelhante, entender que o poema é um compósito estético e ético e pode, sim, postar-se como discurso política e socialmente solidário.

Com o alargamento dos estudos de testemunho, considera-se fundamental a figura da testemunha solidária, como dirá Jeanne Marie Gagnebin: “Testemunha é aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro” (2006, p. 57).

Há inúmeras modalidades de testemunho, seja em relação a situações, eventos, períodos (Shoah, Gulag, genocídios, guerras, ditaduras, tortura, miséria, opressão etc.), seja em relação a formas de expressão do testemunho (memória, romance, filme, depoimento, poema, quadri-nhos, canções etc.). A morte, término da existência, não se narra, como diz Primo Levi em *Os afogados e os sobreviventes*: “A demolição levada a cabo, a obra consumada, ninguém a narrou, assim como ninguém jamais voltou para contar a sua morte” (1990, p. 47). Nesse sentido, de forma ortodoxa, a testemunha-limite, a testemunha-supérstite, que testemunharia a morte, nem existiria. Toda testemunha seria já *testis*, um outro, um terceiro – porque sobreviveu, porque não se afogou. Rigorosamente, pois, dirá Giorgio Agamben, verifica-se a impossibilidade de testemunhar “tanto a partir de dentro – pois não se pode testemunhar de dentro da morte, não há voz para a extinção da voz – quanto a partir de fora –, pois o *outsider* é excluído do acontecimento por definição” (2008, p. 44).

Numa ponta, então, bem ortodoxa, constata-se a impossibilidade de existir testemunha (seja porque a morte é inenarrável, seja porque a linguagem falha); noutra ponta, bem maleável, a possibilidade plena

de que, por um gesto simbólico de solidariedade, e sem a pretensão de alcance do “real verdadeiro”, todos possam testemunhar.

Alguns traços do testemunho – como “gênero híbrido” que é – podem assim se resumir: registro em primeira pessoa; sinceridade do relato; desejo de justiça; vontade de resistência; abalo da hegemonia do valor estético sobre o valor ético; apresentação de um evento coletivo; presença do trauma; rancor, raiva, ressentimento; vínculo estreito com a história; sentimento de vergonha pelas humilhações e pela animalização sofridas; sentimento de culpa por ter sobrevivido; impossibilidade radical de re-apresentação do vivido/sofrido.

Pensando mais diretamente nessa relação entre poesia e testemunho, é relevante registrar que um poema não é um ensaio de sociologia, ou filosofia, política, economia etc. O poema é um artefato estético, carregado de ideologia (e, portanto, de saberes de sociologia, filosofia, política, economia etc.). O poema expressa, sim, o pensamento/sentimento do sujeito que o elabora (sujeito que, por sua vez, re-apresenta partes do mundo social em que vive). O valor estético de um poema não é um dado absoluto, invariável, consensual. É um dado que se modifica, se transforma expressivamente ao longo da história e depende, entre tantos aspectos, da perspectiva teórica do leitor/avaliador/crítico, assim como de seu repertório. Um “poema de testemunho” não se confunde com “poema ruim”, como se todo entendimento de poesia/arte devesse se pautar pela ideia kantiana de “finalidade sem fim”. Um “poema de testemunho” pode partir, sim, de uma ideia prévia, e querer comunicar algo, mas sua elaboração formal vai lançar mão de múltiplas técnicas (ou de técnicas semelhantes às de um poema a priori não-testemunhal). A análise pormenorizada de cada poema – de testemunho ou não – deve/pode evidenciar, a partir de sua própria forma, as complexas relações que ele mantém com o contexto histórico do qual surge (e contra o qual se insurge).

Nessa direção, é que tenho exercido a crítica literária de poesia – em especial de poemas lidos a partir da noção de testemunho, ou seja, de poemas que trazem em sua constituição elementos suficientes para caracterizá-los como um texto que (a despeito da “intenção do autor”) problematiza questões e conflitos sociais, como nas breves análises que se seguem<sup>2</sup>.

LEITURA DE POEMAS COM ALTO TEOR TESTEMUNHAL: ADRIANA LISBOA (2015), ANGÉLICA FREITAS (2012) E RICARDO ALEIXO (2002)

### 1. Adriana Lisboa: mutilação genital em “Neste mesmo mundo” (2015)

A vida íntima  
de uma menina de dez anos  
na Somália (*Somália* é qualquer lugar  
neste mundo, neste mesmo mundo):  
o clitóris e os lábios vaginais são decepados  
a menina é costurada em seguida, deixando-se  
apenas uma pequena abertura para a urina e a menstruação  
a menina é imobilizada até que a pele grude  
entre suas pernas  
e no dia em que estiver pronta para o sexo  
seu marido  
ou uma mulher respeitada na comunidade  
vai abri-la de novo, cortá-la  
como se corta uma fruta, como se corta  
a aba de um envelope que traz um documento importante

203

Poesia &...  
Teoria e prática do  
texto poético

---

2 As análises seguintes, com modificações, foram publicadas no jornal mensal *Rascunho* – veículo que tem se revelado (apesar de não valorizado em pontuações curriculares) extremamente importante para a divulgação das relações entre poesia e testemunho que desenvolvo em minha pesquisa vinculada ao CNPq, pois possui cerca de cinco mil assinantes na versão impressa e recebe milhares de acessos mensais pela internet na versão eletrônica.

como o avião corta a nuvem  
como a nuvem corta o céu.  
(Lisboa, 2015, p. 85.)

Adriana Lisboa é, hoje, uma das mais importantes romancistas brasileiras, ademais publicou contos, textos infantojuvenis e, até o momento, um livro de poemas – *Parte da paisagem* (2015). O poema em vista saiu, antes, no jornal *O Globo*, em 2011. Do jornal ao livro, afora o tamanho diferente de um verso ou outro, importa destacar a radical mudança no título, que passou de “Imperialismo cultural” para “Neste mesmo mundo”, abandonando um possível tom panfletário em favor de uma expressão que, repetida no quarto verso, aponta para uma condição inclusiva, como se a Somália fosse uma espécie de metonímia do mundo ao qual pertencemos (e, portanto, devêssemos fazer algo para transformá-lo, se entendemos que ali – na Somália e no mundo – há algo que fere a dignidade do ser humano: e aqui se trata da dignidade, da autonomia, da liberdade, do corpo da mulher).

A estrofe única não deixa pausa para fôlego ou suspiro, e os dezessete versos, variando de três a dezenove sílabas, exigem plena atenção à história que se conta. E o que se conta é o caso de mutilação genital feminina de “uma menina de dez anos”, a seguir referida como “a menina”. Mais de 130 milhões de “meninas” – na Somália, em outros países africanos e ainda em muitos outros países – foram vítimas da brutal e bárbara intervenção. O argumento antropológico-cultural que tenta legitimar a mutilação, e que se baseia, em síntese, na tradição (evidentemente conservadora e perpetuadora de um *status quo* masculino), não resiste nem a um mínimo sequer de razoabilidade: a virgindade seria condição para o casamento, daí a “necessidade” de cortar a mulher, para que seja preservada a sua “pureza” para o futuro marido.

O poema, nos versos de 1 a 4, apresenta o objeto de sua reflexão, a “vida íntima / de uma menina de dez anos”, e o lugar em que tal vida ocorre: se a menina é especificamente da Somália, no entanto *Somália* – termo agora destacado em itálico – “é qualquer lugar / neste mundo, neste mesmo mundo”, ou seja, qualquer lugar em que se cometa tamanha violência será Somália, e será sempre este mesmo mundo no qual vivemos. Nos versos de 5 a 13, descreve o ato da mutilação e a sua finalidade obscura e obscurantista: em linguagem direta, afirma que “o clitóris e os lábios vaginais são decepados / a menina é costurada em seguida, deixando-se / apenas uma pequena abertura para a urina e a menstruação” e que a menina assim ficará até que algum marido a despose. Nos versos finais, de 14 a 17, o poema se encerra com metáforas líricas: a menina vai ser cortada “como se corta uma fruta, como se corta / a aba de um envelope que traz um documento importante / como o avião corta a nuvem / como a nuvem corta o céu”. Se, num primeiro momento, essas metáforas parecem atenuar o drama e o sofrimento da menina e dos milhões de meninas que passaram por tal ignomínia, uma releitura indica que as comparações guardam – para além da beleza incômoda das imagens – não só um contundente poder crítico mas um compromisso de solidariedade com a dor da mutilação imposta.

A força e a lógica dessas imagens foram com precisão percebidas por Simone Brantes e Alberto Pucheu, em artigo apresentado na Abralic de 2015 na UFPA: “Todos os cortes anteriores incidem sobre objetos que de algum modo retomam as partes íntimas da menina de dez anos (o clitóris e os lábios vaginais): a fruta (em relação clara com o corpo e o sexo) e o envelope cuja aba (aqui a relação com a forma dos lábios colados) vai ser sacrificada para que se possa ter acesso ao que seu interior até então guardava” (Brantes, Pucheu, 2015). A interpretação dos autores caminha na direção de um gradual distanciamento das

imagens em relação ao corte da mutilação. De outro modo, poderíamos ainda vislumbrar na ideia de um avião (masculino) que corta a nuvem (feminino) a insinuação algo fálica de uma força que se impõe sobre outra; nesse sentido, lendo o final do poema em perspectiva otimista ou mesmo utópica, a nuvem (o feminino), antes cortada pelo avião, agora é que “corta o céu” (masculino), num arremate que – alegoricamente – poderia sugerir a transformação (o corte?) dessa condição subalterna da mulher. Noutra chave, mais “realista”, ecoa ainda nesse verso final – “como a nuvem corta o céu” – a possibilidade de, sendo a nuvem metáfora do corpo da menina, uma denúncia de que o sombrio e dolorido (do corte que mutila) tomam o lugar do que deveria simbolizar o esclarecido ou mesmo algo sublime (o “céu”).

A resistência e a recusa a essa subalternidade devem se fortalecer, e o poema é uma voz a mais nesse coletivo de denúncia. Assim também podemos ver a trajetória de Ayaan Hirsi Ali, somaliense que relata em seu livro *Infidel* (2006) a mutilação de que foi vítima aos cinco anos, e toda a perseguição que sofreu e sofre desde que se insurgiu contra tal prática e passou a manifestar ao seu país e a este nosso mundo toda a sua revolta. O corte do clitóris e dos lábios vaginais impede ou restringe à mulher o direito de usufruir plenamente de seu corpo, de ter prazer, de atingir o gozo, o orgasmo, de ser dona de si. O trauma (ferida, cicatriz) decorrente de dolorida e ultrajante invasão física, moral e existencial se fixa no poema, não só em seu “conteúdo” mas na repetição incessante do signo que representa a circuncisão: “cortá-la / (...) corta uma fruta, como se corta / a aba (...) / (...) corta a nuvem / (...) corta o céu”. O poema de Lisboa, o relato de Ali e outras manifestações querem tornar pública a prática de tamanho horror e barbaridade, prática infame que impõe à mulher lugar e função de coisa (coisa que se pode cortar conforme a vontade – a “tradição” – de outro).

Em contexto bem diverso, vale recordar o poema “Pré-nupcial”, de Glória Perez, publicado na antologia *Carne viva*, em 1984: “Aprendi com mamãe / Que nunca teve queixa / Mulher perdida goza / Mulher direita deixa” (Perez, 1984, p. 68). Essa tradição conservadora e conformista que dociliza, domestica e coisifica o corpo feminino vem sendo minada, ora a gotas insistentes, ora a golpes de martelo. A frase mais famosa de Theodor Adorno, ao fim de “Crítica cultural e sociedade”, diz que “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (Adorno, 1998, p. 26). O filósofo alemão jamais proibiu – nem teria poder para tanto – ninguém de fazer poemas. O alcance maior de sua frase é no sentido de chamar artistas e intelectuais à responsabilidade de dar a suas obras uma consciência crítica que impeça para sempre que eventos como Auschwitz se repitam. A mutilação genital feminina – que já atingiu e feriu milhões de mulheres (provocando inclusive milhares de mortes por problemas de infecção, além de sentimento de inferioridade, baixa autoestima, sintomas depressivos, suicídios) – é a continuação de uma catástrofe permanente, a exemplo de Auschwitz. O poema, nos mobilizando em relação a esse gravíssimo conflito civilizatório, contribui para que o esclarecimento se expanda – contra o medo e a opressão.

A “menina de dez anos” do poema é uma criança, é mulher e é possivelmente negra. Não é uma fruta, não é avião, nuvem ou céu. Nem é uma aba de um envelope. Mas deve ser, para nós, o que há de mais importante, mais importante que qualquer documento. Em silêncio ou indiferentes, nos tornamos, ainda que sem querer, cúmplices das hediondas mutilações perpetradas contra esta menina do poema, contra todas as meninas deste mundo, deste mesmo mundo nosso.

## 2. Angélica Freitas: vigilância e punição em “Mulher de respeito” (2012)

mulher de respeito

diz-me com quem te deitas

angélica freitas

(Freitas, 2012, p. 39)

O curtíssimo poema – um dístico – de Angélica Freitas pertence ao recente livro *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), que, desde o seu lançamento e a indicação para finalista na categoria Poesia no prestigiado Prêmio Portugal Telecom (agora Oceanos), tem dado à autora grande visibilidade, já iniciada com o também elogiado livro *Rilke Shake*, de 2007.

É conhecida a posição de Theodor Adorno, que sempre se colocou a contrapelo da “má vontade institucionalizada em relação à filosofia que tem a pretensão de um primado do objeto” (p. 157), como diz na *Dialética negativa* (2009 [1966]). A primeira impressão parece ser a de um corpo – o do poema – compacto, que, no entanto, denuncia uma invasão de privacidade. O convencional “eu lírico” (que não se confunde, sabemos, com a primeira pessoa gramatical) dá lugar a um “tu invasor”, já imperativo no modo verbal de expressão, que se manifesta em tom de ordem e intimidação, uma espécie de “outro bisbilhoteiro” que se intromete na intimidade alheia. Ocorre que a personagem nomeada no verso de arremate – “angélica freitas” – tem o mesmo nome da autora do livro em que se abriga o poema: Angélica Freitas. Este efeito constitui um recurso aqui e ali utilizado por poetas e artistas: a assinatura. Dos mais distintos modos, o poeta se projeta, como um *alter ego* de si



mesmo, no poema – recorde-se o clássico “Vai, Carlos! ser *gauche* na vida” de nosso poeta-mor (Andrade, 1992, p. 4).<sup>3</sup>

Ocorre ainda, e isso é fundamental, que se trata da vigilância (da bisbilhotice) sobre um corpo feminino – de uma mulher, que o poema, com sarcasmo, diz ser “de respeito”. O verso “diz-me com quem te deitas” é uma variação de aforismo moralizante. O fato é que se impõe, popular, o estigma moral e judicativo desta frase já proverbial. No poema, o estigma se estende: já não basta saber com quem andas, mas com quem deitas, isto é, o corpo – feminino – se torna uma propriedade a ser vigiada (e tantas vezes punida). Noutro contexto, mas com semelhanças, Caetano Veloso canta a difícil vida de uma mulher, Tieta, em ambiente tão conservador e tacanho: “Toda noite é a mesma noite / A vida é tão estreita / Nada de novo ao luar / Todo mundo quer saber / Com quem você se deita / Nada pode prosperar” (Veloso, 2003, p. 298). Na Bahia ou em Pelotas, no campo ou na cidade, na metrópole ou na província, no Brasil ou alhures, o cerco à mulher se amplia, com a cumplicidade tácita dos homens que se calam.

O poema, quase um haicai em suas dezesseis sílabas, surpreende em seu arremate, com a inserção de um nome próprio que repete o da autora do poema e do livro. O leitor astuto (ruminante, diria Nietzsche) sabe que este nome-verso é e não é o nome da autora. Seria fácil arrematar o verso com algo tipo “diz-me com que te deitas / verônica freitas” ou “rosângela seixas”, algo assim, inserindo um nome puramente fictício qualquer. Mas a opção por usar como persona poética o “próprio nome próprio” é estética e também política. (Tal opção a autora utiliza também no belíssimo poema “querida angélica” do

---

3 Lembre-se ainda do paródico “Ninguém me ama / Ninguém me quer / Ninguém me chama / Nicolas Behr”, do autor radicado em Brasília, ou o autoirônico “aqui jaz / para o seu deleite / sebastião / uchoa / leite”, em formato visual de cruz, do poeta pernambucano. Inúmeros outros exemplos de *assinatura poética* seriam possíveis.

mesmo livro.) Confundindo as máscaras do eu lírico e do “eu real”, a partir da coincidência dos nomes, a autora não só denuncia a questão do controle do corpo feminino, mas evidencia – ao assinar com seu nome pessoal – a sua solidariedade plena às mulheres que, de formas as mais variadas (sutis e explícitas), passam por tais constrangimentos.

A métrica regular (5/6/5) e as rimas (praticamente) consoantes em “respeito / deitas / freitas” criam uma sensação de harmonia sonora, com os três /ê/ fechados que se reforçam com a rima interna dos dois /é/ abertos de “mulher” e “angélica”, harmonia que, no entanto, é quebrada pelo teor mesmo do que se diz: afinal, querer saber da vida alheia, para controlá-la, será algo harmonioso, “de respeito”? Essa expressão “de respeito”, irônica e polissêmica, também indicaria que algo ou, no caso, alguém é “importante”, “exemplar”, “íntegro”. A visível homologia do título “mulher de respeito” com o verso “angélica freitas” (ambos com 5 sílabas, rima externa em /ei/ e interna, na 2ª sílaba, em /é/) parece indicar que a mulher/personagem referida é, sim, “de respeito”, e portanto livre e autônoma para fazer do próprio corpo o que deseja, indo frontalmente na direção contrária do *panopticum* do invasivo verso intermediário – “diz-me com quem te deitas”. O poema – dialogicamente – incorpora a voz do outro (o bisbilhoteiro moralista) e assim evidencia seu travo ideológico, conservador, inquiridor. Este verso aciona outro sentido, mais elíptico e pernóstico, da expressão “de respeito”, como quem diz “mulher que se dá ao respeito”, francamente moralizante, conforme se verifica com frequência em justificativas de estupradores, alegando que as suas vítimas mulheres – por usarem tal ou qual roupa, ou por se comportarem de tal ou qual jeito – não se deram “ao respeito”, e assim “induzidos” ou “seduzidos” por uma incrível “culpa da vítima” foram levados à prática (ignominiosa e bárbara!) do estupro.

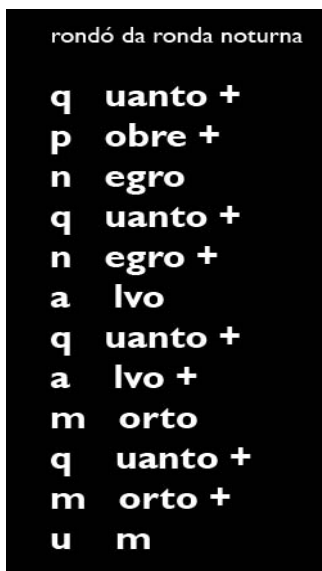
Chama a atenção também, e colabora para o tom de humor que ecoa do poema, o próprio significado do nome “Angélica”, “pura como um anjo”, que amplificaria o conflito estabelecido no poema entre uma voz invasiva (“diz-me”), que representa o controle social e o rebanho do senso comum ressentido e coisificante, e uma voz feminina (“angélica freitas”) que se quer livre, autônoma, autêntica e efetivamente “de respeito”.

Em contato com o poema, o pensamento se mediatiza a partir de nexos e relações concretas e históricas: (a) o lugar do poema e do livro no cenário poético brasileiro; (b) o poema como um corpo invadido (pelo tu inquisidor); (c) a coincidência dos nomes da persona poética e da autora real; (d) as alusões (intencionais ou não do poema, mas motivadas no leitor) a Caetano, Drummond, entre outras; (e) a concisão do poema, feito um haicai, que se apreende em gesto gestáltico; (f) a presença do humor, a despeito do mal-estar da temática da opressão; (g) a harmonia formal do poema (métrica, rimas) em conflito com o seu teor crítico e desestabilizador; (h) o poema como um libelo contra a cultura do estupro (patriarcal, machista, falocêntrica); (i) a resistência e, mais, a recusa da mulher em ser coisificada: daí, a afirmação da “mulher de respeito”, que se expõe, assina, ri, ironiza, zomba, faz o poema que quer, como quem deita com quem quer.

O respeito, aqui, implica reconhecer a situação histórica de oprimida e silenciada da mulher, assim como reconhecer que é necessário vontade de entender essa situação e, mais, transformá-la. Muito dificilmente, um homem poderia ter escrito esse poema, e não só pela dupla assinatura feminina que carrega (da autora e do eu lírico), mas porque ele, o homem, sempre quis controlar e aprisionar o corpo da mulher – então não sabe, historicamente, o que é ter sido por séculos e séculos silenciado, reprimido, invadido, violentado. Generalidades à parte, o

que um homem pode fazer é pensar sobre tudo isso, sobre todo esse passado que o poema re-apresenta. Nesse sentido, aquela “má vontade institucionalizada em relação à filosofia que tem a pretensão de um primado do objeto” encontra eco na boa vontade institucionalizada em relação aos homens que têm a pretensão de um primado sobre a mulher.

### 3. Ricardo Aleixo: racismo em “Rondó da ronda noturna” (2002)



(Aleixo, 2002, p. 32)

Este poema – “Rondó da ronda noturna” – de Ricardo Aleixo ocupa toda uma página de seu livro *Trívio*, publicado em 2002 em Belo Horizonte. O estranhamento é imediato: sob um fundo preto, há letras brancas, em tamanho superior ao costumeiro; as palavras se apresentam de modo fragmentado: de todos os doze versos, se destaca a letra inicial do termo, formando assim duas colunas; na segunda coluna, em oito

vezes aparece o sinal “+”, que, na leitura, se traduz inicialmente em “mais”. Antes mesmo da leitura linha a linha do poema, o olho capta o conjunto, que, pulverizado horizontal e verticalmente, nos leva a intuir que algo de sinistro ocorre nessa ronda noturna.

