

RODNEY CAETANO

**PARATEXTO E POESIA:
A DESCIDA DE SANT'ANNA AOS
INFERNOS DA MODERNIDADE**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras — Área de Concentração em Estudos Literários — da Universidade Federal do Paraná, como parte dos requisitos à obtenção do grau de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Édison José da Costa

CURITIBA

2005



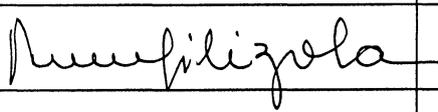
PARECER

Defesa de dissertação do mestrando RODNEY CAETANO para obtenção do título de **Mestre em Letras**.

Os abaixo assinados ÉDISON JOSÉ DA COSTA, ANAMARIA FILIZOLA e ALCIDES CELSO DE OLIVEIRA VILLAÇA argüiram, nesta data, o candidato, o qual apresentou a dissertação:

“PARATEXTO E POESIA: A DESCIDA DE SANT’ANNA AOS INFERNOS DA MODERNIDADE”

Procedida a argüição segundo o protocolo que foi aprovado pela Colegiado do Curso, a Banca é de parecer que o candidato está apto ao título de **Mestre em Letras**, tendo merecido os conceitos abaixo:

Banca	Assinatura	APROVADO Não APROVADO
ÉDISON JOSÉ DA COSTA		A
ANAMARIA FILIZOLA		A
ALCIDES CELSO DE O. VILLAÇA		A

Curitiba, 14 de junho de 2005.


Prof. Fernando Cerisara Gil
Coordenador

Para Sonia, minha esposa, para Carmen,
minha mãe, e para meu pai, Valdir,
dedico.

Agradeço imensamente aos professores doutores do Curso de Pós-Graduação em Letras da UFPR: Anamaria Filizola, Luís Gonçalves Bueno de Camargo, Marcelo Sandman, Marta Morais da Costa e Paulo Astor Soethe.

Agradeço, especialmente, ao professor doutor Édison José da Costa. A realização deste trabalho somente foi possível com o seu apoio e Orientação dedicada.

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÃO.....	vi
RESUMO	vii
ABSTRACT	viii
INTRODUÇÃO.....	1
1 LÍRICA MODERNA, CONSCIÊNCIA CRÍTICA E METALINGUAGEM.....	16
1.1 FLORES AINDA	18
1.1.2 "A ironia é o critério".....	21
1.1.3 Intelecto e despersonalização	23
1.1.4 Modernidade adolescente	26
1.1.5 Um lance de dados	29
1.1.6 O resto é literatura.....	31
1.2 FORÇA PÓS-LÓGICA.....	36
1.2.1 Desolação lírica	39
1.2.2 <i>Avant-garde</i>	42
1.2.3 Brasil: modernidade.....	47
1.3 CONSCIÊNCIA CRÍTICA.....	57
1.3.1 Poesia auto-reflexiva no Brasil	60
1.3.2 Metalinguagem	66
2 UM INVENTÁRIO TEXTUALDAS ORELHAS AO RODAPÉ.....	72
2.1 VESTÍBULO INTERPRETATIVO	74
2.1.1 Livro: objeto paratextual	78
2.1.2 A construção externa.....	80
2.2 EXORBITANDO O TEXTO	86
2.3 PROSA E PARATEXTO.....	91
2.3.1 Língua portuguesa	93
2.3.2 Outros modernos.....	98
2.4 PARATEXTO DRAMÁTICO	100
2.4.1 Moldura paratextual	103
2.5 POESIA E PARATEXTO	107
2.6 PSEUDOPARATEXTO	112
2.6.1 Robinson Crusoe.....	113
2.6.2 Brás Cubas: ao verme.....	116
2.6.3 Ficção historiográfica	118
2.7 LEIA, POR FAVOR	121
3 A TEXTUALIZAÇÃO DAS NOTAS DE RODAPÉ EM POESIA SOBRE POESIA.....	123
3.1 ENTRANDO NA BABEL	124
3.1.1 Heterônimos	127
3.2 O LABIRINTO E DEPOIS	132
3.2.1 Zero e inferno	137
3.3 "POESIA SOBRE POESIA"	144
3.3.1 Diálogos irônicos	147

3.4	POEMA DIDÁTICO.....	153
3.4.1	Antecedentes paratextuais	156
3.4.2	Conflitos íntimos e externos	157
3.4.3	Desatando o verso	161
3.4.4	O exegeta.....	166
3.4.5	Concretismo: uma pedra	170
3.4.6	Primeira pausa	176
3.5	O P(R)O(F)ETA DE ÁRIES.....	177
3.5.1	<i>Nell mezzo dei cammin</i>	181
3.5.2	Que diabo é isto?	185
3.5.3	Segunda pausa	191
3.6	PROFISSÃO DO POETA	193
3.6.1	Outro fantasma	195
3.6.2	Ao "árduo leitor"	197
3.7	ATRAÇÃO PARATEXTUAL.....	200
3.7.1	<i>Intentio auctoris</i>	203
3.7.2	Epistemologia não-proposicional	207
3.7.3	Pausa final.....	212
3.8	EPÍLOGO	215
	CONCLUSÃO	223
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	230
	ANEXOS	240

LISTA DE ILUSTRAÇÃO

FIGURA 1 - OS PARATEXTOS SÃO MEDIADORES ENTRE O MUNDO DO LEITOR E O MUNDO DO LIVRO	76
---	----

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar a série de poemas dotados de notas de rodapé que se encontra no volume intitulado *Poesia sobre poesia* (1975) do professor, poeta e crítico brasileiro Affonso Romano de Sant'Anna. Visa essencialmente estabelecer a relação híbrida entre o discurso do texto poético e o discurso do paratexto — nome genérico criado pelo teórico francês Gérard Genette para categorizar o conjunto de elementos periféricos que acompanham o texto como, por exemplo, os títulos, as sinopses, os prefácios e, obviamente, as notas de rodapé. O exame da obra de Affonso Romano de Sant'Anna, centradamente o exame de suas composições remissivas, com seu caráter de *acerto de contas* com as vanguardas brasileiras de meados do século vinte, evidenciam a virada estratégica do autor em direção a um projeto poético que entende como sendo mais pessoal e humanista. O estudo constata que esta tomada de consciência se concretiza, no plano da poesia, mediante um exaustivo inventário da modernidade e das vanguardas, e, para isso, no primeiro capítulo, faz a revisão sumária dos principais traços que vêm sendo apontados pela crítica como característicos da arte desde o final do século dezenove até a metade do século vinte. Discorre, num segundo estágio, sobre as funções, o alcance e o emprego do paratexto quando encarado como um recurso poético válido tanto na prosa narrativa quanto no texto dramático e agora na poesia. Discute, portanto, a norma do paratexto na tradição editorial, a quebra de suas convenções, particularmente na prática dos autores modernos, e, mais especificamente enfoca o fenômeno da *textualização* do paratexto na história da literatura. Finalmente, sob esta perspectiva analítica, é avaliado o peso das notas de fim de página na estrutura formal de *Poesia sobre poesia*, cujos versos remetem à prosa paratextual e cujas notas, por sua vez, passam a interferir na recepção dos poemas. O leitor, assim, é compelido a criar um complexo sistema de relações que mimetiza o possível labirinto da arte moderna, mimetismo que também está presente no aspecto visual dos poemas. Forma e conteúdo, por assim dizer, texto e paratexto, se entrelaçam para refletir as contradições e as várias teorias que tentam explicar a modernidade. O trabalho ainda procura mostrar de que maneira as composições exegéticas de *Poesia sobre poesia* expressam o inferno existencial e o conflito que se estabelece, nesta obra, entre os heterônimos do professor-poeta e do poeta-professor, colocados frente ao problema da disfunção e da busca de identidade da lírica no mundo moderno. Procura entender também a maneira pela qual o poeta oferece uma resposta alternativa e pessoal aos desafios da modernidade, resposta necessariamente “discursiva”, numa clara reação à normativa da vanguarda concretista, com a qual, a partir deste livro, Affonso Romano de Sant'Anna rompe programaticamente. O estudo, por fim, pretende demonstrar de que modo *Poesia sobre poesia* funde lírica e ensaística, poesia e crítica, aproveitando-se das notas de rodapé como recurso poético que, em última análise, textualiza o paratexto.

Palavras-chave: Affonso Romano de Sant'Anna; Paratexto; Modernidade; Poesia Brasileira Contemporânea.

ABSTRACT

This work is on purpose to analyse the series of poems endowed with baseboard notes in the volume, entitled *Poesia sobre poesia* (1975) by the professor, poet and Brazilian critic, Affonso Romano de Sant'Anna. It is essentially aimed to establish the hybrid relationship between the speech of the poetic text and the paratext — generic name created by French theorist, Gérard Genette, to classify the body of outlying elements, which is accompanied the text as, for instance, the titles, the synopses, the forewords and obviously the baseboard notes. The exam of the Affonso Romano de Sant'Anna's work, centrally the exam of his cross-reference compositions with his *character of accounted success* with the Brazilian avant-gardes of mid twentieth century evidences the author's strategic turning in direction to a poetic project that understands how being more personal and humanist. The study verifies that this capture of consciousness is rendered in the poetry plan through an exhaustive inventory of the modernity and avant-gardes so in the first chapter, he summarises the revision of the principal lines that are being pointed by the critic as the characteristic art from the end of the nineteenth century to the half of the twentieth century. In a second apprenticeship he discourses, on the functions, the reach and paratext use when it is faced as a valid poetic resource in the narrative prose and in the dramatic text, and now in the poetry. He, therefore, discusses the paratext norm in the tradition editorial, in his conventions, particularly in practice of the modern authors and more specifically focuses the phenomenon of the paratext textualisation in the literature history. Finally, under this analytic perspective, the authoritative notes of the end of page is evaluated in the formal structure of *Poesia sobre poesia*, whose verses refer to the paratextual prose and whose notes, for his/her time, pass to interfere in the reception of the poems. Consequently the reader is compelled to create a compound system of relationships that mimic the possible maze of the modern art, mimicry that is also present in the visual aspect of the poems. Form and content, so to speak, text and paratext, are interlaced to contemplate the contradictions and the several theories which try to explain the modernity. The work, yet, tries to show in which way the exegetical compositions of *Poesia sobre poesia* express the existential inferno and the conflict that settles down in this work between the heteronymous of the professor-poet and the poet-professor, placed front to the dysfunction problem and the lyrical identity search in the modern world. He also tries to understand the way for which the poet offers an alternative and personal answer to the modernity challenges, “discursive” answer necessarily, in a clear reaction to the normative of the *concretista* avant-garde, with the one starting from this book, Affonso Romano de Sant'Anna breaks programmatically. In conclusion, the study intends to demonstrate of what way *Poesia sobre poesia* founds lyric and essay, poetry and critic, taking advantage of the baseboard notes as poetic resource that, in last analysis, textualises the paratext.

Key-words: Affonso Romano de Sant'Anna; Paratext; Modernity; Contemporary Brazilian poetry.

INTRODUÇÃO

Em 1975, o poeta, ensaísta e professor mineiro Affonso Romano de Sant’Anna publicou uma obra de feitura singular. “O mais importante livro de poesia”¹ do ano, “documento de uma época”², “lição de poesia”³ foram algumas das expressões com que parte da crítica especializada da época recebeu o texto. O volume em questão, intitulado *Poesia sobre poesia*, faz um inventário crítico no conjunto de valores estéticos e existenciais reunidos sob a denominação genérica de modernidade, cujo influxo renovador alterou o conceito da literatura e da poesia no mundo ocidental na primeira metade do século vinte.

Poesia sobre poesia sintetiza um corrosivo caldo de questionamentos cuja finalidade é dissolver o nódulo normativo que as teorizações sobre a arte, uma das características mais pronunciadas da modernidade, haviam logrado introduzir na veia poética do autor. A teoria e a práxis de várias gerações de escritores, artistas e poetas, formados sob o peso avassalador dessa herança são, temática e poeticamente, trazidas à discussão pela lírica de Sant’Anna. O poeta, insurgindo-se contra os códigos das vanguardas, em especial o concretismo brasileiro, encontra na própria contestação teórica e na metalinguagem o antídoto para a sua perplexidade.

Para fazer frente ao desafio de refletir sobre poesia a partir da própria poesia, propósito anunciado desde o título, Sant’Anna recorre ao artifício de inserir centenas de notas de rodapé (Anexo 1) em seu trabalho. A inclusão de notas de rodapé em vários poemas, ao estilo de T. S. Eliot em *The waste land*, aparentemente, visa a servir o leitor de alguma coisa a mais que um simples guia de leitura na intricada rede de referências intertextuais do livro. As críticas nos jornais da época, naturalmente, puseram reparo na suplementação das notas remissivas; porém, pouco foi dito do efeito que produziam no discurso do poeta, exceto,

¹ GUIMARÃES, Júlio Castañon. Uma devastação poética. *Tribuna de Imprensa*. Rio de Janeiro, 20-21, dez., 1975.

² LEAL, Cláudio Murilo. Do poeta e do seu ofício posto em xeque. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20, dez., 1975.

³ PRADO, Consuelo Albergaria. Uma lição de poesia. *O Estado de Minas*. Belo Horizonte, 7, jan., 1976 et seq.

talvez, pela crítica de Consuelo Albergaria no *Estado de Minas* de 7 de janeiro de 1976, que reconhece nesses rodapés uma espécie de “corpus paralelo”, na medida em que oferecia ao leitor o “gozo extra” de cotejar seus conhecimentos, algo estetizante, é verdade, mas que essencialmente produziria “uma leitura não-linear” dos poemas. O que chama a atenção neste comentário é precisamente sua percepção da ocorrência de um movimento “contrapontístico” em torno do eixo que coordena o discurso do texto *poético* e o discurso do texto *crítico* das notas exegéticas.

Pensar que função tais notas de *Poesia sobre poesia* desempenham no torneio de respostas que a literatura brasileira do século vinte deu aos mencionados desafios da modernidade se constitui, por definição, em um dos objetivos deste trabalho. Entender profundamente as conseqüências do emprego que Sant’Anna faz desta técnica são um dado crucial, em nosso ponto de vista, para a compreensão do livro de 1975. O leitor diante desses poemas híbridos de versos e notas se coloca o dilema de escolher entre prestar atenção ou ignorar o texto periférico. A curiosidade do leitor é posta à prova passo a passo por meio de ostensivas chamadas numéricas inseridas no interior dos versos e, ao cabo, impõe-se a questão de se saber até que ponto essas escolhas interferem no alcance de sua recepção da obra.

Entender os motivos por que Affonso Romano de Sant’Anna decidiu acrescentar comentários ora secos, ora poéticos, às vezes sarcásticos, a várias composições de *Poesia sobre poesia* faz parte do quebra-cabeça através do qual se tenta deslindar o legado da modernidade que o também poeta e professor Cláudio Murilo Leal, em crítica publicada no *Jornal do Brasil* de 20 de dezembro de 1975, por ocasião do lançamento do livro, explicaria nestes termos:

O poeta de hoje, sem voz própria, transformou-se no eco de milhares de versos e informações, numa verdadeira caixa de ressonância de um passado e de um presente literário e cultural que mais esterilizam do que apontam o caminho da poesia, se é que este caminho existe objetivamente. O impasse da poesia de hoje é fruto da consciência que tudo já foi feito, e não resta uma só palavra a ser acrescentada, tomando-se como única saída o *inventário*, que nada tem de invenção, mas muito de rol de experiências acabadas, catálogo de endereços já conhecidos, mapas de veios esgotados⁴.

Poesia sobre poesia seria um livro compêndio sobre a problemática da lírica moderna e seus poemas dariam o testemunho de toda uma época em que poetas, artistas, escritores e teóricos de literatura tentando entender seu papel na nova organização capitalista

⁴ LEAL. Op. cit.

foram colocados frente a frente com o desafio de encontrar justificativas para a sobrevivência de seu modo de vida nas engrenagens sociais da burguesia e dos meios de produção de massa. Por isso, durante décadas teorizaram. As notas exegéticas de *Poesia sobre poesia* parecem justificar a idéia de uma lírica-de-inventário destinada a ser quase uma paródia da morbidez ou ecolalia resultante do esgotamento do já feito e repisado: se o fazer poético não prescinde de manifestos e cartas de escrituração por que deixar de anexá-las ao próprio corpo dos poemas? A forma encontrada para o livro de 1975, desse modo, permite enunciar uma hipótese: ao escrever poemas com rodapés, Sant’Anna talvez esteja diluindo uma coisa na outra e alterando a função das notas em seu trabalho. Daí, questões como esta: o sujeito lírico também se expressa nas notas e o crítico fala nos poemas? Até que ponto o verso está permeado da influência remissiva e vice-versa?

Poesia sobre poesia, desse modo, reflete a busca de identidade de um poeta e a crise da linguagem que lançou os criadores modernos desde o início do século vinte numa atividade transgressora de renovação artística. Mais tarde esta atividade seria potencializada pelos movimentos de vanguarda, como o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo, entre outros, e no Brasil se pautaria pelo rompimento com os cânones normativos do passado a partir da Semana de Arte Moderna de 1922. Posteriormente, as vanguardas brasileiras, especialmente os concretistas, nas décadas de 1950 e 60, respondendo às demandas da nova sociedade tecnológica, pretenderam dar o golpe de misericórdia tanto no antigo quanto no novo cânone anunciando unilateralmente a *abolição* do verso. É sob o peso dogmático das teorias literárias, da massificação da sociedade moderna, da fragmentação da linguagem e da perda de prestígio do poeta que *Poesia sobre poesia* surge para falar de sua perplexidade diante do esvaziamento da palavra lírica.

O livro de ensaios *O desemprego do poeta*, de 1962, é a primeira tentativa de Affonso Romano de Sant’Anna compreender esse quadro. “A crise da poesia contemporânea”, teorizava, “está essencialmente fundada na *função* da poesia”⁵. A expressão lírica deixara de ser funcional na medida em que estava sendo suplantada por meios mais eficazes de comunicação. O papel milenar do poeta como vidente, sábio, legislador, historiador e, ultimamente, herói romântico foi assumido pelos artistas de rádio, pelo cinema, pelos mitos do futebol e profissionais do jornalismo. O poeta “estava no olho da rua”⁶.

⁵ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *O desemprego do poeta*. In: *Por um novo conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro : Eldorado, 1977. p. 168

⁶ Id. p. 179.

Um dos eixos temáticos de *Poesia sobre poesia*, treze anos depois das reflexões de *O desemprego do poeta*, viria a ser precisamente a angústia que essa disfunção social da lírica teria acarretado ao poeta mineiro. Sintomaticamente, um de seus poemas chama-se “Poesia indicial: o (des)emprego do poeta”. Acuado pela aflição da ausência de trânsito social da poesia, perscrutando a nova sensibilidade da civilização moderna, e enredado pela teia de complicados modelos teóricos que buscavam compensar racionalmente a perda do prestígio da poesia, Affonso Romano de Sant’Anna sentiu-se constrangido a compor um balanço de suas relações com a modernidade em geral e, no círculo doméstico, com as vanguardas dos anos de 1950 e 60. Apesar do tom pessimista do ensaio sobre o *desemprego do poeta* e das cornetas apocalípticas que soam ao longo do texto, o autor encerra sua análise com um acorde de cristalina esperança. A poesia, neste processo demissionário, teria se tornado “muito mais poesia, limpou-se de aderências, da impureza — *função* — para — ser.”⁷ Por um lado a poesia fracassara como funcionalidade coletiva, mas, por outro, alcançara uma vitória sobre si mesma e era um campo novo de pesquisa da linguagem e da essência do homem.

A teoria se traduz na prática no primeiro livro de poemas de Sant’Anna, *Canto e palavra*, de 1965, obra que sugere a possibilidade de existir na literatura brasileira lugar para o humanismo, no seu sentido metafísico, que se recusa a cindir-se entre a pulsão vital que sujeita o poeta à experiência no mundo e a tradução desta vivência na forma da mensagem poética. A palavra devia encontrar um meio de filtrar a vida, “o canto”, na forma objetiva do poema, a despeito de sua especificidade de artefato lingüístico, como queriam as vanguardas, que existe independente de qualquer expressão biográfica. Embora sob o impacto das teorias do concretismo, que via no poema um “objeto”, *Canto e palavra* se aproxima com fina ironia dos novos modos de ser da lírica. Tal aproximação se dá mediada pela *concretude* do corpo em si mesmo realizado como o “objeto” mais arcaico do conhecimento: “Vamos, corpo, inteire-se, / relate-me o que és”⁸. A lógica é simples: sem corpo não há vida, sem vida não existe poesia.

Em *Canto e palavra*, primeiro existe a consciência do próprio corpo, depois a experiência do corpo do outro: “Eu sei quando te amo: / é quando com teu corpo eu me confundo”⁹. A pesquisa da *concretude* nos poemas de 1965 se estende depois para a corporalização de outros objetos como o edifício, a casa, a sala, a mesa, o telefone, o relógio...

⁷ Id. p. 189.

⁸ SANT’ANNA. Affonso Romano de. *Poesia reunida: 1965-1999*. Porto Alegre : L&PM, 2004. v.1. p. 37.

⁹ Id. p. 30.

e para a objetivação do próprio código lingüístico: “A palavra / é o corpo / onde ostento / o que secreto”¹⁰. O movimento do poeta de se avizinhar, como no pêndulo, do *corpo visto como um objeto*, contém a sinergia suficiente para o lançar onde o corpo também é a síntese primária do canto e da palavra.: “O corpo / é meu mito / predileto, / a palavra que mais uso / e objeto / mais completo”¹¹. O afastamento do poeta do modo de ser da teoria concreta e o aprofundamento da pesquisa sobre a dicotomia canto-e-palavra atingiriam anos depois em *Poesia sobre poesia* outro estágio de discussão em que o problema se concentra no desnível epistemológico entre a teoria e a práxis poética.

Além desses dois livros, *O desemprego do poeta* e *Canto e palavra*, o autor de *Poesia sobre poesia* publicou em 1972, como resultado de sua tese de doutorado pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), o livro *Drummond, o gauche no tempo*, referência obrigatória à obra do poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade¹². A idéia da subsistência de um projeto de longo curso, pautado pela dramatização do temporal do poeta de “A máquina do mundo”, é uma premissa com a qual o próprio Sant’Anna trabalharia ao longo de sua trajetória de poeta. O conjunto da obra de Drummond, segundo o ensaio de Sant’Anna, encontra-se organizada por meio de um *logos* projetado num *continuum* — a figura do poeta *gauche*, “protótipo do mundo moderno”¹³, que desce “aos infernos do tempo” para construir entre ruínas, obra após obra, a sua própria identidade no mundo moderno. Também Sant’Anna, em *Poesia sobre poesia*, fragmentado, desce aos infernos da modernidade na tentativa de renascer das cinzas de sua identidade partida. Esta relação entre mestre e discípulo não parece inteiramente fortuita. O escritor e crítico de literatura Wilson Martins chegou a afirmar que Sant’Anna poderia ser “o grande poeta brasileiro que obscuramente esperávamos para a sucessão de Carlos Drummond de Andrade”¹⁴. Sucessão diversa do

¹⁰ Id.p. 49.

¹¹ Id. p. 17

¹² Os demais livros de ensaio de Affonso Romano de Sant’Anna são: *Análise estrutural de romances brasileiros* (1977); *Por um novo conceito de literatura brasileira* (1977); *Música popular e moderna poesia brasileira* (1977); *Emeric Marcier* (1993); *O canibalismo amoroso* (1990); *Paródia, paráfrase & cia.* (1985); *Como se faz literatura* (1985); *Agosto, 1991: estávamos em Moscou* (com Marina Colasanti, 1991); *O que aprendemos até agora?* (1994); *Barroco, alma do Brasil* (1998); *A sedução da palavra* (2000); *Barroco, do quadrado à elipse* (2000); *Desconstruir Duchamp* (2003); *O que fazer de Ezra Pound* (2003).

¹³ SANT’ANNA. *Drummond, o gauche no tempo*. Rio de Janeiro : Record, 1992. p. 37 et seq..

¹⁴ MARTINS, Wilson. *Poeta do nosso tempo*. In: SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Intervalo amoroso e outras poesias*. Porto Alegre : L&PM, 2001. p. 5.

sentido monárquico de *rei morto, rei posto*¹⁵, conforme a interpretação que o próprio Sant’Anna daria, mais tarde, às palavras do crítico, mas sucessão no sentido de continuidade de uma linhagem na qual o autor de *Claro enigma* pontifica como um “autor com rara vocação clássica”¹⁶, disfarçado das máscaras de José, Carlos e Carlito, entre outras. Considere-se, nesse passo, que a possibilidade de se vir a encontrar mais de uma *persona* em *Poesia sobre poesia* tampouco deve ser descartada, a nosso ver, porquanto, Affonso Romano de Sant’Anna se desdobra seguramente em pelo menos duas hipóstases heteronímicas: o professor-crítico e o poeta ou, em outros termos, o acadêmico, com sua herança teórica, e o poeta com sua vivência lírica.

As críticas à *Poesia sobre poesia* no momento em que foram publicadas apenas tocaram, mesmo que às vezes com grande intuição, a superfície do *projectum* literário que o livro, como um “divisor de águas”, parecia refletir. Remy Gorga, na revista *Veja* de janeiro de 1976, comentando o livro, chega a mencionar a bem-sucedida realização de seu “objetivo-projeto”¹⁷ de inventariar e investir contra as vanguardas “para recair, sarcasticamente, feliz nos sonetos”. Marcílio Farias, em crítica no *Jornal de Brasília*, identifica em *Poesia sobre poesia* “o mergulho no já pensado e no que falta pensar”¹⁸, isto é, “antevisões” do processo histórico da literatura. Em sua crítica no *Estado de Minas*, Consuelo Albergaria, por seu turno, reconhece no trabalho do poeta mineiro “uma nova proposta”¹⁹ em que “autor e texto se apresentam como um laboratório de auto-conhecimento [sic] e pesquisa”. Deixam os comentaristas do volume, pela natural falta de maior perspectiva histórica, de precisar o alcance do projeto de revisão da arte da primeira metade do século passado a que o poeta estava dando continuidade. Júlio Castañon Guimarães, por exemplo, em sua resenha na *Tribuna da Imprensa* de dezembro de 1975, menciona de passagem que a reflexão de Sant’Anna “incide também sobre o trajeto (...) do próprio poeta”²⁰ e Cláudio Murilo Leal, no *Jornal do Brasil* do mesmo mês e ano observa que “só o futuro dirá o resultado”²¹ da luta de Sant’Anna “entre a inocência e a consciência”.

¹⁵ SANT’ANNA. O destruidor de embustes. *Rascunho*, Curitiba, n. 44, p. 4-5, dez. 2003. Entrevista concedida a Paulo Polzonoff Jr. e Bruno Garschagen.