Recompondo-se as palavras do poema, e inserindo uma pausa a cada dois sinais de “+” (como se uma estrofe fosse), teríamos: “quanto + / pobre + / negro /// quanto + / negro + / alvo /// quanto + / alvo + / morto /// quanto + / morto + / um”. A pausa da artificiosa estrofação permite vislumbrar a estratégia de composição do poema, que se faz a partir de uma irônica e trágica relação de causa e efeito, em que palavras se vinculam pelo sentido que delas se poderia extrair: pobre e negro, negro e alvo, alvo e morto, morto e um. Se entendido certo caráter cíclico (já que se trata de um rondó) que o poema parece insinuar, o termo final “um” se ligaria ao substantivo inicial “pobre”, e dessa forma o perverso destino dos sujeitos tematizados no poema – que aqui são um alvo (desde já, “mira” e “objeto”, e não “branco” e “claro”) – se repete em moto-contínuo.

Não resta dúvida que o rondó traz à tona a questão racial. É de conhecimento de todos a gravíssima – ainda em dias contemporâneos – situação dos cidadãos de cor negra. Estatísticas e pesquisas de toda ordem comprovam, em números, o que se vê no cotidiano: preconceito, desvalorização, abandono, perseguição, falta de oportunidades pioram a vida daqueles que, negros, já foram por séculos e séculos deixados à míngua, torturados, animalizados, assassinados. Políticas de reparação jamais conseguirão repor a honra, a vida de milhões e milhões de negros escravizados e mortos ao longo da história humana. (No entanto, e por isso mesmo, tais políticas públicas devem ser mantidas e intensificadas.) A arte, a poesia podem contribuir para que se pense criticamente a questão do racismo, como faz ver este sofisticado poema. Nessa direção, a obra

visual de Aleixo se alinha à frase que encerra a *Teoria estética* de Adorno: “que seria a arte enquanto historiografia, se ela se desembaraçasse da memória do sofrimento acumulado?” (1970, p. 392). O poeta brasileiro e o filósofo alemão, assim, convergem quanto ao compromisso ético que a arte – sem prejuízo de sua elaboração formal – pode manter com o mundo em que se constitui.

Em *Trívio*, outros poemas também tratam do problema racial, como o excelente “Branços”, em que brancos, machos, adultos, cristãos, ricos e são são convidados a “que se entendam / que se expliquem que se cuidem que se”, num fecho elíptico que mal esconde o contundente verbo que se insinua ao fim da coda. O poema reconfigura o verso “o macho adulto branco sempre no comando” de Caetano Veloso em “O estrangeiro” (1989), denunciando o lugar de poder e de centro que certo grupo sempre quis preservar para si, e, para tanto, relegar à subalternidade e à margem os demais (os outros, a “minoría”: mulheres, homossexuais, crianças, velhos, negros, índios, miseráveis etc.).

Se rondó é uma variação em torno de um tema nuclear e ronda uma vigilância para conter ou prevenir perigos, então o título “Rondó da ronda noturna”, conjugado com os versos, sugere, em síntese, que estamos diante de um acontecimento que – tendo a noite, o noturno, o negro como pano de fundo – se repete incessantemente: o genocídio, banalizado, da população negra e pobre. O sinal “+” adquire, neste contexto, a ressonância icônica de uma cruz (o poema, ocupando todo o espaço retangular da página escura, remeteria, assim, a um túmulo). As palavras fraturadas (q/quanto, p/obre, n/egro, a/lvo, m/orto, u/m) confirmam visualmente a violência contra o corpo, ora desmembrado. Mesmo em face da triste condição de oprimido, o poeta não perde a verve da ironia e do humor, e revela, via linguagem, a diferença de ser um “alvo negro”, que pode ser morto (ou matável, para lembrar

expressão de Giorgio Agamben), e um “alvo branco”, que pode ter, dada a alva cor da pele, algum privilégio ao outro *negado*.

O poema de Ricardo Aleixo ecoa a longa, antiga, dolorida luta dos negros em prol de uma vida digna, em que direitos e deveres sejam os mesmos para todos. O caráter utópico da luta não esmorece o ímpeto da denúncia e a vontade de transformação. Antes, une com força uma resistente tradição que congrega, entre tantos, escritores como Castro Alves, Cruz e Sousa, Lima Barreto, Machado de Assis, Solano Trindade, Adão Ventura, Waldo Motta, e Maria Firmina, Carolina Maria de Jesus, Conceição Evaristo, Ana Maria Gonçalves, Miriam Alves, Elisa Lucinda. Cada um, em seu tempo e à sua maneira, faz valer a letra em nome de uma justiça terrena, do aqui e agora. Machado, por exemplo, em *Esau e Jacó* (1904), põe na voz do diplomata Aires, quando da Abolição da Escravatura, a pilhéria: “Emancipado o preto, resta emancipar o branco” (Assis, 1985, p. 992).

O fundo negro numa página de poema não significa, necessariamente, que algo de fúnebre vai ser ali representado. Mas quando, sobre esse fundo, se inscrevem versos como esses de Aleixo, que recontam a triste e conhecida, velha e contemporânea história da implacável opressão contra os negros, aí somos levados a – nem que seja por um instante da leitura – rever nosso lugar de alvo-branco que aceita, sem mais, que o “pobre negro morto” seja um a menos.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

O estudo e a divulgação de poemas – como estes – que privilegiam um olhar crítico para as mazelas sociais podem contribuir sobremaneira seja para o conhecimento mesmo de tais mazelas, seja para vislumbrar caminhos para superá-las.

A perspectiva teórica para uma aproximação com poemas com tal teor (violência contra a mulher, repressão, machismo, racismo, miséria) não precisa necessariamente estar vinculada a uma abordagem que tenha o testemunho como base epistemológica principal. Mas, sem dúvida, são poemas que, lidos a partir desse lugar testemunhal, renovam a força crítica e política, de resistência e de transformação social de que se nutrem.

Rigorosamente, olhar para um texto com interesse testemunhal faz com que se suspenda, ou se relativize, a hegemonia (secular) do chamado valor estético. No entanto, o que se observa é que – mesmo entre os textos de caráter mais testemunhal, em que, portanto, o valor ético deveria ser suficiente – aos poucos vem se constituindo como que uma espécie de cânone do testemunho (canções dos Racionais MCs, poemas de Carolina Maria de Jesus, narrativas de Bernardo Kucinski são apenas três exemplos). Aqui, os poemas de Adriana Lisboa, Angélica Freitas e Ricardo Aleixo ilustram muito bem como poemas sofisticados, elaborados, bem tramados, reflexivos, filosóficos, críticos podem ser lidos à luz da problemática do testemunho.

Embora a maior parte dos estudos acerca do testemunho na poesia se dediquem a obras contemporâneas, cada vez mais se ampliam as leituras, a partir do testemunho, de obras poéticas como as de Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Augusto de Campos, Vinicius de Moraes, Lara de Lemos, Ferreira Gullar, Cacaso, Leila Mícolis, Thiago de Mello, Alice Ruiz, Conceição Evaristo, Pedro Tierra, entre outros.

Por fim, voltemos ao início. Lá, dissemos que um poeta não elabora, *a priori*, um “poema de testemunho”. Mesmo porque todo poema já tem algum grau de testemunho em relação à história à qual pertence. Conforme quer Jorge de Sena, “o ‘testemunho’ é [...] a mais alta forma de transformação do mundo, porque nele, com ele e através dele, que



é antes de mais linguagem, se processa a remodelação dos esquemas feitos, das ideias aceites, dos hábitos sociais inconscientemente vividos, dos sentimentos convencionalmente aferidos” (Sena, 1988, p. 25-26). Mas essa vontade de transformação do mundo, quando se quer real e concreta, e mesmo se se processa com o auxílio da linguagem poética, pede que o poeta queira, com seu poema, tocar esse mundo, sair do próprio umbigo e do luxo dos malabarismos autotélicos, e se dedicar com afinco (e isso não exclui nenhum tipo de sofisticação estética) a abordar as inúmeras catástrofes cotidianas, que atingem as pessoas de maneira incessante, na vida diária, como miséria, fome, assaltos, estupro, sequestros, assassinatos, genocídios, problemas no trânsito, trabalho infantil, coisificação do pensamento, preconceitos, repressão sexual, machismo, feminicídio, racismo e muitas outras violências e barbáries com que os homens, em comportamento regressivo, afetam a si mesmos.

Quando um poema fala, a seu modo possível, dessas catástrofes e violências, ele é um poema de testemunho, e diz que, sim, é necessário escrever poemas após Auschwitz, porque a ignomínia de Auschwitz permanece ao nosso lado, no tempo presente, e é preciso que Auschwitz não se repita. Os poemas podem ajudar nessa tarefa, ainda que à maneira de Sísifo e sua pedra. Porque, diante de versos como estes do poeta polonês Tadeusz Różewicz – “ninguém mais se recorda / quanto pesa uma lágrima humana” (2019, p. 256) –, não há outro caminho senão pensar, resistir, recordar, rememorar e fortalecer tudo o que for de mais sensível e poderosamente humano em nós. (Para que ninguém mais tenha a mão decepada.) E a poesia de testemunho é um desses caminhos.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003, p. 65-89.
- ADORNO, Theodor. Crítica cultural e sociedade. *Prismas*. Trad. Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998, p. 7-26.
- ADORNO, Theodor. *Dialética Negativa*. Trad. Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.
- ADORNO, Theodor. *Minima Moralia [reflexões a partir da vida danificada]*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2001.
- ADORNO, Theodor. *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.
- AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III)*. Trad. Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.
- ALEIXO, Ricardo. *Trívio*. Belo Horizonte: Scriptum, 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Carlos Drummond de Andrade – poesia e prosa*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992
- ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. In: *Obra completa: em três volumes*. Vol. 1. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1985.
- BEHR, Nicolas. *Restos mortais*. Brasília: Senado Federal, 1980
- BRANTES, Simone; PUCHEU, Alberto. Aqui e lá: Adriana Lisboa e Rose Ausländer. *Abralic – XIV Congresso Internacional. Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias*. UFPA, 2015. Disponível em: [http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015\\_1456108205.pdf](http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456108205.pdf) Acesso em: 20 jun. 2018.

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Memória, história, testemunho. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006, p. 49-57.

GINZBURG, Jaime. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Edusp, 2012, p. 51-60. [Conexão Letras. Porto Alegre, 2008, vol. 3]

LEVI, Primo. *Os afogados e os sobreviventes: os delitos, os castigos, as penas, as impunidades*. Trad. Luiz Sérgio Henriques. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

LISBOA, Adriana. Neste mesmo mundo. *Parte da paisagem*. Rio de Janeiro: Iluminuras, 2015.

MARCO, Valéria de. A literatura de testemunho e a violência de Estado. *Lua Nova* [online]. 2004, n° 62, p. 45-68.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Marcio (org.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

PAULA, Marcelo Ferraz de. *O testemunho poético no limar da lírica moderna*. Goiânia: Cegraf-UFG, 2022.

PEREZ, Glória. Pré-nupcial. SAVARY, Olga (org.). *Carne viva – antologia*. Rio de Janeiro: Anima, 1984, p. 68.

RÓŻEWICZ, Tadeusz. Ouro. Trad. Marcelo Paiva de Souza. *Contexto*, n. 36, 2019/2, p. 256. Disponível em: <http://periodicos.ufes.br/contexto>. Acesso em: 16 abr. 2019.

SALGUEIRO, Wilberth. Da testemunha ao testemunho: três casos de cárcere no Brasil (Graciliano Ramos, Alex Polari, André Du Rap). *Prosa*

sobre prosa: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Reinaldo Santos Neves e outras ficções. Vitória: Edufes, 2013, p. 299-319.

SALGUEIRO, Wilberth. Poesia de testemunho (com doses de humor). *Poesia brasileira: violência e testemunho, humor e resistência*. Vitória: Edufes, 2018, p. 112-129.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão. *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). Campinas: Ed. Unicamp, 2003, p. 45-58.

SENA, Jorge de. Prefácio. *Poesia I*. Lisboa: Edições 70, 1988, p. 25-26.

VELOSO, Caetano. *Letra só*. FERRAZ, Eucanaã (org.). São Paulo: Companhia das letras, 2003.

# Literatura e música: os sons, as palavras e as formas

Raquel Beatriz Junqueira Guimarães<sup>1</sup>

|

A união entre Literatura e Música, gêmeas nascidas da própria fala humana, perde-se nos albores da pré-história. Inseparáveis, teriam dado voz à expressão das paixões e das experiências insondáveis da alma. Em cantos tribais, lamentações coletivas, ou verbalizações pré-linguísticas, geraram mantras, preces, expressões indistintas de vivên-

---

1 Professora do Programa de Pós-graduação em Letras da PUC Minas e do Ciclo de Humanidades da Faculdade Jesuíta de Filosofia e Teologia. Doutora em estudos literários pela UFMG. Coordena o Centro de Estudos Luso-afro-brasileiros (CESPUC), cátedra do Instituto Camões, e o Grupo de Pesquisa Versiprosa. Desenvolve pesquisas voltadas para os estudos do leitor e da leitura; do texto poético em ambientes digitais; das relações entre as artes. Publicações recentes: *Literatura Marginal e sua crítica*, pela HUCITEC, em co-autoria com Ivete Walty, e *Espaços da memória: Leitura e ensino*, pela EDUFMG.

cias comuns. Lentamente, ao fluir dos séculos, conforme a natureza do material acústico explorado, acabaram por bifurcar-se entre Poesia e Música. Entretanto, filhas do som e do tempo virtual, dotadas ambas de atributos como *altura, duração, intensidade, timbre e ritmo*, Literatura e Música não deixaram de ser irmãs. (Oliveira, 2021, p. 93, grifo nosso).

A concepção em epígrafe formulada por Solange Ribeiro de Oliveira, é a que nos move ao elaborarmos essas reflexões sobre as relações possíveis entre Literatura e Música e os estudos que delas podem derivar. Ainda que artes irmãs, como diz a autora em seu artigo “Literatura e música: união indissolúvel”, sabe-se que são artes distintas e com características próprias. Embora ambas sejam dotadas de atributos como altura, duração, intensidade, timbre e ritmo, pode-se dizer que o modo de realização desses atributos conserva, nas diferentes artes, diferentes construções.

Para além desses atributos mencionados por Oliveira, as experiências criativas de diferentes escritores que experimentam com radicalidade o trabalho com esses elementos colocam em questão, ainda, as relações das diferentes artes com as dimensões de espaço e tempo. Para alguns, poesia e música são consideradas artes do tempo, enquanto a pintura é arte do espaço; para outros, dimensões de tempo e espaço são indissociáveis nas diferentes artes seja música, pintura, escultura, arquitetura, literatura. As experiências criativas colocam em debate, por exemplo, formas de construção temporal e espacial discutindo ideias como linearidade, sucessividade e simultaneidade.

Essa discussão está registrada no artigo de Augusto de Campos (2015), “Poesia concreta, memória e desmemória”, no qual ele retoma cartas trocadas com Ferreira Gullar em que ambos debatem a respeito de elementos como dimensão de tempo nas artes e as formas de invenção do espaço e do tempo como fator integrante do fazer poético. Como síntese dos elementos desse diálogo citamos Augusto de Campos:

Se não se pode dizer que o tempo esteve jamais alheio à pintura (o ritmo – não há outra palavra – das linhas e formas na arquitetura como na pintura de qualquer época, com maior ou menor acentuação, cria um tempo), ou inversamente que o espaço é inexistente em música, nota-se mais agudamente nas últimas experiências de uma como de outra arte uma verdadeira interpenetração dessas duas noções, a espacialização do tempo, em música, e na pintura a temporalização do espaço. Não se trata de “uma anulação (aparente do tempo)” ou do espaço, mas de uma superação por um espaço-tempo realizável do ponto de vista psicofísico e, portanto, real. (Campos, 2015, p. 84)

Para os concretistas, a aproximação da literatura com a música se dá pela natureza de suas estruturas, diferente do pensamento dos simbolistas para os quais a arte poética é feita, antes de tudo, pela música, especialmente aquela presente na palavra, e pelo que nela promove a nuance, o vago, o insolúvel. Por essas concepções debate-se, no fundo, o valor da palavra: para uns, som, para outros forma e, para outros ainda, sintaxe e estrutura.

Candido em dois de seus estudos fundamentais sobre os poemas, *O estudo analítico do poema* (1996) e *Na sala de aula* (2000), traz análises que mostram exatamente o resultado dos exercícios criativos que evidenciam o valor sonoro da palavra e o efeito desse valor sonoro na construção do ritmo. Em *O estudo analítico do poema* Candido lembra que Maurice Grammont<sup>2</sup> tem como ponto de partida o seguinte pensamento: “Pode-se pintar uma ideia por meio de sons; todos sabem que

---

2 O comentário de Candido é baseado no estudo de Maurice Grammont intitulado *Le Vers Français, ses moyens d'expression, son harmonie*. Os fundamentos para esta observação estão na segunda parte do estudo de Grammont, “Les sons: consideres comme moyens d'expression”, p. 193-375), e influencia de modo decisivo diferentes análises de poemas que são apresentadas em *O estudo analítico do poema* como também em *Na sala de aula*, do mesmo autor.

isto e praticável na música, e a poesia, sem ser música, é (...) em certa medida uma música; as vogais são espécies de notas.” (Candido, 1996, p. 31). Essa é uma das formas de manifestação da ideia de que a música na literatura se materializa pelo som das palavras.

Candido considera que os poetas procuram realizar uma “harmonia imitativa”, visando conscientemente um efeito acentuado e visível para os versos, e que todo verso tem assonâncias e aliterações constitutivas da base da sua sonoridade e de seus efeitos. Segundo Candido, o esforço analítico de “Grammont consistiu exatamente em estudar estes efeitos, mostrando o valor específico de cada vogal e consoante, quando repetida ou combinada a outras.” (Candido, 1996, p. 31).

Em sua análise do poema “Carrossel”, de Manuel Bandeira, Candido escolhe quatro elementos potenciais que, segundo ele, contribuem para a construção das sonoridades do texto: rima, ritmo, pontuação e estrofação. Seu método de abordagem fica evidente em *Na sala de aula*:

A rigorosa construção d’“O rondó dos cavalinhos” requer tratamento igualmente rigoroso, como tentaremos fazer, abordando os elementos mais fáceis de observar: pontuação, rima, ritmo, categoria gramatical, estrofação — que *contêm* sentidos, mais do que se poderia pensar à primeira vista. Da sua descrição atomizada passa-se à correlação entre eles, a fim de procurar a fórmula segundo a qual o poema foi construído; e, com isso, chegar ao significado. (Candido, 2000, p. 70)

O maior destaque na análise de Candido será dado ao refrão, belo exemplo do que estamos aqui evidenciando: o valor das palavras e do som como meio de expressão, no sentido do que propõe Maurice Grammont. Vejamos a análise do refrão realizada por Candido:



Mas se lermos obedecendo rigorosamente à pontuação acima verificada, isto é, dando força às pausas determinadas pelas vírgulas, teremos a combinação de um ritmo corredio com um ritmo picado:

Os cavalinhos correndo //

E nós // cavalões // comendo.

Ou:

---

---

É fácil verificar que o segundo verso sugere um forte movimento de galope, que ficará altamente sugestivo (e mesmo imitativo) se o acentuarmos intencionalmente de maneira exagerada, extraíndo, por assim dizer, do *staccato*, a força virtual de um galope, que a nossa leitura obriga a manifestar-se. Com isso, passamos de uma atitude meramente descritiva para uma atitude conclusiva. O levantamento dos traços materiais permite começar a compreender o poema em nível de maior exigência interpretativa. Se confrontarmos a variação de ritmo do dístico com o sentido expresso, notaremos o seguinte: os cavalos de corrida estão correndo no prado, mas em ritmo deslizado (vistos de longe, parecem cavalinhos de carrossel); os homens, comparados a cavalões, estão comendo e participando de uma reunião social, mas, grotescamente, em ritmo de galope. Portanto há uma contradição, levando a crer que haja um juízo de valor implícito na diferença dos ritmos. (Candido, 2000, p. 72).

Considera-se que essa forma de análise apontada por Candido nos dois estudos aqui referidos tenha marcado profundamente diferentes análises poéticas fundadas na sonoridade das palavras, e nos estudos dos efeitos causados pelas repetições de estruturas sintáticas, lexicais, e sonoras no poema. Há, no entanto, outras formas de aproximação da Literatura com a Música que foram sendo percebidas no decorrer dos estudos da produção poética no Brasil.

## II

Dentre os importantes estudos sobre as relações entre Literatura e Música destacamos as reflexões de Solange Ribeiro de Oliveira.<sup>3</sup> Em seu artigo aqui já referido anteriormente, Oliveira destaca a contribuição de Steven Paul Scher nesse campo. De acordo com ela, Scher,

Em sucessivas publicações (1968, 1970 e 1982), mostra-se referência indispensável para a Melopoética — nomenclatura proposta pelo crítico para o estudo das relações entre Literatura e Música. Para a abordagem dessa “disciplina indisciplinada”, Scher propõe três grandes áreas:

-Literatura *na* Música;

-Literatura *e* Música;

-Música *na* Literatura.

(Oliveira, 2020, p. 94).

Oliveira procura apresentar, nesse artigo panorâmico, os modos de organização da melopoética. Segundo ela, no item Literatura *na* música Scher se refere à Música Programática.<sup>4</sup> Para ele, de acordo com Oliveira:

“a chamada Música Programática [é] inspirada numa ideia extramusical e não raro apoiada num folheto ou “programa” escrito. Para orientar a interpretação do ouvinte, o programa narra uma história, descreve uma paisagem ou evoca personagens de narrativas conhecidas. (Oliveira, 2020, p. 94).

Ao descrever a segunda parte da tipologia de Scher, Oliveira destaca que

---

3 Para além do artigo da autora aqui referido, pode-se encontrar outros importantes trabalhos da pesquisadora entre os quais o livro *Literatura e Música* publicado pela editora Perspectiva em 2002.