¹⁶ SANT’ANNA. *Drummond...* p. 14.

¹⁷ GORGA FILHO, Remy; *Poesia polêmica*. *Veja*, p. 95, jan. 1976 et seq.

¹⁸ FARIAS, Marcílio. Enfim, poesia!. *Jornal de Brasília*. 19. mar. 1976. Primeira Crítica et seq.

¹⁹ PRADO. Uma lição de poesia. *O Estado...*

²⁰ GUIMARÃES. Uma devastação poética. *Tribuna...*

²¹ LEAL. Do poeta e do seu ofício posto em cheque. *Jornal...* et seq.

Talvez tenha chegado a hora de se tentar preencher esta lacuna. O conjunto de poesias e notas do livro de 1975 ainda está carecendo, a nosso ver, de um estudo pormenorizado. A reabilitação de *Poesia sobre poesia* como um documento de época e uma obra de experimentação lírica, que, ademais, foi um grande acerto de contas do poeta consigo mesmo, com as vanguardas, e com a modernidade em geral, talvez ajude a compreender melhor o que foram os anos de criatividade, manifestos e exclusivismos que caracterizaram a poesia brasileira de meados do século passado. No texto “Poeta do nosso tempo”, comentando *Poesia sobre poesia*, o crítico de literatura Wilson Martins observa: “Affonso Romano de Sant’Anna já viveu e escreveu suficientemente para desiludir-se das sucessivas vanguardas literárias e da sua implícita demagogia autoritária²²”. Entender esta obra difícil, escrita talvez no crepúsculo do Modernismo, ajuda a também entender os extremismos desse tempo e explica, em parte, o grande gesto de despedida do poeta: “Adeus irmãos, adeus! Estou tomando o caminho da floresta”²³.

Poesia sobre poesia sinaliza para um caminho de completa autonomia na lírica affonsina: o projeto da intransferível busca pessoal, vale dizer solitária, de uma poesia sem exclusivismos estéticos. Obra de fatura labiríntica, à primeira vista, distancia-se da solução semiótica que as vanguardas brasileiras encontraram para o problema da poesia no mundo contemporâneo. Cifra-se por uma diferente resposta de experimentação lírica em que o verso é valorizado, ao passo que, paradoxalmente, a prosa crítica se oferece à apreciação do leitor nos seus rodapés. A estrutura heteróclita das composições exegéticas e a rara articulação de seus discursos insinuam que se pode estar diante de um exercício lingüístico que o poeta reconheceu como a “sua ‘semana de arte moderna’ particular”²⁴. Os vínculos sentimentais e teóricos com as vanguardas brasileiras, especialmente o concretismo, foram rompidos “oficialmente” com a publicação de *Poesia sobre poesia* e, até os dias de hoje, Sant’Anna mantém com aqueles poetas uma controvérsia histórica.

Affonso Romano de Sant’Anna, aliás, acompanhou de perto, ativamente, as várias fases dos movimentos renovadores da estética na poesia brasileira desde meados dos anos de 1950. Integrante de movimentos estudantis, ajudou a viabilizar em 1963 a *Semana Nacional de Poesia de Vanguarda de Belo Horizonte* na UFMG. Neste mesmo ano fundou o Centro de

²² MARTINS. *Poeta...* p. 8..

²³ SANT’ANNA. *Poesia...* v.1. p. 128 (no poema “A morte cíclica da poesia, o mito do eterno retorno e outros problemas multinacionais”).

²⁴ SANT’ANNA. *Poesia...* v.1. p. 170.

Cultura Popular da União Nacional dos Estudantes, a Une, na capital mineira. Transfere-se em seguida para Los Angeles, nos Estados Unidos, onde fica de 1965 a 67, leciona literatura brasileira na Universidade da Califórnia (UCLA) e, depois, em 1968, aceita o convite para participar durante nove meses do *Writing Program*, o Programa Internacional de Escritores em Iowa. Os primeiros poemas de *Poesia sobre poesia* começaram a ser esboçados nos Estados Unidos.

Os anos de 1960 foram um tempo de maturação e reflexão para o poeta e professor Sant'Anna. Na década seguinte, anos de intensa atividade acadêmica, de volta ao Brasil, passou a dar aulas na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e no ano de 1973 foi convidado a dirigir o Departamento de Letras da Pontifícia Universidade Católica (PUC/RJ). Neste mesmo ano trouxe ao Rio o filósofo francês Michel Foucault, assumiu o cargo de editor do *Jornal de Poesia* do Jornal do Brasil e, no mesmo ano, organizou os encontros *Exposia I e II*, no Rio de Janeiro e Curitiba, evento que reuniu, somente no Rio de Janeiro, mais de 600 poetas e artistas de variadas tendências, entre eles João Cabral de Melo Neto. Quando *Poesia sobre poesia* saía do prelo, em 1975, Affonso Romano de Sant'Anna, com a idade de 38 anos, já era um intelectual respeitado na cena cultural brasileira. Muito jovem, desde meados da década de 1950, convivera com os movimentos que haviam transformado a poesia nacional numa ponta avançada do experimentalismo com a linguagem. Dialogara com o concretismo, o neoconcretismo, o grupo Práxis, havia colaborado com as revistas de vanguarda *Tendência*, *Violão de Rua I, II e III*, e tinha sido incluído entre 1960 e 1968 em várias antologias de poetas brasileiros.

Essa intensa atividade cultural aconteceu durante o período mais duro do regime militar brasileiro, os “anos de chumbo” do governo Médici, período marcado pela exacerbção da censura aos meios de comunicação e pela repressão política institucionalizada do DOI-CODI — Departamento de Operações e Informações e Comando de Operações de Defesa Interna. O Estado brasileiro governava por instrumentos de exceção como o AI-5 e seus argumentos eram a intolerância, a tortura e o exílio de inimigos políticos, de intelectuais e artistas. No pau oco do “milagre econômico” se ocultava o endividamento externo. Vivia-se o clima da propaganda política totalitária — “Brasil, ame-o ou deixe-o”. Foi nesse clima de autoritarismo e exceção, guerra fria e polarizações que surgiu uma obra que, por sua conta, também questionava os exclusivismos estéticos — *Poesia sobre poesia*.

A fase de “engajamento social” da poesia de Affonso Romano de Sant’Anna nos anos posteriores de distensão do regime, como se sabe, ganhou bastante visibilidade. Poemas como “Que país é este?”, do livro homônimo de 1980, foram publicados nas páginas políticas de jornais de circulação nacional e o volume de poesias *Política e paixão* (1984) colocava o dedo na ferida de temas que ainda eram tabus na cena brasileira, como a questão dos desaparecidos políticos e o episódio do atentado à bomba no estacionamento do Riocentro durante um *show* de música popular. Como cronista, Sant’Anna substituiu, em 1984, a Carlos Drummond de Andrade em sua coluna no JB e atualmente publica suas crônicas semanalmente nos jornais *O Globo*, *Estado de Minas* e *Correio Braziliense*. Exerceu, como executivo, durante seis anos, o cargo de presidente da Biblioteca Nacional (1990-96), onde instituiu o prestigiado Programa de Promoção da Leitura — Proler, o Sistema Nacional de Bibliotecas e criou a revista multinacional *Poesia sempre*.

Os 40 anos de produção de prosa e poesia, comemorados por Sant’Anna em 2005, e os 30 anos de publicação de *Poesia sobre poesia*, completados também em 2005, marcam uma trajetória de quase meia centena de livros de poemas²⁵, ensaios e crônicas, além de antologias de versos e de prosa publicados em parceria com outros autores. Uma de suas obras críticas mais recentes, *Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão*, publicada em 2003, reedita o lado polêmico do mineiro com uma série de textos fulminantes sobre a função das artes plásticas nas últimas décadas. O autor propõe no livro uma “revisão de valores” nas artes visuais, “sem medo de enfrentar alguns ícones que estão no altar da modernidade e da pós-modernidade”²⁶.

Por isso consideramos relevante aferir até que ponto *Poesia sobre poesia* importa para demarcar a tendência do autor, como poeta e intelectual, em direção a uma política de revisão das respostas de seu tempo a uma nova sensibilidade moderna. Daí a premência de realizar, entre outros motivos, um corte histórico neste tomo crucial no projeto poético e crítico de Sant’Anna. Temos consciência de que nosso estudo não exaure o problema:

²⁵ A relação dos livros de poesia de Affonso Romano de Sant’Anna publicados no Brasil é a seguinte: *Canto e palavra* (1965), *Poesia sobre poesia* (1975), *A grande fala do índio guarani* (1978), *Que país é este?* (1980), *A catedral de Colônia* (1987), *A poesia possível. Poesia reunida* (1987), *A morte da baleia* (1990), *O lado esquerdo do meu peito* (1992), *Melhores poemas de Affonso romano de Sant’Anna. Antologia* (1993), *Epitáfio para o século XX. Antologia* (1997), *A grande fala e Catedral de Colônia. Edição comemorativa* (1998), *O intervalo amoroso. Antologia* (1999), *Textamentos* (1999), *Poesia reunida: 1965-1999* (2004), *Sobre os rios da Babilônia* (no prelo)..

²⁶ SANT’ANNA. Affonso Romano de. *Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão*. Rio de Janeiro : Vieira & Lent, 2003. p. 13.

“Revelar um aspecto da obra de um autor amiúde significa ignorar ou deixar na sombra vários outros”²⁷. Em compensação, tem-se, por outro modo, a concentração e o aprofundamento necessários para que se realize uma correta etiologia das origens do pensamento não-expositivo do poeta mineiro a partir dessa obra crucial em sua trajetória de escritor, obra, aliás, que nunca renegou de estar num constante processo de reconstrução. É o que demonstra o fragmento de um dos poemas de seu próximo livro, *Sobre os rios da Babilônia*, ainda no prelo, intitulado “Pasárgada”:

foi preciso
 que um poeta brasileiro
 te carecesse
 e outro
 de sobejo
 te buscasse
 que ao Oriente pelo Ocidente
 a poesia chegasse
 foi preciso
 que o menino
 no velho despertasse
 e que de sucesso
 em sucesso
 o jovem fracassasse
 foi preciso
 provar que em Pasárgada
 não se chega como conquistador
 mas como quem reinando
 obedecesse
 e partindo
 ficasse
 e olhando as ruínas
 nelas algo edificasse
 como se a vitória
 pelo avesso celebrasse.

Pasárgada
 — o não-lugar
 onde a poesia
 (ausência plena)
 reinasse.²⁸

²⁷ ECO, Umberto. *Os limites da interpretação*. Trad. Pérola de Carvalho. Apud MILLER, J. Hillis. São Paulo : Perspectiva, 1999. p. 16.

²⁸ SANT'ANNA. “Pasargada”. *Folha de S. Paulo*. 6, fev.2005. Caderno Mais! p. 8.

Escrito sob as impressões de uma viagem ao Irã, no Oriente Médio, em 2004, o trecho do poema citado, revisitando concreta e simbolicamente a Pasárgada do outro poema de Manuel Bandeira, sintetiza o lirismo desassombrado de um percurso que nasceu nas ruínas de uma obra dilacerada como *Poesia sobre poesia* e foi sendo reconstruído pelo poeta sobre os escombros do passado. A conjugação dos verbos no pretérito imperfeito — buscase, fracassasse, edificasse — anda pesadamente sobre os versos, como sugerindo o esmagamento da poesia, e penetra com sua dubiedade o itinerário percorrido pelo poeta até a leveza do “não-lugar” da poesia.

Para dar conta da visão de mundo que prevalece em *Poesia sobre poesia* demarcamos em três partes nosso trabalho. O primeiro segmento se destina a revisar sumariamente as principais características do processo sócio-cultural conhecido vagamente pela termo modernidade; o segundo segmento propõe, para posterior aproveitamento instrumental na análise da linguagem poética de *Poesia sobre poesia*, uma reflexão sobre a noção genettiana de paratexto; e por último, o terceiro segmento retira motivação e apoio do material trabalhado nos capítulos anteriores para empreender a análise do livro.

No primeiro capítulo sobre a problemática da modernidade na literatura e poesia universal e brasileira recorremos a vários trabalhos. Em síntese, consultamos o ensaio da professora Ana Balakian, *O simbolismo*, com a finalidade de entender as mudanças na literatura do século dezanove, incluindo aí os poetas franceses como Baudelaire, Rimbaud, Verlaine e Mallarmé, e depois servimo-nos de uma série de autores nacionais e estrangeiros que se dedicaram ao estudo das transformações que alteraram a noção de literatura no século vinte. Entre eles citamos o texto de Walter Benjamín, “A modernidade e os modernos”, e o ensaio coletivo organizado por Malcolm Bradbury e James McFarlane intitulado *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Entre os estudos clássicos sobre a modernidade escolhemos a obra de Hugo Friedrich, *Estrutura da lírica moderna* e *O castelo de Axel* de Edmund Wilson. Os estudos dos teóricos Antoine Compagnon, especialmente *Os cinco paradoxos da modernidade*, e Terry Eagleton, *Teoria da literatura*, também foram de grande valia para o levantamento da problemática da literatura e da arte moderna.

Encontramos elementos históricos importantes para o aprofundamento do tema em *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*, de Gilberto Mendonça Teles, também em *História da literatura ocidental* de Otto Maria Carpeaux, e igualmente em *História da inteligência brasileira* de Wilson Martins. Para aprofundar certos vieses da arte moderna,

como a metalinguagem e a consciência crítica, procuramos apoio em autores como Affonso Ávila, *O modernismo*; João Alexandre Barbosa, *A metáfora crítica*; Denise Guimarães, *A poesia crítico-inventiva*; Samira Chalhub, *A meta-linguagem*; e Roman Jakobson, *Linguística e comunicação*. Consultamos ainda *História das literaturas de vanguardas*, de Guillermo de Torre, e os trabalhos dos irmãos Campos, Augusto e Haroldo, e Décio Pignatari, para consolidar informações acerca da atividade das vanguardas. Trabalhos teóricos como *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*, do escritor americano Marshall Berman, e *Altas literaturas*, de Leyla Perrone-Moisés, foram igualmente úteis para a compreensão do problema da modernidade no século passado.

No segundo capítulo, para encontrar fundamentação teórica a uma análise das notas que se encontram na mencionada obra de Affonso Romano de Sant'Anna, recorreremos basicamente a *Paratexts: thresholds of interpretation*, tradução para o inglês de *Seuils*, obra do teórico francês Gérard Genette, tendo em vista que até o presente não existe tradução para o idioma português. O texto de Genette trata de descrever certas categorias acessórias do discurso que acompanha o texto publicado em livro: nomes ou pseudônimos dos autores, títulos, dedicatórias, epígrafes, notas, prefácios, sumários, apêndices, posfácios e outras convenções editoriais que veiculam uma gama variada de informações localizadas nas capas, orelhas, páginas introdutórias e na periferia do próprio texto. Para este conjunto de elementos com o papel de mediação entre o leitor e o texto, Genette cunhou um neologismo — *paratexte: paratext: paratexto*. Os paratextos podem ser autorais, aqueles de responsabilidade do autor, ou editoriais.

A primeira vez que me deparei com o conceito de paratexto, ainda no curso de especialização *Leitura de múltiplas linguagens* da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, aconteceu durante a leitura das conferências *Seis passeios pelos bosques da ficção* de Umberto Eco. O teórico italiano, analisando o *Gordon Pym* de Edgar Allan Poe, refere-se à palavra e a explica nos seguintes termos em nota de rodapé: “Segundo Gérard Genette, *Seuils* (Paris : Seuils, 1978), o ‘paratexto’ consiste em toda a série de mensagens que acompanham e ajudam a explicar determinado texto — mensagens como anúncios, sobrecapa, título, subtítulos, introdução, resenhas, e assim por diante”²⁹. A natureza dúbia do tema, a variedade de discursos furtivos que propicia, quando confrontado com a prática dos autores, despertou

²⁹ ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo : Companhia das Letras, 2001. p. 150.

vivamente meu interesse pela matéria. Naquela ocasião desenvolvi um trabalho monográfico com vários estudos de caso. Parte deles foi aproveitada nesta dissertação. Para ir adiante, *stricto sensu*, faltava-me apenas uma obra de peso e esta me foi apresentada pelo professor Édison José da Costa, orientador do mestrado junto ao curso de Letras da Universidade Federal do Paraná: era *Poesia sobre poesia* de Affonso Romano de Sant’Anna e suas notas de fim de página. Notas são paratextos. O caso se tornou mais atrativo, apesar do hermetismo aparente do texto, na medida em que a incidência de notas no gênero lírico é algo raro e, por isso, é preciso dizer ainda que nem todos os poemas de *Poesia sobre poesia* são poemas com paratextos, mas sua presença é tão forte no conjunto do livro que opera um contágio nos poemas desprovidos de notas, como se o leitor ficasse sobressaltado com sua ausência.

A partir de uma análise cuidadosa, ficou óbvio que um diálogo, que parecia importante, permeava os poemas e as notas exegéticas de *Poesia sobre poesia*. Somente depois de várias pesquisas foi possível perceber que seria exequível conduzir uma leitura, no terceiro capítulo deste trabalho, que levasse em conta a interdependência sistêmica dos versos com suas notas. Ao que tudo indicava, a presença de paratextos na periferia de tantas composições pertencia a uma estratégia mais complexa que meramente a de “ajudar a explicar” o texto. Havia um caráter de episteme na ocorrência das notas. Elas estavam inseridas em um contexto de enfrentamento e quebra dos “códigos” vanguardistas, por assim dizer, e realçavam a escolha de uma poesia discursiva na contramão dos manifestos concretistas. Porém, observávamos que não se trataria tão somente de uma ruptura estética, embora esta fosse um componente implícito, tratava-se também da escolha de um campo ético que se impunha através do conflito existencial do teórico e do poeta que conviviam na personalidade do autor. Estas *personas* líricas, onde se diluem traços biográficos, ao tempo em que se penitenciam, promovem um ajuste de contas com a modernidade e com o autoritarismo exclusivista de seus manifestos. Parece compreensível que as notas, com seu valor de ensaio, tenham jogado um papel tão importante na realização do livro. Mas não só isso. Fomos levados a crer que a conjunção de texto e paratexto, em *Poesia sobre poesia*, talvez produzisse um objeto híbrido na mente do leitor — que se perderia caso na leitura ele excluísse um dos pólos. De tal sorte, na experiência da recepção, o paratexto poderia se textualizar.

Até agora existem duas versões para *Poesia sobre poesia*: a primeira de 1975, da Imago, e a segunda publicada em 2004 pela editora LP&M juntamente com as *Poesias*

reunidas de Affonso Romano de Sant'Anna. Tendo em conta algumas falhas, como troca de números remissivos e a supressão tipográfica de notas no poema “A educação do poeta e de outros hebreus na corte de Nabucodonosor”, optamos por trabalhar com a edição mais recente, revista e revisada. Além disso, o poeta decidiu incorporar a maior parte de um conjunto de poemas publicados inicialmente em antologias, jornais e revistas, e depois reunidos com o título de *Poesia (inter)calada* na primeira edição, de forma definitiva à estrutura de *Poesia sobre poesia*, que desse modo também passou a ter uma edição ampliada nas *Poesias reunidas*.

A primeira edição do livro de Sant'Anna, que se encontra fora de catálogo, reunia três volumes: a parte 1, intitulada propriamente *Poesia sobre poesia*; a parte 2, *Poesia (inter)calada*; e a parte 3, *Canto e palavra*, esta uma reedição do livro que inaugurara a atividade de Sant'Anna como autor de poesias publicado em livro. Na edição de 2004, como referido, “*Poesia (inter)calada*”, foi incorporada com cinco cortes ao corpo de *Poesia sobre poesia* que, assim, passou a ter não uma mas duas seções — “*Poesia (inter)calada*”, com nove poemas, e “*O homem e a letra*”, com os mesmos treze poemas da primeira edição. Total: vinte e dois poemas.

As composições que foram eliminadas de “*Poesia (inter)calada*” são as mais antigas, aquelas produzidas entre 1959 e 1965, a saber: “*Poema para Medgar Evers*”, “*Poema acumulativo*”, “*A pesca*”, “*Pedra-poema à pedreira do Paraibuna*” e “*O muro, a flor, as bestas e a canção*”. Permaneceram os poemas escritos entre 1966 e 1968: “*Empire State Building*”, “*Poema Del mio Che*”, “*Colocação de bombas e pronomes*”, “*Notícias montadas na TV*”, “*Depoimento*”, “*Poema estatístico*”, “*Aritmética*”, “*Four letters words*” e “*For the time being*”. São poemas que revelam uma orientação bem mais política e social, com foco na geopolítica da guerra fria, onde as idéias de luta, ruína e repressão já estão presentes. Existem, entre estes poemas, algumas experiências que lembram o concretismo. Esse conjunto de poemas parece servir de ponte entre o primeiro livro de Sant'Anna, *Canto e palavra*, mais intimista, e *Poesia sobre poesia*, quando o acerto de contas com as vanguardas e consigo mesmo explode com virulência.

Os textos básicos sobre os quais foram concentrados os principais esforços de análise de *Poesia sobre poesia* estão segmentados na seção “*O homem e a letra*”, segunda e mais importante parte da obra, e são os poemas com notas exegéticas. A perspectiva de uma abordagem que levasse em conta os elementos paratextuais parece colocar sob nova luz a

recepção do texto e de suas relações com a poesia e com as teorizações que marcaram a arte na modernidade. Os outros poemas do livro também representam importante papel no conjunto e não são deixados de lado, mas o *corpus* efetivamente selecionado para este trabalho consiste nos cinco poemas com notas de rodapé na seqüência em que aparecem na edição da *Poesia reunida* do autor e são os seguintes: “O homem e a letra”; “A morte cíclica da poesia, o mito do eterno retorno e outros problemas multinacionais”; “Poema didático em três níveis”; “O poeta se confessa enfastiado de sua profissão”; e “O leitor e a letra”. O poema “A educação do poeta e de outros hebreus na corte de Nabucodonosor”, embora se apresente sem as notas convencionais, é para todos os efeitos considerado dentro da série paratextual, por razões que se justificam na medida em que existe uma “notação”, em texto poético, que se configura no *interior* da composição e vai sendo ditada por uma das vozes do poema. Consiste, pois, numa peça-chave, onde o poeta realiza uma aparente fusão entre a poesia e o que seria uma exegese. Os poemas sem as notas exegéticas são os seguintes: “Sou um dos 999.999 poetas do país”; “A letra e o tempo”; “O poeta realiza a teoria e a prática do soneto”; “Depois de ter experimentado todas as formas poéticas”; “Teorréias”; “Poema conceitual: teoria e prática”; e “Poesia indicial: o (des)emprego do poeta”.

Os poemas de *Poesia sobre poesia* são um divisor de águas na poética de Affonso Romano de Sant’Anna. Determinam a tomada de consciência do poeta em relação ao seu projeto lírico pessoal. Definem um *status* de autonomia na cena literária brasileira. Materializam sua trajetória na busca pelo equilíbrio entre o “canto e a palavra”, já esboçada no livro anterior, e depois atualizada pelo confronto do teórico e do poeta através da prosa e dos versos de *Poesia sobre poesia*. Juntamente com *A grande fala do índio guarani*, o terceiro livro de poemas do autor, formam o ponto de mutação de uma pesquisa em torno da herança poética moderna a partir, neste último caso, da perspectiva da cultura do dominado. Em *Poesia sobre poesia*, o poeta se coloca a cada verso, e, por conseqüência, ao leitor, o shakespeariano impasse, encontrado muito antes, no ensaio *O desemprego do poeta*³⁰, do ser ou não ser da poesia moderna.

³⁰ SANT’ANNA. *Por um...* p. 189.

Capítulo I

**LÍRICA MODERNA, CONSCIÊNCIA
CRÍTICA E METALINGUAGEM**

A la fin tu es las de ce monde ancien.

Apollinaire, *Zone*.

A lírica moderna, desde a segunda metade do século dezenove, deixou-se dominar por um espírito de contestação que, irradiando-se a partir da França, mudou radicalmente a orientação da poesia. Solapado em sua estrutura temática e formal, o cânone poético, e o de outras artes, foi precipitado numa crise de desconfiança que alcançou o século vinte.

Anna Balakian, portanto, considera que a origem da lírica moderna se encontra nos poetas simbolistas franceses. A pesquisadora, porém, decompõe, didaticamente, o termo *simbolismo* em duas variantes: “simbolismo”, com inicial minúscula, para designar, genericamente, a onda pós-romântica desde Baudelaire, Rimbaud, Verlaine e Mallarmé; e “Simbolismo”, com maiúscula, para determinar uma escola literária (1885-95) que teve programa e manifestos³¹.

A motivação deste primeiro capítulo, entre outras coisas, é, sumariamente, investigar o processo de esvaziamento a que foi submetido, pelo menos a critério de especialistas do talhe de Hugo Friedrich, um discurso que até então era considerado canônico, e que, a partir dos poetas simbolistas, entrou em colapso: a versificação,

³¹ BALAKIAN, Anna. *O simbolismo*. Trad. José Bonifácio A. Caldas. São Paulo : Perspectiva, 1985. p.11-12.

por exemplo, foi paulatinamente implodida em várias frentes: métrica, rítmica, semântica, sonora e sintática. A norma beletrista estava sob suspeição de servir a um sistema retrógrado e utilitarista, por isso, o desvio da norma acabou por induzir escritores e artistas a abraçar um projeto que os teria forçado a uma condição de isolamento, em parte, compulsório, em parte, autodeterminado. O poeta, particularmente, teria sido empurrado pela indiferença pequeno burguesa para uma espécie de gueto cultural. Possivelmente foi esse um dos motores na origem do lirismo idiossincrático do final do século dezenove e início do século vinte que, voltado sobre si mesmo, conduziu os primeiros modernos até as dobras de um hermetismo que estava decidido a purificar o texto de sua influência histórica.

Por mais de um século perdurou esse ânimo de desafio à autoridade que emanava da matriz conservadora. A transgressão se tornou a norma entre as vanguardas e, sendo eficaz para seus fins, foi preservada, residualmente, pelos herdeiros daquele impulso original. O filósofo alemão Theodor Adorno concede à poesia um papel de resistência quando esta anuncia o sonho de um mundo diferente em que a lei do mercado não sobreleva o homem: “A idiossincrasia do espírito lírico contra a prepotência das coisas é uma forma de reação a coisificação do mundo”³².

Entre os antecedentes desse fenômeno renovador, Hugo Friedrich acredita na hipótese da gestação da lírica moderna ter sido preparada, na França, desde Rousseau e Diderot. A importância dada à expansão da “fantasia” por estes criadores havia deslocado para um plano menos “natural” o processo mimético, isto é, a função do *referente* na arte³³.

Estariam entre os precursores, Novalis, que pretendia elevar a linguagem à condição de encantamento e Gérard de Nerval, que fundira em sua obra realidade e imaginação; Richard Wagner e sua *arte total* sem fronteiras entre a música, a lírica, o drama, o épico e o mito; Swedenborg e sua doutrina mística das *correspondances* universais; também o niilismo do filósofo Friedrich Nietzsche, e a metalinguagem do

³² ADORNO, Theodor W; HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grünnewald et alii. São Paulo : Abril Cultural, 1983. p.195.

³³ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Trad. Marise M. Curione. São Paulo : Duas Cidades, 1978. p.23-38.

norte-americano Edgar Allan Poe em seu ensaio *A filosofia da composição*, autodesnudamento do poema “O corvo”, exerceram sobre os escritores pós-românticos uma profunda impressão. O crítico Edmund Wilson, por exemplo, considera que Poe foi o profeta mais importante do movimento simbolista³⁴. Entre seus admiradores se encontra o poeta Baudelaire que traduziu parte de sua obra e introduziu o gosto pelo macabro na literatura francesa.

1.1 FLORES AINDA

Charles Baudelaire (1821-67), nas palavras de Graham Hough, é o primeiro moderno: “o primeiro a aceitar a posição desclassificada, desestabelecida do poeta, agora que não é mais o celebrador da cultura a que pertence, o primeiro a aceitar a miséria e a sordidez do cenário urbano moderno”³⁵. Friedrich, para citar outro exemplo, considera *moderna* “toda a época a partir de Baudelaire”³⁶. O vulto do dândi parisiense surge como modelo fundador de modernidade. Seu poema em prosa “A perda do halo” é modelar: em algum lugar suspeito, no bulevar, o homem da rua encontra o poeta: “O quê! (...) você em um lugar como esse? você, degustador de ambrosia e de quintessências!”³⁷, sobressalta-se. O poeta contesta, vinha “com muita pressa, chapinhando na lama, em meio ao caos (...), quando fiz um movimento brusco e o halo despencou de minha cabeça indo cair no lodaçal de macadame (...)”.

Até então, salvo alguns precursores, o poeta encarnava um papel perfeitamente reconhecível na estrutura social: era o menestrel, o cortesão (Ventadorn), o místico (Dante), o amante (Petrarca), o patriota (Camões), o pedagogo

³⁴ WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: estudo acerca da literatura imaginativa de 1870-1939*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo : Cultrix, 1967 p. 16.

³⁵ HOUGH, Graham. *A lírica modernista*. In: BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James, org. *Modernismo: guia geral 1890-1930*. Trad. Denise Botmann. São Paulo : Companhia das Letras, 1998. p.255. (A partir desta nota os colaboradores de *Modernismo: guia geral 1890-1930* serão citados no rodapé apenas com a referência do título principal. São eles: Malcolm Bradbury, James McFarlane, Clive Scott, G. M. Hyde, Graham Hough, Richard Sheppard, Michael Hollington, Alan Bullock e Ellman Crasnow).

³⁶ FRIEDRICH. p. 11.

³⁷ BAUDELAIRE, Charles. *Spleen de Paris*. Apud BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo : Companhia das Letras, 1986. p. 150-151 et seq.

(Goethe). Mas a antiga norma feudal, aristocrática, agrária, era suplantada agora por uma nova ordem, industrial e urbana, em que estava se deteriorando o *status* social do artista. Como o poeta de Baudelaire, tinham perdido sua “aura”. Desamparados do sopro do gênio, pior ainda, despojados do manto sagrado da arte e da tutela do *establishment*, independentes, porém, esses artistas se concentraram nas grandes metrópoles, sobretudo Paris³⁸, onde se identificaram com uma vida miserável e boêmia — reflexo das primeiras contradições do capitalismo. Walter Benjamin se refere a uma carta de Baudelaire à mãe, datada de 26 de dezembro de 1853:

“Estou acostumado de tal modo a sofrimentos físicos, sei tão bem me arrumar com duas camisas debaixo de uma calça rasgada e de um paletó pelo qual penetra o vento, e estou tão treinado a emendar sapatos furados com palha ou mesmo com papel, que sinto apenas os sofrimentos morais. Não obstante, devo confessar que cheguei a um ponto em que não faço movimentos bruscos e nem ando muito com medo de rasgar as minhas coisas ainda mais”.³⁹

Em situação semelhante a Baudelaire, muitos artistas, sem classe, negligenciados, formaram um grupo de intelectuais cosmopolitas cujos laços com a tradição estavam rotos. Seu temperamento *fin-de-siècle* estava contaminado pelo *spleen* — o tédio decadentista que procuravam cultivar com refinamento e originalidade. Essa postura frente ao pouco caso das elites, por reação, promoveria o culto à “arte pela arte”, atitude estética que, em certo sentido, *prescindiria* da adesão do leitor “vulgar”. A crer nos fatos, a exclusão social criou o mito do poeta maldito que Baudelaire soube fixar em “*Bénédiction*” — poema em que uma mãe estigmatiza a geração de seu filho, o artista, preterindo-o por “um novelo de víboras”⁴⁰.

As teses românticas, pelo exposto, já não se sustentavam. O massacre do proletariado nas ruas de Paris durante a Revolução de Junho, em 1848, sob as ordens do governo liberal, havia varrido, no plano político, para fora da utopia republicana a divisa “liberdade, igualdade, fraternidade”. Frederick Robert Karl, em sua obra *O*

³⁸ BRADBURY. *Modernismo: guia geral*. p. 76.

³⁹ BENJAMIN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Trad. Hindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito, Tânia Jatobá. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1975. p.10.

⁴⁰ BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1985. p. 104-111. [tradução literal].

moderno e o modernismo, traz a notícia de que Baudelaire estava entre os que apoiaram o levante. O saldo deste confronto foi a morte de dez mil pessoas⁴¹. Dolf Oehler, filósofo, filólogo e escritor alemão, considera 1848 como uma data chave para a modernidade⁴². A insurreição parisiense, sufocada em sangue, segundo essa tese, alterou o registro romântico da expressão literária e explica, em parte, o espírito de contestação das vanguardas. Reprimidos pela censura política, aqueles intelectuais teriam sublimado sua impotência diante dos eventos numa força criadora produtiva.

Para Oehler, a leitura que ainda se faz de Baudelaire é conservadora e exclui sua face politicamente engajada. A crítica moderna teria perdido o código alegórico da época. Escapam-lhe as alusões à revolta de 1848, alusões que subjazem, por exemplo, em poemas como “*Au lecteur*”: *Se o estupro, o veneno, o punhal, o incêndio...*,⁴³ e também “*Le cygne*”, uma elegia ao fracasso dos sublevados: o cisne ideal, evadido da gaiola, estende o pescoço para o céu “como se dirigisse censuras a Deus!”⁴⁴. Os versos deste último poema fariam referência ao espaço público *Place du Carrousel*, ponto culminante do massacre, indicado no poema pela expressão “*le nouveau Carrousel*”.

No plano geopolítico, por outro lado, o mundo assistia em meados do século dezenove à expansão do neocolonialismo europeu tanto na África e quanto na Ásia. Enquanto isso, nas ex-colônias, o espetáculo da economia escravocrata continuava em andamento. Tenha-se em conta que no Brasil a Lei Áurea foi assinada somente em 1888. O discurso racionalista, progressista, capitalista, estava sob suspeição: a Revolução Industrial, especialmente nas três décadas finais do século dezenove, passara a ser sustentada pelo neocolonialismo eurocêntrico e imperialista. Inglaterra, Alemanha, França, Itália, entre outras nações em desenvolvimento, precisavam encontrar com urgência novas fontes de matéria-prima: carvão, ferro, petróleo. Essas economias emergentes também necessitavam abrir novos mercados para os

⁴¹ KARL, Frederick Robert. *O moderno e o modernismo*. A soberania do artista 1885-1925. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro : Imago, 1988. p. 92.

⁴² OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo : Cia das Letras, 1999. p.9.

⁴³ BAUDELAIRE. Op. cit.. 98-101 et seq. [tradução literal].

⁴⁴ Ibid. p. 324-329 et seq. “*Comme s’il adressait des reproches à Dieu!*” [tradução literal]

excedentes de sua produção industrial. A Europa, sustentada sobre a lógica expansionista, partilhava a África e a Ásia.

Paralelamente, o século testemunhava, em 1848, à divulgação do manifesto comunista de Marx e Engels, e, em 1859, Darwin publicava *A origem das espécies*, dando publicidade à teoria da evolução. Por esse tempo, a metodologia científica também era aplicada à sociologia e o realismo literário bebia nas fontes do positivismo de Auguste Comte (1798-1857). O indivíduo e a arte, segundo Taine (1828-1893), eram frutos do meio; fatores hereditários determinariam o curso de nossas vidas. O terreno é propício para a revolução tecnológica que iria se desencadear, a partir de 1890, com as invenções do automóvel e do avião; da fotografia e do cinema; do telégrafo sem fio, do rádio e do telefone; além da descoberta da eletricidade e do plástico.

1.1.2 “A ironia é o critério”⁴⁵

A modernidade nasceu, pois, sob o signo do paradoxo. Não é inusitado que o crítico Antoine Compagnon conceba a modernidade baudelairiana como duvidosa e ambivalente “já que reage contra a modernização social, a revolução industrial”⁴⁶. Baudelaire, desprezando o moderno, é o primeiro moderno. Em outro ensaio, G.M. Hyde reconhece o poeta imerso na massa que enxerga como pura abstração. Hyde defende a tese de que o modernismo é filho da cidade e de Baudelaire⁴⁷. Assim é que, em 1850, dois anos depois da Revolução de Junho, a Paris de Baudelaire tinha um milhão de habitantes. Era uma cidade de ruas estreitas e de esgotos a céu aberto.

Um agrupamento urbano nada comparável, é verdade, ao cenário de cerca de 70 anos antes, no final do século dezoito, quando os enterros foram proibidos em Paris porque os corpos se empilhavam às vistas da população nos cemitérios da capital. A prefeitura mandou exumar os corpos e durante dois anos essas ossadas

⁴⁵ COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galéry. Belo Horizonte : Editora UFMG. 1996. p. 127.

⁴⁶ Ibid. p. 24-25

⁴⁷ BRADBURY, Malcolm; HYDE, G. M. *Modernismo: guia geral*. p. 279.

foram removidas em carroças, à noite, para o subúrbio da cidade, onde as pedreiras foram convertidas em catacumbas.

Poucos anos transcorreriam, depois desses eventos macabros, até que chegasse a vez da aristocracia francesa, em 1789, viver o terror da Queda da Bastilha e da guilhotina. Contados mais sessenta anos, em 1848, como já vimos, a massa de miseráveis, que havia feito a Revolução Francesa, novamente sublevada, fora sufocada na nova campanha de Junho. Era a senha para que Napoleão III convocasse o engenheiro Eugene Hausmann a fim de reconstruir a cidade. Ao longo de três décadas, os cortiços foram substituídos pelos *boulevares* — blocos de edifícios estrategicamente construídos com aquartelamentos militares nas lajes superiores. A região central de Paris ficou na posse da burguesia e a população pobre foi expulsa para os subúrbios da capital. Baudelaire vivia esse frenesi urbano quando publicou *Les fleurs du mal*, em 1857, e num de seus poemas mais celebres, “*Rêve parisien*”, fala sobre uma cidade renovada:

Le sommeil est plein de miracles!
Par un caprice singulier,
J’Avais banni de ces spectacles
Le végétal irrégulier.
Et, peintre fier de mon gene,
Je savourais dans mon tableau
L’enivante monotonie
Du metal, du marbre et de l’eau.⁴⁸

A cidade da lírica baudelairiana, como se vê, é irreal, fantasmagórica e estandardizada, carrega em si algo a que Hugo Friedrich traduziu como uma *idealidade vazia*, expressão que, mal-interpretada, poderia suscitar uma idéia negativa e equívoca. Muitos comentadores entendem essa transcendência vazia, sonhada por Baudelaire, como uma espécie de evasão para os paraísos artificiais de *Le Poème du Haschisch* e *L’âme du vin*. Mas não é possível apreciar devidamente o mencionado poema baudelairiano sem o sentido de ironia a que se refere Antoine Compagnon em

⁴⁸ BAUDELAIRE. p. 366-371. “O sono está pleno de milagres! / Por um capricho singular / Bani de tais espetáculos / a vegetação irregular. / E, pintor orgulhoso de meu gênio, / regozijei-me na minha pintura / da inebriante monotonia / do metal, do mármore e da água. [tradução literal].

relação à arte moderna: “a ironia é o critério”⁴⁹. Opinião que é corroborada por Clive Scott em seu ensaio sobre decadência e impressionismo: “O simbolismo traz em si a passagem de uma estética romântica para uma estética modernamente irônica”⁵⁰.

O sentido de ironia em “*Rêve parisien*” contrapõe a Paris artificial à Paris histórica. É plausível supor que o poeta estava dando continuidade, conscientemente ou não, a um projeto de esvaziamento ou de sabotagem daquele discurso ideológico que sujeitava as massas ao plano de urbanização da cidade, necessário, sem dúvida, mas indiferente à população miserável dos cortiços parisienses. Esse “projeto” intelectual seria aprofundado por uma plêiade de poetas pensadores, entre eles, Rimbaud, Mallarmé, e toda a modernidade.

1.1.3 Intelecto e despersonalização

A partir de Baudelaire, a poesia se configura, na opinião dos especialistas, como um *construto* lingüístico. Escrever passa a ser uma operação de cálculo e de rigor formal. Ao que parece, em certas instâncias, como quer Balakian, a lírica se converte numa atividade declaradamente intelectual⁵¹. Baudelaire nunca teria se rendido, em sua poesia, à mera confissão do ego. A temática de sua lírica, nesse sentido, se aparta do romantismo. Os fundamentos da poética moderna, segundo vários autores, poderiam ser reduzidos a uma síntese seminal: Baudelaire. Depois dele, não se espera mais do leitor, “*hypocrite lecteur*”⁵², uma passividade comprometida com o passado.

Miklós Szabolcsi, teórico da escola europeia, entende que o autor de *Les fleurs du mal* viveu na fronteira entre duas estéticas e de que sua sensibilidade “emerge por baixo da armadura classicista”⁵³. A poesia baudelairiana, portanto, é ambígua, execra o progresso, mas dele retira material para uma nova estética em que o “mal” reside nos fundamentos da psique. Com isso, decreta o fim da inocência — o inferno agora é propriedade coletiva.

⁴⁹ COMPAGNON. *Os cinco paradoxos...* p.127.

⁵⁰ BRADBURY, Malcolm. *Modernismo: guia geral*. p.166

⁵¹ BALAKIAN. p.35.

⁵² BAUDELAIRE. p. 98-101.

⁵³ SZABOLCSI. p.14.

Na mente de cada sujeito, como no poema “*Au lecteur*”, pulula uma horda de demônios, comparável a um milhão de vermes, fauna de chacais e de macacos barulhentos. Somos todos títeres de Satã. Na última estrofe surge onipotente o pior dos demônios, aquele que, embora quieto e apático, contaminaria o curso da modernidade:

*C'est l'ENNUI! — L'oeil chargé d'un pleur involontaire,
Il rêve d'échafauds en fumant son houka.
Tu le connais, lecteur, ce monster délicat,
— Hypocrite lecteur, — mon semblable, — mon frère!*⁵⁴

O resultado dessa visão crítica consistiu no *spleen*, no tédio impotente do artista diante da realidade, no sentimento de *ennui* que atravessando o tempo chegará a repercutir na lírica brasileira de Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Affonso Romano de Sant'Anna.

No abismo, ou *gouffre*, o poeta encontrou poemas, transitou entre o infernal e o sublime e percebeu, no *desvio*, a anormalidade “normal” de uma civilização decadentemente progressista que, algumas décadas depois, mergulharia na violência de duas guerras mundiais. Condenada pela tradição, a morbidez baudelairiana não é gratuita, tem um valor ético: divino e diabólico, sem exclusões, passaram a ser instância de reflexão na poesia. *Les fleurs du mal*, obra capital de Baudelaire, é um repto do *voyant* construtor de sonhos e pesadelos.

O leitor se depara em Baudelaire com uma poesia da decadência que não evita sua atração pelo escatológico. As imagens do belo e do feio, no poeta francês, têm a marca do intelecto e dos sentidos físicos: são imagens próximas do cotidiano: “Entre as rochas, inquieta, uma pobre cadela / Fixava em nós o olhar zangado, / À espera de poder ir retomar àquela / Carcaça pobre o seu bocado”⁵⁵. Benjamin assinala que “As *fleurs du mal* são o primeiro livro que empregou na lírica palavras

⁵⁴ BAUDELAIRE. p. 98-101. “É o tédio - com lágrimas de crocodilo, / Sonha com forcas e fuma seu cachimbo. / Tu o conheces, leitor, este monstro delicado, / Leitor hipócrita, — meu semelhante, — meu irmão!” [Tradução literal].

⁵⁵ ALMEIDA, Guilherme de. *Flores das “Flores do mal” de Baudelaire*. Rio de Janeiro : Ediouro, 2001. p. 48-55. [Derrière les rochers une chienne inquiète / Nous regardait d'un oeil taché, / Épient le moment de reprendre au squelette / Le morceau qu'elle avait lâché]. O poema é “A carniça”.

não só de proveniência prosaica mas também urbana”⁵⁶. Embora a maior parte de seus versos permanecesse preso à métrica, no *Spleen de Paris*, o poeta já trabalhava com poemas em prosa. A poesia de Baudelaire, cujo nascimento se dá em meio a estética romântica, está longe entretanto do idealismo patriótico de Victor Hugo: “*Dans une grande fête, un jour, au Panthéon, / J’avais sept ans, je vis passer Napoléon*”⁵⁷.

Hugo Friedrich entende que a partir de Baudelaire se iniciou um processo de “despersonalização” da poesia moderna: “a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos”⁵⁸. Benjamin pretende que Baudelaire calculava com antecipação os efeitos da linguagem, ocultava-se atrás de máscaras e evitava se descobrir diante do leitor⁵⁹. O autor se despersonalizou enquanto a obra ganhou mais personalidade. Tal contradição encontrou profunda ressonância em um poeta português, Fernando Pessoa, cuja obra a partir de 1914 se desdobraria em diversas personalidades autorais independentes. A esse respeito, Miklós Szabolcs faz um importante depoimento:

O poeta português Fernando Pessoa, nascido no simbolismo, é o caso mais particular, pois elevou o jogo de cena e a ornamentação, típicas do final do século, a um grau máximo, partindo-se em cinco individualidades, vestindo-se de cinco personalidades — escritor que escreve em cinco vozes e cinco estilos. Portanto, Pessoa leva ao ponto extremo a tensão das possibilidades de comportamento artístico do fim do século, antecipando, em cinco décadas, os fenômenos através dos quais o eu poético se dissolve⁶⁰.

O heteronimismo de Fernando Pessoa é radical. Pessoa é Alberto Caeiro, Pessoa é Álvaro de Campos, Pessoa é Ricardo Reis, Pessoa é Fernando Pessoa, Pessoa é pessoas.

A crueza visceral da visão de Baudelaire, entretanto, importa na construção das qualidades de um artista “espiritualizado”. Com suas asas superatrofiadas, desengonçado e cômico, ele se compara ao albatroz. Esse poeta *gauche et veule*,

⁵⁶ BENJAMIN. p.30.

⁵⁷ HUGO, Victor Maria. *Poésies*. Paris : Hachette, 1950. tome I. p-100-103. “Numa grande festa, um dia, no Panteão, / quando eu tinha sete anos, vi passar Napoleão” [tradução literal].

⁵⁸ FRIEDRICH. p.36-37

⁵⁹ BENJAMIN. p. 29.

⁶⁰ SZABOLCSI, Miklós. *Literatura universal do século XX: principais correntes*. Trad. Aleksandar Jovanovic. Brasília : Editora UnB, 1990. p.32.

deslocado, frágil, modernamente seria traduzido pelo drummondiano “Poema de sete faces” — “Vai, Carlos! ser *gauche* na vida”⁶¹.

A imagem que Baudelaire tinha do artista na sociedade capitalista, conforme Benjamin, ainda é a imagem romântica do herói. Em pouco tempo este mito seria esvaziado por outra noção de *voyant*: um poeta vidente que não se identifica mais com a figura do pássaro trôpego entre marinheiros, no convés, mas com o próprio barco, sem âncora, sem peias, sem tripulantes, sem bússola, o poeta será como “*Le bateau ivre*”⁶², o barco livre de Rimbaud.

1.1.4 Modernidade adolescente

A fissura entre o eu-lírico e o eu-autor se aprofundaria a partir da poesia de Arthur Rimbaud (1854-91). Augusto de Campos afirma que “há muitos Rimbauds em Rimbaud”⁶³. O poeta é *plural*. “EU é um outro”, afirmara Rimbaud⁶⁴. A lírica europeia estabelece no texto o lugar do não-eu. O poeta, emancipando-se das demandas do público, podia usar todos os disfarces. Há um esvaziamento. Aumenta a autonomia de vôo do texto. Este passa a ter um *status* de “documento lingüístico”⁶⁵, proprietário de um código próprio, não mais uma mera caixa de ressonância de demandas sociais.

Rimbaud em quatro anos de produção, dos 16 aos 19 anos, fez ir pelos ares o que restava de intocado nas convenções da lírica do século dezenove. “Começou com versos encadeados, passou ao verso livre e desarticulado, e daí às poesias em prosa, ritmadas assimetricamente, de *Les Illuminations* (1872-73) e de *Une Saison en Enfer* (1873)”⁶⁶, sintetiza Hugo Friedrich. Rimbaud não só intensifica a ruptura das convenções, iniciada em Baudelaire, como as ataca. Friedrich ilustra este fato com o

⁶¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1974. p. 3.

⁶² CAMPOS, Augusto de. *Rimbaud livre...* p. 40-41

⁶³ *Ibid.* p.13.

⁶⁴ CAMPOS, Augusto de. *Rimbaud livre*. São Paulo : Perspectiva, 2002. p. 40-41.

⁶⁵ SZABOLCSI. p. 16.

⁶⁶ FRIEDRICH. p.59.

poema *Venus anadyomène*. A bela deusa clássica, nascida da espuma, foi transformada numa figura grotesca⁶⁷.

O poeta adolescente cultivou o moderno e o novo, mas, a exemplo de Baudelaire, mostrava-se avesso ao progresso. O experimentalismo de Rimbaud instala sua poesia na origem da lírica moderna, concordam a maioria dos teóricos, ao lado de Baudelaire e, depois, de Mallarmé. A influência do “anjo travesso” foi determinante, mais tarde, na concepção de literatura dos surrealistas. A associação de Rimbaud com a escola Simbolista, ao contrário — essa é a convicção de Anna Balakian —, seria mera consequência de sua amizade com o poeta Verlaine⁶⁸. Opinião que também é compartilhada por Otto Maria Carpeaux⁶⁹. Outra causa possível para a pouca importância de Rimbaud para os poetas simbolistas seria seu isolamento na Etiópia, longe da vida literária, onde se dedicou, segundo seus biógrafos, ao mister nada lisonjeiro de traficante de armas.

A poesia singular e visionária deste poeta havia iniciado uma parábola em direção ao seu próprio centro — fenômeno que hoje se chama metapoética. As *Iluminações* de Rimbaud, por exemplo, focam-se nas qualidades do próprio texto. Quando criou mundos existentes só na linguagem, Rimbaud abalou a noção de reconhecimento e *mimesis*. Além de corroer a semântica convencional, Rimbaud prosseguiu na derrocada das estruturas formais: rompeu a métrica, usou o verso livre e o poema em prosa. Empregou indistintamente o registro culto, o popular e, às vezes, o registro chulo da língua. Cerveja, sanduíches, piolhos foram temas de seus poemas.

“Rimbaud é, sem dúvida, um dos grandes inovadores da linguagem poética, na raiz da Modernidade”⁷⁰, declara Augusto de Campos, cujo conceito de *voyant*, expresso em seu *Rimbaud livre*, reúne no poeta simultaneamente as feições de vidente-visionário-visualista. “Poeta maldito”, além da experimentação formal,

⁶⁷ Ibid. p. 65.

⁶⁸ BALAKIAN. p. 49.

⁶⁹ CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro : Ed. O Cruzeiro, 1964. v. 60, p. 2606. (“Fin du siècle” e depois”).

⁷⁰ CAMPOS. *Rimbaud...* . p. 20

Rimbaud teria mergulhado na “transcendência vazia”⁷¹ e submergido no desconhecido. Mediante uma alquimia bidirecional, de cima para baixo e de baixo para cima, com feérica imaginação, Rimbaud elaborou uma “realidade” poética inóspita, cujo sentido obscuro está cheio de imagens estranhas, irreais, inauditas, como nesta estrofe de “*Le bateau ivre*”:

*Et dès lors, je me suis baigné dans lê Poème
De la Mer, infusé d'astres, et lactescent,
Dévorant lês azurs verts; où, flottaison blême
Et ravie, un noyé pensif parfois descend (...)*⁷²

As imagens são oníricas, mas a linguagem é precisa, as palavras concretas. Veja-se este exemplo, extraído da mesma composição: “*Moi, l'autre hiver, plus sourd que les cerveaux d'enfants (...)*”⁷³. Friedrich observa: “Quanto mais estranhas e irreais se tornam as imagens, tanto mais sensível é sua linguagem”⁷⁴. O vocabulário do poeta é tido pelos críticos como um dos mais concretos da língua francesa. O estilo é claro e detalhista, mas ambíguo; os significantes são cristalinos, os significados, imprecisos. Por isso a reprodução do real, a lógica interna do poema, não é o que se poderia chamar de convencional. Os referentes da linguagem acabam por ionizar o texto em um quarto estado da matéria: “*L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes*”⁷⁵. Rimbaud também se ocupa da ironia para desestabilizar o cânone.

Em “*Cocher ivre*” (“Cocheiro bêbado”) o poeta burla da estrutura fixa do soneto numa paródia visual:

*Pouacre
Boit:
Nacre
Roi;*

*Acre
Loi,*

⁷¹ FRIEDRICH. p. 62

⁷² CAMPOS. *Rimbaud...* p. 40-41. [“Então eu mergulhei nas águas do Poema / Do mar, sarcófago de estrelas, latescente, / Devorando os azuis, onde às vezes - dilema / Lívido - um afogado afunda lentamente (...)”].

⁷³ Id. [“No inverno, eu, surdo, como um cérebro infantil”]

⁷⁴ FRIEDRICH. p.73.

⁷⁵ CAMPOS. *Rimbaud...* p.40-41. [“A Aurora em explosão como um bando de pombas” — em “*Le bateau ivre*”].

Fiacre
Choit!