4 A música programática, em um sentido mais geral, designa toda composição musical que descreve uma ideia extramusical.

o próprio nome remete a configurações em que as duas artes se integram, na música vocal. Ao lado de oratórios, cantatas, madrigais, coros e baladas, a canção destaca-se como a imemorial e a mais conhecida dessas composições. Seu estudo traz à baila uma questão crucial, a relação entre a estrutura verbal e a musical. Por sua complexidade, o problema tem inspirado posturas críticas contrastantes. Alguns teóricos consideram que, na canção, o elemento musical predomina sobre o verbal. Outros atribuem igual peso aos dois constituintes, enquanto um terceiro grupo enfatiza a tensão entre melodia e letra. (Oliveira, 2020, p. 96)

Ao apresentar a terceira categoria, *Música na Literatura*, descrita por Scher, Solange Oliveira afirma que o teórico a subdivide em três tipos: Música de Palavras, Música Verbal e Imitação de Estruturas Musicais. Resumidamente, o que preconiza Scher, de acordo com Oliveira é o seguinte: “Como ‘Música de Palavras’ entende-se qualquer construção sonora autorreferencial, resultante da exploração do aspecto material da linguagem poética” cujo exemplo pode ser o poema “Os sapos”, de Manuel Bandeira. A Imitação de Estruturas Musicais pode acontecer quando “o poeta recorre a modelos musicais para a estruturação de seus poemas”. Isso pode ser visto tanto no uso de técnicas como tema e variação, conforme aponta Oliveira, quanto em poemas que recorrem a formas musicais específicas tais como Madrigal, Sonata, Suíte, conforme veremos a seguir. E por fim, a Música Verbal é “definida como a criação literária descritiva da recepção da obra musical por um ouvinte atento”, ou, na formulação de Scher, a “apresentação literária (em poesia ou prosa) de composições musicais, reais ou fictícias.” (Oliveira, 2020, p. 99 e seguintes).

Para o desenvolvimento de nossa reflexão vamos apresentar mais detidamente dois aspectos da relação entre essas duas artes (a questão do ritmo e das formas musicais em obras literárias) que estão ligados,

a nosso ver, ao que Scher descreve na sua terceira categoria: Música *na* literatura, em particular no que diz respeito ao que poderia ser considerado Música de Palavras e Imitação de Estruturas Musicais.

### III

[...] muitos autores colocam como causa primeira do aparecimento da música, não o som que lhe é exclusivo, mas o ritmo. “Im Anfang war der Rhythmus”, “no princípio era o ritmo”, na célebre frase de Buellow<sup>5</sup>. (Andrade, 1939, p. 15)

Mário de Andrade em seu “Namoros com a Medicina”, de 1939, apresenta uma importante discussão sobre o ritmo na música que pode ter contribuído para reflexões sobre o ritmo na literatura que transcenderam os estudos pautados pelas marcações sonoras das palavras. As considerações feitas pelo poeta modernista não eram para falar do ritmo em poesia ou em literatura, mas para mostrar as diferenças entre o ritmo musical e o de outras artes. Não nos interessa aqui a discussão sobre os efeitos do ritmo no corpo e sua potencial possibilidade de cura, mas principalmente o que o poeta modernista fala sobre o ritmo musical e seus efeitos e, principalmente, a visão que Mário tem sobre o ritmo em outras artes. Nesse estudo, Mário de Andrade afirma que

*todas as artes têm ritmo mesmo as artes da imobilidade, mas o ritmo musical organiza com mais energia a dinâmica do ser. Isso deriva da sua liberdade. Na música o ritmo aparece nu, o ritmo é puro sem elementos que disfarcem e o distraiam. Na música o ritmo não está condicionado a formas ou sons reconhecíveis ou explicáveis intelectualmente como na*

---

5 Supõe-se que Mário de Andrade se refira aqui a Hans Von Bülow, pianista e maestro alemão.

pintura na escultura na arquitetura e na literatura (Andrade, 1939, p. 13-14, grifo nosso).

Embora o poeta deixe claro que o que propõe é uma distinção entre os ritmos das diferentes artes para afirmar a singularidade do ritmo musical, essa afirmação de Mário oferece elementos para análises rítmicas na literatura. Por meio dessa distinção feita pelo poeta, a de que na música o ritmo é puro “sem elementos que o disfarcem e o distraiam” pode-se conceber estudos de textos literários que perscrutem construções rítmicas cujas cadências não são condicionadas a forma e sons reconhecíveis e, por meio delas, compreender modos de construção que deem energia ao ritmo do texto. Em seu estudo, Mário de Andrade discute a importância da recepção pelo que é ouvido e pelos nexos que a recepção auditiva estabelece. Esses nexos pelo que é ouvido se mostram fundamentalmente distintos dos nexos realizados exclusivamente pelas palavras, seus sons e seus arranjos linguísticos. O que se pode ver na poesia do século XX e naquela dessas duas primeiras décadas do século XXI são marcas de procuras rítmicas que se desvencilham da exclusividade do elemento verbal.

A preocupação com o ritmo já aparece em texto de Jean Moreás em artigo intitulado “O Simbolismo” publicado em 18 de setembro de 1886<sup>6</sup>. Nesse que é considerado o manifesto da poesia Simbolista, Moreás descreve sua noção de Ritmo como elemento necessário à construção de “um estilo arquetipo e complexo”:

O RITMO: a velha métrica avivada; uma desordem sabiamente ordenada; a rima brilhante e martelada como um escudo de ouro e de bronze, perto da rima as fluidezas absconsas; o alexandrino em paradas múltiplas e móveis;

---

6 Utilizamos o texto publicado por Gilberto Mendonça Telles em *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro* em sua nona edição.

emprego de certos números ímpares. (Moreás *apud* Telles, 1986, p. 65).

Essa definição de Moréas aponta para a procura de novas organizações rítmicas escondidas da/na poesia, sugere marcações e cadências não convencionais e parece considerar a construção de novos ritmos a partir de formas diferentes do uso do metro. Esse pensamento está, portanto, e não teria como deixar de ser, sustentado exclusivamente em elementos estruturantes próprios da escrita do verso.

Tomadas uma e outra concepção, pode-se supor que Mário de Andrade pensa que o ritmo não é propriedade exclusiva de uma única arte, nem mesmo daquela que muitos consideram ter a primazia deste elemento, a música. O que seria novo para Mário é perceber e compreender a natureza rítmica de todas as artes, e valorizar toda recepção estabelecida pelo que é ouvido. Essa metodologia de contato com o texto pode possibilitar alterações do modo de ver tanto a literatura quanto sua relação com a música e com as outras artes.

Para Mário, o ritmo musical, diferentemente do ritmo literário, não está condicionado a “formas e a sons reconhecíveis ou explicáveis”. Moréas, por sua vez, define ritmo exatamente no campo das “formas e sons reconhecíveis ou explicáveis” uma vez que elabora sua definição no estrito campo da literatura, ao elencar os elementos que o compõe: a métrica, a rima, as pausas, as batidas alternadas dos tempos fortes e fracos.

Confrontadas as duas noções de Ritmo (a de Mário de Andrade e a de Moréas) podemos ver como que o pensamento do poeta brasileiro redimensiona a discussão sobre esse elemento musical no/do texto literário e desmarca as fronteiras entre as diferentes artes e que Moreás, como já dissemos, sustenta sua noção de ritmo exclusivamente em elementos estruturantes próprios da escrita do verso, não deixando antever nem mesmo os aspectos próprios do ritmo na prosa.

A diferença entre essas duas concepções demonstra, do nosso ponto de vista, a importância de, ao estudar as relações entre Literatura e Música, que se pense nos elementos que aproximam essas artes a partir ora de pontos de vista específicos de uma delas e de cada uma delas, ora como aspecto próprio da relação indissolúvel entre elas, como postula Oliveira.

Pelo lado dos estudos poéticos, Ana Maria Lisboa de Melo em seu artigo *O ritmo no discurso poético* pode nos ajudar a pontuar questões específicas que o problema do ritmo traz. Segundo ela:

Dois são os perigos que rondam abordagens do ritmo: ou ele é decomposto como uma forma ao lado do sentido, tendo por atribuição refazer novamente o que diz, sendo, nesse caso, redundância e expressividade, ou é enfocado em termos psicológicos que o escamoteiam, chegando-se a ver nele o inefável absorvido pelo sentido ou pela emoção. (Melo, 1999, p. 8).

Melo (1999) embora reconheça, obviamente, que a noção de ritmo vem da música, procura estabelecer a diferença entre o ritmo na poesia e na música, gesto aliás semelhante ao elaborado por Mário de Andrade:

A noção de ritmo vem da música. Mas o ritmo na poesia é diferente do ritmo na música, de forma que não se pode, conforme Meschonnic, dar uma definição única de ritmo. A rigor, a noção de ritmo na música contrapõe-se ao não rigorismo do ritmo na linguagem. Embora se saiba que, na poesia primitiva, como a grega, o verso era cantado, os laços entre a poesia e a música foram se desfazendo, e a poesia passou a ser recitada, em vez de cantada, de forma que a união entre o ritmo musical e o da linguagem assenta-se, principalmente, no parentesco genético. Contudo, embora o ritmo musical e o poético sejam diferentes, eles consti-

tuem-se como que a alma dessas criações artísticas — eis por que a associação continua viva. (Melo, 1999, p. 8)

Melo retoma a ideia de parentesco genético apresentado por Oliveira, mas insiste na diferença entre as artes e, pensamos, não considera a indissociabilidade entre as duas artes, mas apenas a existência de uma “associação” “viva” entre elas. Na tentativa de melhor definir ritmo, a autora assim organiza sua definição:<sup>7</sup>

Assim se define o ritmo: “o ritmo musical ou poético é constituído pelo retorno, em intervalos regulares, de um som (notas musicais ou sílabas), mais forte que os outros”. *Costuma-se chamar então de ritmo a toda alternância regular: o ritmo musical é alternância de sons no tempo; o poético, alternância de sílabas no tempo; o coreográfico, alternância de movimento no tempo.* (Melo, 1999, p. 9, grifo nosso)

Por essa definição, Melo acompanha, portanto, a percepção de Mário de Andrade ao dizer que as artes, todas elas, possuem ritmo. Na definição da autora, ela exemplifica com a música, a poesia e a dança; Mário salientou a existência de ritmo (para além da música e da literatura) , também na pintura, na escultura e na arquitetura.

A percepção de que o ritmo é um elemento da arte, não só da Literatura ou da Música, parece ter contribuído para a geração de experiências de criação literária que atravessaram as fronteiras da expressão verbal, as limitações do verso, e encontraram em elementos de outras artes formas que contribuem para a materialização da obra poética. Isso pode ser percebido tanto no concretismo, do século XX, quanto na poesia digital do século XXI, ou antes até, se tomarmos como referência, por exemplo, as escolhas de ritmos e timbres de Cruz e Souza.

---

7 A autora, no artigo aqui citado, faz um estudo detalhado sobre as diferenças rítmicas na poesia.



## IV

Continuando a reflexão a partir do que está descrito na categoria de Scher “Música na literatura”, agora trataremos especificamente de poetas que, em seus poemas, usam de algumas das formas musicais.<sup>8</sup> Para tanto, iniciemos com as palavras de Bandeira a respeito de seu interesse na forma sonata:

Maior ainda foi em mim a influência da música. Não há nada no mundo de que eu goste mais do que de música. Sinto que na música é que conseguiria exprimir-me completamente. Tomar um tema e trabalhá-lo em variações ou, como na forma sonata, tomar dois temas e opô-los, fazê-los lutarem, embolarem, ferirem-se e estraçalharem-se e dar a vitória a um ou, ao contrário, apaziguá-lo num entendimento de todo repouso... creio que não pode haver maior delícia em matéria de arte. Dir-me-ão que é possível realizar alguma coisa de semelhante na arte da palavra. Concordo, mas que dificuldade e só para obter um efeito que afinal não passa de arremedo (Bandeira, 1986, p. 50).

Além das características gerais aqui mencionadas pelo poeta, a forma sonata é frequentemente definida como uma oposição de temas breves e fáceis de serem memorizados.<sup>9</sup> E, como se costumava dizer na era romântica, também por ter um primeiro tema considerado masculino, forte e ritmado, e um segundo tema feminino, doce e melódico. São inúmeros os poemas de autores brasileiros que nos remetem às mais diversas formas musicais, como as canções de Cecília Meireles, os arpejos

---

8 Parte das reflexões presentes nesta seção foram anteriormente publicadas em artigo de minha autoria intitulado “Bandeira, Drummond e a nova poesia brasileira” nas Atas do V SIMELP, ocorrido em 2017.

9 As definições de sonata, suíte e música programática apresentadas neste texto foram baseadas nos verbetes do *Dictionnaire encyclopédique de la musique* dirigido por Denis Arnold. A partir das definições ali presentes foi feita uma tradução livre.

de Ana Cristina César, os noturnos de Bandeira e Mário de Andrade, as cantigas de Mário Alex, as suítes de Sérgio Alcides, dentre tantos outros.

Para este artigo, selecionamos alguns poemas de diferentes escritores que utilizam explicitamente formas musicais e analisamos como este procedimento foi realizado. Escolhemos, para começar esta abordagem, poemas que nos remetem à forma Sonata exatamente pela reflexão realizada por Bandeira e, a nosso ver, procurada por vários outros poetas.

Ao lermos a obra de Cacaso, deparamo-nos com um pequeno poema intitulado *Sonata*:

ecos daquele amor ressonam profundamente  
e cada vez mais leves absurdas pancadas deu no  
que deu minha memória relata

escorrego para dentro dos decotes dela (Cacaso, 2012, p. 121)

Nesse poema em que a lembrança do amor se apresenta, Cacaso parece dialogar com alguns elementos da forma sonata. Nele, o poeta apresenta dois temas em luta, o amor lembrado e o encontro físico dos amantes; e, ainda, a transição do masculino para o feminino construído em versos curtos. Assim, podemos considerar o primeiro verso uma introdução, os versos 2 e 3 a apresentação do primeiro tema, e o quarto verso como o segundo tema. Como se trata de um poema breve, o que impacta o leitor é o silêncio, cuja intensidade se define pela separação entre o terceto e o último verso, e as elipses presentes no texto. Nessa forma sucinta de escrever sua sonata, Cacaso nos remete à reflexão de Bandeira em seu *Itinerário de Pasárgada*, citada anteriormente. O poeta marginal parece se aventurar nessa “delícia em matéria de arte” e, ao fazê-lo, dá a impressão de que quebra a noção da forma sonata da música, deixando suspensos a forma musical e o idílio amoroso. Outra possibilidade é pensarmos que, ao apresentar sua sonata-síntese, o poeta

mineiro evoca a forma musical clássica em miniatura, o que nos remeteria a expedientes de composição utilizados, inclusive, por Mozart.

Outra escritora que parece procurar uma sólida forma musical é Bruna Beber (2009), em seu livro *Balés*. Em uma demonstração evidente de que prefere os dísticos e os tercetos, praticamente todos os poemas do livro estão em uma ou outra conformação estrófica. Assim “ludíbrio” (Beber, 2009, p.13) tem três tercetos; “março” (Beber, 2009, p. 18), quatro dísticos, por exemplo. A autora trabalha, desse modo, as dimensões melódica e rítmica dos versos. Suas estrofes binárias ou ternárias formam um conjunto harmônico, como a dança sugerida pelo título e estabelece, em cada poema, cadências particulares.

Para além de suas danças, Bruna Beber também escreve sua “Sonata”:

não me emociona o heroísmo  
o que arranha as unhas nas paredes  
do precipício deixo cair

a saudade que se sente,  
o faz de conta, aquela fantasia  
não me emocionam mais

meu coração parou de bater e agora  
o que você chama de amor  
eu não atendo mais. (Beber, 2009, p. 40)

Nesse caso, embora o poema receba o nome de *Sonata*, o diálogo com Bandeira parece se dirigir mais à forma tema e variações. A escritora parece apresentar um tema, o afastamento amoroso, e desenvolvê-lo em três variações, uma em cada estrofe do poema. Todas elas negam gestos amorosos dramáticos, e conduzem a demonstração da dissonância de conceitos sobre amor existente entre os amantes: “o que você chama de amor/ eu não atendo mais”.

Esse interesse dos poetas pelas formas musicais se manifesta, ainda, em *Pier*, de Sérgio Alcides. Composto por quatro partes, três delas são suítes: “Ossada”, “Pier” e “Margem do São Francisco”. Na música, as suítes são um gênero instrumental composto de uma sucessão de movimentos muito curtos, todos em mesma tonalidade. É também uma peça musical composta por uma sucessão de danças em andamentos muito diferentes, frequentemente em alternância entre peças mais rápidas e outras mais lentas.

No livro de Alcides, a Suíte “Ossada” é composta pelos poemas ‘Ossada’, ‘Jazem’, ‘Pernas de verso’, ‘Interpretação’ e ‘Drama’. Se as tomarmos para análise verificaremos a presença de cinco poemas curtos, que tematizam a ruína do ser, como que a trazer à tona um eu lírico em ossos, a refletir sobre a vida e a poesia. Aí vemos uma semelhança com a suíte musical, exatamente por se tratar de textos curtos com mesma tonalidade. Já em “Pier”, suíte com 7 poemas também curtos, o que está em cena é a estrutura construída sobre o mar, que se torna personagem e testemunha do movimento das águas e vive a curiosa experiência de “nunca parar de ir sem sair do lugar” (Alcides, 2012, p. 96). O movimento do mar é a dança da existência. Em cada um dos poemas dessa segunda suíte pode-se observar a presença das palavras–movimento tais como pulo, giro, roda, pulsa, rotação e também referências marcantes de gestos de dança e luta, ambas ações de movimento.

Para além das três suítes, (Ossada, Pier e Margem do São Francisco), a grande estrutura formal de *Pier*, parece ser toda ela marcada pela evocação da forma musical que o inspira. Seus poemas curtos trazem a tonalidade da reflexão sobre “a consciência da fragilidade de nossa condição” (Bignoto, 2012) e, neles, a música ressoa na forma de organização da obra e no interior de poemas. O livro é iniciado por um “Prelúdio”, outra forma musical:

Tudo quietude, tudo  
flutua sem sombra, sem  
nenhuma ponderação.  
O sono dos animais  
em seus corpos recolhidos  
imita a respiração  
Macia das almofadas,  
E os sofás já se esqueceram  
de toda conversação.  
O pêndulo apenas pensa  
no pulso, dentro da caixa.  
Salta da parede o branco  
na frente das coloridas  
telas, que vão se despindo  
de seu alarde, de sua  
murmuração.

E, em silêncio,  
detém-se o filho do jato,  
claro, tubular, isento,  
e, súbito, sem retorno,  
espeta a mão no minuto. (Alcides, 2012, p. 9)

Esse poema está composto por uma intensa e regular escolha sonora, evidenciada pelo uso de palavras constituídas por pares fonéticos opostos, como t/d, b/p (quietude/ tudo/ parede/ branco), entrecortado por silêncios significativos, entre os quais se destacam o espaço entre o fim da primeira e da segunda estrofe, e a ausência sonora no início do primeiro verso da segunda estrofe. Além desses elementos, notam-se, ainda, versos com pulsação intensa como em “O pêndulo apenas pensa/ no pulso, dentro da caixa”. A pulsação, as aliterações, as pausas e a melodia sombria originada das assonâncias com predominância dos sons em /u/ e /o/ criam o ambiente não só do Prelúdio da obra,

mas daquilo que a constitui substantivamente: a reflexão sobre o vazio, a morte, a violência.

Experiência semelhante, qual seja a de a literatura procurar se aproximar das formas musicais, é também verificável na prosa, não apenas na poesia. Retornemos a Augusto de Campos. Em artigo publicado em 1959, na *Revista do Livro*, intitulado “Um lance de “Dês” do *Grande Sertão*”, Augusto de Campos estuda a aproximação entre a obra de Joyce, *Finnegans Wake*, e a de Guimarães Rosa, *Grande Sertão*, com a de Mallarmé, *Um lance de dados*. Para ele o parentesco entre o romance de Rosa e o de Joyce é a “atitude experimentalista” perante a linguagem. Campos destaca nessa atitude o uso de “aliterações, as coliterações, os malapropismos conscientes, as rimas internas etc.” e a “sintaxe rítmica, pontuada, pontilhada de pausas”. (Campos, 2015, p. 18).

O que fundamentalmente nos interessa no artigo de Campos é a análise que ele faz ao examinar detidamente o processo estilístico de Rosa para abordá-lo sob a perspectiva da “tematização musical” da narração. Campos diz:

Quem, em primeiro lugar, buscou dar ao discurso poético uma configuração específica de estrutura “musical”, que superasse o mero fluxo linear, foi Mallarmé. Em “Un Coup de Dés”, a articulação do poema obedece a um sistema de constelação temática. Há um tema principal seccionado em quatro subtemas (*un coup de dés... jamais... n’abolira... le hasard*), cada um deles subdividido em temas e subtemas acessórios, e todos eles inter-relacionados, produzindo em conjunto o efeito de um contraponto.

(...)

No domínio do romance, é em Joyce que vamos encontrar esse manuseio “musical” dos temas, que se em *Ulysses* segue o sistema de repetição simples, como um leitmotiv (...) em *Finnegans Wake* recebe um tratamento mais denso, apre-

sentando-se sob a forma de variações temáticas. (Campos, 2015, p. 23-24)

Essa reflexão de Campos aponta para o que se pode considerar estrutura musical, suas possibilidades e desdobramentos que, segundo o poeta concretista, a partir de Mallarmé, Pound, Joyce e, no Brasil, Guimarães Rosa, a literatura passa a ter como performance tanto quanto a música.

Embora Campos chame a atenção para *Grande Sertão: Veredas*, não se esquece de mencionar obras que o antecederam e que também trazem elementos relevantes para o estudo das relações Literatura e Música, *Macunaíma*, de Mário de Andrade, e os dois romances de Oswald de Andrade: *Serafim Ponte Grande* e *Memórias Sentimentais de João Miramar*.

O artigo de Campos aqui referido está voltado para uma comparação dos métodos criativos de Joyce e Rosa, sobre os quais afirma:

O método de tematização “musical” de Guimarães Rosa se assemelha ao de Joyce – ainda que só de muito longe se aproxime da intrincada complexidade de *Finnegans Wake*. Os temas se revestem, em muitos casos, do duplo tratamento, externo (repetição) e interno (variação sonora), sem apresentar, porém, aquela ostensiva deformação léxica dos textos joycianos.