Femme
Tombe:
Lombe

Saigne:
—*Clame!*
*Geigne.*⁷⁶

Este soneto guarda a forma tradicional de dois quartetos e dois tercetos. Há, entretanto, um deslocamento que provoca um efeito humorístico: o cocheiro do fiacre pode ser o poeta; e a mulher que tomba, a tradição. Affonso Romano de Sant’Anna, em *Paródia, Paráfrase & Cia*, nesse particular, comenta que “(...) a paródia, por estar do lado do novo e do diferente, é sempre inauguradora de um novo paradigma”⁷⁷. A paródia, assim, produz um desvio radical da norma e tende a reforçar uma posição contra-ideológica.

1.1.5 Um lance de dados

A aventura moderna teve seqüência com a poesia de outro francês, contemporâneo de Rimbaud, o simbolista Stéphane Mallarmé (1842-1898), que, em sua última fase, radicalizaria o processo de intelectualização do fazer poético. Mallarmé se distancia ainda mais da poesia confessional. Sua lírica nada tem em comum com o estilo biográfico de românticos como Musset, que escrevia: “*J’ai perdu ma force et ma vie, / Et mès amis et ma gaieté; / J’ai perdu jusqu’à la fierté / Qui faisait croire à mon génie*”⁷⁸.

Em Mallarmé, o texto da poesia é considerado como uma entidade à parte da matriz lingüística, o poema é tido como um objeto autônomo, operado por um

⁷⁶ Ibid. p. 28-35. [“Álacre / Vai: / Nacre / Rei; / Acre / Lei, / Fiacre / Cai! / Dama: / Tombo. / Lombo / Dói. / Clama: Ai”]

⁷⁷ SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. São Paulo : Ática, 2003. p. 27

⁷⁸ MUSSET, Alfred de. *Choix de poesies de Musset*. Rio de Janeiro : Americedit. Copyright 1944. p. 351. “Eu perdi minha força e minha vida, / Meus amigos e minha alegria: Perdi até o orgulho / Que me fez crer em meu gênio” — em “Tristesse”. [Tradução literal].

código que tornava difícil o reconhecimento das convenções então familiares. A voz que fala no poema soa paradoxalmente obscura e intelectual, demanda um leitor especializado. O crítico brasileiro Gilberto Mendonça Telles escreve que diante da obra de Mallarmé o leitor “terá que participar também da criação, recriando à sua maneira o objeto que existe apenas como signo de uma realidade espiritual e realmente difícil de ser apreendida”⁷⁹. Esta mesma opinião é manifesta ppr Miklós Szabolcsi: as imagens mallarmaicas “somente podem ser compreendidas depois de um elaborado trabalho mental”⁸⁰.

Cada poema de Mallarmé teria várias camadas de significação, caso reconhecamos válida a tese de *Estrutura da lírica moderna* de Friedrich. Tudo isso não fazem de Mallarmé um poeta popular. Se o hermetismo de Rimbaud estava delimitado pela concretude verbal, em Mallarmé a obscuridade se articula na própria sintaxe do texto. Ela fragmenta o mundo, faz recortes sensoriais de vaso, de leque, de espelho, interfere em suas “realidades”, para além da “transcendência vazia” rimbaudiana e até à esfera do vazio, *le néant*, o nada: “*Sur les crédences, au salon vide: nul ptyx*”⁸¹. Para o teórico Frederick Robert Karl, *ptyx* é um neologismo que rigorosamente significa nada, exceto talvez uma potencialidade que comenta a desintegração da linguagem. Mallarmé, diz ele, anuncia o vazio através dos objetos que nomeia⁸². Porém — quem opina agora é Friedrich — “nem mesmo o Nada é alcançado”⁸³.

Carpeaux escreveu que Mallarmé foi “um poeta experimental, de extravagâncias incompreensíveis e inúteis”⁸⁴, acusa-o de evasão e “arrogância prometida”, mas encontra nele a capacidade de extrair das palavras sentidos novos e, finalmente, acaba por reconhecê-lo como “(...) o mestre de uma nova sensibilidade poética, que é a nossa”.

⁷⁹ TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis-RJ : Editora Vozes, 1972. p. 44.

⁸⁰ SZABOLCSI. p.15.

⁸¹ MALLARMÉ, Stéphane. *Ses purs ongles très haut dédiant leur onyx*. In: FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. p. 129. [“Sobre as credências, no salão vazio, nenhum ptyx”]

⁸² KARL. p. 95.

⁸³ FRIEDRICH. p.131.

⁸⁴ CARPEAUX. p. 2596-2599 et seq.

A experimentação estética de Mallarmé, em um século de formalismo métrico, alcança seu maior extremo com o poema “*Un coup de des jamais n’abolira le hasard* [‘Um lance de dados jamais abolirá o acaso’]”. Trata-se de uma composição que explora os planos visuais, trabalha com o espaço em branco, e com a variação dos tipos e tamanho dos caracteres tipográficos. Teles julga que Mallarmé pôde “abrir novos caminhos para o intenso experimentalismo poético que vai caracterizar a poesia européia e, cinqüenta anos depois, a poesia de vanguarda no Brasil”⁸⁵.

A fragmentação e a atração pelo vazio, em Mallarmé, alcançam concretude no suporte do texto, isto é, a folha. A linguagem, imperfeita, vai se associar ao espaço em branco a fim de potencializar significantes. Já no prefácio de “*Um coup de des*” — um paratexto, portanto —, Mallarmé se refere ao vazio da folha como “silêncio em torno”⁸⁶ e teoriza uma possível leitura, em voz alta, para seu poema, como se estivéssemos diante de uma partitura musical. A posição e o tamanho dos tipos na página, diz ele, são indicações de entonação. Mallarmé trabalha com a plena convicção da quebra da norma. Seu poema, na verdade, desafia, com sua novidade formal, tanto os cânones da poesia quanto os da prosa. “O Prefácio (...) constitui um texto de muita importância para a compreensão da poesia de vanguarda no Brasil, a partir de 1958, quando apareceu o grupo de Poesia Concreta”⁸⁷, sublinha Teles.

1.1.6 O resto é literatura

Paul Verlaine (1844-1896), conforme os estudos literários mais aceitos, pergunta-se, seria o primo pobre da tríade Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé, iniciadores da modernidade? Talvez nem tanto. O fato é que, para confirmar a regra, o poeta parnasiano-apóstata Verlaine, no dizer de Otto Maria Carpeaux, veio a sustentar uma nota dissonante no coro dos eleitos. Ao invés de obscuridade, sua poesia traz clareza; em vez de poesia abstrusa, simplicidade estudada; espontaneidade no lugar de cerebralismo. É verdade que o sentimento geral de *spleen*

⁸⁵ TELES, p.45.

⁸⁶ Ibid. p. 47

⁸⁷ Ibid. p.46.

— *“Pour un coeur qui s’ennuie”*⁸⁸ — da segunda metade do século dezenove também afetou Verlaine. Ele de fato cultivou a imagem de poeta maldito. A se considerar a ressalva do crítico de literatura Álvaro Cardoso Gomes⁸⁹, porém, sua concepção de poesia se distancia do intelectualismo baudelairiano, do satanismo rimbaudiano e do hermetismo mallarmaico.

Parnasiano primeiro, depois simbolista e decadente, Verlaine teria construído uma poesia de refinamentos, clássica na forma, metricamente perfeita, e cheia de nuances e meios tons. Carpeaux considera o seguinte: “o homem Verlaine era ‘decadente’; a sua poesia, não”⁹⁰. Em nossa opinião, com *“Art poétique”*, seu trabalho mais célebre, “ponto de partida da funda aventura simbolista”⁹¹, segundo Teles, Verlaine, fez metapoesia e história: pelo menos três versos desse texto poético são epigráficos na história da literatura: (a) a música antes de tudo; (b) pega a eloquência e torce-lhe o pescoço; (c) e todo o resto é literatura. Vejamos separadamente cada um destes versos-epígrafes a fim de aquilatar sua importância diluída na lírica moderna.

(A) *“De la musique avant toute chose”*⁹². Neste primeiro verso Verlaine concebe programaticamente a poesia como sonoridade. A musicalidade do verso, para ele, deve estar em primeiro lugar. A linguagem em Verlaine, ressalta Gomes, está “quase que totalmente reduzida à camada sonora”⁹³. Mais importante que dizer é sugerir. O verso deve soar, como a música, *“plus vague et plus soluble dans l’air [mais vago e mais solúvel no ar]”*, e, para isso, o poeta atenua as regras do ritmo alexandrino (doze sílabas), adotando versos ímpares (eneassílabos), que tornariam o conjunto mais impreciso e vaporoso⁹⁴.

*Les sanglots longs
Des violons*

⁸⁸ ALMEIDA, Guilherme de. *Poetas de França*. São Paulo : Nacional, 1985. p. 144-147. [“Para um coração vazio” na trad. de Guilherme de Almeida de *“Ariette”* (“Arieta) ou literalmente “para um coração que se entedia”]

⁸⁹ GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista: textos doutrinários comentados*. São Paulo : Atlas, 1994. p. 65.

⁹⁰ CARPEAUX. p.2603.

⁹¹ TELES. p. 30.

⁹² VERLAINE, Paul. *Art poétique* apud GOMES, Álvaro Cardoso. *A estética simbolista*. p. 62.

⁹³ GOMES. p.65.

⁹⁴ Ibid. p. 64.

*De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone*⁹⁵.

O uso desses ritmos indecisos e vagos, a escolha de palavras sugestivas, e de rimas naturais e espontâneas, reforçam a sonoridade e favorecem a articulação flexível e cantante das estrofes. O poema valoriza a musicalidade do significante e apenas insinua o plano do significado. A obsessão de Verlaine pela construção do verso em que nada “pese ou pose”⁹⁶, a palavra como um objeto sonoro, buscada pelos poetas do Simbolismo, foi sutilmente levada em conta pela lírica moderna.

(B) “*Prends l'éloquence et tords-lui son cou!*”⁹⁷ O segundo verso-estatuto de Verlaine, “Pega a eloquência e torce-lhe o pescoço”, prescreve um corte nas adiposidades líricas do texto. Em outras palavras, como disse Carlos Drummond de Andrade, em “Procura da poesia”⁹⁸, o poeta deve penetrar “surdamente no reino das palavras”, onde estão os poemas “sós e mudos... com seu poder de palavra e seu poder de silêncio”. Drummond adverte: “Não dramatizes”. A reserva, a concisão, recomendadas por Verlaine em 1874, foram copiosamente cultivadas pela lírica moderna. Em seu “Prefácio interessantíssimo”, Mário de Andrade anota: “Arte é mondar mais tarde o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos”⁹⁹. Essa tese de Verlaine, “príncipe dos poetas”, encontrou terreno fértil no concretismo brasileiro. Augusto de Campos, respondendo sobre a poesia concreta, afirma o seguinte:

Tecnicamente, os poetas concretos se distinguem dos seus antecessores pela radicalização e condensação dos meios de estruturação do poema, no horizonte dos meios de comunicação da segunda metade do século. Isso implicou, entre outras características, nas seguintes: maior rigor construtivo, em relação às experiências

⁹⁵ VERLAINE, Paul. In: AVISSEAU, P. *Littérature française expliquée par des textes choisis*. Paris : Les Éditions de L'École, 1956. p. 403. “Os soluços longos / Dos violões / Do outono / Ferem meu coração / Com langor *monotônico*.” [Tradução. literal].

⁹⁶ “*Sans rien en lui qui pèse ou qui pose*” (VERLAINE apud TELES. *Vanguarda...* p. 62).

⁹⁷ VERLAINE. *Art poétique*. apud GOMES. *A estética simbolista*. p. 62-63.

⁹⁸ ANDRADE, C. D. *Reunião*. p. 76-77.

⁹⁹ ANDRADE, Mário de. *Prefácio interessantíssimo*. In: *Paulicéia desvairada*, 1922. *Poesias completas*. São Paulo : Martins Fontes, 1966.

gráficas de futuristas e dadaístas. Maior concentração vocabular; ênfase no caráter não-discursivo da poesia com supressão ou relativização dos elos sintáticos; explicitação da materialidade da linguagem sob os aspectos visual e sonoro; trânsito livre entre os estratos verbais e não-verbais¹⁰⁰.

A diluição da poesia discursiva, a sintaxe fraturada, a linguagem verbo-visual, a fragmentação do verso, das palavras, das idéias, são estratégias concretistas que estão longe, é verdade, da experiência sugerida pelo poeta francês, mas, certamente, respondem com entusiasmo à disposição programática de Verlaine, quando este se dispõe a *torcer o pescoço da eloqüência*.

(C) “*Et tout le reste est littérature*”¹⁰¹. Finalmente, nesta terceira *epígrafe* de “Arte poética”, que também é seu último verso, coube a Verlaine a primazia de reclamar a autonomia da lírica: “E todo o resto é literatura”. A poesia, segundo esta concepção, devia rebelar-se contra o papel coadjuvante que lhe emprestava a mera expressão biográfica do eu-lírico. Reivindicava existência independente. Considere-se, por exemplo, a opinião de Anna Balakian, segundo a qual Baudelaire já “converte a poesia numa atividade intelectual em vez de emocional¹⁰²”. Em outras palavras, a partir de Baudelaire, inicia-se na lírica moderna uma gradual ênfase na função poética. A função meramente comunicativa do clássico esquema de Roman Jakobson¹⁰³ é lançada para um segundo plano. Apartado-se da narrativa, o código poético se tornaria cada vez mais especializado e metalingüístico.

O programa do Simbolismo, sugerido por Verlaine, mais interessado em insinuar do que em formular, conduziu os epígonos da escola a fazer da lírica um “assunto tão privativo do poeta”¹⁰⁴ que abalou a idéia preconcebida que o leitor, acostumado a estereótipos, tinha da matéria. A poesia era *algo à parte*. Friedrich

¹⁰⁰ CAMPOS, Augusto de. *Questionário do Simpósio de Yale sobre poesia experimental, visual e concreta desde a década de 1660* (Universidade de Yale, EUA, 5-7 de abril de 1995). Disponível em <http://www2.uol.com.br/augustodecampos/yaleport.htm>. Acesso em 04 jul 2004.

¹⁰¹ GOMES. p.63.

¹⁰² BALAKIAN. p. 41

¹⁰³ JAKOBSON, Roman. *Lingüística e comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein, José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1970. [Jakobson prevê seis funções para a linguagem: **referencial** (focada no contexto), **emotiva** (no emissor), **conativa** (no receptor), **fática** (no canal), **poética** (na mensagem) e **metalingüística** (no código). Ver o capítulo “Lingüística e poética” da obra citada].

¹⁰⁴ WILSON. p.21.

ressalta que para estetas como Verlaine, Mallarmé e Apollinaire, a lírica seria o ponto culminante da literatura¹⁰⁵. A este respeito, Edmund Wilson faz a seguinte proposição:

Toda percepção ou sensação que tenhamos, a cada momento de consciência, é diferente de todas as outras; por conseguinte, torna-se impossível comunicar nossas sensações, conforme as experimentamos efetivamente, por meio da linguagem convencional e universal da **literatura comum** [grifo meu]¹⁰⁶.

Hugo Friedrich sustenta a hipótese de que desde Poe e Baudelaire os poetas acrescentam ao seu trabalho alguma reflexão teórica, idéia que foi “sustentada por Verlaine e Mallarmé”¹⁰⁷ e que preconizava, basicamente, a noção de que “a lírica é o fenômeno mais puro e mais sublime da arte poética”. Veja-se o que diz o teórico:

O isolamento moderno do poeta reflete-se no pensamento de que do ápice solitário da lírica não há caminho algum que conduza às encostas planas da literatura. Estas poéticas insistem na **distância infinita entre a lírica e o resto dos escritos narrativos e dramáticos**, baseados nas relações objetivos e na lógica [grifo meu].

De modo análogo, Anna Balakian considera que o isolamento do poeta na sociedade, na segunda metade do século dezenove

decorre da decisão de Verlaine *‘et tout le rest est littérature’*. Os poetas do final do século concordaram com o **veredito que separava a poesia do resto da literatura**, e com isto rejeitaram a vasta audiência interessada em ‘literatura’. Determinaram o destino do poeta nos anos vindouros [grifo meu]¹⁰⁸.

Samira Chalhub, compreendendo a especialização da poesia moderna, considera que a arte em transformação colocou a poesia “face à necessidade de resguardar sua identidade” e de “procurar caminhos que assegurem o que é próprio dela, o que é específico”¹⁰⁹. É sintomática dessa busca, na escola Simbolista, a hegemonia dos poetas sobre o número de romancistas, exceto, talvez, na dramaturgia

¹⁰⁵ FRIEDRICH. p.147.

¹⁰⁶ WILSON. p. 22

¹⁰⁷ FRIEDRICH. p. 147 et seq.

¹⁰⁸ BALAKIAN. p. 96.

¹⁰⁹ CHALHUB, Samira. *A meta-linguagem*. São Paulo : Ática, 1999. p. 39.

onde o movimento prosperou com o teatro de Maeterlinck e de Ibsen, particularmente com a peça *O pato selvagem*. É curioso, nesse particular, notar que o abandono do verso pelos autores de textos dramáticos também contribuiu para fortalecer a posição de independência da lírica. O texto teatral tornou-se coloquial e prosaico. Verlaine, no campo programático, contribuiu para instaurar a leveza do verso e, principalmente, para imprimir na consciência dos primeiros modernos a idéia de que a lírica poderia ser um gênero autônomo.

1.2 FORÇA PÓS-LÓGICA

Há uma condição visionária, simbólica, hermética, na poesia dos primeiros modernos da segunda metade do século dezenove. Rimbaud e Mallarmé contribuíram enormemente para este marco. Os surrealistas, herdeiros de Rimbaud, sustentaram nas primeiras décadas do século vinte que a arte também devia se unir à pesquisa científica para investigar os fenômenos do inconsciente. O alógico e o lógico, segundo esta concepção, estariam associados na mesma experiência estética.

Esta dicotomia, aparentemente irreconciliável, entre a festa do intelecto de Valéry e a derrocada do intelecto de Breton, seria minimizada por Friedrich¹¹⁰, para quem tais contradições são apenas aparentes. Razão e *pathos* reconciliados, segundo este autor, seriam uma rota de fuga à insuportável mediocridade mundana. Essa via de mão dupla, paradoxalmente, traduz-se numa vocação crítica mais permeável ao novo e que, sob diversas influências, encontra na *realidade* outros níveis de interpretação. É mesmo plausível que ambas as forças — a pré-lógica e a lógica — sempre tenham coexistido de forma diluída na cultura ocidental. Faltava apenas verbalizar seus influxos. Portanto, poderíamos considerar que a consciência moderna, sob alguns aspectos, é *pós-lógica*, isto é, capaz de se reconhecer tanto no cálculo quanto nos impulsos primitivos que se movem nos níveis inconscientes da mente. Como veremos no terceiro capítulo deste trabalho, o embate entre razão e intuição será um dos eixos em que se desenvolvem os poemas de Affonso Romano de Sant'Anna em *Poesia sobre poesia*.

¹¹⁰ FRIEDRICH. p.143-144.

O elemento mediador entre o racional e o arcaico, entre o crítico e o mágico, para Friedrich, é a *fantasia*, pela qual o poeta deforma a realidade numa percepção onírica, decompondo e recompondo o mundo, durante essa operação, a seu bel prazer. Essa mescla já pode ser detectada nos “paraísos artificiais” de Baudelaire. O poeta francês escreveu longamente sobre os estados alterados de consciência provocados pelo haxixe. Freud, pouco depois, fez pesquisas com cocaína. Mais tarde, nos anos de 1960, o escritor Aldous Huxley escreveu um livro chamado *As portas da percepção*, entre outros, documentando seus experimentos com o ácido lisérgico, o LSD, e, ainda nos anos 60 e 70, Carlos Castaneda ganhou notoriedade mundial descrevendo práticas xamânicas com os alucinógenos encontrados no peiote (*lophophora williamsii*) e na “erva do diabo” (*datura innoxia*).

O poeta teve liberdade para ser um arquiteto dos próprios sonhos, porém, o código ordinário da língua não se aplicava mais, pois as palavras dessa nova estética deixavam de ter referência fora do poema. Uma lírica de tal feição guarda semelhanças com os sonhos, onde o tempo e espaço deixam de ter sentido e em que o grotesco e o sublime se tocam sem causar espanto. As figuras de linguagem e as metáforas ganharam as cores do imaginário de cada poeta em particular.

As várias modernidades que atravessaram o século vinte, apesar de tantas contradições, entre razão e emoção, parecem beber em fontes mais ou menos comuns, tais como: a necessidade crescente de ruptura; desejo de esvaziar as representações da realidade, material ou cultural; a tendência para a abstração; e a busca obsessiva de um estilo que seja inconfundível, ainda que impessoal. O eu-lírico separa-se do eu empírico e a “voz” no poema não é necessariamente a voz do autor. O poema busca a novidade, veste um figurino próprio, chama a atenção para seu aspecto formal e amplia seu raio de ação na folha em branco — a começar pelo uso semiótico dos espaços que separam os versos entre si. O poema, mais visual, muda a relação do leitor com a palavra escrita. As letras ganham peso no sentido que se dá à palavra: os tipos no papel têm peso sígnico. Os sinais diacríticos e a presença ou ausência de pontuação revelam ou ocultam intenções. A nova versificação transgride o cânone, a rima e a métrica: a linha pode ser longa como a extensão da folha, o verso pode ser curto como uma exclamação, pode ainda ser livre ou branco. Há muitos ritmos. A sintaxe ora suprime o substantivo, ora o verbo, e até as preposições. Não há obrigatoriedade de precisão lógica, sintática nem semântica.

Entretanto é preciso ter em conta que a “forma”, mesmo sendo engenhosa ou inédita, não é o que necessariamente determina o perfil da poesia moderna. O poeta Carlos Drummond de Andrade, por exemplo, fez sonetos. Mas algo insidioso neles trai a matriz clássica:

Eu quero compor um soneto duro
 como poeta algum ousara escrever.
 Eu quero pintar um soneto escuro,
 seco, abafado, difícil de ler.¹¹¹

O tratamento que é dado ao tema do soneto “Oficina irritada” (1951), de vocação claramente metalingüística, revela um dos traços mais marcantes da modernidade: um jeito frio, mordaz, provocador, de lidar com a lírica. Assinalado pela consciência crítica, o poema moderno zomba de si mesmo e de seus interlocutores, em versos francos e obscuros: “Ninguém o lembrará: tiro no muro, / cão mijando no caos, enquanto Arcturo, / claro enigma, se deixa surpreender”¹¹².

O assunto que geralmente é eleito pelo poeta moderno afronta a autoridade literária, toca o fragmentário, joga com o se desviar da norma estando dentro da norma. A orientação desta lírica certamente, mesmo que toque o feio, é estética, mas também será ética, ainda que não o declare porque transgride a coesão dos cânones e a ordem estabelecida. “Obras de arte, todavia, têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde”¹¹³, ressalta Adorno. A poesia moderna incorporou novos temas: a máquina, o ínfimo, a cena cotidiana, objetos insignificantes. Trata-se de uma lírica que emprega indiscriminadamente tanto o vocabulário especializado, quando lhe interessa, quanto terminologias científicas, ou, palavras chulas, neologismos e onomatopéias. As obscuridades e durezas da poesia moderna, seu deslocamento para fora do eixo das práticas de expressão marcadas pelo estereótipo, provocaram, primeiro, o alheamento do público, depois sua especialização. Mesmo os parnasianos, cultores da forma, foram igualmente críticos da efusão romântica e ajudaram a distanciar o leitor comum da poesia quando

¹¹¹ ANDRADE, C. D. de. *Reunião*. p. 170.

¹¹² *Ibid.* p. 171.

¹¹³ ADORNO. p.195

coberam seus clichês métricos com o gelo da impessoalidade. Compagnon, acerca das dificuldades que a lírica moderna apresenta ao leitor, comenta em seu *O demônio da teoria* que:

“Um poema de valor é uma peça de organização mais compacta ou, ainda, uma peça caracterizada por sua dificuldade ou obscuridade, segundo uma exigência que se tornou primordial desde Mallarmé e as vanguardas”¹¹⁴

A lírica moderna se tornou demasiado exigente, necessita um leitor perspicaz (e às vezes parece até prescindir dele); em contrapartida, a poesia de expressão e seus leitores foram banidos do novo cânone e permanecem operando num registro demasiado ingênuo para ser levado a sério pelo ceticismo e ironia que são inerentes à apreciação crítica moderna. A lírica contemporânea, em geral, se tornou uma aragem cerebral e fria, na opinião de Hugo Friedrich, e sua recepção também, segundo manifesta Benjamin em *A modernidade e os modernos*. Esse racionalismo, ademais, teria induzido esse público mais especializado a igualmente depreciar as antigas formas cujo alicerce declamatório cedeu lugar ao construtivismo espacial. Clive Scott escreve que o poema moderno é “(...) animado não tanto pela voz que inspira vida a ele, mas pelo olho móvel que vagueia incessante, para frente e para trás, por sobre a página”¹¹⁵. A visualidade do texto alterou hábitos de leitura e o gosto pelo hermetismo, com o tempo, convocaria o leitor a participar da recriação do poema como um doador de sentidos.

1.2.1 Desolação lírica

“A lírica do século vinte não traz mais nada de fundamentalmente novo, por mais dotados que sejam alguns de seus poetas”¹¹⁶. A declaração de Hugo Friedrich vem ao encontro da crença de Frederick Robert Karl de que sob diversos aspectos, o

¹¹⁴ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte : Ed. UFMG, 1999. p.229.

¹¹⁵ BRADBURY. *Modernismo: guia geral*. p.167.

¹¹⁶ FRIEDRICH. p.141.

simbolismo do século anterior, em seu sentido mais amplo, operou como uma espécie de avatar da modernidade e teria contribuído para compor o quadro de sua cultura em crise. Bradbury & McFarlane afirmam em um ensaio escrito a quatro mãos que as idéias experimentais do romantismo haviam colocado em risco “o mito, a estrutura e a organização”¹¹⁷ da tradição beletrista do século dezenove. Para o teórico Edmundo Wilson: “A história literária de nosso tempo é, grandemente, a do desenvolvimento do Simbolismo e de sua fusão ou conflito com o Naturalismo”¹¹⁸. Examinando a problemática da modernidade em *O castelo de Axel*, Wilson chegaria à conclusão de que o movimento lírico iniciado na França por poetas como Baudelaire, Rimbaud, Verlaine e Mallarmé estavam destinados a se irradiar para o mundo. A opinião de Anna Balakian coincide fundamentalmente com o ponto de vista de Wilson quando elabora a hipótese de que, a partir do simbolismo, a arte teria renunciado ao pendor nacionalista para assumir as prerrogativas da cultura ocidental como premissa.