Melhor explicando. Os motivos “musicais” de *Grande Sertão* podem elaborar-se a partir de uma frase (“O diabo na rua no meio do redemoinho”, “Viver é muito perigoso”) ou mesmo de uma palavra, quase sempre situação em posição sintática característica (“Nonada”, “Sertão”, “Travessia”). Algumas vezes esses temas se entremeiam: “Travessia perigosa mas é a da vida. Sertão que se alteia e se abaixa” (p. 510). (Campos, 2015, p. 27. grifos do autor)

Com os exemplos apresentados nessa seção, pode-se verificar um dos modos de materialização estética da relação entre Literatura e Música, no caso as formas musicais como estrutura para as construções poéticas.

## V

Pelo que pudemos sintetizar neste artigo, observamos que as diferentes discussões a respeito das possibilidades de aproximação entre Literatura e Música apresentam, a nosso ver, pontos importantes para o debate: (i) até que ponto literatura e música são, ainda, artes indissolúveis, herdeiras que são “da própria fala humana”; (ii) a possibilidade de pensar, a partir de criações contemporâneas, a (in)existência de fronteiras solidamente definidas entre as diferentes artes, principalmente pelos efeitos de elementos como o ritmo; (iii) a percepção de que aspectos musicais na criação literária desestabiliza a demarcação clara de dimensões de espaço e tempo e sua construção nas obras; (iv) o valor da palavra na elaboração das sonoridades presentes nos textos tanto como efeito semântico, quanto imagético e estilístico; (v) a complexidade da construção de ritmos e andamentos poéticos e narrativos quando a experimentação estética na literatura se aproxima da música e põe em conflito fluxos lineares e fluxos labirínticos, fragmentados e constelares tais como os apontados por Augusto de Campos, em textos que procuram uma estrutura mais musical da escrita literária.



## REFERÊNCIAS

- ALCIDES, Sérgio. 2012. *Pter*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- ANDRADE, Mário. *Namoros com a Medicina*. Porto Alegre: Livraria Globo, 1939.
- ARNOLD, Denis, 1988. Sonata. Dictionnaire encyclopédique de la musique. Tomo I. Université D'Oxford. Paris: Robert Laffont, 1983.
- ARNOLD, Denis, 1988. Suite. Dictionnaire encyclopédique de la musique. Tomo II. Université D'Oxford. Paris: Robert Laffont, 1983.
- ARNOLD, Denis, 1988. Música Programática. Dictionnaire encyclopédique de la musique. Tomo II. Université D'Oxford. Paris: Robert Laffont, 1983.
- BANDEIRA, Manuel. 1986. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1986.
- BEBER, Bruna. *Balés*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.
- BIGNOTO, Newton. In. Alcides, Sérgio. *Pter*. São Paulo: Editora 34, 2012.
- BRITO, Antônio Carlos Ferreira de. *Lero-lero*. São Paulo: : Cosac Naify, 2012.
- CAMPOS, Augusto de. *Poesia Antipoesia Antropofagia e cia*. São Paulo Companhia das Letras, [1978] 2015.
- CANDIDO, Antonio. *Na sala de aula*. São Paulo: Editora ática, 2000.
- Candido, Antonio. *O estudo analítico do poema*. Sao Paulo: Humanitas Publicações / FFLCH/USP, 1996.

GUMARÃES, RBJ. Bandeira, Drummond e a nova poesia brasileira. In: De volta ao futuro da língua portuguesa. *Atas do V SIMELP* – Simpósio Mundial de Estudos de Língua Portuguesa, Universidade de Salento, 2017

MELO, Ana maria Lisboa de. “O ritmo no discurso poético”. *Letras de Hoje*. Porto Alegre, v. 34, n. 1, p. 7-31, 1999.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro. Literatura e música: união indissolúvel. *Revista Internacional em Língua Portuguesa*, [S. l.], n. 37, p. 93–114, 2021. DOI: 10.31492/2184-2043.RILP2020.37/pp.93-114. Disponível em: <https://www.rilp-aulp.org/index.php/rilp/article/view/94>. Acesso em: 14 set. 2021.

OLIVEIRA, SOLANGE RIBEIRO. *Literatura e Música*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

TELLES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro* (Apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 a 1972. 9 ed. Petrópolis, Vozes, [1976] 1986.

# Fenomenologia e performance: percepções do corpo no poema

Gislaine Goulart dos Santos<sup>10</sup>

## INTRODUÇÃO

O corpo é a primeira forma visível da matéria humana. Em latim, *corpus* designava o corpo em oposição à alma, de onde vem o sentido de “cadáver”. Além do seu sentido material, o corpo é importante para pensar a vida humana e toda a complexa rede de interações. Exige compreensão, determina funcionamentos sociais, desperta interesses de

---

10 Doutora e mestre em Teoria e História Literária pelo Instituto de Estudos de Linguagem (IEL) da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), graduada em Letras pelo Centro Universitário de Votuporanga, servidora pública na Faculdade de Ciências Médicas da Unicamp, atuando no suporte às disciplinas e uso de recursos tecnológicos no curso de graduação em Medicina. Orcid: 0000-0003-0947-1776.

diversas áreas do conhecimento (Soares, 2011). Medicina, psicanálise, antropologia, sociologia, filosofia, literatura etc.; são múltiplos os saberes para pensar e abordar o corpo biológico, social e simbólico.

O corpo humano nasceu em um mundo científico como produto da observação de cadáveres. Descartes, a partir do dualismo metafísico, foi o primeiro a reduzir o corpo a uma máquina; uma explicação mecanicista não somente das funções corporais, mas também do pensamento, como a imaginação, os sonhos, a memória, as paixões. (Marzano-Parisoli, 2004). Essa concepção cartesiana, de certa forma, separou os domínios da cultura e da natureza, da mente e do corpo, da razão e da emoção, apagando qualquer manifestação da subjetividade.

A medicina adotou esse modelo do corpo máquina de Descartes e passou, progressivamente, do tratamento dos doentes à observação da lesão; da escuta do paciente à análise dos sintomas (Marzano-Parisoli, 2004), ou seja, houve uma redução do paciente a seu corpo-objeto; um corpo despersonalizado e desarticulado da subjetividade. O corpo anatômico e o corpo fisiológico não alcançam a totalidade do corpo humano, “o corpo anatômico pode ser visto, apalpado e cheirado; só não pode ser escutado. Não tem história, tem geografia”. (Bastos, 1998, p. 29). Esse corpo, puramente orgânico, é descontextualizado social e historicamente.

No clássico texto de 1905, “Três ensaios sobre a teoria da sexualidade”, Sigmund Freud traz sua compreensão de corpo em relação à “vida psíquica na medida em que realinha a compulsão do desejo com uma necessidade instintiva de afeto, um requisito da noção de confiança, associada ao amor sexual”. (Bastos, 1998, p. 10). O discurso freudiano realizou uma ruptura crucial com os discursos da anatomia, da fisiologia e da medicina em relação à leitura sobre a corporeidade, se apoiando no imaginário popular e na tradição mitopoética e não

no científico para interpretar o corpo. (Bastos, 1998). As leituras sobre o corpo em Freud foram realizadas por meio da literatura, cujo registro corpóreo sempre foi figurado nas articulações com as paixões, o amor e a sexualidade. O diálogo que Freud estabeleceu entre o nível da necessidade fisiológica e psicológica significa afirmar que natureza e cultura coexistem no corpo vivido. (Bastos, 1998).

Os antropólogos e sociólogos retrataram os usos sociais do corpo e tentaram descrevê-lo como um dos produtos culturais próprios de cada sociedade (Marzano-Parisoli, 2004); ele constrói a identidade do indivíduo e, na interação dos grupos sociais, também constrói a sociedade a partir de suas várias significações. Ou seja, podemos obter conhecimento da sociedade por meio das práticas culturais e sociais do corpo que deixam marcas no tempo.

### O CORPO NA FILOSOFIA CONTEMPORÂNEA: REDISCUTINDO A TRADIÇÃO

No século XX, houve uma necessidade de repensar o corpo em sua materialidade e subjetividade, o que implicou em rupturas epistemológicas significativas, como destaca Leandro Neves Cardim, no livro *Corpo* (2009), ao dialogar com categorias filosóficas contemporâneas para ajudar na interpretação do fenômeno corporal. Dialogarei com algumas delas, porque são importantes para a compreensão do corpo e sua evolução no pensamento.

Immanuel Kant analisa o conceito de corpo tanto em seu aspecto físico quanto fenomenal. Por um lado, a noção de corpo físico deve ter uma conotação científica natural que envolve todos os objetos materiais, distinguida da noção de substância herdada pela tradição cartesiana e aristotélica. Por outro, trata-se de abordar o corpo humano, limitado àquilo que pode ser apreendido pelo sujeito do conhecimento através

das formas *a priori* do espaço e do tempo e das categorias do entendimento. (Cardim, 2009).

Nessas duas noções de corpo, Kant quer saber como se dá para o sujeito do conhecimento as relações entre os dados do sentido externo (o espaço, onde representamos os objetos fora de nós) e os dados do sentido interno (o tempo, ou seja, a intuição de nós mesmos). Isso significa que, para Kant, não se trata de abordar o problema da união da alma e do corpo, “mas investigar a síntese operada pelo sujeito do conhecimento das representações do espaço e do tempo”. (Cardim, 2009, p. 49), uma vez que, para ele, todo o conhecimento só pode ser dado a partir das formas do espaço e do tempo e pelas categorias de entendimento.

Henri Bergson, em 1896, publicou o livro *Matéria e memória. Ensaio sobre a relação do corpo e do espírito*. Nesse texto, o filósofo afasta-se da perspectiva dualista do idealismo e do realismo, que ele considera duas teses igualmente excessivas, para retornar à consciência ingênua (Cardim, 2009). Bergson trará duas concepções de corpo. Na primeira, o corpo em sua exterioridade, o corpo imenso, retratado como um objeto a mover objetos e exercer uma ação sobre eles. A percepção da matéria para Bergson não será outra coisa senão a relação dessas imagens com a ação possível do corpo. (Cardim, 2009). No texto de 1932, *As duas fontes da moral e da religião*, Bergson ressalta a necessidade de compreender o corpo de dentro, o “corpo mínimo”, “corpo interior ou central”. Nesse corpo, a ação também está presente, porque ele é o agente e possui um grau maior de liberdade enquanto “centro das iniciativas”.

Apesar das diferenças na abordagem do corpo, tanto Kant quanto Bergson questionam a dualidade que separa corpo interno e corpo externo; um complementa o outro para alcançar a sua totalidade, seja para pensá-los como categoria espaço-tempo-conhecimento ou mesmo a percepção e a ação dessas duas concepções de corpos.

Na filosofia de Friederich Nietzsche, Leandro Cardim encontra uma espécie de balanço do modo com o qual a tradição filosófica, científica e religiosa nos acostumou a abordar o corpo. Nietzsche “dá voz ao próprio corpo, à vida, às pulsões, aos instintos, aos desejos, dá voz ao homem do subsolo, ou antes, aprende a ouvir a “voz do sangue”! (Cardim, 2009, p. 71). O filósofo inverte os valores e substitui o corpo, do interior do discurso da representação e da religião, pelo corpo vivo: pulsões, desejos e sentidos, contrariando a abordagem mecanicista e racional do corpo.

Michel Foucault estuda a questão do corpo tendo em vista os efeitos do poder sobre ele: disciplina e regulamentação. No último capítulo de *A vontade do saber*, Foucault (1988) afirma haver dois polos em torno dos quais se desenvolveu uma organização do poder sobre o corpo e a vida. “Por um lado, a disciplina que instaura uma ‘anátomo-política do corpo humano’ e, por outro, uma ‘série de intervenções e controles reguladores, uma biopolítica da população’” (Cardim, 2009, p. 128). Nessa relação corpo e poder, Foucault denuncia o corpo submetido ao poder das instituições, prisões, manicômios, escolas; um corpo submetido à repressão, ao controle, à vigilância para que nos tornemos dóceis, submissos, escravos. Esse corpo despersonalizado, tirado do próprio eu e da própria vontade.

Nessa trajetória sobre o corpo na filosofia contemporânea, o discurso do corpo máquina, formulado por Descartes no século XVII, é questionada, pois impossibilita o conhecimento por meio da materialidade sensível e separa as esferas mente e corpo, emoção e razão, cultura e natureza que constituem a totalidade do ser humano. O corpo vai muito além dos elementos biológicos, pois é também e, principalmente, o catalisador de ações e (re)criações no âmbito social, psicológico, estético, cultural, religioso, entre outros. (Marzano-Parisoli, 2004). Todas essas

imagens do corpo constituem maneiras para analisar os movimentos da história, da cultura e da literatura.

A literatura é atravessada por uma série de discursos como a estética, a psicanálise, a sociologia, a filosofia e a história e tem o poder de articular em um só escrito todos esses saberes em um plano do vivido e da experiência. A literatura é um campo simbólico, onde há representações do corpo que possibilitam discutir sobre problemas relativos à liberdade, à sexualidade, ao amor, à medicina, à filosofia etc.

### FENOMENOLOGIA: PERCEPÇÃO E EXPERIÊNCIA DO CORPO NO POEMA

Edmund Husserl é o pai da fenomenologia, uma das principais correntes filosóficas do século XX, que traz uma considerável contribuição para a investigação da noção do corpo. A fenomenologia, nos termos de Husserl, deve ser compreendida como estudo dos atos da consciência, ou seja, como especificidade da subjetividade transcendental, instância produtora de sentidos e possibilidade de descrição dos atos de consciência. “É a consciência que dá sentido ao mundo, o que justifica a ideia de que o mundo se torna subjetivo” (Cardim, 2009, p. 52).

Na fenomenologia de Husserl, o corpo, em primeiro lugar, aparece como um objeto entre outros objetos, um corpo físico externo ou corpo da anatomia e da fisiologia. Em segundo, o corpo não é tratado como um simples objeto, ele é um corpo vivo; é lugar de sensações e de emoções. Ou seja, “não se trata de considerar o corpo somente do ponto de vista da percepção externa, mas também do ponto de vista da tomada de consciência das sensações táteis como sensações de movimento.” (Cardim, 2009, p. 55)

Como exemplo desse duplo modo de interpretação do corpo (objetivo e subjetivo), Husserl se refere ao tato. No contato de uma mão com outra, há duas sensações que resultam em uma dupla experiência.



Minha mão direita toca minha mão esquerda, como tocaria qualquer outro objeto; a mão esquerda é sentida como coisa física, mas ao mesmo tempo, minha mão esquerda se sente tocada pela mão direita (Cardim, 2009). Isso quer dizer que há o corpo objeto (objetivo), ou seja, o corpo físico externo ou o corpo da anatomia e da fisiologia; esse é objeto de percepção de um corpo subjetivo, um corpo que compartilha a intencionalidade perceptiva própria aos corpos físicos (Cardim, 2009). Esse corpo é aquele que experimentamos e sentimos: corpo vivido oposto ao corpo físico.

O francês Merleau-Ponty representa um marco fundamental no pensamento sobre o corpo. O filósofo, ao contrário da tradição que opõe sujeito e objeto, revela uma terceira dimensão onde os opostos não são mais opostos. Para Merleau-Ponty, o corpo é o sujeito da percepção, mas também é o corpo-objeto, quando é visto como um dos objetos do mundo, consequência da experiência perceptiva. “Tenho consciência do mundo por meio do meu corpo”. (Merleau-Ponty, 2018, p. 122).

Na *Fenomenologia da percepção* (1994), a linguagem também é uma forma de comportamento corporal, ou seja, a palavra modula as condutas do corpo, pois o corpo não só fala, mas também exprime novos gestos que também comunicam. Dessa forma, o corpo é um ser-no-mundo; já que o gesto, o conhecimento sensível e os processos perceptivos possibilitam a reflexão sobre o ser humano, a vida social, os afetos e o conhecimento (Nóbrega, 2010). Essa concepção fenomenológica do corpo apresentada por Merleau-Ponty coloca a experiência vivida como principal referência e engloba o refletido e o irrefletido, a razão e a não-razão, contrariando o postulado do racionalismo,

A própria consciência, como possibilidade da linguagem simbólica, funda-se na experiência e é a partir dela que se medem todas as significações da linguagem, é justamente a experiência que faz com

que a linguagem queira dizer algo para nós (Merleau-Ponty, 2018). O poema, assim como o corpo, também dialoga com a experiência vivida do poeta, mas recorre aos seus recursos metafóricos, semânticos, rítmicos em uma linguagem que precisa ser vivida e experienciada para adquirir sentido e transcender a percepção rigorosamente objetiva das coisas e do próprio corpo.

Como o poema pode despertar um novo olhar para o corpo ou mesmo dialogar com os discursos sobre o corpo? Como ler e interpretar o poema ultrapassando a lógica racional de dissecação anatômica: versos, estrofes, métrica, rima e considerar a sensibilidade e a percepção do poeta por meio da linguagem poética? O poema proporciona significação reflexiva da experiência do corpo; é o resultado de como a consciência do poeta percebe o corpo e constitui a sua própria subjetividade. É por meio da linguagem que o homem encontra uma forma de traduzir as tensões entre o mundo objetivo e o mundo subjetivo.

O homem, segundo Octavio Paz (1982) é um ser de palavra; “a palavra é o próprio homem. Somos feitos de palavras” (Paz, 1982, p. 37). Por esse motivo, o crítico afirma que a linguagem é uma condição da existência do homem e não um objeto. O homem faz uso da linguagem de forma subjetiva, o poeta a metaforiza e representa uma realidade a partir de sua experiência corporal e emotiva com o mundo. Cada palavra escolhida para construir um poema traz a marca de seu criador. “O poema é uma criação original e única, mas também é leitura e recitação – participação (Paz, 1982, p. 47). Isso quer dizer que o poeta cria o poema; o povo ao recitá-lo, recria-o.

O poema “As contradições do corpo”, do livro *Corpo* (1984), de Carlos Drummond de Andrade, é o poema de abertura e tematiza a crise do ser à procura de sua própria identidade:

Meu corpo não é meu corpo,  
é ilusão de outro ser.  
Sabe a arte de esconder-me  
e é de tal modo sagaz  
que a mim de mim ele oculta.  
(Andrade, 2015, p. 11)

O poema é constituído de 11 quintetos que expressam o conflito entre corpo e alma. A primeira estrofe já instaura uma ruptura do equilíbrio por meio do enfrentamento entre corpo e alma que produz um jogo entre Eu x meu corpo. “Meu corpo” já é um indicativo de propriedade e superioridade desse “eu” e inicia o verso de cinco estrofes em uma espécie de contradição, pois, mesmo sendo “meu corpo”, ele domina as ações do eu, ou melhor, é insubordinado, tem vida própria.

A tensão entre corpo e alma permanecerá até a nona estrofe, onde prevalece as sensações e os pensamentos do “eu” diante da afirmação do corpo: “é de tal modo sagaz”; “meu envelope selado,/ meu revólver de assustar/, tornou-se meu carcereiro/me sabe mais que me sei”; “me ataca, fere e condena”; “senhor do meu Eu”. E a negação da alma: “que a mim de mim ele oculta”; “Meu corpo apaga a lembrança/ que eu tinha de minha mente”; “Meu corpo ordena que eu saia/ em busca do que não quero”; “Meu prazer mais refinado/ não sou em quem vai senti-lo” (Andrade, 2015, p. 11-12)

No poema, a impressão mais forte é a do corpo, o “outro”. Na décima estrofe, a alma tenta dominar e se libertar:

Quero romper com meu corpo,  
quero enfrentá-lo, acusá-lo,  
por abolir minha essência,  
mas ele sequer me escuta  
e vai pelo rumo oposto.

Já premido por seu pulso  
de inquebrantável rigor,  
não sou mais quem dantes era:  
com volúpia dirigida,  
saio a bailar com meu corpo.  
(Andrade, 2015, p.12)

Nas duas últimas estrofes, o “eu” quer romper com o outro, o seu corpo, mas “ele sequer me escuta/ e vai pelo rumo oposto”. O desejo de liberdade da alma/eu é dominado pela indiferença do corpo. Na imagem “premidido por seu pulso/ de inquebrantável rigor”, o gesto de sedução e rigor que o corpo exerce sobre a alma a transforma: “não sou mais quem dantes era”. O grande prazer dos sentidos e das sensações do eu metamorfoseia a violência de antes na alegria que a dança oferece.

O bailar resolve o conflito corpo e alma, uma natureza e cultura que coexistem no corpo vivido: pulsões, desejos e sentidos. A tentativa do eu de romper com o seu próprio corpo, semelhante ao pensamento de Descartes, cria uma tensão e uma crise de identidade entre corpo e alma. Dessa busca pela identidade do eu, sensações e repressões são manifestas até que haja uma mudança: “não sou mais quem dantes era” e corpo e alma se integram, tornando uno. Para Merleau-Ponty, “a união entre a alma e o corpo não é selada por um decreto arbitrário entre dois termos exteriores, um objeto, outro sujeito. Ela se realiza a cada instante no movimento de existência”. (Merleau-Ponty, 2018, p. 131). Quando a alma, “eu do poema”, assume o seu desejo de querer libertar-se em um gesto de existência, corpo e alma se unem pela dança.

Vejamos o décimo poema da parte “Do desejo”, do livro homônimo de 2004, de Hilda Hilst:

### LIII

Pulsas como se fossem de carne as borboletas.  
E o que vem a ser isso? perguntas.  
Digo que assim há de começar o meu poema.  
Então te queixas que nunca estou contigo  
Que de improviso lanço versos ao ar  
Ou falo de pinheiros escoceses, aqueles  
Que apetecia a Talleyrand cuidar.  
Ou ainda quando grito ou desfaleço  
Advinhas sorrisos, códigos, conluios  
Dizes que os devo ter nos meus avessos.  
Pois pode ser.  
Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo.  
Pensá-LO é gozo.  
Então não sabes? INCORPÓREO É O DESEJO.  
(HILST, 1999, p. 62)

Na última estrofe, os versos “Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo” expressam que é por meio da linguagem, enquanto delírio, que o amante se une ao ser amado. Portanto, este contato não é corpóreo, sexual, ele é imaterial, pois o amor Eros é a vida que ascende: “INCORPÓREO É O DESEJO”. É por meio do Outro, em forma de delírio e linguagem, que o eu-lírico busca a sua identidade para se compreender. No poema, o que se nota é o ponto de ascensão do eu pela linguagem do poema, enquanto gozo. É um delírio que vai do corpo à alma e que engendra a intervenção de alguma divindade que nos impulsiona para Deus e afirma o sentido de existência, como nos versos “Para pensar o Outro, eu deliro ou versejo/ Pensá-LO é gozo” em que as letras maiúsculas de “Pensá-LO” faz referência ao Outro divino.