A crítica parece concordar que a internacionalização de uma nova estética começou a se precipitar a partir da tradução da obra do norte-americano Edgar Allan Poe para o francês, como já anotamos, pelas mãos de Baudelaire, em 1852. Em seu estudo *Filosofia da composição*¹¹⁹ (1846), Poe se posiciona contra as efusões líricas do romantismo. O deslocamento de artistas pela Europa se intensificou na segunda metade do século dezenove. Verlaine e Rimbaud viveram na Inglaterra; os poetas simbolistas norte-americanos Stuart Merrill e Francis Vielé-Griffin escreveram em francês e moravam em Paris. Em torno de Mallarmé se reuniram, entre outros, o inglês Arthur Symonds e os irlandeses Oscar Wilde, George Moore e W. B. Yeats. Bradbury & McFarlane, em seu ensaio “Movimentos, revistas e manifestos”, deixam patente que a obra do poeta e teatrólogo norueguês Hendrik Ibsen nos idos de 1890 foi publicada em sete diferentes línguas¹²⁰, fato incomum na época.

¹¹⁷ BRADBURY. *Modernismo*: guia geral. p. 19.

¹¹⁸ WILSON. p.24.

¹¹⁹ POE, Edgar Allan. *Poesia e Prosa*: obras escolhidas. Trad. Oscar Mendes; Milton Amado. São Paulo : Ediouro, 2000. p. 407-414.

¹²⁰ BRADBURY. *Modernismo*: guia geral. p. 161.

A modernidade, de fato, foi cosmopolita em sua propagação. Suas raízes espalharam-se pelas principais capitais européias: Berlim, Viena, Moscou e São Petersburgo, até a I Guerra Mundial. Depois Londres, Zurique, Nova York e Chicago. E Paris, como modelo fundador, remata Bradbury, em seu ensaio “As cidades do modernismo”¹²¹, durante todo o tempo. A migração cultural da *intelligentsia*, sobretudo européia e, em menor grau, norte-americana, na primeira metade do novecentos viria a ser o catalisador da difusão das novas idéias. O romeno Tristan Tzara, por exemplo, depois de fundar, em 1916, com outros camaradas, em Zurique, a escola dadaísta, transferiu-se para Paris. Nas primeiras décadas do século vinte, Londres atraiu escritores e poetas norte-americanos, entre eles, T. S. Eliot, Gertrude Stein, Ezra Pound e Stephen Crane, além dos irlandeses James Joyce e Bernard Shaw. Fernando Pessoa, lisboeta, cresceu na África do Sul, onde freqüentou a Universidade da Cidade do Cabo e teve educação inglesa. No sentido contrário, rumo ao continente americano, o romancista Thomas Mann trocou a Alemanha nazista, em 1933, pelos Estados Unidos.

O caso, entretanto, que melhor exemplifica o cosmopolitismo na arte moderna é o surgimento de um movimento de vanguarda liderado pelo italiano Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944). Nascido no Egito, educado na França, Marinetti fundou o futurismo, cronologicamente, o primeiro movimento de vanguarda na Europa. Marinetti viajou muito dando conferências futuristas em vários países. Esteve inclusive no Brasil, em 1926, para participar de uma série de conferências. Almeida Prado, Menotti Del Picchia, Graça Aranha, Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira e Plínio Salgado dialogaram com a escola de Marinetti. Traços do futurismo, e de outras vanguardas européias, podem, de fato, ser reconhecidos em vários momentos do modernismo brasileiro, como o *Pau Brasil* e a *Antropofagia*. Mário de Andrade admitiu, em seu “Prefácio interessantíssimo”¹²² (um paratexto, naturalmente), que reconhecia “pontos de contacto” com o futurismo, embora seu romance *Macunaíma* tenha inaugurado, em seguida, um novo projeto

¹²¹ Ibid. p. 76.

¹²² ANDRADE, Mário de. *Prefácio interessantíssimo*. In: *Paulicéia desvairada*. 1966.

estético, conforme estudo feito pela professora Annateresa Fabris em seu livro *O futurismo paulista*¹²³. Em *Macunaíma* Fabris encontra a recusa final de Andrade à civilização industrial tão cara ao marinettismo.

1.2.2 *Avant-garde*

O “Manifesto Futurista” foi publicado em 1909 no jornal parisiense *Le Figaro*. Seria o primeiro de mais de trinta manifestos de Marinetti sobre a literatura, a pintura, a escultura, a música, o teatro, a dança, a culinária, a política, etc. Ao agitador italiano repugnava a tradição. Ele seria responsável por precipitar uma ruptura da lírica moderna com suas matrizes do passado. Mas Guillermo de Torre¹²⁴, historiador da literatura, ironiza as bravatas e a tendência hiperbólica das proposições de Marinetti: demolir museus, bibliotecas e sintaxes. Torre designa de modernolatria o culto futurista ao motor e à velocidade. “Machine lirique”, poema escrito em francês por Marinetti, ilustra os termos em que este poeta italiano exalta a força motriz da máquina:

Piston chaudière piston chaudière p i s s s -
-tton p i s s s-tton piss sston.
premier Piston de Joie chaude PENETRER
dans l’huile fr i r e r i r e f r i r r e i r e sa nos-
talgie graaasse graaasse.
Second Piston de VOLON VOLONTÉ VOOO
LOON TÉE freiné par trop d’huile-sensualité
(grave pénible mal rythmé) folle folle folle
course folle de deux courroies de transmission
(afection rancune).¹²⁵

¹²³ FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda no Brasil*. São Paulo : Perspectiva : Edusp, 1994.

¹²⁴ TORRE, Guillermo de. *História das literaturas de vanguarda*. Trad. Maria do Carmo Cary. Lisboa : Editorial Presença; Santos : Martins Fontes [s/d]. v.1.

¹²⁵ MARINETTI, Filippo Tommaso. Apud. TORRE, Guillermo de. *História das literaturas de vanguarda*. p.161. [Glossário para a tradução do poema de Marinetti: chaudière: fornalha; joie: alegria; chaude: quente; dans: dentro; huil: óleo; frire: refrigerar; grasse: graxa; freine: frear; trap: muito; pénible: penoso; folle: doida; rancune: rancor].

O gabarito do “progresso” civilizatório que inspirava o *chef d'école* do futurismo em sua cruzada para combater o passado deve ser buscada na produção industrial em linha de Henry Ford, implementada na virada do século, no avião, na radiodifusão, na energia elétrica, e nos primeiros ensaios de televisão. Apesar de misógino, iconoclasta, fascista e belicoso, o experimentalismo literário de Marinetti, em sua expressão estética, iria influenciar entre outros o poeta francês Apollinaire, o movimento dadaísta, o modernismo brasileiro e até a moderna técnica publicitária. Também aderiram ao futurismo de primeira hora o poeta Vladimir Maiakóvsky, com seu futurismo russo, e o escritor italiano Giovanni Papini.

Em seus manifestos, Marinetti proclamou a destruição da sintaxe. Ele quis ir além do “poema em prosa” de Rimbaud e do “verso livre” de Gustave Kahn; Marinetti desejou a “palavra livre” e a imaginação sem os dormentes da gramática. Seu “Manifesto técnico da literatura futurista”¹²⁶ pregava a abolição do adjetivo, do advérbio e da pontuação — que devia ser substituída por sinais matemáticos e notações musicais. O uso de onomatopéias, aliás, foi introduzido nas vanguardas. O futurismo queria uma literatura de massas, ao contrário dos primeiros modernos, mas também proclamava, como eles, a supressão do “eu” na literatura. Marinetti aprofundou as experiências estéticas de seus precursores, mas, ao contrário do decadentismo humanista anterior, apregoava a era das máquinas. O programa marinettista propunha as seguintes inovações tipográficas na elaboração do poema: vários tamanhos de caracteres e de tipos gráficos; variação de cores; e emprego de versos em linhas verticais, oblíquas e circulares. Muitas dessas inovações foram utilizadas depois por outros autores e por outras escolas, inclusive, pelos atuais *sites* da Internet que devem alguma coisa de seu leiaute gráfico ao experimentalismo iniciado no início do século passado pelos futuristas.

O poeta cubista francês Guillaume Apollinaire (1880-1918), autor de *Calligrammes* (1918), seguindo uma das linhas da pesquisa futurista, também dispensou a pontuação e a tipografia regular, alterou a forma do texto lírico na folha de papel e produziu uma série de poemas visuais. O desvio das normas continuava a

¹²⁶ MARINETTI. Apud. TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. p. 70.

conduzir os poetas em direção a uma maior autonomia de criação. Apollinaire, a exemplo de Marinetti, poetizou o mosaico urbano construído de máquinas e prensa. Foi dele que partiu a inspiração para que pintores como Picasso desenvolvessem a técnica da decomposição geométrica da realidade. Também de Apollinaire veio o influxo para a fragmentação massiva na arte moderna. Era o esvaziamento do prosaico e também do figurativo. A fragmentação, um processo de remontagem da realidade, se estenderia, na língua inglesa, para os romances de James Joyce e para a poesia de T.S. Eliot. “O *Prufrock* de Eliot só pode ser compreendido (...) como uma versão cubista de um rosto ou figura”¹²⁷, opina Frederick Robert Karl.

A herança dos simbolistas franceses, na verdade, teria sido compartilhada por muitos movimentos vanguardistas: futurismo italiano, cubismo francês, expressionismo alemão, imagismo e vorticismismo inglês e norte-americano. Outros autores não-proselitos também possuem uma dívida para com o simbolismo: Valéry, T. S. Eliot, S. John Perse, Rilke, Yeats, Garcia Lorca e Ungaretti, entre outros. Considerando que a vanguarda é canibalesca, aquele espólio foi muitas vezes litigioso e cada movimento ou cada autor tratou de pegar o seu quinhão. No ensaio “O nome e a natureza do modernismo”, Bradbury e McFarlane definem a essência do modernismo mundial como uma instabilidade semântica¹²⁸. A figura do artista passa por várias mutações cada vez mais rápidas: do dândi heróico de Baudelaire ao visionário rimbaudiano, do sábio mallarmaico ao iconoclasta marinettiano e ao proletário épico de Maiakovski. O que é novidade hoje, para o mesmo artista, amanhã já não serve.

O mais radical dos movimentos de vanguarda, por seu espírito de “terrorismo cultural”¹²⁹, o movimento que ultrapassou os pré-requisitos da origem militar do termo, *avant-garde*, no entendimento de Gilberto Teles, foi o dadaísmo. A escola, cujo epicentro foi Zurique, sobreviveu de 1916 a 1924, aproximadamente, período em que a Europa assistiu à revolução russa de 1917 e a carnificina da I Guerra Mundial. Para os dadaístas o conflito armado descobriu o ferrete da

¹²⁷ KARL. p.439.

¹²⁸ BRADBURY. *Modernismo...* p. 15.

¹²⁹ TELES. p. 101.

irracionalidade que estava velado por trás da ideologia racional-capitalista. Dada contesta a autoridade, Dada rompe com a tradição, e propõe o mais brutal sistema de esvaziamento das estruturas culturais já visto na Europa. O alvo não é apenas a arte, porque Dada é antiarte, o movimento questiona o sentido e a finalidade da estética em um mundo caótico de violência e guerra. O alvo são as próprias instituições sociais.

Os manifestos do dadaísmo, muitos deles escritos pelo romeno Tristan Tzara (1896-1963), apregoavam que não havia nada a manifestar. O próprio termo “dada” não quer dizer nada em especial e pode significar ao mesmo tempo várias coisas em várias línguas, tais como: “quixotesco”, “sim, sim”, “cavalinho”, “um brinquedo”, “nada”, “cubo”, “mãe”, “ama de leite”, “rabo de vaca”. Em certa medida remete ao *ptyx* de Mallarmé. Segundo Robert Short, em seu ensaio “Dada e surrealismo”, a vanguarda dadaísta, metida no próprio niilismo, não teve programa coerente nem estilo único. Sua principal contribuição “foi postular não tanto um novo estilo, mas uma nova concepção do artista”¹³⁰. Em outro ensaio, “A crise da linguagem”¹³¹, Richard Sheppard assinala o fato de que os dadaístas consideraram uma pretensão sem medida o desejo do domínio perfeito da linguagem. Dada declarou a morte do gênio. Foi um movimento tribal e engajado no qual a poesia se tornou, conceitualmente, objeto descartável.

Os dadaístas colocaram a literatura sob suspeição e buscaram de todas as formas dessacralizar os cânones vigentes. O halo havia caído da frente do poeta, em Baudelaire; chegara a vez de os dadaístas borrarem a aura sacra também da obra de arte. Para esse fim o movimento utilizou a técnica da apropriação ou *assemblage*. Copiada de procedimentos utilizados nas artes plásticas, a técnica permite ao autor se assenhorear, sem peias, da obra alheia e reelaborar seu código para produzir uma nova mensagem. Deslocada do uso normal, a obra apropriada serve como instrumento de crítica ideológica. O procedimento de apropriação, com algumas variações, foi adotado por André Breton (1896-1970), ativista egresso das fileiras de

¹³⁰ BRADBURY. *Modernismo: guia geral*. p.241.

¹³¹ *Ibid.* p. 268.

Dada e que viria a ser o principal articulador da escola surrealista, ativa a partir de 1924. Em seu “Manifesto do Surrealismo (1924)”, Breton apresenta um modelo obtido com a *assemblage* de títulos de jornais que ele designou simplesmente de “Poema”:

Une voie carrossable
*vous conduit au bord de l'inconnu*¹³²

Termo cunhado por Apollinaire ao se referir a seu livro *Les Mamelles de Tirésias* (1917) como a um *drame surréaliste*, o surrealismo como escola foi o último movimento da vanguarda histórica européia. Seus precursores podem ser encontrados no Marquês de Sade, em Nerval, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé e Lautréamont, além de possuir pontos de contato com o futurismo, o cubismo e o expressionismo alemão.

A dissidência das vanguardas históricas em relação à velha ordem, na realidade, é mais profunda que o emprego de artifícios técnicos e lúdicos como os deslocamentos. Robert Short, em “Dada e surrealismo”, avalia, por exemplo, que o dadaísmo excluía qualquer perspectiva de dar sentido ao mundo. Mas os surrealistas caminharam no sentido de acreditar que essa possibilidade estava implícita e apenas velada nas várias formas de arte¹³³. Por isso, o artista, mesmo que inconscientemente, era responsável pela obra que produzia. Ele se tornava um aventureiro e um explorador do espírito humano. André Breton fez estudos da técnica psicanalítica da escrita automática chegando à conclusão de que as pessoas são máquinas controladas por murmúrios do inconsciente. Os surrealistas formavam um grupo de pesquisa em torno dos estados hipnóticos e das experiências oníricas da psicanálise freudiana. Pretendiam que a poesia fosse instrumento da ciência e a um só tempo objeto de manipulação esotérica — o campo de pesquisa do oculto. Breton e seus prosélitos queriam se emancipar do engodo racionalista que havia mergulhado a sociedade moderna na Grande Guerra Mundial. A resposta à miséria humana, conforme

¹³² BRETON, André. Manifesto do surrealismo. In: TELES, Gilberto Mendonça Teles. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. p. 156. “Uma estrada carroçável / leva vocês a bordo do desconhecido” [Tradução literal].

¹³³ BRADBURY. *Modernismo: guia geral*. p. 241.

entendiam, estaria no homem pré-lógico que a dimensão surrealista punha a descoberto. O grupo surrealista guiava-se pela cartilha dos manifestos e das manifestações públicas e muitas vezes questionava a validade da arte e da literatura. Mais que um movimento estético, o surrealismo aspirava a ser uma experiência ética, o que, na prática, fez com que seus integrantes se aproximasse do materialismo dialético de Marx. Outra contradição moderna. O surrealismo queria esvaziar a mente moderna de seu caos ideológico. Desejava recuperar a primitiva maleabilidade do espírito humano.

1.2.3 Brasil: modernidade

A renovação modernista alcançou o Brasil com pouco mais de uma década de atraso e o marco histórico desta guinada foi a *Semana de Arte Moderna* realizada na cidade de São Paulo em fevereiro de 1922. O movimento trouxe à discussão pública a defesa de um novo projeto de pesquisa estética que, no caso da literatura, visava romper com o passadismo parnasiano-naturalista aderido à velha escola europeia. Os modernistas brasileiros pretendiam conquistar maior liberdade de experimentação formal e instaurar uma nova consciência crítica na cultura nacional.

Em que matrizes culturais a *intelligentsia* brasileira foi buscar as bases de seu ímpeto dessacralizador? Para o historiador de literatura, Wilson Martins, Franceses e italianos, cubistas e futuristas, são “as duas fontes doutrinárias e técnicas do Modernismo brasileiro”¹³⁴. O crítico Benedito Nunes concorda que foram

os tão famosos *ismos* do primeiro quarto do século vinte — Futurismo, Expressionismo, Cubismo, Dadaísmo e Surrealismo — que influenciaram, de maneira direta ou indireta, pelos seus pronunciamentos teóricos e pelas obras de seus representantes, os nossos modernistas (...) ¹³⁵

A estética revolucionária da vanguarda europeia, assimilada pelo Modernismo, intensa em sua motivação e moderna em sua forma, veio a contribuir

¹³⁴ MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo : Cultrix : Ed. da Universidade de São Paulo, 1978. v. 5 (1897-1914). p. 309.

¹³⁵ NUNES, Benedito. *Estética e correntes do modernismo*. In: ÁVILA. *O Modernismo*. p. 42.

para fundar no Brasil um *código novo*¹³⁶, conforme observação de Alfredo Bosi: “Um poema da *Paulicéia Desvairada* ou (...) um passo qualquer extraído de *Macunaíma* (...) nos dão de chofre a impressão de algo *novo* em relação a toda a literatura anterior a 22”¹³⁷. Foram vários os eventos precursores da modernidade brasileira na literatura e nas artes: em 1912, o pintor lituano Lasar Segall realizou uma exposição expressionista no Brasil e o escritor Oswald de Andrade teve, na Europa, contato com o futurismo italiano. Sobre este mesmo ano, escreve Martins:

Na verdade, o presente, em 1912, parecia despojar-se com decisão das suas escamas passadistas e preparar a metamorfose para o futuro, anunciado, precisamente, pelas duas palavras que iam definir e dominar a década de 20: o *moderno* e o *futurismo*.¹³⁸

Anita Malfatti, já em 1914, influenciada pelo expressionismo alemão, faria uma mostra de pintura moderna, sem a repercussão alcançada, é verdade, por outra exposição sua, mais célebre, a de 1917. Neste ano, público e crítica, escandalizados, tiveram em Monteiro Lobato, através do artigo “Paranóia ou mistificação?”, o mais veemente aliado e censor. Antes mesmo desta segunda exposição, Anita Malfatti já conhecera, em Nova York, o artista plástico dadaísta Marcel Duchamp. A cultura brasileira, mesmo tardiamente, não foi refratária ao influxo das idéias transgressoras da vanguarda européia, as quais foram, antropofagicamente, assimiladas e transformadas pelo filtro das cores locais. Uma das críticas aos modernistas, lembra Francisco Iglésias, era justamente que “traziam fórmulas importadas para combater fórmulas importadas”¹³⁹. Wilson Martins problematiza este nexos com a seguinte observação: “O Modernismo seria esteticamente europeu, mas doutrinariamente nacionalista (...)”¹⁴⁰.

Foi precisamente a reflexão sobre a brasilidade um dos eixos da fase “heróica” do Modernismo (1920-1930) e tal vertente suscitou tensões entre os vários grupos que atuavam no movimento: “ao invés de bloco uniforme, detectam-se várias

¹³⁶ BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo : Cultrix, 1987. p. 375.

¹³⁷ Ibid. p. 391.

¹³⁸ MARTINS. v. 5. p. 520.

¹³⁹ IGLÉSIAS, Francisco. *Modernismo: uma reavaliação da inteligência nacional*. In: ÁVILA, Affonso, org. *O Modernismo*. São Paulo : Perspectiva, 1975. p. 15.

¹⁴⁰ MARTINS. v. 5. p. 226.

correntes, até em oposição, dentro da ‘frente ampla’ do Modernismo: dinamistas, primitivistas, nacionalistas, espiritualistas, desvairistas e independentes”¹⁴¹, constata a professora Lucia Helena, que, referindo-se a dois textos produzidos por líderes do movimento, Oswald e Mário de Andrade, ajuda-nos a reconhecer afinidades de ânimo entre os modernistas e a belicosa vanguarda histórica. No primeiro texto, Oswald fala sobre a lírica modernista: “— É a poesia da transição, poesia de guerra, poesia de assalto [...]”¹⁴². Mário de Andrade, no segundo texto, percutindo a mesma nota, faz a seguinte declaração sobre a tônica do movimento:

Ele não era uma estética, nem na Europa nem aqui. Era um estado de espírito revoltado e revolucionário que, si a nós nos atualizou, sistematizando como constância da Inteligência nacional o direito antiacadêmico da pesquisa estética e preparou o estado revolucionário das outras manifestações sociais do país, também fez isto mesmo no resto do mundo (...) ¹⁴³

Ambos os depoimentos de Oswald e Mário fazem jus à etimologia bélica do termo *avant-garde*. Mais tarde, já em meados do século vinte, o impulso renovador vanguardaísta será reproduzido e terá seu ponto culminante, sobretudo, com o concretismo. A poesia concreta, que “retomou o diálogo com 22”¹⁴⁴, se autofilia voluntária e voluntariosamente ao campo histórico da pesquisa estética internacional partindo do movimento simbolista francês até as vanguardas históricas, como demonstra o texto de Haroldo de Campos, “olho por olho a olho nu”, no qual o autor sumariamente traça a árvore genealógica do movimento:

PAIDEUMA

Elenco de autores culturmorfologicamente atuantes no momento histórico = evolução qualitativa da expressão poética e suas táticas:

POUND — método ideogrâmico

léxico de essências e medulas (definição precisa)

JOYCE — método do palimpsesto

atomização da linguagem (palavra-metáfora)

CUMMINGS — método da pulverização fonética

¹⁴¹ HELENA, Lucia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo : Ática, 1986. p. 51.

¹⁴² ANDRADE, Oswald. Apud. HELENA. p. 81.

¹⁴³ ANDRADE, Mário. Apud Helena. p.81.

¹⁴⁴ CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo : Invenção, 1965. p. 5.

(sintaxe espacial axiada no fonema)
 MALLARMÉ — método prismográfico (sintaxe espacial axiada
 nas “subdivisões prismáticas da idéia”)
 e pq NÃO os FUTURISTAS? — “processo de luz total” contra
 os DADAISTAS? — o “black-out” da história: —
 validação
 do contingente positivo desses “ismos” em função
 da expressão poética OBJETAL ou CONCRETA
 neotipografia, “paroliberismo”, imaginação sem fio,
 simultaneísmo, sonorismo, etc etc
 etc etc
 e
 m
 FUNÇÃO de uma NÃO
 apenas psicologia MAS
 fenomenologia
 da composição¹⁴⁵

O *paideuma* concretista acrescentava a este catálogo de autores e movimentos os *calligrammes* de Apollinaire, os estudos de Fenollosa sobre ideogramas, e, no Brasil, os “comprimidos de poesia” de Oswald de Andrade. Também entra nesta lista a economia do verso do poeta pernambucano João Cabral de Melo Neto. O encaixe concretista inclui ainda figuras como o poeta brasileiro oitocentista Sousândrade e o artista plástico francês Marcel Duchamp. Os poetas concretistas sempre estiveram bem cômicos da convergência histórica e internacional de sua poesia e acreditavam estar oferecendo uma contribuição singular ao projeto vanguardista: “É o primeiro movimento literário brasileiro a nascer na dianteira da experiência artística mundial, sem defasagem de uma ou mais décadas”¹⁴⁶, comemoravam os autores de *Teoria poesia concreta*.

Os concretistas estavam sumamente interessados na *estrutura* do poema: “o poema concreto comunica a sua própria estrutura”¹⁴⁷, declara o *Plano-piloto para a poesia concreta*, e acrescenta: “o poema concreto é um objeto em e por si mesmo”. Para o concretismo, a composição funciona como um “objeto verbal” em que a forma responde integralmente pelo fenômeno da comunicação — sem apelar ao signo

¹⁴⁵ Id. p. 45.

¹⁴⁶ Id. p. 15.

¹⁴⁷ Id. p. 154 et seq.

referencial e à poesia expressiva ou confessional. “Abolido o verso”¹⁴⁸, o concretismo pretendia mais, quis a simultaneidade da comunicação verbal, escrita e falada, e da comunicação não-verbal, ressaltando, portanto, a “importância do olho”. A este respeito, Affonso Ávila ressalta que

a poesia concreta e as proposições satélites, quebrando o tabu da estrutura discursiva e introduzindo no aparato da linguagem poética materiais e signos não-verbais, precipitaram a abertura de um fosso bem mais profundo do que o de transições intercíclicas anteriores experimentadas pelo projeto literário brasileiro¹⁴⁹

Concretismo e vanguardas pretendiam atualizar a poesia brasileira de meados do século vinte à “civilização técnica” em evolução. Pensavam em incorporar à poesia os novos recursos explorados nos meios de comunicação de massa: a propaganda, a imprensa, as histórias em quadrinhos, todos os aportes das artes visuais, entre eles o cartaz, além do rádio e da televisão. O poema de Ronaldo Azeredo ilustra esse sentido de simultaneidade que a lírica da escola concretista buscava:

VVVVVVVVVV
 VVVVVVVVVE
 VVVVVVVVEL
 VVVVVVVELO
 VVVVVVELOC
 VVVVVELOCI
 VVVVELOCID
 VVVELOCIDA
 VVELOCIDAD
 VELOCIDADE.¹⁵⁰

A reação das vanguardas, em geral, visava adequar, *pari passu*, a linguagem poética à marcha das novas descobertas na área da tecnologia. “É a poesia não para os livros, mas para os cartazes, os murais, a televisão (...)”¹⁵¹, diz Ávila, poesia da qual “Epitáfio para um banqueiro”, poema-cartaz de José Paulo Paes, publicado na

¹⁴⁸ Id. p. 38 et seq.

¹⁴⁹ ÁVILA, Affonso. *Do barroco ao modernismo: o desenvolvimento cíclico do projeto literário brasileiro*. In: ÁVILA. *O modernismo*. p. 36

¹⁵⁰ AZEREDO, Ronaldo. Apud. CAMPOS. *Teoria...* p. 90.

¹⁵¹ AVILA. p. 67.

Revista *Invenção*, número 3, é um exemplo: “negócio / ego / ócio / cio / o”¹⁵². O concretismo, em especial, propunha um texto sintético, em ressonância com a dinâmica da sociedade pós-industrial, não-discursivo, em que os elos sintáticos e o verso são fraturados e onde o espaço ganha foro de agente estrutural. Veja-se o poema de Décio Pignatari, publicado pela primeira vez na antologia *Noigrandes* 5:

beba coca cola
 babe cola
 beba coca
 babe cola caco
 caco
 cola
 cloaca¹⁵³

Desde 1952, os irmãos Campos, Augusto e Haroldo, juntamente com Décio Pignatari, vinham articulando as idéias do projeto concretista. Já o *Plano piloto para a poesia concreta* foi publicado apenas em 1958. A revista *Noigrandes* foi um dos órgãos oficiais do grupo, cuja lírica, sabidamente, funda-se em sua origem no poema “*Un coup de dés jamais n’abolira le hasard*”, do simbolista Mallarmé, que os concretistas consideram o texto inaugural da *poética de invenção*. Também a obra do poeta Ferreira Gullar, segundo Bosi, paralelamente ao trabalho dos irmãos Campos e Décio Pignatari, colaborou na abertura do “caminho para a afirmação da poesia concreta”¹⁵⁴.

Esta literatura de sabor original, na qual as palavras “atuam como objetos autônomos”¹⁵⁵, excitaria o talento de um jovem poeta mineiro — Affonso Romano de Sant’Anna. A partir de 1956, ele aproximou-se das vanguardas do concretismo, neoconcretismo, poesia-práxis, grupo Tendência, movimento Violão de Rua: “Em minha obra fiz todo tipo de experiência”¹⁵⁶, disse recentemente, na virada do século vinte e um, o autor mineiro. A adesão, na verdade parcial, de ARS ao movimento concretista, certamente, não passou despercebida a alguns estudiosos, como Alfredo

¹⁵² Ibid. p. 69. (cf. o rodapé).

¹⁵³ CAMPOS. *Teoria...* p.83.

¹⁵⁴ BOSI. p. 528.

¹⁵⁵ CAMPOS. *Teoria...*p. 32.

¹⁵⁶ SANT’ANNA. *Desconstruir...*p. 113.

Bosi. Em *História concisa da literatura brasileira*, Bosi refere-se ao poeta como um dos integrantes do grupo mineiro das revistas vanguardistas *Tendência*, *Ptyx* e *Vereda*. Tais escritores teriam, entre outras vertentes, exercitado prescrições teóricas da poesia concreta¹⁵⁷. Bosi arrola as duas primeiras publicações de Sant'Anna — *Canto e palavra* (1965) e *Poesia sobre poesia* (1975) — entre as obras simpatizantes ao experimentalismo concretista, mas não repara que esta última, PSP, como se verá no último capítulo de nosso trabalho, já não cabia no gabarito concretista. É, na verdade, em quase tudo contrária a ele. Logo depois, entretanto, Bosi acerta registrando que a lírica brasileira dos anos de 1970 estava apontando para outras tendências:

- 1) Ressurge o *discurso poético* e, com ele, o *verso*, livre ou metrificado — em oposição à sintaxe ostensivamente gráfica;
- 2) Dá-se nova e grande margem à *fala autobiográfica* (...) em contraste com o desdém pela função emotiva da linguagem que o experimentalismo formal programava¹⁵⁸

Exatamente nesse passo se encontra a estética revisionista de *Poesia sobre poesia* em relação às vanguardas brasileiras. PSP particularmente é uma obra de rompimento, oficial e definitivo, com o concretismo. Sant'Anna acredita detectar certo voluntarismo autocrático nos modos concretistas certa frieza intelectual na sua poesia, certa arbitrariedade unilateral quando o movimento decreta a revogação do verso. Haroldo de Campos afirmaria em *Metalinguagem & outras metas*: “Para mim, hoje, toda poesia digna desse nome é concreta”¹⁵⁹. Os exclusivismos teóricos e a ludomania “verbivocovisual” dos concretistas de São Paulo, segundo Sant'Anna, acabariam por contrariar seu temperamento e o *logos* formativo de sua poesia: “Como outros néscios, já tive um dia / a fórmula da verdadeira poesia (...)”¹⁶⁰, anotou nos versos de “O leitor e a letra”, um dos poemas da obra de 1975. Em uma crônica publicada por ocasião dos 30 anos do concretismo, no ano de 1986, que intitulou “A inadiável sabedoria e a imatura jactância”, Sant'Anna continuava sustentando esta polêmica:

¹⁵⁷ BOSI. Op. cit.. p. 541.

¹⁵⁸ Ibid. p. 543.

¹⁵⁹ CAMPOS, Haroldo. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo : Perspectiva, 1992. p. 264.

¹⁶⁰ SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Poesia reunida: 1965-1999*. Porto Alegre : L & PM, 2004.. v. 1 p.162

Trinta anos é tempo mais do que suficiente para que as pessoas revejam suas posições, façam correção de rumos, assumam generosamente os outros lados da verdade, reconhecendo que a verdade é múltipla e dialógica, nunca unívoca monológica.¹⁶¹

Estão listados nesta crônica vários escritores que de algum modo fizeram publicamente a crítica da própria produção literária. Entre eles, Sant'Anna inclui Mallarmé e o seu *"Un coup de dés"*. Até mesmo o autor deste texto-matriz do concretismo, diz o cronista, "aceita que o 'talvez' o espreita no fundo de todas as certezas". E arremata: "Mas eles [os concretistas] não erram. Eles não errarão nunca". Há muitos pontos de divergência entre Sant'Anna e os colegas concretistas. Enquanto estes cultivavam a "esperança utópica"¹⁶² de fundar uma nova linguagem, por exemplo, abolindo o verso, ARS acredita que "É preciso estar maduro para o passado. O melhor artista (moderno ou não) é aquele que se esforça por entender criticamente o passado e assim direciona seu presente e futuro"¹⁶³. Sant'Anna tende a lançar uma ponte entre tradição e inovação. Foi poeta de vanguarda e ab-rogou este projeto para fundar uma poética congênita e partícipe de dois mundos. Demonstrou com *PSP*, por outros caminhos, que era possível ser moderno sem ser concretista.

"Para ser inteiramente moderno", no entendimento do crítico cultural norte-americano Marshall Berman, "é preciso ser antimoderno"¹⁶⁴, ou seja: é necessário aprender a ser também um crítico das fealdades contemporâneas. Para Berman, "ser moderno (...) é ser parte de um universo em que tudo o que é sólido desmancha no ar (...) é sentir-se de alguma forma em casa em meio ao redemoinho..."¹⁶⁵. Os modernos da contemporâneos a qualquer tempo nunca deveriam romper com o passado ainda que fosse somente para terem a oportunidade de sobressaltarem-se com o seu espectro¹⁶⁶. Affonso Romano de Sant'Anna cedo percebeu este paradoxo. E os líderes do concretismo, nas décadas posteriores a 1970, também. Flexibilizaram sua poesia,

¹⁶¹ SANT'ANNA, Affonso Romano de. *A sedução da palavra*. Brasília : Letraviva, 2000. p. 145-148 et seq.

¹⁶² CAMPOS. *Metalinguagem...* p.199-200.

¹⁶³ SANT'ANNA. *Desconstruir...* p. 114-115.

¹⁶⁴ BERMAN. p. 14.

¹⁶⁵ *Ibid.* p. 328.

¹⁶⁶ *Ibid.* p. 329.

voltaram às estruturas frásicas, identificando e retificando certa “degradação (...) na área da poesia visual”¹⁶⁷, conforme palavras do próprio Augusto de Campos. Porém, nos anos de 1980 e 90, coerentes com o vezo *inventivo* de sua lírica, os remanescentes do núcleo inicial do concretismo continuaram incorporando as virtualidades da TI, ou seja, da Tecnologia da Informação ao seu trabalho. Seus frutos são os poemas multimídia, concebidos digitalmente e realizados com tratamento sonoro e animação gráfica disponibilizados, por exemplo, na Internet.

A opção de ARS por uma poesia híbrida entre o *canto* e a *palavra*, o coração e o rigor formal, torna-se explícita no *paideuma* esboçado em um dos mais conhecidos poemas de *Poesia sobre poesia* — “Sou um dos 999.999 poetas do país”.

Desses sou um dos 333.333 poetas
 que depois de tanto rigor, ardor, odor, horror
 partiram para a impureza (consciente) das formas
 podendo ou não rimar em *ar* e *ao*
 procurando o avesso do aprendido
 o contrário do ensinado
 interessado não apenas em calar, mas em falar
 não apenas em pensar, mas em sentir
 não apenas em ver, mas contemplar

e construir o projeto de uma obra
 em que vida & texto se articulem
 letra & sangue se misturem
 espaço & tempo se revelem
 e que nesta matéria revém o dito bíblico
 — muitos os chamados, poucos os escolhidos¹⁶⁸.

O poema de Sant’Anna traz em seus versos o estoque de conhecimento, como fonte renovável de poesia, que foi armazenado pela tradição e que remonta a Petrarca, a Whitman, a Rilke, a Eliot, a Ronsar, a Villon, a Garcia Lorca e a Neruda. E entre os autores de língua portuguesa, a Fernando Pessoa, a Manuel Bandeira, a Mário de Andrade, a Jorge de Lima, a Cecília Meireles, a Murilo Mendes, a Guimarães Rosa, a Vinícius de Moraes, a Carlos Drummond de Andrade e a muitos

¹⁶⁷ CAMPOS, Augusto de. *Questionário...*

¹⁶⁸ SANT’ANNA. *Poesia...* v.1, p. 146.

outros — sem esquecer Dante e os textos bíblicos. Não consta desta lista, sintomaticamente, a figura hierática de Mallarmé, admirada pelos concretistas. Haroldo de Campos afirma ser “*Un coup de dés*” a “pedra de toque de uma nova poética”¹⁶⁹. Aliás, em outra obra de Sant’Anna consta, sim, a figura do poeta francês — mas ao revés:

Ele não me engana a mim, que amo o nu.
Engana, sim, os pervertidos narcisos
que se travestem em roupagens
e julgam gerar linguagem, na margem,
numa parolagem, ágil-agiotagem,
que é pura vassalagem
de escravo e pajem.¹⁷⁰

Bem diferente, contudo, é a relação de ARS com outro poeta mineiro: as 18 anos, aproximou-se do já renomado Carlos Drummond de Andrade, a quem enviara, no início dos anos de 1950, carta com seus poemas. A relação entre os dois catalisou a produção da tese de doutorado de Sant’Anna, *Drummond, o “gauche” no tempo* — peça chave na *fortuna crítica* em torno da obra do poeta itabirano. O crítico literário Wilson Martins chegou a saudar ARS como o “sucessor” natural de Drummond. Sant’Anna pretende apenas que Martins o teria situado dentro de uma linhagem lírica¹⁷¹ na qual Drummond seria o “pai involuntário / de tantos poetas voluntários”¹⁷². Declaração logo complementada com versos ardorosos: “Teus descendentes literários te saúdam / e te beijam vivo”. A esta família de poetas, ARS inclui Mário de Andrade, do qual se confessa — “Pior que mau aluno, discípulo”¹⁷³.

¹⁶⁹ CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem...* p. 23

¹⁷⁰ SANT’ANNA. Opus cit. v 2. p. 86-87. [O nome do poema é “O azar de Mallarmé” e consta no livro *A catedral de Colônia* (1985), obra posterior a PSP].

¹⁷¹ SANT’ANNA. O destruidor... .

¹⁷² SANT’ANNA. *Poesia...* v. 2, p.81-83 et seq. (“Homenagem ao itabirano” do livro *A catedral de Colônia*, de 1985).

¹⁷³ SANT’ANNA. *Poesia...* v.1. p. 339-343. (“As cartas de Mário de Andrade”, *Que país é este?*, 1980).

1.3 CONSCIÊNCIA CRÍTICA

A tensão ideológica entre a poesia, o meio social e a tradição, e dentro dela mesma, tornou-se mais aguda com o advento da modernidade. Ensejou, por conseguinte, uma tomada de consciência. O que entendemos por consciência crítica descarta julgamentos estreitos de valor. Não se trata de segregar o bom do ruim ou o melhor do pior. Trata-se apenas de balizar um sestro comum à modernidade: a busca de re-conhecimento frente a um mundo em crise e sobre o qual os escritores eram instados a conjecturar e a se posicionar. Leyla Perrone-Moisés, em *Altas literaturas*, repara que as regras e os códigos moral, estético e canônico que orientavam a produção dos artistas modernos tinham a tendência de se diluírem em um jogo sutil de palavras: “Cada vez mais livres, através do século XIX e sobretudo do XX, os escritores sentiram a necessidade de buscar individualmente suas razões de escrever, e as razões de fazê-lo de determinada maneira”¹⁷⁴. As novas exigências do ofício, grosso modo, tornaram o gesto da escrita um ato crítico e autocrítico.

Compagnon consigna quatro traços principais¹⁷⁵ da arte moderna a partir de Baudelaire: a) o não-acabado em oposição ao “bem-acabado”; b) o fragmentário que valoriza a hipertrofia do detalhe; c) a insignificância em que o “sentido” é indeterminado; e d) a autonomia pela qual a arte funda seu próprio critério. Esta última característica implica numa tomada de consciência diante das demandas de um mundo em mudança. A poética moderna não se reconhece mais nas convenções e na imitação ingênua de modelos conhecidos. O conservadorismo perdeu prestígio nas esferas literárias mais exigentes. O desvio da norma forçou o artista a se estabelecer em um campo estranho de auto-referencialidade. Uma vez aí estabelecido, a autocrítica é inevitável.

Denise Guimarães, em seu livro *A poesia crítico-inventiva*, pensa a nova linguagem poética como tendo uma função dupla de crítica e invenção que se revela

¹⁷⁴ PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo : Companhia das Letras, 1998. p. 11.

¹⁷⁵ COMPAGNON. *Os cinco...* . p. 27-30.

“como dois aspectos de uma mesma atividade: a organização de formas novas”¹⁷⁶. Entretanto, se a reflexão crítica se dirige, por um lado, ao próprio fazer literário, à sua estrutura formal e também temática, por outro lado, não se deve esquecer que o discernimento e a perspicácia crítica recai igualmente sobre a própria matriz cultural e também sobre seus padrões mais conservadores.

A diferença de potencial entre o novo e a norma resultou no afrouxamento da relação de cumplicidade que sempre houvera entre a consciência artística e o projeto civilizatório. A burguesia industrial, assinala Adorno, indiferente às massas e insensível à arte, na defesa de seus interesses, promovia, a despeito das aparências em contrário, a reificação do mundo¹⁷⁷. Tal estado de coisas contribuiu para fixar nesta trinca ideológica a alavanca da consciência crítica que, exacerbada, acabaria por constituir as vanguardas históricas do início do século vinte. A consciência crítica descobriu que a linguagem não é ingênua e pode ser utilizada como instrumento poder.

O processo crítico, no âmbito da prática estética, teve seu momento decisivo, como vimos, a partir das reflexões de Edgar Allan Poe que, em *Philosophy of composition* (1846), desmistifica os procedimentos líricos de inspiração romântica mediante a análise de seu poema “O corvo”. Friedrich assinala que Poe separou de modo clínico a poesia e o coração¹⁷⁸. Haroldo de Campos, poeta e crítico, em seu livro *Metalinguagem & outras metas* observa que desde o ensaio de “O corvo” muitos poetas passaram a se preocupar com a gênese de seus poemas. Teria ficado evidente, em suas palavras, que “a criação poética pode ser objeto de análise racional”¹⁷⁹. Edmundo Wilson, em *O castelo de Axel*, ressalta que a vocação dos pensadores franceses pela teoria literária levou Baudelaire e outros autores, como Rimbaud e Mallarmé, a se interessar pelas idéias do americano¹⁸⁰. O refluxo dessa nova poética autoconsciente, centrada na pesquisa, que germinava na França, retornaria

¹⁷⁶ GUIMARÃES, Denise A.D. *A poesia crítico-inventiva*. Curitiba : SECE / BPP, 1985. p.19.

¹⁷⁷ ADORNO. p. 195.

¹⁷⁸ FRIEDRICH. p.37.

¹⁷⁹ CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem...* p.46.

¹⁸⁰ WILSON. p.19-20.

posteriormente ao idioma inglês através de escritores como o norte-americano T.S. Eliot e o irlandês James Joyce.

Para Compagnon, desde Baudelaire a função poética e a função crítica necessariamente se entretecem numa “*self-consciousness*” que preside ao artista¹⁸¹. Os limites da técnica e do conteúdo literário foram extrapolados para uma região de arbítrio em que a responsabilidade pelas decisões éticas e estéticas passou a depender quase exclusivamente do próprio autor. Atitude esta a um só tempo irônica e intelectualmente sofisticada. Quase todos os grandes autores do século vinte se interessaram em desenvolver reflexões teóricas em torno da arte e da literatura: Apollinaire, Paul Valéry, Garcia Lorca, T. S. Eliot, Ezra Pound e toda a vanguarda literária.

No Brasil, por exemplo, o ano de 1922, conforme o entendimento de Antônio Cândido, marca a ruptura do nosso sentimento de inferioridade em relação à tradição européia e os textos críticos posteriores à *Semana de Arte Moderna* revelam um novo critério na cultura brasileira: o antropofágico, por exemplo, de Oswald de Andrade, preocupado com a transformação de influências e com o resgate de valores etnográficos, primitivos e populares. A poética de Mário de Andrade, por seu turno, sintetizaria, assinala Teles, nos textos críticos do “Prefácio interessantíssimo” e da “Escrava que não é Isaura” a essência da lírica modernista brasileira¹⁸².

Uma linhagem de poetas-pensadores firmou-se até meados do século vinte e os principais veículos de suas idéias eram as revistas especializadas, os jornais, os manifestos e, naturalmente, os prefácios. As vanguardas, em especial, se especializaram na reflexão sobre a arte e o passado conservador. Há casos em que os manifestos se tornaram documentos mais importantes que as próprias obras produzidas pelos autores dessas escolas. Com o futurismo, particularmente, a teoria superou a prática literária. Os manifestos se constituíram, muitas vezes, em um gênero híbrido: teórico e lírico — uma mescla de funções referencial, metalingüística, conativa, fática, emotiva, comunicativa e poética. Tome-se o seguinte exemplo tirado

¹⁸¹ COMPAGNON. *Os cinco paradoxos...* p. 30.

¹⁸² TELES. p. 185.

de um manifesto Dada: “Somos diretores de circo e assobiamos pelos ventos das feiras, pelos conventos, prostituições, teatros, realidades, sentimentos, restaurantes, ohi, hoho, bang, bang”¹⁸³.

Assim como muitos escritores e poetas se dedicaram aos estudos críticos, também lingüistas, como o suíço Ferdinand de Saussure, fundador da lingüística moderna, Roman Jakobson, Mikhail Bakhtin, Louis Hjelmslev, e muitos outros, nas primeiras décadas do século vinte, passaram a revisar os conceitos da literatura e da poesia em relação com a práxis da lingüística. Esses teóricos fundaram uma complexa genealogia de escolas: formalismo russo, hermenêutica, teoria da recepção, semiótica, estruturalismo, pós-estruturalismo, etc.

A reflexão acerca de procedimentos poéticos levou ao máximo da especialização o poeta e sua poesia, valorizando a construção e o rigor estrutural do texto. O poema passou a ser encarado como *objeto* autônomo. A poesia voltou-se sobre si mesma, sobre o próprio código. A pesquisa estética, a cada novo movimento, às vezes, a cada novo poeta, instaurava novas concepções. O fazer poético encontrava em si mesmo validade, justificação e afirmação. Porém, ao questionar o código, o poeta desnuda e desmistifica o procedimento poético diante do público: “A metalinguagem, como traço que assinala a modernidade de um texto, é o desvendamento do mistério”¹⁸⁴, afirma Chalhub. A poesia, muitas vezes, punha em xeque a própria validade de seu discurso. A modernidade se deu conta de que a palavra não é a coisa em si. Sendo outra coisa, um artifício retórico, para lidar com ela, a poesia se especializou.

1.3.1 Poesia auto-reflexiva no Brasil

Passados os anos heróicos do movimento modernista brasileiro, até os dias de hoje, diversos poetas se entregaram, em seus poemas, à reflexão sobre o fazer poético. Dentre eles pode-se destacar, para efeito de ilustração, Carlos Drummond de

¹⁸³ TZARA, Tristan. *Manifesto do senhor Antipirina*. Apud TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. p.106

¹⁸⁴ CHALHUB. *A meta-linguagem*. p.47.

Andrade, João Cabral de Melo Neto e Paulo Henriques Britto. A seguir faremos uma tríplice análise sobre a poesia que se volta contemplativamente sobre si mesma com exemplos retirados da obra de cada um dos poetas mencionados.

Primeiro Drummond de Andrade. Há em sua obra, sem dúvida, poemas-documento que servem de manifesto pessoal que o autor oferece sobre seu ofício. A metapoética no escritor de Itabira, naturalmente, surge como fruto espontâneo da razão-de-ser do poeta moderno. Em *José*, obra de 1942, o poeta meditou judiciosamente sobre a evanescência da criação e o poema “O lutador” considera as cólicas do *métier*:

Lutar com palavras
é a luta mais vã.

.....

Luto corpo a corpo,
luto todo o tempo,
sem maior proveito
que o da caça ao vento.¹⁸⁵

O poeta mineiro voltaria a trabalhar com o código da mensagem em “Procura da poesia” no livro *A rosa do povo* (1945), quando discorre acerca dos motivos que considerava infensos à poesia: os acontecimentos, o corpo, os sentimentos, os pensamentos, a cidade, a infância, a família, etc. “A poesia (...) elide sujeito e objeto”¹⁸⁶. Nenhum desses temas ou conteúdos servirá de carnadura para o verso, reclama o poeta, embora tenha cantado cada uma dessas coisas e, talvez, por isso mesmo sinta-se à vontade para renegá-las e voltar a elas quando quisesse. A poesia não elide contradições e paradoxos. Por isto, na penúltima estrofe do poema, o sujeito lírico se deixa aconselhar:

Chega mais perto e contempla as palavras.
Cada uma
tem mil faces secretas sob a face neutra
e te pergunta, sem interesse pela resposta,

¹⁸⁵ ANDRADE, C. D. de. *Reunião*. p. 67.

¹⁸⁶ *Ibid.* p.76-77 et seq.

pobre ou terrível, que lhe deres:
Trouxeste a chave?

As palavras surgem no caminho dos poemas como a esfinge: decifra-me ou devoro-te.

João Cabral de Melo Neto, nosso segundo poeta, se notabilizou pela qualidade crítica. Pernambucano, identificado com a *pedra*, a qual ele aproxima da palavra, “voz inenfática, impessoal”¹⁸⁷, e também da poesia, por “sua carnadura concreta”, João Cabral edificaria com rigor de engenheiro em 1947 sua *A psicologia da composição* – uma possível referência à mencionada *Filosofia da composição* de Poe. A pedra de toque da construção de *Psicologia da composição* é a metapoética, a poesia que fala de si mesma. É precisamente desta obra a “Fábula de Anfion”. Neste poema, a flauta de Anfion, a voz do poeta moderno, ocupa o lugar que antes pertencera à lira no mito grego¹⁸⁸. O sujeito lírico cabralino edifica com novas e duras harmonias, não a Tebas lendária, mas outra obra, a cidade-poema, no descarnado agreste da poesia moderna: “No deserto, entre a / paisagem de seu / vocabulário (...)”¹⁸⁹.

Anfion, o vate, com sua flauta seca, vive no pétreo deserto da lírica cabralina. A *persona* poética encara o sol na paisagem iluminada com luz exata. Mas como à luz sucede o ocaso ou o *acaso* da linguagem, força primitiva que interfere na criação: “Esta cidade, Tebas, / não a quisera assim de tijolos plantada”, lastima o poeta, pois, acrescenta: “leve laje sonhei”. Enfim resigna-se: “Uma flauta: como prever / suas modulações, / cavalo solto e louco?”. Para Cabral, a procura da exatidão, a fuga do sentimentalismo e do acidente intuitivo seriam cautelas inócuas contra a ferocidade arcaica da letra. Como em Mallarmé, o poeta está impotente face do acaso. Já não há dúvidas quanto à precariedade dos signos. Aquele mesmo *hálito* que soprava na flauta de Anfion reaparecerá metapoeticamente, em 1966, no poema “Para a feira do

¹⁸⁷ MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1997. 2v. p. 7 et seq. (O poema citado é “A educação pela pedra”).

¹⁸⁸ Anfion ou Anfião, músico e poeta lendário da mitologia grega. Ao som de sua lira as pedras das muralhas de Tebas se empilhavam por si mesmas.

¹⁸⁹ MELO NETO. *Obra completa*. Marly de Oliveira (org). Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994. p. 87-92 et seq.

livro”, de *A educação pela pedra*, desta vez para dizer da qualidade vaporosa da palavra:

e nada finge vento em folha de árvore
 melhor do que vento em folha de livro.
 Todavia a folha, na árvore do livro,
 mais do que imita o vento, profere-o:
 a palavra nela urge a voz, que é vento,
 ou ventania varrendo o podre a zero.¹⁹⁰

Nesse pensar criticamente a poesia em João Cabral, a folha de papel serve de símile ao alguidar. “Catar feijão” é igual catar palavras: o que boiar é palha que se joga fora. O risco no processo é que a *pedra* inadvertida afunde com os grãos, porém, o que está certo para feijões, não está para os versos, pois: “a pedra dá à frase seu grão mais vivo: / obstrui a leitura fluviente, flutual, / açula a atenção, isca-a com o risco”¹⁹¹. Na obra do “poeta engenheiro” há muitos exemplos de metapoesia que questiona a substância verbal, a arquitetura da composição, a folha de papel e o papel do leitor. Assim, em “A literatura como turismo”, o poeta pernambucano se compraz na leitura em que “Certos autores são capazes / de criar o espaço onde se pode / habitar muitas horas boas: / um espaço-tempo, como o bosque”¹⁹².

A poesia moderna parece transitar indecisa entre o abstrato verbal tempo/e/vento e o concreto da poesia espaço/e/pedra. E mesmo o apetrecho livro, destino e topografia do texto, não escapa à reflexão crítica de João Cabral. O título do primeiro poema de *A escola das facas* (1980) levanta a seguinte questão: “O que se diz ao editor a propósito de poemas”. No texto, o sujeito lírico explica: melhor mumificá-los em livro quanto antes porque cada poema “está sujeito a cortes, enxertos”¹⁹³. Chega, pois, um momento em que o poeta abdica da empreitada do verso e se dá por vencido. Mas o tempo cronológico parece não contar na poesia cabralina; em “O autógrafo”, de *Museu de tudo*, de 1975, ele já havia estabelecido o seguinte paradoxo: “O tempo do poema não há mais; / há seu espaço, esta pedra / indestrutível, imóvel

¹⁹⁰ Ibid. p. 39

¹⁹¹ Ibid. p. 16-17.

¹⁹² Ibid. p. 249.

¹⁹³ Ibid. p. 95

mesma: / e ao alcance da memória até o desespero, o tédio¹⁹⁴... o tédio, o antigo sentimento de *ennui*, transformado aqui no *spleen* do agreste, também este tédio tardio da modernidade não abandona o “engenheiro” construtor de poesia.