Octavio Paz, no livro *A dupla chama: amor e erotismo* (1994), relaciona erotismo e poesia ao afirmar que “o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal” (Paz, 1994, p. 12). Ainda segundo o crítico, “a linguagem – som que emite sentido, traço mate-

rial que denota ideias corpóreas – é capaz de dar nome ao mais fugaz evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação” (Paz, 1994, p. 12); daí o crítico afirmar que a imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. Ela é da ordem da subjetividade e o poeta faz uso da linguagem para representar suas sensações e percepções sobre o mundo vivido.

Para Merleau-Ponty, “a união entre a alma e o corpo não é selada por um decreto arbitrário entre dois termos exteriores, um objeto, outro sujeito. Ela se realiza a cada instante no movimento de existência”. (Merleau-Ponty, 2018, p. 131). Quando a alma, “eu do poema”, assume o seu desejo de querer libertar-se em um gesto de existência, corpo e alma se unem pela dança.

No poema “Era manhã de setembro”, do livro *O amor natural* (1992), de Carlos Drummond de Andrade, o contato físico entre dois corpos, ou melhor, entre duas partes do corpo (boca e membro) desperta o corpo subjetivo. O poema é constituído de 18 tercetos intermediados pelo refrão “Ela me beijava o membro” (quatro primeiras) e suas variações de acordo com o desenvolvimento do poema: “Ela me beijando o membro”; “Ela a me beijar o membro”; “beijava e beijava o membro; até o desfecho final “Beijava o membro/beijava/ e se morria beijando/ a renascer em setembro” (Andrade, 2002, p. 11). Esse último quarteto do poema reencontra o terceto inicial “Era manhã de setembro/ e/ ela me beijava o membro”.

A rima entre as palavras “setembro e membro” (terceto inicial e quarteto final) enfatiza a energia do encontro erótico boca/beijo e membro como responsável pela transformação do indivíduo (morria beijando/ a renascer em setembro”) em um tempo passado “Era manhã de setembro”.

A estesia do corpo configura-se em uma linguagem sensível no poema. O poeta constrói o corpo em sua imaginação e, por meio do jogo da linguagem, dá início à escrita que possibilita o conhecimento do corpo-objeto e do corpo-sujeito, ou seja, do seu mais íntimo ser. O gesto “ela me beijava o membro” desperta a vivacidade do corpo e provoca percepções e reflexões sobre a vida do eu. É o que lemos e sentimos no poema enquanto o membro é beijado: “O meu tempo de menino/ o meu tempo ainda futuro/ cruzados floriam juntos” (percepção do tempo); “tornando-se coisa minha/ circulando-me no sangue/ e doce e lento e erradio (sensações corporais); “Pensando nos outros homens/ eu tinha pena de todos/ aprisionados no mundo (dimensão pessoal e universal). O misto Erotismo e religiosidade desenvolve uma atmosfera mística no poema: “Dos beijos era o mais casto/ na pureza despojada”; “como beijara uma santa/ no mais divino transporte”; “O capítulo do ser/ o mistério de existir/ o desencontro de amar”.

Essa leitura do mundo e do homem, por meio da interação entre corpo e poema, emana sensações e emoções advindas de um corpo vivo, apoiado em uma compreensão erótica da vida e do conhecimento que ultrapassam a dicotomia corpo-objeto e corpo-sujeito, razão e emoção. Na fenomenologia de Merleau-Ponty, o corpo é movimento, gesto, linguagem, sensibilidade, desejo, expressão criadora; opõe-se à perspectiva mecanicista da filosofia e da ciência tradicionais. Corpo, afeto e linguagem são organizadores da nossa condição humana e cumprem a tarefa de imprimir sentidos aos acontecimentos. (Merleau-Ponty, 2018). Percepção, experiência vivida são importantes para pensar a relação poema e corpo e buscar novas formas de compreender o mundo, invocando o nosso mais puro poder de expressar e vivenciar o corpo por meio do corpo do poema, do autor e do leitor.

## ATO PERFORMÁTICO: O PAPEL DO CORPO NA LEITURA E NA PERCEPÇÃO DO POEMA

Paul Zumthor, no livro *Performance, recepção, leitura* (2006), remete à obra *Fenomenologia da percepção*, de Merleau-Ponty, ao se referir ao conhecimento “antepredicativo” que está na base da experiência poética. Para Zumthor, “toda poesia atravessa, e integra mais ou menos imperfeitamente, a cadeia epistemológica sensação–percepção–conhecimento–domínio do mundo: a sensorialidade se conquista no sensível para permitir, em última instância, a busca do objeto”. (Zumthor, 2018, p. 74–75). Dessa forma, o sentido que o leitor percebe do texto poético não pode se reduzir à decodificação de signos analisáveis, tendo em vista somente a coleta de uma informação. A leitura do texto poético, segundo Zumthor (2018), é escuta de uma voz e o leitor, nessa e por essa escuta, refaz em corpo e em espírito o percurso traçado pela voz do poeta.

A voz, em sua qualidade de emanção do corpo, o representa, sonoramente, de forma plena. Nesse ponto, Paul Zumthor, dá lugar central à ideia de “performance”, uma vez que todo texto poético é performativo na medida em que o ouvimos e “percebemos a materialidade, o peso das palavras sua estrutura acústica e as reações que elas provocam em nossos centros nervosos”. (Zumthor, 2018, p. 51). Exemplo do que faz o poeta, músico e artista performático Arnaldo Antunes ao utilizar uma diversificação de suportes e procedimentos para criar poemas que resulta, na maioria das vezes, no entrecruzamento de códigos, onde sons, palavras e imagens se embaralham. (Santos, 2018).

No poema, “pessoa”, do projeto *Nome* (1993), uma proposta de multimídia composta por CD, vídeo e livro, a visualidade–oralidade–musicalidade dos vocábulos, dos sons, significados e significantes foram analisados por Marina Valesquino Affonso dos Santos (2018).



COISA QUE ACABA. TROÇO QUE TEM FIM. SUJEITO. QUE NÃO DURA, QUE SE EXTINGUE. MÍNGUA. NEGÓCIO FINITO, QUE FINDA. FESTA QUE TERMINA. COISA QUE PASSA, SE APAGA, FINA. PESSOA. TROÇO QUE DEFINHA. QUE SERÁ CINZAS. QUE O CHÃO DEVORA. FOGO QUE O VENTO ASSOPRA. BOLHA QUE ESTOURA. SUJEITO. LÍQUIDO QUE EVAPORA. LIXO QUE SE JOGA FORA. COISA QUE NÃO SOBRA, SOÇOBRA, VAI EMBORA. QUE NADA FIXA. A FOTO AMARELA O FILME QUEIMA EMBOLORA A MEMÓRIA FALHA O PAPEL SE RASGA SE PERDE NÃO SE REPETE. PESSOA. PEDAÇO DE PERDA. COISA QUE CESSA, FENECE, APODRECE. FOME QUE SE SACIA. NEGÓCIO QUE SOME, QUE SE CONSUME. SUJEITO. ÁGUA QUE O SOL SECA, QUE A TERRA BEBE. ALGO QUE MORRE, FALECE, DESAPARECE. CARA, BICHO, OBJETO. NOME QUE SE ESQUECE.

Fonte: Disponível em: < [https://www.instagram.com/p/xSKTMnHMTw/?taken-by=arnaldo\\_antunes](https://www.instagram.com/p/xSKTMnHMTw/?taken-by=arnaldo_antunes)>; Acesso em: 26 set. 2021.

Para Marina Santos (2018), o poema “pessoa” pode ser lido em uma folha impressa, como apresentado acima; pode ser assistido como performance realizada com a voz do autor sob formato de vídeo disponível no canal do *Youtube*<sup>11</sup>, por exemplo, e pode ser ouvido em aparelhos que reproduzem CD. Nessas três experiências, o momento de recepção e a experiência sensorial são diferentes. No primeiro, observamos o lugar das palavras na construção do sentido e do ritmo percebido pelo corpo; existe um gesto corporal do olho por meio da leitura em silêncio, mas há também a voz, se lido em voz alta. No segundo, os versos do poema transitam pela tela, como se representassem a passagem do tempo; a voz do poeta não recita os versos, mas se refere aos aspectos morfológicos e sintáticos dos termos da oração e a pontuação dos versos, ou seja, o poeta transpõe o corpo impresso do poema para outra esfera que envolve

---

11 Videopoema: Pessoa do DVD Nome realizado por Arnaldo Antunes, Celia Catunda, Kiko Mistrorigo e Zaba Moreau, 1993 – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=0W1LNy12h8Q>>; Acesso em: 26 set. 2021.

visão e audição para a produção do conhecimento. No terceiro, há a performance da voz na linguagem pela métrica, ritmo, rima interna e prosódia do poema, como na primeira, se lido em voz alta ou sentido pela leitura em silêncio.

O sentido é construído em torno das palavras “sujeito” e “pessoa”. As frases em torno desses dois vocábulos apresentam a finitude da pessoa/sujeito encarnado em um corpo físico. Nas três últimas linhas do poema, notamos o declínio desse corpo-pessoa-biológico-finito-despersonalizado: “Negócio que some. Que se consome [...] algo que morre, falece, desaparece. Cara, bicho, objeto. Nome que se esquece”. Pessoa passa a ser negócio, algo, cara, bicho e objeto; “morre, falece, desaparece”, torna-se invisível, vira cinzas.

No poema “pessoa”, percebemos que o sentido ultrapassa os significados das palavras/frases nos versos; o corpo-pessoa-sujeito não é vivo, mas invisível, porque acaba, tem fim, define. Pela performance poética, o corpo amplia-se e se recolhe para novas expressões, revelando novos sentidos e significados. Trata-se de uma percepção sensorial, por meio da visão, da audição e da voz, que Zumthor não categoriza apenas como ferramentas de registro, mas como órgãos de conhecimento.

Para Zumthor (2018), na situação performancial, a presença corporal do ouvinte e do intérprete é presença plena carregada de poderes sensoriais e, entre a leitura de um texto poético escrito e a escuta de um texto transmitido oralmente, a diferença reside na intensidade da presença. Na prática poética, o poeta realiza um esforço para emancipar a linguagem do tempo biológico e despertar no sujeito leitor-ouvinte suas emoções, imaginações e comportamentos.

O poema é uma forma de expressar e dizer sobre o corpo social-histórico; de um modo de pensar, perceber e sentir o mundo. A ciência desvinculou o contexto social-histórico e desconsiderou a psique huma-

na. A filosofia contemporânea repensou o corpo em sua materialidade e subjetividade; a fenomenologia refletiu sobre a questão da racionalidade e considerou a sensibilidade e a experiência vivida como potência de conhecimento, evidenciando que a existência é primeiramente corporal e que o corpo é a medida da nossa experiência no mundo.

O que o poeta expressa por meio da linguagem não é outra coisa que não seja a sua ligação com o mundo por meio do corpo. O corpo se presentifica no ato de criar, imaginar, recitar, declamar e perceber o ritmo, a voz e o sentido. Henri Meschonnic (1989), afirma que o ritmo não é mais redutível ao som, ao fônico, mas envolve um imaginário respiratório que diz respeito ao corpo vivo. Ainda segundo o crítico, a voz não é mais redutível ao fônico, pois a energia que produz envolve o corpo vivo com sua história. Assim, o ritmo é ao mesmo tempo um elemento da voz e um elemento da escrita, ou seja, o ritmo é o movimento da voz na escrita (Meschonnic, 1989). Essa dimensão do poema implica intuição, reconhecimento das individualidades, o corpo vivo ao qual Merleau-Ponty se refere.

Para o filósofo Merleau-Ponty (2018), o escritor desvia os signos de seu sentido ordinário, realiza uma torção secreta nas palavras. O livro é uma máquina de criar significações e o momento da expressão é aquele em que o livro toma posse do leitor. Segundo Wolfgang Iser (1999), o texto se faz presente no leitor como correlato da consciência, ou seja, no ato de leitura, há a participação subjetiva de cada leitor relacionada aos seus conhecimentos individuais. “O texto faz uso, através de seus esquemas, da história das experiências individuais de seus leitores, mas sob condições que ele mesmo estabelece” (ISER, 1999, p. 69). Essa experiência com o texto, com a leitura, com a palavra, com o gesto, com o movimento é uma experiência mediada pelo corpo em sua integridade. Isso quer dizer que a materialização da experiência do poeta e do leitor no poema/texto é mediada pelo corpo em sua integridade.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. *O amor natural*. 10. ed. Rio de Janeiro: Record, [1992] 2002.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *Corpo*. São Paulo: Companhia das Letras, [1984] 2015.
- BASTOS, Liana Albernaz de Melo. *Eu-corpando: o ego e o corpo em Freud*. São Paulo: Editora Escuta, 1998.
- CARDIM, Leandro Neves. *Corpo*. São Paulo: Globo, 2009.
- FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.
- HILST, Hilda. *Do desejo*. São Paulo: Globo, [1992] 2004.
- ISER, Wolfgang. *O ato de leitura: uma teoria do efeito estético*. Vol. 2. Tradução de Johannes Kretschmer. São Paulo: Editora 34, 1999.
- MARZANO-PARISOLI, Maria Michela. *Pensar o corpo*. Tradução de Lúcia M. Endlich Orth. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 5. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, [1994] 2018.
- MESCHONIC, Henri. *La rime et l'avie*. Paris: Verdier, 1989.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. *Corporeidades: Inspirações merleau-pontianas*. Natal: IFRN, 2016.
- NÓBREGA, Terezinha Petrucia. *Uma fenomenologia do corpo*. São Paulo: Editora Livraria da Física, 2010.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Editoria Siciliano, [1993] 1994.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, [1956] 1982.

SOARES, Carmen Lúcia (org.). *Corpo e história*. 4. ed. Campinas – SP: Autores Associados, [2001] 2011.

SANTOS, Marina Valesquino Affonso dos. *O corpo, o pensamento e a palavra na poesia de Arnaldo Antunes*. 2018. 124 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2018.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Ubu Editora, [2006] 2018.

# O jogo da página: Wilbert futebol clube e circo Alckmar

Pedro Marques<sup>1</sup>

## I. REGRAS DO JOGO

A forma pressupõe algo com início e fim perceptíveis, algo que começa, dura e se fecha. Algo treinado no contato empírico com o mundo, antes mesmo da aquisição da fala. A noção de forma evoca algo ancestral, a capacidade de definir limites, texturas, quantidades, tamanhos e tons pré-existentes a seus significados linguísticos. Para Alfredo Bosi, “a experiência da imagem, anterior à da palavra, vem enraizada no corpo.

---

1 Escritor, compositor e ensaísta. Professor de Literatura Brasileira da EFLCH-UNIFESP. Ações para estudo, crítica, composição e apreciação de poesia e canção. Coordenador do projeto *Literatura Brasileira no XXI*, parceria da UNIFESP com a SP Leituras. Alguns Livros: *Manuel Bandeira e a Música* (ensaio, 2008), *Clusters* (poesia, 2010), *Cena Absurdo* (poesia e música, 2016) e *Saques & Sacanagens* (ensaio poético, 2021).

A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor” (1977, p. 13.). A forma organiza algo como um circuito, mensurável ao cálculo científico e concebível à percepção. O mar, o céu ou uma floresta vista de cima são imensidões que o intelecto mede e a imaginação fabula. A maçã que cai, a mulher de brinco cabem num abraço sensorial que delimita e lê o que sejam movimento, cor, perspectiva e seus efeitos afetivos. Nelas também operam as leis da gravidade e da ótica. A forma da esfera, a massa e o volume dos corpos implicam, assim, a ciência e a arte de Newton de Vermeer. Unidades minerais ou biológicas, no entanto, não geram unanimidade de verificação. Um morro rochoso pode ser só um morro para o poeta, quando o geólogo vê ali testemunhos de eras antediluvianas, como a Rocha Moutonné em cuja superfície vão escritas a passagem de uma grade geleira. Mesmo a função das formas naturais é controversa, o voo da arara azul pode ser uma frase divinatória ao ameríndio, e um traço pitoresco ao invasor cristão.

Johan Huizinga procurou as razões por que damos forma – rítmica, métrica e cadente – a informações verbais. Seria antes pela necessidade de “jogo social” do que pela fruição individual diante da beleza. “Só na atividade lúdica da comunidade a poesia desempenha uma função vital e possui seu pleno valor, e estes se perdem à medida em que os jogos sociais perdem seu caráter ritual ou festivo”. Fenômenos como rimas e dísticos nasceram nesses contextos, adquirindo “sentido dentro das estruturas lúdicas intemporais e onipresentes de que derivam: golpe e contragolpe, ascensão e queda, pergunta e resposta, numa palavra, ritmo” (1980, p. 157). Quando tais recursos ganham forma gráfica com função primordialmente estética, a comunidade e a performance saem de cena para que o leitor se desenrole diante da página fabricada por autores e editores; poema, *design* e gramatura de papel proporcionando

a experiência pessoal de leitura. Trata-se, de fato, da passagem da poesia popular oral para a de escrita culta, que é quando a palavra migra do compartilhado em comunidade para o indivíduo em isolamento. Perde-se a organicidade do verbo entoando em seu habitat social, ganha-se a literatura como arte que depura e normatiza a natureza. É assim que “a escritura, segundo Segismundo Spina, tornou-se (...) o sepulcro da linguagem viva” (2002, p. 22.). Um poema escrito, nesse sentido, seria um sarcófago talhado de hieróglifos que só podem ser decodificados por iniciados. Todo leitor, nesse sentido, teria algo de arqueólogo. Enquanto dado sonoro organizado no tempo, o ritmo na página já é, portanto, uma sinestesia, convertendo os fonemas em tinta tipográfica, a entonação em acentuação, o compasso respiratório do verso em sequência ótica de linhas.

Entre o cortejo de uma folia de reis e o livro impresso o espectro é vasto, há as folhas volantes, por exemplo, e toda uma tradição manuscrita e depois fonográfica a suportar ao menos a performance vocal da poesia. Neste texto, sublinho apenas dois poetas em atividade, lidando de maneira crítica com o verso dentro da materialidade da página, cujo espaço de composição e leitura levou séculos para se naturalizar. A página representou uma nova delimitação à poesia, que na oralidade dura no tempo, mas no papel se espalha pela área do retângulo. No mundo oral, a forma poética compartilha funções orgânicas, imateriais e comunitárias, enquanto no escrito ela se fixa geométrica e individualmente, sem prescindir do lastro vocal. O repentista tende a não pensar o verso como linha tipográfica de um texto, mas como fala corrente num padrão rítmico; assim o sonetista literário nem sempre pulsa os heroicos para as contrações e relaxamentos do diafragma, ou segundo os grupos tonais da língua falada.



Quando um poema escrito é composto para ser dito, seu ritmo, segundo Luiz Carlos Cagliari, “deve satisfazer em primeiro lugar ao ouvido e depois aos olhos” (1984, p. 80.). Mas parte substancial da poesia impressa impõe o silêncio ou a pronúncia mental. Um poeta pode metrificar versos isossilábicos à perfeição, pode fazer dançar as palavras livres na página, tudo isso sem nenhum respeito à “estrutura de pés acentuais isocrômicos” (1984, p. 72) do português brasileiro. Nesse tipo de poesia, um soneto hiperestilizado de Raimundo Correia ou um artefato concreto de Augusto de Campos, Cagliari parece detectar “a fala poética completamente artificial e falsa” (1984, p. 91), a qual reduziria a percepção rítmica ao campo visual, semiótico ou alfabético. Haveria, portanto, certa recusa mesmo à oralidade, já que seus “fluxos rítmicos” naturais e simultâneos – segmentos fonéticos, silábicos, acentuais, entoacionais e até sintáticos – estariam restritos à linearidade da linha escrita ou do quadro gráfico.

A lauda é o campo de jogo da poesia literária, nos limites de suas margens convenções foram estabelecidas, como, por exemplo, a separação de palavras e o emparelhamento de versos, os quais eram grafados em sequência na manuscritura antiga. Convenções que passam a influir na própria composição, quando a escrita se livra de ser mera adaptação ou beneficiamento da fala. “Versos de poesia lírica, trágica e épica, segundo João Adolfo Hansen, eram escritos na forma sequencial da prosa até pelo menos o terceiro século a.C., quando Aristófanes de Bizâncio inventou a colometria, a disposição das unidades métricas dos versos e na forma de colunas” (2019, p. 24). Os limites editoriais converteram o poema numa figura geométrica ou escultural no panorama da página, diferente da prosa, disposta como um tapete de letrinhas numa sala branca. Nesse sentido, além dos padrões métricos ou entoacionais, qualquer poesia impressa impõe seu “ritmo espacial”, notável até a quem desconheça

o idioma do poema. Para Paulo Franchetti, o mesmo ocorre “quando nosso olhar percorre uma fachada ou uma escultura, o que primeiro responde pela sensação de ritmo é a descoberta de simetrias, de padrões” (2002, p. 23). Tal lógica organizacional, pode ser a primeira e talvez a única percepção rítmica para muitos leitores de poesia, formados numa educação que hoje entende o verso antes como peça gráfica do que sonora-semântica.

Para Plínio Martins Filho a principal margem da lauda é justamente a esquerda, “calculada de maneira a prever uma encadernação ou arquivamento que não interfira no original e não impeça a leitura” (2016, p. 27). Nessa minitela regrada, que irradia informações da esquerda para a direita, o poeta pode tudo, fazendo com que o clássico *ut pictura poesis* seja entendido também como alegoria espacial, e não apenas mimética. Na cultura escrita e impressa qualquer decisão sobre forma, portanto, já está pré-formatada pelo conceito de página, em parte ignorada ou obsoletada pelos poetas, não por acaso, à margem da cultura do livro, tais como cururuzeiros, partideiros, *rappers* e *slamers*. A consciência geométrica da página atinge em cheio o literato da era industrial.