O terceiro poeta desta série, Paulo Henriques Britto, tradutor carioca que estreou nos anos 80, deu continuidade à praxe moderna de contemplar metalingüisticamente o poema. Na seção “Três peças circenses” de *Trovar claro* (1997) constam três metapoemas. Eles formam um conjunto que ajuda a ilustrar essa espécie de maneirismo da lírica contemporânea que se compraz no exame dos quefazeres poéticos.

A primeira peça da referida seção, com o título “O prestidigitador”, espelha o desafio do papel “que se oferece virgem”¹⁹⁵ ao poeta. No começo da empresa, o poema mostra a face ainda “humana” do homem por trás da voz, o poema não se tornou ainda andaime, construção, uma vez que “aqui encontra lastro, ainda que tênue, / na realidade tão incômoda”. O mau verso na página, entretanto, arrancado pelo prestidigitador da palavra não deixa vestígios nas espiras do caderno. Há sempre outras folhas em branco. Nem sempre, contudo, a “idéia insidiosa” de um mau verso é detectada. Como na segunda peça, “O encantador de serpentes”, o texto pode surgir trazendo “uma verdade esguia e peçonhenta / a recobrir de visgo tua página”. Britto considera detidamente, na última peça da trilogia, “O funâmbulo”, a laboriosa vigilância do poeta, que permite tirar novas melodias da “doce flauta da literatura”, melodias cujas palavras sobrevêm engolfadas em “muitas camadas de sonho”. Qualquer descuido, o poeta pode despencar do arame: “Entre a palavra e a coisa / o salto sobre o nada”. A pesquisa poética se traduz como um salto teimoso e inquiridor sobre o abismo.

Britto retoma em *Trovar claro* o mito do “sopro poético” que João Cabral estilizou na “Fábula de Anfion”. No poema VII da seção “Estudos para a mão esquerda”, ao poematizar, dir-se-ia, a palavra criadora, isto é, a *flauta*, o autor conclui que a língua, depois da doma, deixa de ser “a deusa atarantada a nos soprar / um

¹⁹⁴ Ibid. p. 86.

¹⁹⁵ BRITTO, Paulo Henriques. *Trovar claro*: poemas. São Paulo : Companhia das Letras, 1997. p. 11-15 et. seq.

vento em nosso ouvido (aliás surdo)¹⁹⁶ para se transmutar num “suscitar de sílabas”. Mais tarde na peça IV da seção “No alto”, último poema do livro, a *persona* lírica desconfia da sinceridade de sua própria lavra metalingüística: “E até a lucidez, essa moderna, / também se gasta, como qualquer moeda”¹⁹⁷. Duvida igualmente do acaso mallarmeano: “não se resolve com um só lance de dados”. E não reconhece, enfim, que apenas o rigor formal possa resolver o poema: “Não basta a precisão do gesto apenas”. Finalmente recomenda:

O gesto mais felino é quase nada
sem o lastro da existência, essa cansada,

com sua textura por demais espessa
pra transpassar a tímida peneira
da pálida poesia, essa antiga.
O tempo é escasso. O dicionário é gordo.
Cuidado: todo silêncio é pouco.

A característica de toda operação metalingüística, ressalta Samira Chalhub, é que o poeta constrói “contemplando ativamente a sua construção”¹⁹⁸. Atitude moderna que “é uma tentativa de conhecimento do seu ser, uma forma peculiar e singularíssima de *episteme*, deixar à mostra os recursos que usa para formular sua questão”.

Nessa corrente de poetas pensadores se insere Affonso Romano de Sant’Anna, particularmente quando publica, na década de 1970, um livro inteiro de poemas auto-reflexivos: *Poesia sobre poesia*. A obra não só interroga metalingüisticamente o código do próprio fazer poético, isto é, de sua mensagem, mas, questionando-se, questiona o referente, o contexto da modernidade na qual se desenvolvia a experiência dos movimentos da vanguarda histórica. Não se tratava de compor metapoemas nem de apenas produzir uma obra com textos teóricos que foram anexados, como veremos, na forma paratextual de notas de rodapé. Tratava-se de construir um volume todo de poesia voltado sobre si mesmo, ou seja, um livro

¹⁹⁶ Ibid. p. 31 et seq.

¹⁹⁷ Ibid. p. 121 et seq.

¹⁹⁸ CHALHUB. *A meta-linguagem*. p. 42 et seq.

metapoético em que teoria e poesia — desesperada, desafiadora e ironicamente — se confundem. Mais que isto: um livro crítico que propõe uma revisão da poesia de seu tempo. Mas esse é um assunto para o terceiro capítulo.

1.3.2 Metalinguagem

Quando repeliram a função mimética da linguagem, indiferentes mesmo às expectativas do leitor, quando se mostravam fartos dos exageros da auto-expressão sentimental do “eu romântico”, os poetas modernos terminaram por debruçar-se sobre o código lingüístico num processo circular de interiorização. Esse movimento produziu um efeito bumerangue: a reflexão lançada sobre o código levou-os a olhar para si mesmos, produtores da linguagem, com um sentido maior de autocrítica. Friedrich situa com simplicidade esse processo:

Onde originariamente os versos contavam, descreviam, sentiam, portanto dirigiam a atenção para um conteúdo limitado, encontram-se agora versos que dirigem a atenção para si mesmos, para a essência da linguagem.¹⁹⁹

Ellman Crasnow em um ensaio, “Poemas e ficções”, afirma categoricamente que a obra modernista, em geral, tende tão obstinadamente à análise e à introversão que a norma crítica passa a ser seu argumento preferido. A partir disso, segundo esse teórico, o texto “gira ‘em torno’ de sua própria elaboração, questionando suas próprias práticas e pressupostos”²⁰⁰. Denise Guimarães, por sua vez, em *A poesia crítico-inventiva*, concorda com o juízo de que refletir sobre a poesia, no poema, é um sintoma comum à modernidade. Guimarães confere a essa vocação moderna um estatuto metalingüístico que concorre, por si mesmo, para ampliar a dimensão ética e estética da obra. Assim, como conseqüência, a motivação poética e a percepção crítica do texto contextualizado principiam a se confundir numa mesma extensão. A mensagem e o código com o qual é escrito o poema se entrelaçam em um novo tecido lírico — metalingüístico.

¹⁹⁹ FRIEDRICH. p. 109

²⁰⁰ BRADBURY. *Modernismo*: guia geral. p.302

O filólogo dinamarquês Louis Hjelmslev, em 1943, publicou *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, a glossemática, de *glosse*, língua, na qual propõe que a metalingüística é uma metassemiótica no plano do conteúdo, isto é, das idéias, “uma semiótica que trata de uma semiótica”²⁰¹. Com a glossemática, o lingüista dinamarquês pretende superar as limitações científicas da gramática tradicional, dividida em fonética, morfologia, sintaxe, lexicografia e semântica, cujos domínios, justifica, não são estanques, mas na realidade se sobrepõem. Em outras palavras, trata-se de uma semiótica cujo conteúdo é outra semiótica. No modelo de Hjelmslev, a metassemiótica é a propriedade que se evidencia toda vez que o estudioso descreve uma língua recorrendo para isso àquela mesma língua. Daí decorre que se um poeta apela à poesia para falar de poesia ele estará procedendo metapoeticamente. Outra característica importante desta teoria da linguagem é que para ela as línguas são uma semiótica de tal sorte concebida que todas as demais semióticas, como as da música, do teatro, do cinema, da língua de sinais, da pintura, da literatura, da poesia, etc., são por ela traduzíveis.

Hjelmslev também atribui autonomia às regras gramaticais da língua em relação aos valores lógicos, estéticos e éticos da cultura da qual ela participa como elemento essencial. A língua, explica este autor, permite aos falantes produzir formulações. Estas podem ser verdadeiras e podem ser falsas, indiferentemente, belas e feias, morais e imorais. Como uma navalha, a língua é um instrumento, os falantes decidiriam o uso que querem fazer dela. A lírica de Baudelaire, por exemplo, ou a de Rimbaud, subverte a noção do belo para imergir no feio, no grotesco, indiferentemente, e, quase sem transição, retorna ao lógico e ao sublime.

Por seu turno, o modelo comunicacional do lingüista russo Roman Jakobson, desenvolvido no clássico ensaio “Lingüística e poética” (1960), estabelece que, em última instância, as seis funções da linguagem — referencial, emotiva, conativa, fática, poética e metalingüística — estão em relação mais ou menos solidária entre si. Na poesia moderna, porém, existe maior tendência para se estreitar o contato híbrido

²⁰¹ HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Trad. J. Teixeira Coelho Neto. São Paulo : Perspectiva, 1975. p.126.

entre a função poética e a metalinguagem. João Alexandre Barbosa em *A metáfora crítica* avalia que tais funções da linguagem se articulam e coexistem no mesmo espaço lírico sem se confundirem completamente²⁰². Embora suas conclusões se dirijam particularmente ao modernismo brasileiro, podem, sem prejuízo, ser estendidas a autores modernos em geral. Barbosa também chega à conclusão de que o encontro com a auto-referencialidade metalingüística “é uma das maneiras pelas quais o poeta moderno escapa do esgotamento da representação da realidade”²⁰³. Porque o contexto está sob suspeita, o poema problematiza e *reinventa* a realidade muito mais, no entanto, pela negação do que pela aceitação do *status quo*. Como opera criativa e profundamente nos dois planos semióticos — da mensagem e metalingüístico —, a lírica moderna buscou ser inventiva no nível da produção, tendo o poema como objeto, por um lado, e, por outro, gerando uma crítica ao cânone desde um ponto de vista que interroga o próprio código: “Havia uma boa parte de velharia poética na minha alquimia verbal”²⁰⁴, escreveu Rimbaud em seu poema em prosa “Alquimia do verbo”, comentado por Gilberto Mendonça Teles, texto que este autor considera como sendo um dos documentos literários fundadores da modernidade.

Denise Guimarães, por seu turno, considera que as funções poética e metalingüística, no código da poética moderna, quase que se integram em um novo código: mensagem e código lingüístico estariam fundidos numa terceira, diríamos, função lírica. Sua única ressalva é no sentido de que não existe metalinguagem fora da consciência histórica da existência de uma crise da linguagem. Samira Chalhub igualmente afirma a relação entre esses dois níveis, poético e metalingüístico, como a origem da metapoesia moderna²⁰⁵. De um modo ou de outro se estabelece o vínculo entre essas duas funções descritas no modelo de Jakobson. O poema que se olha no

²⁰² BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo : Perspectiva, 1974. p. 38 et seq.

²⁰³ Id

²⁰⁴ RIMBAUD, Arthur. *Alquimia do Verbo*. In: TELES. *Vanguarda...* p. 20.

²⁰⁵ CHALHUB. *A meta-linguagem*. p. 47.

“espelho” e revela seus procedimentos, dessacralizando o próprio ato criativo, está marcado pelo signo da modernidade²⁰⁶.

Neste passo, o “Poema-orelha”, de Carlos Drummond de Andrade, publicado em *A vida passada a limpo*, se presta a uma rápida análise, tendo em conta a transição necessária para o próximo capítulo, que versará sobre o “paratexto” e seus usos estilísticos. A *orelha* a que se refere a composição drummondiana está entre as funções dos elementos paratextuais que acompanham o livro. Senão, vejamos:

Esta é a orelha do livro
por onde o poeta escuta
se dele falam mal ou se o amam.
Uma orelha ou uma boca
sequiosa de palavras? ²⁰⁷

O “Poema-orelha”, primeiro da obra citada, não é em si, isso é claro, um paratexto, mas remete o leitor invariavelmente a essa classe de assessórios editoriais. As “orelhas” não são mais que dobras metalingüísticas, digamos assim, localizadas nas capas dos livros. Sua função *convencional* é edificar a obra e, eventualmente, entronizar o autor nas referências e expectativas literárias dos leitores. Drummond está perfeitamente consciente de que a “orelha”, na realidade, é uma “boca” por onde fala a voz paratextual. É inevitável não deixar de jogar com a polissemia contida no labirinto das “orelhas” dos livros. O princípio da analogia entre a *orelha de papel* e a orelha humana, morfológica ou fisiologicamente, não é funcional — pois livros não ouvem! Orelhas de livro, pela analogia dos contrários, são um paradoxo conceitual. Diferentemente do aparelho auditivo, elas “falam”. São órgãos retráteis, miméticos, com ouvidos moucos, dobrados sob as capas dos livros, onde se camuflam e têm muitas coisas a dizer quando solicitadas.

Drummond faz poesia com a *hipotética* orelha “por onde o poeta escuta / se dele falam mal ou se o amam” e que poderia ser também, cogita o eu-lírico, uma boca “sequiosa de palavras”. Talvez esta fosse a orelha que o autor teria gostado de

²⁰⁶ Ibid. p. 42.

²⁰⁷ ANDRADE, C. D. de. *Reunião*. p. 219 et seq.

escrever para *A vida passada a limpo*. Nela, o poeta resenha as obras publicadas, oito até então, e saúda o novo volume “em que o poeta se contempla”. A voz do poema, quase paratextual, embora negativamente, também informa:

Não me leias se buscas
 flamante novidade
 ou sopro de Camões.
 Aquilo que revelo
 e o mais que segue oculto
 em vítreos alçapões
 são notícias humanas,
 simples estar-no-mundo,
 e brincos de palavra,
 um não-estar-estando
 mas de tal jeito urdidados
 o jogo e a confissão
 que nem distingo eu mesmo
 e o vivido e o inventado.
 Tudo vivido? Nada.
 Nada vivido? Tudo.²⁰⁸

O sujeito lírico, ao contrário das resenhas paratextuais, não promete novidades formais ou vãos líricos clássicos; mas notícias humanas, em parte reveladas, em parte ocultas “em vítreos alçapões”. O sujeito lírico revela, metalingüisticamente, o procedimento dúbio a que foi submetida a composição de sua orelha-poema. O texto que poderia ser um paratexto não distingue o real e a ficção. Na verdade, conclui o poeta:

A orelha pouco explica
 de cuidados terrenos:
 e a poesia mais rica
 é um sinal de menos.²⁰⁹

O “Poema-orelha” expressa o inexprimível esvaziamento da poesia. A melhor poesia é menos-poesia. Até a orelha “pouco explica”. João Alexandre Barbosa diria que para dessacralizar e despoetizar a lírica, o poeta modernista em geral

²⁰⁸ Id.

²⁰⁹ Id.

questionou o próprio código referencial. Mas, ressalva: “A *despoetização* não é senão, na verdade, uma estratégia criativa pela qual é ainda possível escrever poesia”²¹⁰. Tal “despoetização” leva Drummond a inverter papéis: o poema crítica e metalingüisticamente faz de conta que pode ser uma orelha de livro, espaço improvável da poesia, e, sendo “orelha”, observa o texto desde uma possível periferia.

Assim como poemas podem ser despoetizados, também as *orelhas*, os títulos, os prefácios e as epígrafes, isto é, os paratextos, eventualmente, possuem a condição de serem poetizados, como uma forma de “estratégia criativa”, para usar uma frase de Barbosa. Affonso Romano de Sant’Anna levou esta potência às últimas conseqüências em *Poesia sobre poesia*, obra em que empregou largamente o recurso paratextual das referências e notas de rodapé. A interseção do plano textual da poesia e do plano periférico dos apontamentos, em *PSP*, acontece no eixo da metalinguagem, especialmente quando se considera que o excursus paratextual, como comentário, exegese, informação complementar a um texto, opera neste nível metasemiótico. Em *PSP*, o impulso auto-reflexivo do poeta leva-o, eventualmente, a tratar o texto lírico como se fora um texto crítico e a exegese paratextual como se fora um texto poético. Assim, a linguagem da poesia é também a poesia da linguagem.

²¹⁰ BARBOSA. p.159.

Capítulo II

**UM INVENTÁRIO TEXTUAL
DAS ORELHAS AO RODAPÉ**

*Uma orelha ou uma boca
sequiosa de palavras ?*

Carlos Drummond de Andrade,
“Poema-orelha”, *A vida passada a limpo*.

Ao tomar um livro, ordinariamente, o leitor encontra *ao lado* do texto um conjunto de *outros* textos acessórios, os quais Gérard Genette, ensaísta francês, agrupou sob o nome de paratextos — matéria de estudo deste capítulo que antecede a análise dos poemas paratextuais de Affonso Romano de Sant’Anna em *Poesia sobre poesia*, na parte final deste trabalho. Tenha consciência ou não do fenômeno *paratextual*, o leitor, no percurso até o *texto*, depara-se com uma bateria de informações às quais pode ou não ligar atenção, mas que inexoravelmente despeja sobre ele sua carga sugestiva. Ele terá que penetrar no coração do livro como quem desfolha uma alcachofra. O quão óbvio ou subliminar aquele discurso se insinua à consideração de cada um dependerá da perspicácia e da atenção do leitor ao que acontece na periferia do texto. Todo elemento paratextual quase sempre aspira a causar alguma forma de impressão em quem passa por ele e usualmente costuma encobrir um “vendedor” muito hábil — nem sempre de livros. Sua melhor mercadoria é a interpretação. Entretanto, antes de prosseguir aprofundando esse assunto e para evitar dispor “o paratexto na frente do texto” — parafraseando o

adágio popular — é lógico concluir que *aquele* pressupõe *este*. Por isso uma pergunta se impõe: o que entendemos por texto?

Nos limites deste trabalho julgamos aceitável admitir o texto, empiricamente, como um *corpus* impresso que veicula um discurso. Pode ser um documento, um artigo ou uma tese, pode ser um poema ou, em suma, qualquer obra tal e qual a reconheceríamos nas estantes de uma biblioteca. No plano subjetivo da recepção, os conteúdos latentes do discurso podem ser múltiplos, mas, fisicamente, o texto atinge os sentidos da visão, tato e olfato, como quer José Luiz Fiorin, na qualidade de “unidade de manifestação”²¹¹. O texto, portanto, pode ser encarado como uma forma que unifica as energias do pensamento em um fluxo coerente de linguagem. Esse objeto de trato cultural, o “livro”, desde a invenção da imprensa, na concepção de Genette, não existe sem o paratexto, ou seja, sem o conjunto de informações que o leitor percebe no “entorno” do texto.

O paratexto, apesar de tudo, é descartável: uma embalagem editorial por cujo meio o texto propriamente dito se apresenta envolvido em capas, lombadas, orelhas, resenhas, referências, folhas de rosto, títulos, créditos autorais, dedicatórias, epígrafes, prefácios, prólogos, posfácios, bibliografias, notas de rodapé, ilustrações, dados biográficos e outros apêndices e convenções editoriais. Essa diversidade paratextual se distribui “fora” e “dentro” do livro: nas sobrecapas, capas, e quartas capas, e também nas páginas internas.

A semiótica paratextual pode considerar em seu número até mesmo o formato do livro, a qualidade das capas, duras ou de cartolina, a tipologia das letras, a textura e qualidade do papel, a escolha das cores, etc.. Seria fastidioso enumerar cabalmente todas as categorias paratextuais inventariadas pelo teórico francês, mas em linhas gerais, os paratextos se dividem em dois grandes conjuntos: peritexto e epitexto. A primeira série, peritextual, agrupa os paratextos previamente elaborados para o texto-mãe; a segunda série, epitextual, refere-se a materiais que

²¹¹ FIORIN, José Luiz. *Polifonia textual e discursiva*. In: BARROS, Diana Luz Pessoa de, FIORIN, José Luiz (orgs). *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. São Paulo : Edusp, 1999, p.30.

originariamente circulam fora da obra, tais como entrevistas e correspondências, as quais, eventualmente, podem vir a ser anexadas a novas edições.

Os paratextos podem ser classificados ainda segundo a autoria: paratexto autoral e paratexto não-autoral. Existem igualmente os paratextos editoriais, assinados ou anônimos, e os paratextos ficcionais atribuído pelo autor a uma personagem fictícia que, por sua natureza ambígua, devem interessar mais detidamente aos estudos literários. É fato que os paratextos se constituem numa convenção literária estável há séculos, mas não faltaram autores capazes de aproveitar esse campo para os mais variados tipos de experimentalismos. O paratexto pode se *textualizar* e, modernamente, em alguns casos, o próprio texto pode vazar para os limites que a convenção reserva ao paratexto.

O emprego das funções paratextuais como recurso estilístico, aliás, é muito mais comum do que se imagina tanto no romance quanto na dramaturgia. Também os poetas, em alguns casos, entre eles, Affonso Romano de Sant'Anna, lançaram mão desse expediente. No volume *Poesia sobre poesia*, Sant'Anna emprega notas de rodapé que se tornaram, metalingüisticamente falando, indissociáveis de seus poemas. A relação entre texto e paratextos aqui é ambígua porque os paratextos deixam de ser os elementos descartáveis. Esse viés nos levou a pensar na necessidade de forjar o termo “pseudoparatexto” para indicar o falso paratexto, o texto mascarado, o paratexto que se textualizou. Estaríamos, assim, diante de um quadro que aponta para a possibilidade de se trabalhar o paratexto, e o pseudoparatexto, como uma forma de estratégia narrativa ou poética passível de uma análise mais detida. Uma vez estabelecido o nexo entre texto e paratexto, o próximo passo é aprofundar a noção de paratexto — onde focamos os esforços deste capítulo.

2.1 VESTÍBULO INTERPRETATIVO

A teoria literária, como já referido anteriormente, deve ao teórico e crítico francês Gérard Genette, professor da *Ecole des Hautes Etudes em Sciences Sociales*, a formulação do conceito de *paratexte*, paratexto em português, cujo prefixo grego *para*

encerra a acepção de “junto a”: paratexto é o conjunto de textos complementares, secundários ou subsidiários, colocados ao lado, dentro ou fora do texto principal, com a função de mediador entre o livro, o editor, o autor e seus leitores. Este estudo recorre, em especial, à edição para a língua inglesa do trabalho de Genette sobre o assunto, *Paratexts: thresholds of interpretation*²¹², publicado pela primeira vez em 1987, na França, com o título original *Seuils*. O teórico francês entende o paratexto como uma sólida convenção instituída historicamente por um tecido de elementos formais, estéticos e mercadológicos. O autor de *Paratexts*, porém, não reduz a noção de paratexto, criada por ele, a fórmulas ou “regras” editoriais irredutíveis, mas, ao contrário, abre a matéria para novas pesquisas.

O termo tem sido empregado, eventualmente, por alguns teóricos. Umberto Eco, escritor e crítico de arte italiano, adota a palavra *paratexto*, sugerida por Genette, no primeiro capítulo de seu livro que contém as seis conferências ministradas na Universidade de Harvard, nos Estados Unidos, em 1993, e que foram reunidas sob o título de *Seis passeios pelos bosques da ficção*²¹³. Eco se utiliza do termo para ilustrar a intricada rede que se estabelece entre autor, narrador e personagem na obra ficcional de Edgar Allan Poe, *O relato de Arthur Gordon Pym*²¹⁴. Nesta obra, Poe utiliza deliberadamente um “prefácio” e uma “nota ao leitor”, paratextos, para confundir o leitor sobre a verdadeira identidade do autor do relato.

O primeiro capítulo de *Seis passeios pelos bosques da ficção*, aliás, foi sugestivamente intitulado pelo escritor italiano de “Entrando no bosque”, ou seja, transpondo o limiar da obra, como soe acontecer com os paratextos. Genette, em seu exaustivo estudo, estabelece que o papel dos paratextos é servir de marco entre o leitor e o mundo editorial e que, portanto, quase nunca os textos se oferecem à apreciação destituídos de adornos: verbais, visuais e gráficos. Na relação leitor-obra sempre se interporá o paratexto, metaforicamente, *seuil*, isto é, a “soleira”, o “vestíbulo”, campo limítrofe e ambíguo entre o que está *dentro* e o que está *fora* da

²¹² GENETTE, Gérard. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Translated by Jane E. Lewin. Cambridge : Cambridge University Press, 1997 (Originally published in French as *Seuils*).

²¹³ ECO, Umberto. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo Companhia das Letras, 2001. p. 24-26.

²¹⁴ POE, Edgar Allan. *O relato de Arthur Gordon Pym*. Trad. Arthur Nestrovski. Porto Alegre L&PM, 1997.

obra. A fronteira entre o domínio literário e o domínio editorial nem sempre é nítida. A “Figura 1”, elaborada por mim, a seguir, visa representar o esquema básico das relações do paratexto (PT) com a tríade leitor-texto-autor.

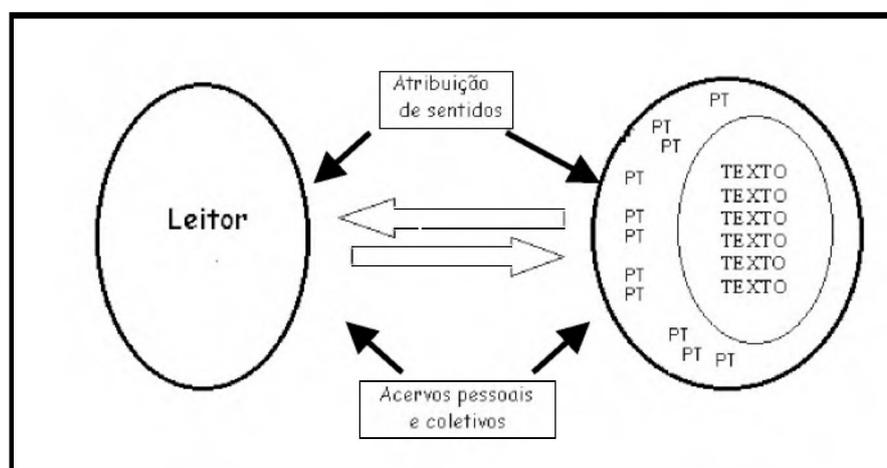


Figura 1. Os paratextos se localizam no “vestíbulo” que separa o mundo editorial do mundo literário e se fundam nos princípios da intertextualidade.

O quadro anterior sugere que o leitor possui acervos culturais previamente adquiridos tanto em suas experiências individuais quanto na coletividade onde vive e quando se aproxima do texto ele atribui e também recebe sentidos. O leitor faz muitas escolhas e essas escolhas dependem de suas idiossincrasias e preferências. Este comércio começa *exatamente* sob a influência dos elementos editoriais instalados na borda da obra.