Se o poema pontilha o menor território da folha, os leitores podem participar de sua mensagem de modo pictórico ou linguístico com notas e croquis, talvez, assim, restituindo-lhe a ancestralidade da palavra performada na praça, na rua ou no terreiro. Preenche-se a individualidade autoral com infinitas inscrições de leitores, numa espécie de sociabilidade virtual. Seriam impressões sobre o impresso, vestígios do que Aurélio Pinotti chama de “espaço próprio (uma *heterotopia*?) que não é propriamente a página escrita, mas um lugar imaginário, na confluência entre o desígnio do autor e a liberdade do leitor” (2017, p. 06). A forma em qualquer arte, nesse sentido, precisa ser capturada psicologicamente, sobretudo na música, que não conta com o molde

da página ou a moldura da pintura. Para Aaron Copland, a estrutura da peça musical, em essência sempre abstrata, produz “no ouvinte um sentimento reconfortante de coerência, nascido da necessidade psicológica das ideias musicais” (1974, p. 86). Essa sensação de circuito fechado proporcionada pela forma, no caso da poesia literária, já é pré-moldada pela página, que delimita recorrências rítmicas ou semânticas no retângulo. Na poesia oral, mais fluída e plástica, estamos mais próximos da música, daí suas formas antes para cantar, entoar e fluir.

Kenneth Burke vê na forma literária um jogo entre o despertar e o aplacar de desejos. “Uma obra tem forma definida na medida em que uma de suas partes leve o leitor a antecipar outra parte, a satisfazer-se com a sequência” (1969, p. 128). Na forma literária, material manejável por mãos e olhos, o leitor pode trafegar, em idas e voltas, possuindo desde o início, virtualmente, e ao fim, concretamente, a forma em sua totalidade. Seguramos toda uma coroa de sonetos, mas apenas tasteamos uma canção lendo sua letra ou sua partitura. A poesia concreta, nesse sentido, desenvolveu tanto a forma interna da página, a ponto de reinventar ou implodir a geometria editorial. Na medida em que o poema busca, segundo escreveu Décio Pignatari, seu valor como arquitetura, ideograma, “psicologia da gestalt”, enfim, como “forma e conteúdo em si mesmo” (2006, p. 70), a página do livro pode perder a razão de existir, daí os poemas objetos que brotam do livro em terceira dimensão, viram peça de exposição ou mesmo de ornamentação.

A forma quando vista prende a atenção, porque pegamos (com mãos e/ou olhos) a página do cordel, o encarte do disco, o experimento concreto e, o principal objeto para este trabalho, o poema espalhado até os limites da mancha da página. O retângulo onde mora o poema pode ser o registro de algo feito para fala, declamação ou canto. Pode, ainda, ser o tabuleiro para fatos linguísticos soarem e interagirem como

escrita lúdica, com ou sem emissão de voz. Uma arena em que silêncio e verbo pelem, sitiada pelo burburinho da vida, pelo desejo de fala do sujeito que escreve ou lê. Toda essa maquinaria da escrita e do impresso submetem a poesia – desde que literária, ainda quando dita anárquica, libertária ou porra-louca – ao cercadinho estético e material do produto livro. Na antiga Grécia oral, dominada por práticas coletivas, essa era, segundo Herbert Read, a função das Musas, responsáveis por reduzir “a confusão da memória a ritmo e harmonia”. Via de regra iletrados, os poetas recebiam das filhas de Mnemosine o engenho formal, isto é, o “dom da arte, ou da ordem, e não da confusão balbuciante” (1967, p. 136). A seguir, dois poetas que criam soluções neste processamento culto da fala, que lidam conscientemente com os limites e possibilidade da página do livro físico, fazendo dela um jogo regrado, sem abandonar o verso ou a esperança de entonação. Poetas que jogam com a forma poética que, pressionada pelos quatro lados do retângulo, vira uma caixa de ressonância semântica, sonora, imagética e espacial.

268

## II. FUTEBOL

Dentro da página, a mancha do poema pode funcionar como um tabuleiro de futebol de botão. Uma espécie de retângulo dentro do retângulo, um gramado preto e branco dentro do branco maior, como o campo verde cercado pelas arquibancadas do estádio. A forma soneto, quando publicada uma unidade por lauda, dá essa sensação, de jogadas ultra cerceadas para um número fixo de jogadores, onze contra onze, pilotados por dois jogadores/técnicos. É o uso narrativo que Wilbert Salgueiro (também conhecido como Bith) faz dos famigerados dois quartetos com dois tercetos, sobretudo quando tematiza o futebol, dos seus temas prediletos. Tudo começou com seus *Personcontos* (2004), quando cada soneto tipificava, de modo sempre ágil, pelo menos um

personagem. Se dominar soneto exige técnica, algo por definição curto e ultradisciplinado, incrementar uma norma ao já sistemático, em cinquenta peças, é uma tarefa de craque, e não de perna-de-pau, para usar o jargão futebolístico. Um passo perigoso que só virtuosos arriscam, como Glauco Mattoso, com seu soneto paulindrômico (AA/BCB/DEED/BCB/AA), ou Artur Azevedo cuja “arte do soneto dramático” (MARQUES, 2008, p. 53–63) miniaturiza o tablado teatral dentro da conhecida forma-fixa.

Wilbert faz do soneto o campo onde vai tocando cada palavra como quem arma jogadas. Porque se a forma é fixa, o discurso é movente, cheio de polifonias, de lances dramáticos, sem medo de ruídos e interferências de outros gêneros discursivos, não raro desprestigiados por praticantes de gêneros clássicos. Seus sonetos prescindem dos esquemas rítmicos convencionais, dispondo de rimas assonantes e espalhadas. Os ataques sonoros mais previsíveis, portanto, não ficam evidentes apenas na ponta direita da página, são lançados por todo corpo do poema. Mimetiza-se o futebol canarinho das curvas que entortam as retas adversárias, escrevendo com os pés, como sugere o heroico futebolístico de Carlos Drummond de Andrade: “o pé tome a palavra: bola em frente.” (2002, p. 91). Mas pés métricos não remetem à coreografia da poesia? E o que é o futebol brasileiro senão a dança em inesperado ritmo poético? O que vale é sempre atacar, costurando as linhas adversárias, daí a constância do heroico como um compasso para o verso e não uma fôrma de sapato, sambando a ironia sempre afiada, às vezes chegando ao deboche satírico, isto é, o bote furado na bola, a bola no vão das pernas. Daí as palavras que podem ser quebradas ao meio, como se o final do heroico fosse, de fato, a linha lateral do campo de futebol, como se as palavras fossem marcadores retorcidos pelo drible. Ou seja, se o desafio da forma fixa é “lançar o autor numa camisa de força”, nas palavras de

Paulo Sodré (2004, p. 108), o poeta se debate à vontade aí, testando a elasticidade do tecido que aperta qualquer loucura ou criatividade, um Garricha rompendo a tática adversária.

#### TUBI OU DIEGO

Foi tudo muito rápido. Arqueu  
saiu jogando a bola pra Tomé  
que, da lateral, viu Tubi correndo  
em baita impedimento, sem zagueiros,

mas o juiz deixou passar por causa  
de ter sido assim rápido. Então  
atacante e goleiro se miraram,  
no segundo possível de um olhar

antes do gol fatal. Eis que Tubi  
hesita: tenta o drible, tenta o chute...  
Foi um átimo: feito um vento sul,

Diego dá o bote, chega em cima.  
A torcida, de muda, grita uuhh...  
quando, antes de entrar, a bola fura!

(SALGUEIRO, 2004, p. 37.)

Com *O jogo, Micha e outros sonetos* (2019) – livro que também reúne a sua sonetística anterior – Wilberth esmerilha e varia a técnica, novamente narrando em sonetos, como na seção “Micha – uma história triste de rir”, mas também sintetizando o soneto a seu esboço quase espectral, em “Insonemínimeus”. Neste conjunto, ele transforma um único alexandrino, quebra-cabeceado em sílabas, em dois quartetos e dois tercetos, que desenham uma flecha de letrinhas rumo a direita da página. Uma espécie de ossatura de soneto, como o esqueleto

de uma embarcação achada na areia. Lemos cada estrofe na vertical, mas passamos para a seguinte na horizontal, uma experiência fincada entre o ideograma e o poema concreto. O conjunto desses quatorze “sonemínimos” perfaz, ainda, um curioso soneto alexandrino, o que faz dessa série uma espécie de coroa de sonetos desidratada. O leitor precisa querer jogar neste campo reduzido, em que o poeta, feito o Mestre Telê Santana, parece treinar cada estratégia, da defesa ao ataque, do lateral até a bola alçada com efeito na área.

### 5. GOL

de	a	de	sá
pé	té	ad	ri
em	a	ver	a
pé	re		

De pé em pé, até a rede adversaria.

(SALGUEIRO, 2019, p. 74.)

Há, ainda, uma série de sonetos que opera como um só poema narrativo, particionado em cinquenta e um sonetos. Nele, um eu personagem conta, em primeira pessoa, a final de um campeonato de várzea. *O jogo*, que abre o livro de 2019, é esse curioso poema herói-cômico. No plano discursivo, o conjunto trama um memorialismo polifônico, na medida em que falas do tempo da partida são intercaladas (juiz do jogo, técnico, presidente do clube, torcedor etc.) e dramas emocionais vão sobrepostos (o jogador estivador, o gandula preocupado com a mãe doente, a vontade de urinar do menino, a miséria do vendedor de hot-dog etc.). Tudo isso, espalhado em palavras-chaves, imantadas de sentido, como os jogadores de botões pelo tablado da página, imitando os craques reais do gramado. Todos os botões se mechem lutando, to-

das as palavras parecem correr, xingar, chutar e dar carrinho, porque a peleja, já cantou Jorge Ben, é uma “guerra maravilhosa de 90 minutos” (1976), sobretudo para o “Zagueiro”.

O ápice técnico e significativo, dentro do que venho imaginando, é o soneto oito, chamado “Bola”. A bola está no centro do futebol, objeto de gana, matriz de todos os sentidos dentro e fora do campo, símbolo da perfeição em frases como “esse time joga um futebol redondo”, sinônimo de “esse time joga por música”. A bola reúne a ciência da estratégia com a arte da execução. Toda forma fixa, desse ponto de vista, deve funcionar como uma bola, embora escrita na chapa da página. Talvez o bom leitor seja aquele capaz de dar volume, peso e dimensão para o poema escrito, ou seja, som, tempo e sentido. Assim o campo de futebol, porque disposto na superfície curva da Terra, é nivelado na mesa de botão. Às vésperas da Contrarreforma, Nicolau Copérnico explicava que a Terra, embora alguns ainda duvidem, “é esférica porque se apoia em todas as direções no seu próprio centro, embora a totalidade da curva não se veja toda ao mesmo tempo” (1996, p. 19). A Terra é atraída pelo núcleo esférico, o jogo de futebol pela bola que sempre volta ao círculo central do gramado, os falantes pelo sentido da conversa, as palavras pela lógica necessariamente conclusiva do soneto. Para Amedée Ozenfant e Charles Édouard Jeanneret, este mais conhecido como Le Corbusier, “a forma é preeminente”, por isso “o conceito esfera, por exemplo, precede o conceito de cor” (2005, p. 75). Seria possível conceber uma esfera incolor, mas não uma cor independente de algum objeto ou suporte. No entanto, se o soneto é uma espécie de esfera para o poeta clássico, Wilberth jamais o concebe como um predicado neutro, pois de antemão sabemos que haverá linguagem irônica e ritmo sincopado. Assim, pouco interessa ao atacante brasileiro o gol apenas enquanto contagem de pontos, o tento que vale, que segue na memória, mesmo



quando se perde o jogo, é aquele que humilha o adversário, submetido, flertando, assim, com o espetáculo de mágica.

A pelota atrai e equaliza todas as ações de um jogo de futebol: emoções (a decepção versus a excitação), estilos (o empolado locutor, que trata o jogador pelo nome de batismo, com o prosaico boleiro que atende pelo apelido), de raciocínio (o cálculo versus a displicência). Quando o craque domina a bola, e aqui ele carrega o Sol em seu nome (Solvik), o sistema solar passa a se mover a sua volta. O tempo do relógio ganha a perspectiva do sagrado, a vida ralenta em câmera-lenta, como a bola tornada um “satélite” aos pés de um Pelé, arquétipo do herói da bola, Aquiles do futebol, daí a locução épica colocando a glória entre parêntese, eternizando a cena. O desenho de uma jogada concluída em gol é a forma fixa da partida, por isso permanece eternizada em memórias, gravada em filmagens, gritada em narrações. Nesse sentido, Zico é um exímio sonetista, e assistir, por exemplo, aos “melhores momentos” da Copa de 1982 é se deparar com algumas de suas jogadas mais antológicas, como sempre encontraremos um soneto de Vinicius de Moraes em qualquer antologia dessa forma em língua portuguesa. Este soneto é, de fato, um golaço formal, catarse comprimida no estádio da página.

## 8. BOLA

Eis, pois, que a bola chega aos pés de Vyk  
(um cronista hiperbólico, com ten-  
dências a não conter estro ou cabresto,  
querendo-se um porta-voz do além, di-

ria, pro riso pétreo da plateia:  
“Vassala, a bola move-se por si  
e, como se tivera um invisível  
ímã, gruda, satélite, à chuteira

de Solvyk – sol maior desta galáxia!”),  
que, cioso, acarinha a redonda e,  
olhos de lince, vê Biluq’ à mercê

do cálculo preciso. Daí, sem  
dó do mundo ao redor, engana a zaga,  
o goleiro e a galera – pra empatar!

(SALGUEIRO, 2019, p. 22)

### III. CIRCO

Entender a forma poética como esfera, apesar da representação gráfica plana na página, também pode ajudar no entendimento de *Circenses* (2008), de Alckmar Santos. A forma não faz as vezes de polígono ou cárcere, como no poeta iniciante ou no estudioso aprendiz, mas de corpo celeste em atividade física, energia em movimento. Em lugar de distribuir os boleiros pelo campo do soneto, o poeta aqui apresenta os arquétipos animais e humanos do circo em formas fixas que variam do próprio soneto (“Em tudo se intromete o tempo, e o viço”), passando por oitavas em duplas (“Quem se pinta, bêbado fosse”), quintetos em trios (“Olhemos, senhores, girar”), até sonetos variados ora reduzidos a doze versos (“De um lado de outro, é como pêndulo”), ora expandidos a dezoito versos (“Garra treco, sobe arame e segura”). O gabarito é o do soneto que, elástico sem perder sua essência, deforma-se segundo as condições da figura mimetizada. É como se o limite fosse a lona do circo (a página) suportando círculos concêntricos, podendo variar sua área da impressão/marcação, dos passos largos do palhaço ao cercadinho sob controle do tigre. Mas o picadeiro também pode ter seu eixo de inclinação alterado pelo globo da morte (“Na plateia toda, só vácuo”), ou para que a bola se mantenha no nariz da foca (“Olhar pesaroso”).

A forma desses poemas deitados na folha, portanto, simula o picadeiro de três dimensões, embora se possa frisar somente o plano, a altura ou a profundidades da cena. Sobre esse aspecto, anota Claudio Willer (2008), na orelha do livro, que o “apuro formal” não redundaria em paralisia poética, pois Alckmar é “daqueles geômetras que efetuam a rotação do seu objeto, a projeção em todos os modos possíveis, incluindo a anamorfose”, fazendo do “triângulo (...) um círculo”, por exemplo. Assim, a macha do poema é mais ou menos retangular e pontilhada aos olhos, mas no intelecto e aos ouvidos pode assumir diversificadas configurações. No poema “Dor e dobra que ressentido”, a figura central é a contorcionista, testando a física do corpo humano até “quase a fratura”, achando ângulos inusitados, esquisitos. É a própria figuração do poeta, que também se torcicola dentro do molde poético-editorial rígido, em redondilhas que ameaçam explodir, debatendo-se como o passarinho prestes a romper a casca do ovo. Essas vésperas do nascimento ou da erupção contribuem para o efeito tridimensional desse canto-desenho. Esse experimentar a forma até o estresse Willer conecta ao desfile de personagens circenses, que vão passando pelos poemas tornados “espaço da metamorfose”, a própria arena do espetáculo poético.

Dor é dobra que ressentido  
O corpo em quase fratura,  
Ângulos que aos ossos usam,  
Mas sem margem a acidente.  
Mas que arabesco se mente  
Nessas contorções que ajuda a  
Dor?

É desenho diferente  
Que em nós impõe a labuta  
De bridar a força bruta,  
No que esboça a renitente  
Dor!

(SANTOS, 2008, p. 21)

Os personagens do circo vão se sucedendo no palco do livro, como num roteiro de atrações. Como mestre de cerimônias, o poeta conduz a expectativa do leitor numa didática meio torta. Os poemas aparecem sem títulos, com cada figura ganhando um número variável de textos. Percebemos as mudanças que dinamizam o palco, seja por pequenas dicas semânticas, por alterações formais (no tamanho das estrofes ou na extensão dos versos), pela quebra de página ou pela ilustração. Nesse sentido, o livro também consegue ser lido como poema único, um álbum de figuras circenses, um grupo de poemas unitários afins pela temática comum, uma unidade particionada, enfim.

Como muitas decisões cabem ao leitor ou à plateia, prefiro dividir o livro em séries, caracterizadas por cada atração do programa, entrando e saindo sob a lona. Alckmar miniaturiza os personagens circenses pelas páginas sem, no entanto, lhes retirar a dimensão humana, mais ou menos como no *Circus* de Alexander Calder, de cujas malas iam brotando cenografias, esculturas, móveis e engenhocas representando o espetáculo tão ou mais dramático que as performances em tamanho original. Toda a performance de Calder, ainda, contava com uma orquestra mecânica, a vitrola pilotada por Louisa James Calder (VILARDEBÓ, 1961). Nas apresentações, assim como o narrador de Alckmar, Calder mostrava as mãos operando os cavalinhos, palhaços e trapezistas, a voz manejando as expectativas da plateia, fazendo a sonoplastia. Tanto o escultor quanto o poeta, não se intimidam pela arena reduzida, lidando com as leis físicas e biológicas de modo imaginativo, sobrepondo à alegoria já contida no circo, outras tantas. Nesse sentido, os traços ligeiros de Rodrigo de Haro, ilustrador do livro e também poeta, talvez remetam à arte cinética e aos arames de Calder.

A série capaz de fazer o leitor esquecer até o preço do ingresso é, no entanto, a do globo da morte. Além de esfera suspensa no círculo

do picadeiro, o globo da morte é esfera dentro da esfera do circo, quase um Saturno em miniatura na Terra. O poeta reapresenta essa potência geométrica e astronômica como alegoria da própria existência, refundindo a tópica medieval da Roda da Fortuna (“Olhemos, senhores, girar / A roda da vida e seu séquito”, p. 36), e ainda sobrepondo à da antiga Máquina do Mundo como harmonia da ordem das coisas (“Máquinas, no mundo, há milênio, / Espalham seus sons, seus portentos, / Tecem obras, fundam impérios”). É conhecida alegoria do ciclo fatal da vida, reis ou lavradores, possuidores ou não de bens mundanos, todos hão de semear uma cova embaixo da terra. Como fixa o verso de François Villon, “de terre vint, en terre tourne” (“da terra vim, à terra vou tornar”, p. 84-85, 1986). Paulo Henriques Britto, no prefácio de *Circenses*, recorda que “o circo também funciona como imagem de todo empreendimento humano” (p. 9). Todas essas engrenagens são operadas por este poeta maquinista com “óleo escorrendo dos dedos”. São dedos que redigem e teclam livros “duradouros, belos ou feios”. O motoqueiro que desafia a morte, por fim, acelera feito poeta se arriscando para a audiência imaginária, trocando o circo físico pela tela plana de qualquer tamanho, por algo que confirma suas expectativas. O globo da morte poético, nesse sentido, desafina desse universo hedonistas, espelho torcendo as aparências para revelar as essências.

Na plateia toda, só vácuo  
De vozes e vivas, que o olha  
Se perdeu em meio aos fátuos  
Engenhos que habitam o ar  
(Esse um que ainda é sustentáculo).

No que dança, a moto, é capaz  
De dar mote à alma, e aos mortos  
Até tez e cor. Onde jaz  
Seu rastro, é aqui o contraponto:

Quem respira e quem artefaz.

E é sempre seu hausto esse torto  
Trovejo engraxado, e sua cisma  
De se por bem acima e, de novo,  
Abaixo, propondo uma rima  
Entre algum metal e, o mais, corpo.

(SANTOS, 2008, p. 39.)

Variando entre sete e oito sílabas métricas, os versos são como as acelerações do piloto, que por mais força que aplique à moto, será sempre atraído ao centro gravitacional da Terra, e não do próprio globo da morte. As peripécias da moto são espetaculares, capazes de atrair medo e desejo de morte, porque a plateia, quando houvesse, teme ou torce pelo acidente que nunca se dá. Esse jogo de corpo que sobe e desce no globo, espécie de jaula para motores, é auxiliado pela sintaxe bem-comportada na visão, mas arredia à vocalização, solicitando o pulso espasmódico de quem tomou um susto. O destino do poeta é correr em círculos, criando desenhos em tornos de si como se não se soubesse engaiolado neste fado de derrota. O poeta motoqueiro quer escapar do poema, talvez dizer algo à assistência, mas sua voz é encoberta pelo escapamento, seu mundo imaginário não vende ingresso nem pipoca, reduzido, assim, a atração de um circo fantasma, com sorte visitado por outros poetas ou estudiosos, alguém cioso da balbúrdia humanista. Tanto Wilberth quanto Alckmar, intuem – quem sabe? – a falência da diversão poética frente a concorrência de outros entretenimentos. Wilberth refunde soneto ao futebol, revelando novas catarses e dramas, recuperando o que há de jogo na poesia. Alckmar, no entanto, semelhante ao galo de Ferreira Gullar, vê o poeta um tanto fora da órbita social: “Que me resta, senão esse trabalho / De meter calma e espera,

a paciência / De dar voz a essa dor sempre tão séria, / Que responde em um corpo desusado?!” (2008, p. 55).

## REFERÊNCIAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. “A semana foi assim” [1969]. In: *Quando é dia de futebol*. Pesquisa e seleção de textos Luís Maurício Drummond e Pedro Augusto Drummond. Prefácio Edson Arantes do Nascimento. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002,

BEN, Jorge. “Zagueiro” [Jorge Ben]. In: *Solta o pavão*. Rio de Janeiro: Philips, 1975.

BOSI, Alfredo. “Imagem, discurso”. In: *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRITTO, Paulo Henriques. “Prefácio”. In: SANTOS, Alckmar. *Circenses*. Orelha Claudio Willer. Prefácio Paulo Henriques Britto. Ilustrações Rodrigo de Haro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

BURKE, Kenneth. “Lexicon rhetoricae”. In: *Teoria da forma literária* [1931-1953]. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix/Editora da Universidade de São Paulo, 1969.

CAGLIARI, Luiz Carlos. Análise fonética do ritmo em poesia. EPA – Estudos Portugueses e Africanos, no. 3, 1984. p. 67-96.

COPÉRNICO, Nicolau. “A Terra também é esférica”. In: *As revoluções dos orbes celestes* [1543]. Tradução A. Dias Gomes e Gabriel Domingues. Introdução e notas Luis Albuquerque. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1996.

COPLAND, Aaron. “A estrutura musical”. In: *Como ouvir (e entender) música* [1939-1957]. Tradução Luiz Paulo Horta. Rio de Janeiro: Editora Artenova, 1974.

FRANCHETTI, Paulo. *Poesia, linguagem e vida*. São Paulo: Escolas Associadas, 2002.

HANSEN, João Adolfo. *O que é um livro?* São Paulo: Ateliê Editorial / Edições Sesc, 2019.

HUIZINGA, Johan. “A Função da forma poética”. In: *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura* [1938]. Tradução de João Paulo Monteiro. São Paulo: Editora Perspectiva, 1980.

MARQUES, Pedro. “Artur Azevedo e a Arte do Soneto Dramático”. In: *Remate de Males*. Campinas, SP: Instituto de Estudos da Linguagem – Universidade Estadual de Campinas, no. 28.1, 2008.

MARTINS FILHO, Plínio. “Aspectos formais”. In: *Manual de editoração e estilo*. Campinas, SP/São Paulo/Belo Horizonte: Editora da Unicamp/Edusp/Editora UFMG, 2016.

OZENFANT, Aimé; JEANNERET, Charles Édouard. “Depois do cubismo”. In: *Depois do cubismo* [1918]. Introdução Carlos A. Ferreira Martins. Tradução Célia Euvaldo. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

PIGNATARI, Décio. “nova poesia: concreta (manifesto)” [1957]. In: “CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2006.

PINOTTI, Aurélio. *O escritor fora do livro*. Lisboa: Livros do Desassossego, 2017.

READ, Herbert. “O poeta e sua musa”. In: *As origens da forma na arte* [1965]. Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1967.

SALGUEIRO, Wilberth. *O jogo, Micha e outros sonetos*. São Paulo: Editora Patuá, 2019.



\_\_\_\_\_. *Personecontos*. Vitória: Flor&Cultura, 2004.

SANTOS, Alckmar. *Circenses*. Orelha Claudio Willer. Prefácio Paulo Henriques Britto. Ilustrações Rodrigo de Haro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

SODRÉ, Paulo. “*Personecontos*: ri melhor quem soneteia por último”. In: SALGUEIRO, Wilberth. *Personecontos*. Vitória: Flor&Cultura, 2004.

SPINA, Segismundo. “Introdução”. In: *Na madrugada das formas poéticas* [1982]. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.

VILARDEBÓ, Carlos. *Le cirque de Calde*. France: Société Nouvelle Pathé Cinéma, 1961.

VILLON, François. “O Testamento (LXXVIII-LXXXIX)” [1461]. In: *Poesias de François Villon*. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art Editora, 1986.

WILLER, Claudio. “Orelha”. In: SANTOS, Alckmar. *Circenses*. Prefácio Paulo Henriques Britto. Ilustrações Rodrigo de Haro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

## As imagens poéticas na lírica de Denise Emmer

Maria de Fátima Gonçalves Lima<sup>1</sup>

A carioca Denise Emmer Dias Gomes Gerhardt, conhecida artisticamente como DENISE EMMER, é uma poeta, cantora, compositora e estudiosa da música. Esse contato diuturno com instrumentos como violoncelo e piano, deixou marcas em sua poesia, que procura exprimir o mundo exterior de maneira contemplativa e, nesse ato, realiza um movimento centrífugo, pelo qual sua obra se abre ao mundo exterior e aos seus problemas: a infância, a família, as montanhas, os sonhos, suas ideias gerais, subjetivas. Assim, a poeta volta-se para si, para seu “eu” lírico, musical, sensorial, sinestésico, sensitivo, imagético, fascinante, alucinatório: de terra, de céu e de mar, do físico e do metafísico, de

---

1 Doutora em Teoria Literária pela UNESP – São José do Rio Preto; Pós-Doutora pela PUC Rio de Janeiro; Pós-doutora pela PUC São Paulo. Coordenadora do PPGLETRAS – Programa – Mestrado em Letras PUC/Goias, crítica literária, ensaísta e escritora de obras infantis. Membro da Academia Goiana de Letras (AGL), Cadeira nº 5 (fatimma@terra.com.br).

silêncios e de músicas; ao mesmo tempo, a escritora vê o mundo e adota uma atitude contemplativa e filosófica. No entanto, paradoxalmente, ao contemplar o próprio reino, descobre o mundo inteiro, a música e a poesia como salvação.

A poeta dirige-se, pois, para dentro de seu mundo interior, à procura daquilo que o revela, enquanto ser dotado de fantasia criadora e vivências: as reminiscências, o amor, a morte, o impalpável, os questionamentos do ser, a vida, o universo. O macrocósmico e o microfamiliar (das duras perdas dos pais, Janete Clair e Dias Gomes). Porém, no reflexo da própria imagem, a poeta vê o sentimento do mundo refletido nas águas da vida. Dessa forma, os mundos subjetivos e objetivo se aderem, imbricam-se, formando uma só entidade subjetiva e objetiva, ao mesmo tempo, retratando a vida, com a predominância do primeiro. A poesia é a revelação espiritual da vida, revela o mundo e cria outro, o poético.

Ao contrário do artista da palavra que ainda acredita na poesia apenas como expressão do “eu”, Denise Emmer, como uma poeta contemporânea, sabe perfeitamente que qualquer recorte do mundo será apenas linguagem e não lhe é possível mais do que isto: ela se vê projetada no mundo exterior, sabendo que desse mundo só poderá fazer uma tradução sensorial, lírica, mas silenciosa, que se transforma em música e voz, por meio da leitura dos poemas e a contemplação do leitor.

A obra *Canções de Acender a Noite* (poesia, 1982, com prefácio de João Jesus Paes Loureiro) é um livro que exprime a poesia que transfigura a vida, a plenitude de sentir o instante e dizer o indizível, só expresso por meio da palavra poética. Em seu prefácio, Paes Loureiro (p. 11) expõe: “Seu livro, como uma montanha, é pedra e voo, terra e sonho, paixão pela vida entre os riscos de viver. Em cada verso há sempre o vago mistério de quem fala do que sentiu. [...] a indizível emoção de quem não viveria se não escrevesse. O vago mistério de quem, sem

poesia, não poderia viver”. E, exatamente é essa sensação da arte como expressão da vida que está patente na poesia de Denise Emmer.

Esse livro está dividido em três partes: A cidade e o mundo; O céu e as distâncias; Caderno de nota. A primeira parte exprime um rasgo de angústia, como, por exemplo, o poema “Sinal de alerta”:

Faça a noite que faça  
as fábricas soltam fumaça  
e como avistar quem passa  
através de um claro vidro?

Os operários levitam  
seus espíritos vencidos  
ao cume das chaminés;  
que flutuam ente os telhados  
marés de moços causados  
qual uma cinza tristeza.

E esta pálida natureza  
vai colorindo de morte  
os jardins de nossos filhos  
os fios de nossos pássaros.  
[...]

(CAN, p. 23).

Esse poema exprime a vida em movimento das fábricas, da cidade, da paisagem urbana. A poeta transforma, com perspicácia, o mundo de sua poesia em sugestões plurais, em imagens que afloram como metáforas vivas que brotam das palavras. As imagens produzidas pelas palavras trazem um discurso de sintaxe invisível, sublime e musical.

Os poemas cantam a cidade dentro da noite. O poema “Ainda a cidade”, em versos curtos, é uma canção:

Fogo cruzado  
nos rios.

A cicatriz do céu  
é o pássaro asmático  
voando  
em bafos de chumbo.

O estampido  
que o rasga  
sangra o vento  
sangra  
em córregos de azul  
e asa.

Escarra  
uma nuvem preta,

faz cair um anjo tísico  
(CAN, p. 27).

285

Poesia &...  
Teoria e prática do  
texto poético

O poema revela uma realidade interior e atravessa abstratamente o fato perceptível de uma cidade com as vidas e as mortes, violências e dores que “*Escarra/ uma nuvem preta*” e apresenta múltiplos sentidos.

Assim, os poemas de Denise Emmer materializam o desejo de ancorar em seu porto-sonho para traduzir sua angústia de poeta que está à procura do próprio ser no mundo. Por isso, sua poesia é musical, seu verso segue o ritmo de um lirismo, de silêncios e som, numa cadência metódica, fascinante – mesmo quando fala da música cotidiana de um operário da construção, como no poema “Música”:

O homem  
em seu ofício  
no andaime  
em precipício

não é música  
nem reclame  
é a vida  
em sua metade,  
a outra  
espera-se  
em sonho.

Aquele  
da britadeira  
no chão  
em que a flor  
fura,  
não é  
modesta arquitetura  
tampouco um cavalo preso.

Orquestra  
não são foices  
relampejando  
nos ventos.  
Não será dança  
o cimento  
Nem o grito  
sinfonia  
(CAN, p. 29).

O poema se manifesta com o silêncio e a orquestra dissonante dos porões do dia a dia de um trabalhador da construção, na dureza da vida. No entanto, sua complexa realidade é movida pelo sonho, como se fosse sua outra metade, ou uma possível esperança e exprime um jogo lírico, musical e plurissignificante, para revelar a essência da angústia humana.

A poesia se efetiva na cadência dos versos curtos, a sugerir a escada do andaime no ato de descer e subir, em contraste com a estranha or-

questra de uma vida em construção. O poema acontece na realização da leitura e nas múltiplas interpretações, com os olhos/palavras/sentidos, como em “País dos ventos”:

As montanhas são pássaros de costas  
virados para o mistério  
são pássaros presos, aves macilentas  
de asas caídas e quentes.

Seus olhos miram a brisa  
em seu país de ar e Sol  
e as correntes despenteiam  
nas árvores os cabelos do céu.

As montanhas  
são anjos noturnos paralíticos,  
capas pré-históricas da noite;  
deusas de granito e nuvem  
(CAN, p. 44)

*Ponto Zero* (poesia, 1987) é uma obra que traz o prefácio de Antônio Houaiss e posfácio de Olga Savary e manifesta muita vida, luz, começos e recomeços, como exprimiu Antônio Houaiss, no prefácio: “A vida se reincorpora, como semente, como ser no ser, como infarte no ventre, como na vida, como renascer, como reviver, como perviver” (1987, p. 11).

“A lâmpada mágica”, dedicado ao seu filho Arthur, inicia a obra:

Vives em mim e tenho mais que uma alma  
Sinto que escrevo um novo movimento

Flor que invento estranha e pulsante  
Semblante mágico e aceso

Tenho-te preso planeta por um fio  
Sou teu céu e cio, tua luz marítima

Meu ventre escuro de pão e de argila  
É tua breve casa numa clara ilha

Estás em mim e tenho mais que uma pátria  
Chegam-me equinócios, outros cromossomos

Somos eu e tu o pacto e o sangue  
Silêncio e salto de naves acopladas

Sonhas meu sonho e sobe uma estrada  
Perfeita e líquida lenta modelagem

Enquanto te construo prossegues em viagem  
Por minhas labaredas, sol dentro de águas  
(PZ, p. 17-18).

O lirismo decorre da preocupação da poeta com sua experiência de mãe, com feminilidade do “eu, com o elo da herança da família, pai, mãe e agora o filho, o que torna evidente o predomínio da subjetividade dessa poesia lírica e imagética:

Tenho-te preso planeta por um fio  
Sou teu céu e cio, tua luz marítima

Meu ventre escuro de pão e de argila  
É tua breve casa numa clara ilha

Estás em mim e tenho mais que uma pátria  
Chegam-me equinócios, outros cromossomos

Somos eu e tu o pacto e o sangue  
Silêncio e salto de naves acopladas

Sonhas meu sonho e sobe uma estrada  
Perfeita e líquida lenta modelagem



Enquanto te construo prossegues em viagem  
Por minhas labaredas, sol dentro de águas  
(PZ, p. 17-18).

É, portanto, a expressão do mundo interior do artista e não do mundo exterior. A realidade objetiva só interessa ao lírico, na medida em que funciona como estímulo que desperta emoções, sentimentos, imagens, conceitos e reflexões. Pode acontecer, ainda, que a realidade objetiva se apresente à poeta como uma projeção de seu próprio “eu”.

A poesia de Denise Emmer situa-se nessa perspectiva do lirismo em que a captação da realidade exterior se dirige, principalmente, para os elementos móveis, sensoriais, emotivos, nos quais, segundo Antonio Candido, “o poeta projeta a desintegração de si mesmo ou busca o próprio reconhecimento” (CANDIDO; CASTELLO, 1968, p. 114).

É claro que, ao recriar poeticamente o mundo objetivo, a escritora incorpora à expressão dados de sua sensibilidade e de suas reflexões, deixando transparecer uma determinada visão de mundo, como no poema “Ponto zero”:

Escuto a expansão dos átomos no mundo  
ruído de usinas avançando  
tenho meu pássaro solto nos abismos  
e um filho dentro de um cofre

Escuto um assassino que sobe pelas folhas  
E tem nos pés a marca de um atlas  
Aponta para um astro sem sentido  
Atira contra todos os relâmpagos  
(PZ, p. 35).

Aqui pode ser percebido que a poeta-cientista, graduada em Física e especialista em Filosofia, Denise Emmer utiliza um tom que lembra Augusto dos Anjos com sua vertente cientificista e filosofante, quando utiliza palavra como “átomo”, sem voltar para questões necessariamente

científicas, mas inserir o termo, num raciocínio analógico, simbólico, alógico, filosófico e emotivo, para poetizar sobre a imagem lírica da *expansão lírica dos átomos no mundo*. Augusto dos Anjos acionou na poesia brasileira imagens poéticas e antipoéticas, imersa no cientificismo de termos da Química, Física, Biologia e Psicologia, para revelar o homem e o mundo.

*O Inventor de Enigmas* – (poesia, 1989, com prefácio de Ivan Junqueira), possui imagens líricas a partir do título, pois a poeta é essa inventora de enigmas e por isso exprime, no poema de abertura que:

Os poetas carregam seus sacos de poeira  
e sobem e descem inúteis ladeiras...  
levam os poetas como se levassem filhos  
nas suas costas os mundos pesados de Carlos.

São tão poucos para tantos mundos que existem  
dentro de tantos sacos imensos e cinzas  
são tão raros os sábios que sonham como pássaros  
que restarão países sobre países empilhados

Os poetas escutam o ranger dos séculos  
que se abrem que se fecham como portas trágicas  
a poesia veste blusas claras em meninas mortas  
ou absolutamente não surpreenderá as guerras.

(OIE, p. 4)

Esse livro é um dos mais expressivos e nos mostra os inventos espetaculares e fascinantes de uma poeta, filósofa, alquimista das palavras, conhecedora dos sentimentos do mundo: alegrias, dores, medo, resignação, incompreensão, com seus elos, suas heranças e também suas rupturas. O seu caminho de poeta, seu lugar no mundo, seu ser de linguagem poética e musical. Seu espaço e seu tempo, seu eu poético, perito no espanto e perplexidade – sentimentos que acabam por conduzi-lo à poesia filosófica, alquímica, contemplativa e imagética.

Segundo José Fernandes (2007, p. 74), a imagem adquire forma “no momento que o poeta transporta para um objeto uma qualidade que ele não possui, está criando uma imagem”. Nesse sentido, a imagem possibilita uma reconstrução mental de uma realidade de que se planeja criar efeito de verossimilhança.

Emil Staiger considera que as palavras não são simplesmente um registro de mundo, pois como tal, “não conseguem transpor para o papel ou para a voz humana esse sentimento poético que vive no homem. Então, as palavras tornam-se aliadas dos poemas e instrumento de libertação do sentir”. (STAIGER, 1975, p. 80).

O propósito de toda palavra que escreve a poeta é criar uma ilusão primária poética, fazer com que o leitor se atenha a ela, e desenvolver a imagem de realidade de maneira que tenha significação emocional acima das emoções sugeridas, poetizadas. Com essa finalidade a artista da palavra pode usar as aventuras de sua própria vida ou o conteúdo de seus sonhos, seus enigmas pessoais ou que inventa, para seu uso artístico, inteiramente transformados, inventados por meio dos enigmas que o poema traduz e traz as palavras da esfinge de Tebas “Decifra-me ou te devoro”. Essa construção poética e enigmática é realizada de maneira que os temas extraídos da experiência vivida, não provoquem um desvio para longe da obra, mas lhe deem, em vez disso, o ar de ser realidade e, ao mesmo tempo, um ar de irrealidade espantosa e fascinante.

Quando se lê um poema de Denise Emmer, percebe-se que ele contém um encantamento e imagens fascinantes no sentido proposto por Maurice-Jean Lefebvre (1980 p. 12) “as imagens fascinantes são aquelas em que a natureza parece imaginar-se a si mesma (o real desliza então para o imaginário), ou aquelas em que, ao contrário, é a imagem mental que parece ganhar uma certa consistência e dá a impressão de estar prestes a realizar-se”. Nesse sentido, essa fascinação do poema ins-

tigada pelas imagens, provoca o leitor. Algumas vezes, tem-se vontade de relê-los. O leitor fica devaneando entre o real e o imaginário, e não percebe, de imediato, quanta elaboração existe no texto. É preciso ler o poema várias vezes, de maneiras diferentes, para descobrir a polissemia do poema, provocada pela pluralidade semântica das imagens. Observe a multiplicidade de sentidos e o encanto do poema “As Galáxias”:

As galáxias  
se expandem  
e nem ouvimos  
seus gritos

os labirintos  
se aprofundam  
sem que saibamos  
seus números  
esperamos  
que um cão azul  
decifre  
o infinito

e que nos esclareça  
a álgebra  
do abismo  
a lógica  
do insondável  
a física  
do ilimitado.

Por que é tão dramática  
a visão de um céu estrelado?  
(OIE , p. 15).

A imagem tem um poder maior do que a metáfora que está fundada em relações de similaridade e de substituição. É relativa a um ser

diferente dela. Alguma coisa é designada, mas pelo nome de outra coisa. A metáfora é uma expressão empregada de modo passageiro ou que deveria ser passageiro, efêmero.

Ao contrário da metáfora, diz Bachelard (2000, p. 89), a uma imagem podemos dar o nosso ser de leitor. “Ela é doadora de ser. A imagem, obra pura da imaginação absoluta, é um fenômeno do ser, um dos fenômenos específicos do ser falante”. A imagem, de um ponto de vista estritamente literário, toma parte nos conceitos de metáfora, de símile, de comparação, de alegoria e de símbolo que baseiam sua capacidade representativa na criação de imagens.

Sendo assim, uma imagem pode ser uma metáfora – aproximação entre duas coisas diferentes – e também pode ser uma descrição – relação linguística entre palavras com a intenção de revelar uma visão de mundo – essa visão do mundo pode ser real ou não real, como aparece no poema nos versos em que “As galáxias” emitem gritos e um “cão azul” decifra o infinito. Temos aqui, o que pode ser chamado de imagem metafórica.

No entanto, fazer distinção entre uma imagem e uma metáfora, às vezes, torna-se difícil, quando compreendemos que entre ambas existe apenas uma diferença de intensidade de estilo. Nos poemas de Denise Emmer, a imagem chama atenção do leitor pela sugestão ou pela sugestão e estranheza.

Na poesia, cada imagem contém inúmeros significados e a beleza reside no que está oculto, à espera do que pode ser revelado na linguagem ambígua e carregada de opacidade. A fala poética, através das imagens que recria o ser, propicia uma abertura para a manifestação metáfora que não perde o seu mistério e sua integridade conseguindo manter-se em mistério.

Em *Invenção para uma Velha Musa* (1989), de acordo Nelson Werneck Sodré, no prefácio da obra: “Estamos diante de uma poesia pura, despojada, em que, na verdade, “ajusta palavra” é a “inspiração mais cara” da autora. [...] Poucas vezes, uma poeta conseguiu alcançar o nível em que Denise Emmer trabalha agora sua poesia” (1990, p. 14–15). O livro está dividido em duas partes. A primeira seção, “O ciclo do tempo”, é composta pelos poemas “O fim”, “A passagem” e “O recomeço” (p. 35):

Escuto a composição  
da terra e seus instrumentos

alguma coisa me diz:  
estão brotando as cidades  
no lugar de um vazio  
imaginárias viagens  
transformam-se os aquários  
em outras oceanias  
e onde nada haveria  
tudo agora recomeça (IVM, p. 35).

Os textos dessa parte são poemas formados por dísticos que, nas parselhas dos versos, trazem uma música lírica, suave e triste.

A segunda parte, “*A velha criatura*”, é construída por textos poéticos que soam canções em dísticos: “A sabedoria”, “O exílio”, “eternidade”. Todos os poemas trazem a arte do ilustrador, cartunista e artista gráfico Bruno Liberati.

O livro *Assombros & Perdidos* (poesia, 2011, prefaciado por Frederico Gomes) está dividido em cinco partes: A seção “Geografia dos sinos” traz paisagens do Rio com suas montanhas e morros, como, por exemplo: “O Pão de Açúcar”, “A pedra da Gávea”, O “Morro da Urca”, “O Corcovado” e outras montanhas, como “O Everest”.

A parte “Assombros e Perdidos” apresenta os poemas que dizem o indizível dos silêncios:

- a. O silêncio do mar em “Tarde no mar”: *Do que me valem as novas utopias/ Se o que me traz o mar/ É uma garrafa vazia.*
- b. O silêncio do amor: “O silêncio do amor”: *tenho em mim muitas palavras que não me disseste ainda/ Porquanto espero em vida as frases por ti guardadas// São sílabas sussurradas de páginas esperadas/ Pois que se eu invento enredos é porque não me disseste nada [...].*
- c. O silêncio dos violoncelos: “Violoncelos da floresta”: *Violoncelos da floresta/ Tocam para o vazio/ Sentados sobre as madeiras/ De costas para o sombrio/ Quem os aplaude: ninguém/ O som que jamais se escuta/ Ora tocam para o nada/ Ora tocam para o nunca.*
- d. O silêncio dos enfermos: “Pavana dos enfermos”: *Minha tristeza sobe uma escada/ sem barulho// [...] Para onde me levam dizem as placas:/ a morte é o lugar.*
- e. O silêncio da página em branco: “Livro”: *Naquela página em branco/ Não há nada e há tudo/ É minha somente minha/ A autoria do mundo.*
- f. O silêncio da morte: “Morrer completamente”: *O que poderia dizer ao amigo morto/ Se não uma secreta palavra/ Que o faça morrer completamente/ Que o faça afundar em plenitude/ Na desconhecida noite inconsciente?*
- g. O silêncio de Denise Emmer: “Denise é o silêncio”: *Tenho a carência dos povos do inverno/ Sem viagem// [...] Vejo tua boca por onde passa uma ilha/ E a despedida/ Há de fazer-se sem indagas// [...], Mas permanece parado/ Intacto olhar de planície/ Silêncio. Nunca me vistes/ És o estranho antigo.*

E segue a parte denominada “A revolução das nuvens”, que manifesta lirismo transcendente e apresenta a metafísica da natureza, como

o poema: “Sou o cálculo das florestas”: *Sou o cálculo das florestas/ Sou o cálculo das florestas/ Das folhas sobre o chão/ Na confusa aritmética/ Do vento em rotação.*

A seção “O sistema solar” traz como epígrafe a frase de Albert Einstein: A matemática pura é, à sua maneira, a poesia das ideias lógicas (p. 55), versos como: *Implode a nebulosa em confidências/ Enquanto revigora a energia/ Ainda mais paria: quatro potros ventos/ Io, Europa, Calixo, Ganimedes// Se apenas fosse o astro um ser planeta/ Um cão que orbitasse vagaroso/ E não quisesse estrela ser de novo/ Júpiter, gigante luz perdida”. // (A&P 65) [...] “Urano e Netuno, um olho cego/ Saberá vê-los ou traçá-los (A&P, 67), exprimem uma imersão mítica e um olhar para astrofísica.*

Em “Quatro poemas escolhidos”, apresenta poemas que refletem sobre a existência e a fenomenologia da natureza e é rematado com Livro dos seres: *Ser a folha da tarde ser/ A grande garrafa branca// Não ser nada ou já ser tudo// Estar ou não estar no mundo// Nascer morrer renascer// às vezes ser ou não ser // [...].*

A obra *Lampadário* (poesia, 2018, com prefácio de Alexei Bueno)<sup>2</sup>; apresenta poemas como “O perfume”, que está impregnado de imagens sinestésicas: *De ti então o perfume/ Deixaste inquieto no tempo/ Pois quando suspira o vento/ Encontro-te no infinito// Se eu busco entre eucaliptos/ A sombra do teu abraço/ O beijo é uma flor sem rastro/ Que mora no precipício.*

Este poema exprime lembranças, por meio do olfato que se mistura com a visão do passado e com o tato (*A sombra do teu abraço*) e paladar (*O beijo é uma flor sem rastro*). Esse verso possui uma imagem fascinante, intraduzível.

Para Octavio Paz, o vocábulo imagem possui múltiplas definições, entre elas, um valor psicológico, pois elas são produto do imaginário. A imagem é toda forma verbal, frase ou conjunto de frases que o poeta

---

2 EMMER, D. *Lampadário*. Lisboa, Chiado, 2018. (Lamp)



diz e que, interligadas entre si, compõem o poema. “Toda imagem ou cada poema composto de imagens, enquanto “cifra da condição humana”, contém um número extraordinário de significados contrários ou díspares, sendo que “[...] toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real” (PAZ, 1982, p. 102).

As imagens poéticas ganham força no poema “Lampadário”, a partir do título que sugere uma imagem de transcendência e misticismo tocante, espiritual e relevante para trazer a presença incorpórea da mãe, do pai e outros parentes que hoje são anjos de luz, estão no lampadário celeste da memória e da imaginação:

Minha mãe anda distante  
meu pai a leva nos braços  
avisto lençóis no espaço  
os avós já vão mais longe

viajam todos num barco  
levados por um ciclone  
transitam vias sem nome  
que desembocam no frio

onde estarão os antigos  
antepassados, os tios,  
as asas do irmão sombrio  
tudo é poeira e palavra

haverá além do nada  
um povoado abstrato?  
já não me bastam retratos  
se não me cabe o silêncio (Lamp, p. 25).

Gaston Bachelard (2000) assevera que a imaginação não é, como sugere a etimologia, “a faculdade de formar imagens da realidade; é a

faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que *cantam* a realidade” (p. 33)<sup>3</sup>. Mais do que inventar coisas e dramas, a imaginação “inventa vida” e “mentes novas”. O filósofo define a imaginação como uma potência máxima da natureza humana. A imaginação, com sua “atividade viva”, desvincula-se, simultaneamente, do passado e da realidade, direcionando-se para o futuro. Segundo Bachelard, a verdadeira imagem, quando é vivida primeiramente na imaginação, “deixa o mundo real e passa para o mundo imaginado, imaginário. Por meio da imagem imaginada, conhecemos essa fantasia absoluta que é a *fantasia poética*” (p. 46). No dizer do filósofo, quando alguma imagem “assume um valor cósmico, produz o efeito de um pensamento vertiginoso. Uma tal imagem-pensamento, um tal pensamento-imagem não tem necessidade de contexto”. (p. 50). As proezas das palavras vão além da expressão do pensamento.

Diante do exposto, o “lâmpadário” reanima a lembrança viva dos antepassados, os elos e a herança que hoje estão acesas na poesia de Denise Emmer.

O livro *Poema Cenário* (poesia ilustrada, 2013)<sup>4</sup> é todo ele poesia, a partir das ilustrações da *Desig* Marcia Grossmann Cohen, a capa azul, da cor do céu e a construção do formato do livro que, ao abrir, torna-se um de um grande painel poético e transcendente entre as cores lilás, o branco, desenhos e os poemas que traduzem lembranças:

Lembro-me, pai,  
De quando tu eras um lugar na sala  
Um prato na mesa  
Olhar de lince sobre meus irmãos

---

3 BACHELARD, Gaston (1884-1962). *A poética do devaneio*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

4 EMMER, Denise. *Poema Cenário*. Design Marcia Grossmann Cohen. São Paulo: Editora de Cultura, 2013. 16 páginas em folha única dobrada. (PC)

No tempo em que tu eras pernas  
Galgando estribos. (PC, p 4).

O livro apresenta vários textos que revelam equações poéticas de físicas e metafísicas:

Equação: O poema me pertence  
E a mais ninguém  
Sou eu o leitor, o crítico e a mesa  
Mas e a música da minha alma  
Será de quem? (PC, p. 6).

Equação: Como se mede o tempo dos desertos?  
Em palmos de solidão e de serpente  
Ou com régua do vazio simplesmente? (PC, p. 12).

Equação: Se atrasasses o relógio um segundo  
Poderias alterar o mundo?  
Ou se eu calasse a sagração dos sinos  
Teria sido outro o teu destino? (PC, p. 10).

Equação: O poeta matemático  
Mede a eternidade ao girar uma lâmpada

Estou sentada sobre um penhasco de vidro  
Aguardando teu adeus que nunca houve  
Fostes numa asa sem flauta  
E sequer ouvi o som dos teus sapatos  
Enquanto subias para os prédios azulados (PC, p. 3).

Éramos quatorze anos  
Éramos dezesseis anos  
O pensamento da morte  
Não se levava em mochilas  
Passado não era assombro  
Nem distância, nem tigre,

E o futuro era uma grande sala  
Repleta de livros  
Com largas lombadas de romances sem fim. (PC, p. 5).

O livro *Poema Cenário e outros silêncios*<sup>5</sup> (poesia, 2015) deriva de *Poema cenário* (2013) que apresentava ilustrações que dialogavam com o texto e davam um movimento interativo e semiótico à obra. Essa nova edição, portanto, é ampliada e reúne cerca de 40 poemas, dos quais, três homenageiam seus pais: “Poema cenário”, dedicado ao seu pai, “Lampadário”, “A paz inútil” para sua mãe. Nesse sentido, é um projeto maior, ampliado e que carrega **outros silêncios**, numa reunião de poemas, publicados em outras obras, que falam de silêncio e exprimem a poeticidade da ausência do som, como uma forma de sentir a vida ou a morte, sentir o amor ausente e dizer o indizível, nomear o inominável.

A poesia de Denise traduz a música do silêncio, com suas contradições e mistérios, metaforizados nos versos. Essa poeta em sua obra põe em prática conceitos poéticos de vários teóricos e filósofos da linguagem, entre eles Mallarmé. Hugo Friedrich, em *Estrutura da Lírica Moderna*, afirma que:

A lírica de Mallarmé encarna o isolamento total. Proíbe a si mesma qualquer intromissão do presente. Repele o leitor e se recusa a ser humana. “O poeta não tem outra coisa a fazer senão trabalhar misteriosamente, tendo em vista o jamais”. A realidade é sentida como algo insuficiente, a transcendência como o Nada, a relação entre uma e outra, como uma dissonância insolúvel. O poeta está só com sua linguagem. Nela, tem sua pátria e sua liberdade, com o risco de que tanto o possam entender ou não ((FRIEDRICH, 1978, p. 139).<sup>6</sup>

---

5 EMMER, Denise. *Poema Cenário e outros silêncios*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2015. (PCOS)

6 FRIEDRICH, Hugo. *A Estrutura da Lírica Moderna*. São Paulo, Duas Cidades, 1978.

A poeta mergulha no reino das palavras, no rio da linguagem e, numa incessante perquirição à procura do poético, chegar às profundezas do discurso, onde tudo é silêncio.

*Discurso Para Desertos*<sup>7</sup> (poesia, 2018) traz a orelha assinada pela preciosa visão crítica de Carlos Nejar, escritor e membro da Academia Brasileira de Letras e Academia Brasileira de Filosofia. O poeta-crítico salienta que Denise Emmer:

[...] soma dois mundos, o da álgebra verbal e o da poesia e da música; a união do piano com o relâmpago. A mágica de um lado e o fulgor metafórico de outro. E essa união de aparentemente contrários, de fogo e água, formula sua dura e reticente lírica [...].

A consciência do deserto em torno, a consciência de ver as lágrimas ou mesmo o átomo absoluto. Ou o puro deserto do silêncio. Sim, a consciência alarmada e com pressa de juntar na luz o prumo de memória com infância que faz acabar a morte, desmontando-a, iminente, imperiosa.

Eis a linhagem desta alta Poesia que se alinha, formosamente, entre os espólios de estilhaços. E sua glória – e não há outra – é a de permanecer.

O ator e escritor Sérgio Fonta prefacia a obra com o seguinte e feliz título: “Denise Emmer e o piano com relâmpago: a música que explode em poesia”. E a poesia dela expressa essa explosão de música, palavras e relâmpago de ideias arte em movimento como traduz o poema “Ainda ao parvo”:

E a música de onde adviria?  
Da união de um piano  
com um relâmpago?

---

7 EMMER, Denise. *Discurso Para Desertos*. São Paulo: Escrituras Editora, 2018.

A poesia, bem sei, veio do espanto  
Quando nadei do útero ao mundano. (PCOS, p. 21).

Esse poema revela imagens que interrogam poeticamente sobre a origem da música que, em seu plano energético e metafórico, pode ter como princípio um relâmpago, um circuito elétrico, ou uma usina de energia em produção – o que nos remete ao pensamento de Cohen, quando afirma: “O poético se instaura nas ondas da linguagem, produzindo uma eletrização. Esta linguagem poética de alta voltagem, ou ‘alta linguagem’ (COHEN, 1987, p. 16)<sup>8</sup> e, como diria Mallarmé, realiza uma poesia clássica, pela racionalidade, harmonia, luminosidade, fluência e um humanismo que se traduz nas meditações fenomenológicas. O texto poético se forma por uma teia feita de plurissignificação.

Essa teia de significados compõe o discurso que, por sua vez, constrói um tecido de enunciados integrados por níveis extremos, como o simbólico e o sonoro. No encontro desses níveis é acionada a corrente do poético, que funciona com um movimento de cargas elétricas de um condutor de sentidos. Essa corrente poética acontece por meio de artifícios formados por regularidades morfossintáticas, sinonímia, paronímia, correspondências semânticas, ritmos, metros, rimas, aliterações, assonâncias, reiteraões num tecido vivo de imagens e sons.

A poesia de Denise Emmer tem essa corrente do poético marcada por uma teia plurissignificação que produz ondas na linguagem eletrizante, que ressoa além música da sonoridade, muitas possibilidades de sentidos. Essa pluralidade sêmica e sonora traz o sentimento do mundo em versos, em ritmos com suas métricas e rimas com suas correspondências que ecoam uma emoção universal para leituras humanas. É

---

8 COHEN, Jean. *A Plenitude da Linguagem* (Teoria da Poeticidade). Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.

uma poesia para ser sentida e escutada na sua essência. É uma poesia que foi previamente pensada, construída.

O poeta francês Stéphane Mallarmé, que é o ponto máximo da caminhada da lírica moderna, ensinava que o poeta precisa buscar suas armas dentro da própria linguagem da poesia, mesmo sabendo que nada é definitivo e “Um lance de dados jamais abolirá o acaso” – título do longo e elaboradíssimo poema visual e musical escrito em 1897.<sup>9</sup>

Nesse sentido, Denise Emmer é orientada pela máxima de Mallarmé: “Não é com ideias que se fazem versos, é com palavras. Repito: poesia se faz com palavras.” (FRIEDRICH, 1978, p. 19).<sup>10</sup> Essa artista da palavra ainda seguiu o conceito de Valéry, quando defendia a seguinte ideia: “Um passo mais, e já nem será com palavras, mas com formas, relações e ritmos: As obras belas são filhas da sua forma” (Idem, FRIEDRICH, 1978, p. 60).

É permitido à magia linguística fragmentar o mundo. A escuridão e a incoerência se tornam pressupostos da sugestão da lírica. “O poeta se serve das palavras como teclas”, desperta nelas forças que a linguagem cotidiana ignora; Mallarmé fala do “piano de palavras”. Contra a poesia anterior, que dispunha “seu sortimento numa ordem facilmente compreensível” (Idem, p. 29).

O poema “Deserto em mim” (PCOS, p. 44) revela:

Há um deserto  
a dormir  
e a habitar meu espírito

---

9 MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados*. Tradução e notas de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê editorial, 2013.

10 FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica Moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curiori. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

Não o despertei  
Ainda  
Para esticar o sol  
No infinito

Ele quer fugir  
de mim  
Para ser horizontes  
Não existem  
E ele não almeja  
A existência  
Mas,  
Ser frio  
fundo, espesso  
Ser  
Uma reticência? Entre o nada e o avesso.  
(PCOS, p. 44)

Esse poema é um exemplo da arte literária da contemporaneidade, é marcada pela tensão entre a função poética e a função metalinguística (performativa) e instiga o receptor para um instante de pasmação e, de sua literariedade, produz a elevação da língua à sua função máxima, sua pluralidade sêmica. E, no silêncio de *Uma reticência?* expressa: eu sou língua II, não sou língua I, sou arte. Sou apenas um poema *Entre o nada e avesso*.

Com livro *O secreto silêncio do amor* (2021)<sup>11</sup>, Denise realizou uma parceria com Álvaro Alves de Faria, com o prefácio de Thereza Christina Rocque da Motta. No poema “14”, Denise traduz esse silêncio amoroso que traz uma sintaxe secreta de que só quem ama sabe o segredo: *Escreverei um poema de silêncios/ para que ouças em mim uma tristeza/ calada, como essa que abriga/ nossos abraços sombrios e ausentes/ a face tua, que*

---

11 EMMER, Denise. *O secreto silêncio do amor*. Guaratinguetá: Editora Penalux, 2021. (OSeSiA)



*ora me revelas/ será aquela do lado oposto do dia/ a face oculta dos planetas mortos/ voltados para o sonhos imprevistos/ e o poema deverá ser dito/ pois me perder de ti será um verso/ de horizontes, reticências e espaços/ compassos sem audíveis melodias.*

A magia de suas palavras seduz o leitor para conhecer o corpo/ das palavras, da linguagem poética e enigma do amor. *O secreto silêncio do amor* é a tradução da sintaxe invisível que reside na poesia e do mundo da arte da palavra que é pleno de metáforas. Por esse motivo, o mundo da poesia é vertido de mistérios, segredos, imagens, abstrações, imaginação, pluralidades que residem nas confluências da música e do silêncio. Logo, na poesia tudo é música, uma música que exprime genuíno silêncio.

E, o silêncio é uma palavra em que, tanto por dentro como por fora, há sentidos que têm sabedoria.

Não propriamente a sabedoria do calor, do não dizer por haver, por não ter nada mais que dizer. Mas a sabedoria do que não foi dito, do que ficou à margem ou talvez no centro, o que por ser mais denso, não pôde subir à superfície do rio da linguagem. Esta é, pois, uma palavra que tem sabedoria poética, que traz em si, motivados, os sentidos da língua e da linguagem, que diz e não diz, dizendo (TELES, G. M. 1989, p. 13).

Dessa maneira, essa retórica do silêncio inerente das metáforas inferem nos poemas de *O secreto silêncio do amor* e que provocarão o leitor a sentir o amor, ou descobrir os seus segredos por meio dos sentidos e polissêmicas sugestões de cada poema, nos seus silêncios dizentes: *Percorro teu recôndito segredo/ de tuas ruas desertas e escuras/ cala-me o medo para dizer-te algo/ tal como o vento marítimo nos cabelos/ ou nossos corpos*

*sob o sol sereno/ algumas frases lúdicas, diurnas/ sem o soturno espectro do degredo// a nos querer calar o nosso enredo* (p. 32).

Nessa obra, Denise Emmer faz um mergulho no próprio ser da poesia, com seus mistérios e silêncios que desvela o amor de forma plena: o amor do amor, imerso na poesia e, ao mesmo tempo, o ser e tempo linguagem poética. Assim, a poeta faz uma imersão ontológica e metafórica, produzindo mais do que simplesmente um livro de poemas, mas uma *Metáfora Viva*, teorizado por Paul Ricoer. Nesse estudo, o filósofo e crítico francês evoca o adágio de Heidegger:

O metafórico não existe senão nas fronteiras da metafísica. Com efeito, a superação pela qual a metáfora usada se dissimula na figura do conceito não é um fato qualquer de linguagem; ela o é invisível por meio do visível, o inteligível por meio do sensível, depois de os ter separado. [...] a verdadeira metáfora é vertical, ascendente, transcendente (RICOER, 2000, p. 443).

Pelo exposto, a poesia de Denise Emmer sugere uma construção metafórica, metafísica porque marcada por imagens de são plurais e dão asas aos poemas, com seus secretos silêncios dizentes, além da realização de um mundo virtual, da edificação de uma obra plural que poderá ter continuidade a partir da possibilidade que essa metáfora fique viva na memória e no prazer do leitor. A faculdade do leitor de perceber as sugestões pode ser necessária ao vazio que ficou. Mas a arte tem uma existência própria, seu acontecimento é fundamental.

## REFERÊNCIAS

BACHELARD, Gaston (1884-1962). *A poética do devaneio*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

- CANDIDO, A.; CASTELLO, J. A. *Presença da literatura brasileira – Modernismo*. São Paulo: Difel, 1968.
- COHEN, Jean. *A Plenitude da Linguagem* (Teoria da Poeticidade). Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.
- EMMER, D. *Canções de Acender a Noite*. Rio de Janeiro. Civilização Brasileira, 1982. (CAN)
- EMMER, D. *Ponto Zero*. Rio de Janeiro, Editora Globo, 1987. (PZ)
- EMMER, D. *O Inventor de Enigmas*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989. (OIE)
- EMMER, D. *Invenção para uma Velha Musa*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1989. (IVM)
- EMMER, D. *Assombros & Perdidos*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2011. (A&P)
- EMMER, D. *Lampadário*. Lisboa, Chiado, 2018. (Lamp)
- EMMER, Denise. *Poema Cenário*. Design Marcia Grossmann Cohen. São Paulo: Editora de Cultura, 2013. 16 páginas em folha única dobrada. (PC)
- EMMER, Denise. *Poema Cenário e outros silêncios*. Rio de Janeiro, 7Letras, 2015. (PCOS)
- EMMER, Denise. *Discurso para Desertos*. São Paulo: Escrituras Editora, 2018.
- EMMER, Denise. *O segredo silêncio do amor*. Guaratinguetá: Editora Penalux, 2021. (OSeSiA)
- FERNANDES, José. *O Interior da Letra*. Goiânia: Editora da UCG, 2007

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica Moderna*: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad. Marise M. Curiori. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

LIMA, Maria de Fátima Gonçalves. *A Poesia Brasileira – do Barroco ao Modernismo*. Goiânia, Kelps, Editora, 2020.

MALLARMÉ, Stéphane. *Um lance de dados*. Tradução e notas de Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê editorial, 2013.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Col. Logos. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

RICOEUR, Paul. *A Metáfora Viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

TELES, Gilberto Mendonça. *Retórica do silêncio I: teoria e prática do texto literário*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

---

SOBRE O E-BOOK

---

Tipografia: Bembo Std  
Publicação: Cegraf UFG  
Câmpus Samambaia, Goiânia-  
Goiás. Brasil. CEP 74690-900  
Fone: (62) 3521-1358  
<https://cegraf.ufg.br>

---