Os paratextos funcionam mais ou menos como satélites verbais e se portam, até confiadamente, como “agregados da casa”, isto é, agregados do texto. Por estarem tão próximos, na órbita mesma do texto, desde sempre, esse fenômeno atraiu a atenção dos estudiosos da língua. Como não existia uma sistematização, que só ocorreu com o trabalho de Genette, esses complementos textuais tinham seus contornos diluídos em noções gerais bem distantes do didatismo quase de inventário do ensaísta francês. O filósofo alemão Hegel, por exemplo, ao comentar a função moralizadora da arte em sua *Estética*, faz reparo nos prefácios do poeta florentino Dante Alighieri. O autor da *A divina comédia*, observa Hegel, compunha seus paratextos (a palavra não era essa naturalmente) para indicar ao leitor “aquilo em

que consiste a alegoria, quer dizer, o ensino geral que cada canto supõe”.²¹⁵ Wolfgang Kayser, discorrendo sobre os chamados romances “em chave”, observa em sua *Análise e interpretação da obra literária* que outro poeta italiano, Petrarca, “fizera acompanhar o seu *Carmen bucolicum* de explicações”²¹⁶, isto é, paratextos. Petrarca desejava precaver-se de más interpretações. O mesmo Kayser, a propósito do *Eurico* de Alexandre Herculano, com perspicácia crítica, faz a seguinte advertência: o leitor “encontrará ao princípio algumas páginas que não pertencem à história [grifo meu] e, todavia, fazem parte do livro”.²¹⁷ O teórico se refere a um tipo especial de prefácio que nem sempre se comporta como parte descartável do texto. Veja-se agora o depoimento do próprio Genette acerca das dubiedades paratextuais:

Embora nem sempre saibamos se estas produções [paratextos] são consideradas como pertencentes ao texto, em todo o caso o circundam e o ampliam, precisamente para *apresentá-lo*, no sentido usual deste verbo, mas também num sentido mais vigoroso: *fazê-lo presente*, assegurar a presença do texto no mundo, sua "recepção" e consumo na forma (atual, pelo menos) de um livro.²¹⁸

O papel mais convencional do complemento paratextual, via de regra, é o de servir de guia ou mediador para o acesso ao texto, garantindo-lhe a recepção, a maior parte das vezes, desde o ponto de vista do editor e do autor. Geralmente estes últimos são bons psicólogos e sabem muito bem magnetizar a avidez do público por “um bom livro”. Há inclusive argumentos interessantes a favor das várias categorias de facilitadores de acesso ao texto. Lígia Chiappini, professora de teoria da literatura, julga que a indústria cultural e a escola têm papel determinante na formação dos “mediadores da leitura” que são os críticos, os professores, os resenhistas, os repórteres especializados, e os vendedores de jornais, livros e revistas. “No limite e paradoxalmente, esses mediadores se especializaram na arte de amainar o caminho

²¹⁵ HEGEL. *A fenomenologia do espírito*. Trad. Henrique C. de Lima Vaz. São Paulo : Abril Cultural, 1974. v. 3. p. 110. (Coleção os Pensadores).

²¹⁶ KAYSER, Wolfgang Johannes. *Análise e interpretação da obra literária*: introdução à ciência da literatura. 5ª ed. rev. por Paulo Paulo Quintela. Coimbra : Armênio Amado, 1967-1970. 2 v. (Coleção Stvdivm), p. 30.

²¹⁷ Ibid. p. 237.

²¹⁸ GENETTE. p.1. “And although we do not always know whether these productions are to be regarded as belonging to the text, in any case they surround it and extend it, precisely in order to present it, in the usual sense of this verb but also in the strongest sense: to make present, to ensure of the text’s presence in the world, its “reception” and consumption in the form (nowadays, at least) of a book” [Tradução minha].

do leitor”²¹⁹, diz ela, ajuntando, “exemplos disso são desde as orelhas dos livros até os resumos dos manuais e apostilas de colégios e cursinhos pré-vestibulares”. Sob esse ponto e vista, o paratexto é um prestador de serviço do texto e dos livros.

2.1.1 Livro: objeto paratextual

As primeiras impressões que o leitor recebe de um texto chegam-lhe através do que há de mais concreto nessa “máquina de comunicar”²²⁰ que é o livro: sua objetividade de artefato cultural, melhor dizendo, da objetividade de seu tamanho, formato, de suas cores, peso, numa palavra, de seu leiaute. A essas impressões se somam outros dados, como a chave hermenêutica dos títulos e o nome da casa editoradora exibidos nas capas dos livros. Os títulos revelam ou lançam véus sobre o “conteúdo” da obra, convidando à interpretação. O nome do autor, impresso na capa, traz uma mensagem sociologicamente categorizada e culturalmente definida. A escolha de um determinado volume, dentre outros, denota claramente, haver um discurso na área de influência do paratexto cujo fim “ajudar” o leitor a eleger esta ou aquela obra.

O leitor, nesse jogo de sedução, manipula este ou aquele volume, detendo-se, casualmente, nas informações contidas nas suas orelhas, cuidando para não solapar as suas próprias expectativas (*solapa*, a propósito, é o nome que também se dá à “orelha” dos livros). Ele consulta as resenhas, os dados biográficos do autor. Alguns mais criteriosos, ainda na periferia do texto, folheiam índices e sumários, e, pode ocorrer, subitamente, que dêem uma espiada “dentro” do próprio texto para indagar da obra acerca de sua personalidade. Toda essa complexa operação de sondagem ocorre, quase inadvertidamente, sob a influência dos paratextos. Um depoimento do escritor Alberto Manguel, logo a seguir, embora longo, vale a pena de ser reproduzido pois ajuda a elucidar o efeito do paratexto sobre o leitor:

²¹⁹ CHIAPPINI, Lígia. *Leitura e interdisciplinaridade*. In: *Ler: caderno do Simpósio Nacional de Leitura – PROLER/FBN – CCBB* : Rio de Janeiro, 1994. p. 50-51.

²²⁰ NÓBREGA, Nanci Gonçalves da. *De acervos e sua dinamização*. Rio de Janeiro, 30 ago 1999 [UFF]. Material didático apresentado no curso de pós-graduação Leitura de Múltiplas Linguagens da Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Curitiba, 2002. 10fl.

Muitas vezes, escolhia livros pela capa. Havia momentos de que me lembro ainda agora: por exemplo, ver as sobrecapas dos Rainbow Classics (oferecidos pela World Publishing Company de Cleveland, Ohio) e ficar deliciado com as encadernações estampadas que estavam por baixo, e ir embora com *Hans Brinkder* ou *The silver skates* [Os patins de prata] (que nunca me agradou e que nunca terminei), *Mulherzinhas* e *Huckleberry Finn*. Todos esses livros tinham introduções de May Lamberton Becker, chamadas “Como este livro foi escrito”, e seus mexericos ainda me parecem uma das maneiras mais emocionantes de falar sobre livros. “Assim, numa fria manhã de setembro de 1880, com uma chuva escocesa martelando nas janelas, Stevenson aproximou-se do fogo e começou a escrever”, dizia a introdução dela à *Ilha do tesouro*. Aquela chuva e aquele fogo acompanharam-me durante todo o livro.²²¹

Genette chama de *paratexto factual* às informações sobre o autor que circulam na comunidade de leitores. Se o escritor tem o Prêmio Nobel de literatura certamente este dado vai alterar a expectativa de recepção da obra. Se o livro se chama *O homem que matou Getúlio Vargas* e foi escrito por uma celebridade televisa, como Jô Soares, despertará provavelmente mais interesse que outro título de um autor desconhecido. Há registros de que a ação judicial contra Flaubert, em 1857, pela suposta imoralidade de seu romance *Madame Bovary*, provocou uma onda paratextual em Paris. O eco dessa circunstância continua atuando sobre a disposição de críticos e leitores até hoje²²². Mesmo a obra de um estreante poderia deixar vestígios paratextuais, embora de outra espécie, o que vale para a nacionalidade do escritor, seu gênero e orientação sexual, sua etnia e, inclusive, o tipo de texto que produz, por exemplo, poesia. Qualquer dessas informações poderá trazer consigo uma carga ideológica periférica que pode alterar a perspectiva do leitor.

A experiência tátil de folhear um livro, sentir-lhe a espessura, o cheiro do papel, novo ou usado, a simetria dos capítulos, faz parte do conjunto global de impressões paratextuais que chegam ao destinatário. Foi apenas a partir do século dezesseis, note-se, começaram a ser utilizados capítulos para separar o texto em

²²¹ MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo : Cia das Letras, 1997. p. 26.

²²² Sobre *Madame Bovary* Cf. JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo : Ática, 1994. p. 33.

seções. Conforme Kayser, somente então os capítulos passaram a ser concebidos como unidades mais ou menos independentes.

Os títulos, por seu turno, sequer eram utilizados na lírica medieval²²³ e, mais tarde, sua função equivalia, na opinião do teórico alemão, às “três pancadas” que no teatro preparam o público para o início do espetáculo. Os títulos, assim, teriam esse papel de abrir um alçapão para “a transformação mágica do espectador que lhe faculta a entrada no domínio da poesia (...) no mundo especial desta poesia”²²⁴, especula Kayser. As rubricas das seções, CAPÍTULO I, CAPÍTULO II ou XX, e seus títulos, quando existem, naturalmente, são paratextos. A estrutura dos capítulos e a maneira de capitular variaram de acordo com a época, o gosto do público, a inventividade dos autores, mas, segundo Kayser, o equilíbrio e a simetria da capitulação foram conquistas da literatura teutônica, como resultado, ao que parece, de certa obsessão pela ordem. O aparecimento das epígrafes, por outro lado, estaria associado à divisão do texto em capítulos.

Pelo exposto acerca de títulos e capítulos é plausível concluir que de certa forma que a construção interna do texto passou a dialogar com a construção externa da obra, tirando “efeitos especiais da perturbação da expectativa (...)”²²⁵, conforme assinala o teórico alemão, ou, em outras palavras — acertando a mão no paratexto. Tudo o que foi dito até agora soa muito similar à metáfora da *soleira* (*seuil*) ou limiar sugerida por Genette em seu estudo sobre o paratexto.

2.1.2 A construção externa

Desde a criação da imprensa por Gutenberg no século quinze e com a conseqüente e progressiva democratização da leitura, até nossos dias, o livro, como suporte do texto, aceitou uma grande evolução. Parte deste progresso está relacionado com os paratextos. Os códices, textos manuscritos do século doze, anteriores, portanto, aos tipos móveis da imprensa, eram elaborados sem que se

²²³ KAYSER. p. 296.

²²⁴ Ibid. p. 202.

²²⁵ Ibid. p. 186-187.

levasse em conta os espaços em branco entre as palavras. A dificuldade que esse gênero de escrita apresenta para a leitura, nos dias de hoje, começa pela sua decodificação. O leitor moderno, ajustado à tela do computador, teria que aplicar considerável esforço de atenção para se adaptar às peculiaridades da escrita dos monges medievais. A título de ilustração, apresentaremos um texto escrito em caracteres modernos, mas à moda antiga. O leitor terá então diante dos olhos algo mais ou menos semelhante ao que segue:

Semprelheépossívelinsinuarsuaescritanosespacosdeixadosembrancomaspermaneceaclaradivisãoque semarcatantonoroloantigo comonocódexmedievalemodernoentreaautoridadedotextooferecidopelacópiamanuscritaoupelacomposiçãotipográficaesintervençõesdoleitornecessariamenteindicadasnasmargenscomoumlugarperiféricocomrelaçãoàautoridade.²²⁶

Na Idade Média, além das palavras apresentarem-se com esse aspecto, atadas umas às outras, jungidas mesmo, também os espaços das margens no entorno do texto eram copiosamente preenchidos por iluminuras, glosas e notas exegéticas. Questão de aproveitamento e economia, certamente, considerando-se que se fala de um tempo em que pedaços de papel, de pergaminho ou quaisquer outras lâminas servíveis como suporte da escrita eram material raro. *A aventura do livro do leitor ao navegador*, livro de Roger Chartier, reproduz vários códices — como o *Decret de Gratien*, do século doze — que ilustram com riqueza de detalhes o modo como os leitores de manuscritos em rolos, códices e incunábulos intervinham nas margens e nas entrelinhas do texto²²⁷. A manipulação do branco da folha, ainda que com outros objetivos, não foi exclusividade de Mallarmé.

A estética da escrita moderna, por outro lado, é bem mais arejada e, devido aos poros por onde a escrita pode transpirar, há maior equilíbrio entre os elementos

²²⁶ Esse trecho é uma paráfrase formal do modo como os leitores de Virgílio, Platão e Santo Agostinho viam o texto. Modelo baseado em LANDOW, George. *Hipertexto: la convergência de la teoría crítica contemporánea y la tecnología*. Buenos Aires: Paidós, 1995. p.75. apud MIELNICZUK, Luciana, PALÁCIOS, Marcos. *Considerações para um estudo sobre o formato da notícia na Web: o link como elemento paratextual*. Trabalho apresentado no GT de Jornalismo do X Encontro Nacional da COMPOS, Brasília, junho 2001. Disponível na Internet. <http://www.facom.ufba.br>. Acessado em 21 abr 2002. p.6.

²²⁷ CHARTIER, Roger. *A aventura do livro do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun*. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo : Editora Unesp, 1988. p. 88-89.

“externos” e “internos” ao texto. Capítulos, títulos e epígrafes, além de valor semântico, funcionam como indutores de pausas — as pausas que Mallarmé tentou levar à última potência. Todas essas variáveis estabelecem um padrão e condicionam a recepção da mensagem. Assim é que as diferenças caligráficas e tipográficas dos antigos códices (manuscritos) e incunábulos (livros impressos até 1520), com seu vezo claustrofóbico e sua avareza territorial, parecem efetivamente bizarras para a maioria dos leitores contemporâneos.

O exemplo anterior, em caracteres modernos, que imitava o texto medieval, ajuda a reforçar, a despeito de seu caráter ilustrativo, a idéia de que os elementos externos ao texto podem interferir na sua recepção. Ato contínuo, para livrar aquele texto da camisa de força do tempo, precisaremos reajustá-lo às normas tipográficas que (ainda) estão em uso neste século vinte e um. O mesmo texto então fica assim:

Sempre lhe é possível insinuar sua escrita nos espaços deixados em branco, mas permanece uma clara divisão, que se marca tanto no rolo antigo como no códex medieval e moderno, entre a autoridade do texto, oferecido pela cópia manuscrita ou pela composição tipográfica, e as intervenções do leitor, necessariamente indicadas nas margens, como um lugar periférico com relação à autoridade.²²⁸

Escolhido a propósito, o trecho, retirado de *A aventura do livro*, de Roger Chartier, faz algumas considerações que auxiliam a compreender as graves implicações metalingüísticas entre o leitor, o texto e o comentário desde a mais remota antiguidade. As práticas de leitura da Bíblia, conforme afiança Clive Scott, em seu ensaio “O poema em prosa e o verso livre”²²⁹, estão entre as origens do poema em prosa. Arriscamos a perguntar, por analogia, até que ponto a exegese monacal terá contribuído para sancionar e para fixar as convenções paratextuais na tradição do Ocidente? As práticas de leitura, até o meio digital, sofreram profundas transformações, mas uma coisa resistiu às mudanças: a possibilidade de interferir no texto com anotações e comentários — típico da produção paratextual.

²²⁸ CHARTIER. op. cit. p. 88.

²²⁹ BRADBURY, Malcolm. *Modernismo*: guia geral. p. 286.

Genette observa que a paratextualidade, ao longo dos tempos, foi assumindo funções tão variadas quanto empíricas. Alguns de seus rudimentos são tão antigos quanto a literatura e foram pouco a pouco sendo incorporados às técnicas editoriais. Essa evolução continuou com o advento da tipografia e, depois, com informatização do parque gráfico. Para o teórico francês, não há nada de muito novo na atual modelagem do paratexto, exceto talvez a possibilidade de inventariá-los apropriadamente, “pondo em foco categorias que, até agora, foram negligenciadas ou inadvertidas”²³⁰.

Publicações mais recentes, entretanto, apresentam algumas inovações calcadas, sobretudo, nos modernos recursos tecnológicos de editoração. Existem hoje exemplos de textos que apontam, curiosamente, na direção inversa da antiga clausura medieval a que estavam submetidos códices e incunábulo. Alguns desses textos cultivam uma espécie de “estética do vazio”, aliás, não totalmente estranha à modernidade: cada vez mais o leiaute da obra evidencia o aproveitamento do espaço em branco da folha. Um projeto gráfico bem pensado, sem dúvida, empresta leveza e graça ao livro. Obras como *Uma história da leitura*, de Alberto Manguel, *A aventura do livro*, de Roger Chartier, e *O romantismo*, organizado por J. Guinsburg, são exemplos de equilíbrio entre o texto e o seu entorno. A diagramação da página é mais limpa, há mais espaço vazio para que o leitor descanse os olhos enquanto passeia pelas ilustrações e pelas reproduções fotográficas e o resultado visual impressiona. Os artistas gráficos que hoje possuem uma variedade imensa de tipos, fontes, e tamanhos de letras à disposição, com as modernas técnicas de diagramação, apoiadas em programas e aplicativos de informática, podem expandir, com arte, as margens das folhas e recuar as colunas de texto à vontade.

Encontram-se atualmente muitos textos nos quais o paratexto assume posição de relevo na apresentação gráfica e na proposta editorial da obra. Os modelos podem ser encontrados próximos. O livro *O banquete canibal*²³¹, da professora Maria José

²³⁰ GENETTE. p.14. “of bringing into focus categories that, until now, have been disregarded or misperceived” [Tradução minha].

²³¹ JUSTINO, Maria José. *O banquete canibal: a modernidade em Tarsila do Amaral*. Curitiba : Editora UFPR, 2002.

Justino, publicado pela Editora UFPR, é digno de nota, a começar pela capa vazada por uma pequena janela que, literalmente, emoldura uma reprodução do quadro *Abaporu* da pintora Tarcila do Amaral (Anexo 2). A figura na verdade encontra-se no verso da orelha da capa do livro. A obra, como diriam os editores, é ricamente ilustrada e fartamente paratextual. Os complementos estão em quase todas as páginas: títulos, ícones, ilustrações, epígrafes, notas de rodapé e resumos. A tabulação pode ser recuada e existem quebras de blocos de textos graças à inserção de figuras e legendas dispostas tanto na horizontal quanto na vertical. A edição é bilíngüe, português/inglês, e a proposta do livro, em suma, é fazer do volume um objeto estético. O recurso de equilibrar texto-e-espço sempre foi explorado de maneira mais ou menos empírica como um expediente de finalidades práticas que busca clareza, quando não efeitos estilísticos e técnicos. São exemplos as citações nos trabalhos acadêmicos, em geral feitas recuadas à direita.

De que maneira os avanços tecnológicos irão influenciar as técnicas literárias é uma pergunta que ainda não foi completamente respondida. O paratexto, entretanto, pode indicar algumas tendências. Um dos principais campos de experimentação paratextual encontra-se na literatura infantil: o mercado editorial é pródigo em livros de armar, pintar e brincar. Entretanto esse é um campo ainda muito novo, onde o hibridismo de texto e imagem, prenuncia algum padrão novo no conceito de leitura. Até que ponto a ilustração, a reprodução fotográfica, a montagem, a colagem, *são* parte indistinta do texto literário? Sendo uma linguagem híbrida, é apropriado continuar falando em paratextos no caso específico desses livros de armar? Diante de uma obra como *O banquete canibal*, em que a imagem é praticamente indissociável do texto, igualmente fica lançada a questão. O recurso visual é um paratexto icônico, como propõe a classificação de Genette, ou *pertence* ao corpo da obra?. Seria, portanto, um *pseudoparatexto*?. Há, claro, no livro de Justino, a função paratextual muito bem definida. O problema é determinar os limites entre o texto e os paratextos. Existem, finalmente, ocupando outro nicho de mercado, publicações populares, distribuídas em bancas de jornal, que chegam ao leitor acondicionadas em vistosas cartelas de papelão adornadas de todo tipo de paratextos visuais e verbais.

Seus paratextos visam mediar, na força da expressão, o caminho entre a obra e o leitor. Sua função é tão mediatista e mercadológica que o paratexto é literalmente descartado tão logo a embalagem é aberta.

O avanço dos meios de informação contribuiu para que se criasse uma nova categoria de paratextos relacionada com a cultura de mosaico da rede mundial de computadores, a *web*, com a qual proliferaram os hipertextos — textos não seqüenciais, bifurcado, que fornecem *links* ou conexões para outros ambientes e *sites* da internet. O campo de aplicação dos paratextos ganhou impulso com a chegada do texto eletrônico e de novas mídias como o CD-ROM e a Internet. As páginas da rede estão repletas de paratextos digitais. As possibilidades de ampliar aplicações no campo do hipertexto são virtualmente palpáveis. Há um novo espectro de investigação paratextual. Um estudo recente feito por pesquisadores na área de comunicação social da Universidade Federal da Bahia acerca do formato da notícia na Internet está defendendo “a idéia de que o *link* é um elemento paratextual da escrita em hipertexto (...) com maior evidência na atual fase do jornalismo desenvolvido para a *Web*”²³².

Genette menciona que seu estudo passa ao largo de pelo menos três outras funcionalidades paratextuais: as traduções, as publicações seriadas e as ilustrações ou paratextos icônicos; reconhece a existência de paratextos extraliterários e propõe ainda a extensão do termo para novas áreas, entre elas a música e as artes plásticas. Até onde pudemos chegar com nossa investigação, não existem evidências de trabalhos sistematizados sobre o que se poderia chamar, na ausência de termos mais precisos, de “paradiscos”, isto é, estudos sobre os elementos paratextuais que acompanham os discos e CDs, e de “paravídeos”, as fitas de VHS e DVD²³³.

²³² MIELNICZUK. p.9.

²³³ CD – Compact Disc; VHS – Videocassete Hi-Fi Stereo; DVD – Digital Video Disc.

2.2 EXORBITANDO O TEXTO

A localização dos elementos paratextuais no texto é relativa: dentro, no entorno e fora do texto. Existem paratextos absolutamente descartáveis; outros, ao contrário, são imperativos e categóricos, como é o caso das normas para apresentação de trabalhos acadêmicos. A Universidade Federal do Paraná (UFPR), por exemplo, adota por norma estruturar monografias, dissertações e teses em elementos “pré-textuais”, textuais, e “pós-textuais”²³⁴. Também os paratextos técnicos utilizados em dicionários, com suas chaves, símbolos, reduções, abreviaturas e demais convenções, são considerados imprescindíveis para os fins de qualquer consulta. Em todo o caso, a norma é que os paratextos devem guardar uma *respeitosa distância* do texto.

Mas a realidade é que não há lugar a salvo para o texto no mundo do livro. Nenhum autor escapou à metalinguagem. Nem Deus. A Bíblia Sagrada, guardiã da fé e da palavra revelada durante milênios de circulação, constitui-se num caso modelar da proliferação dos paratextos. Do Gênesis ao Apocalipse, da primeira à última frase: “no princípio Deus criou o céu e a terra”, no Pentateuco, até o “amém” da consumação apocalíptica (metaforicamente paraíso e danação, integrados e apocalípticos, os dois extremos citados por Umberto Eco em sua notável obra a respeito do *mass media*), A tradição bíblica chega ao leitor apinhada de paratextos exegéticos: apresentações, introduções, notas de rodapé e abreviaturas. A regra, entretanto, é: na generalidade dos casos, os *para-autores* costumam manter uma distância prudente dos textos comentados. Essa compostura cerimoniosa se verifica facilmente nos autores de prefácios. Mas, confirmando a regra, existem as exceções.

Roger Chartier, na seção anterior, notava que, desde sempre, os comentadores se insinuam nos textos alheios, “mas permanece uma clara divisão”²³⁵ entre a “autoridade do texto” e o “lugar periférico” das notas. Periférico, aliás, define

²³⁴ Cf. UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. Sistema de Bibliotecas. *Teses, dissertações, monografias e trabalhos acadêmicos*. Curitiba : Ed. da UFPR, 2000 (Normas para apresentação de documentos científicos).

²³⁵ CHARTIER. p. 88 et Seq.

bem o que usualmente se entende por paratexto, embora, devido à sua supervivência e anfibia, o próprio Genette repararia que

podemos afirmar indubitavelmente que o texto sem o paratexto não existe e nunca existiu²³⁶.

A vocação primitiva do paratexto, naturalmente, sempre tende a subordiná-lo ao texto, mas no terreno das ambigüidades textuais impõe-se uma pergunta: será possível que numa situação limite algum elemento paratextual possa extrapolar o texto para conquistar sua própria independência? Com a ajuda de alguns exemplos, é o que se pretende discutir agora.

Quando o crítico J. Guinsburg decidiu organizar a obra coletiva *O Romantismo*, com a morte de um de seus colaboradores, Anatol Rosenfeld, deparou-se com um problema. O material do autor, captado em uma palestra, estava gravado em fitas magnéticas, mas continha falhas técnicas. A solução encontrada por Guinsburg foi “redigir livremente o material, complementando-o, desenvolvendo-o e aparando-o”²³⁷. Temeroso de projetar sobre o colega a responsabilidade de qualquer erro na degravação da fita, Guinsburg decidiu co-assinar o estudo e o dividiu em duas partes, chamando o primeiro “Romantismo e Classicismo” e o segundo “Um encerramento”. Os textos desse modo produzidos, a quatro mãos, foram inseridos em um “Apêndice” — apêndice que, por definição, é um paratexto. Em uma breve nota, assinada J.G., Guinsburg explica o “apêndice”, quer dizer, um paratexto apresenta outro paratexto.

Guinsburg, com tudo isso, brinda este estudo com algumas excentricidades paratextuais: (a) um paratexto produzido a dois; (b) uma parceria com um autor póstumo; (c) seu apêndice inclui na categoria dos paratextos dois ensaios que, para todos os efeitos, eram para constar como um capítulo do texto principal; (d) para elucidar a manobra, o organizador obriga-se a escrever uma nota prefaciando um posfácio, portanto, um paratexto dentro de outro paratexto. Por conseqüência temos

²³⁶ GENETTE. p.3. (“One may doubtless assert that a text without a paratext does not exist and never has existed [Tradução minha]”).

²³⁷ GUINSBURG, J. org. *O Romantismo*. São Paulo : Perspectiva, 1993. p. 259-260.

um texto que se tornou um paratexto, mas que se rebela contra a convenção editorial e se apresenta no mesmo nível de importância dos demais capítulos da obra.

Os trabalhos com função paratextual, eventualmente, excedem suas atribuições, almejando, e, às vezes alcançam, serem eles próprios o texto. Pode-se dizer, nessa eventualidade, que houve uma “protrusão”, um efeito de deslocamento do paratexto para frente. O termo é usado em medicina, geralmente, para indicar uma condição patológica que resulta na formação de uma saliência em um órgão. O paratexto pode, por protrusão, vir a ser se textualizar.

O Prefácio de Victor Hugo ao seu drama *Cromwell*, de 1827, ajuda a entender que em certas circunstâncias o paratexto pode exorbitar da área de influência da obra-mãe. Espécie de “Manifesto do romantismo”, na França, o canônico Prefácio de Hugo expõe os conceitos de uma nova escola, propõe a estética do sublime e do grotesco, insta, por assim dizer, ao retorno da arte às “regras da Natureza”. No Brasil, seguindo seu exemplo, a plataforma de lançamento do romantismo também foi um paratexto: o prefácio de Gonçalves de Magalhães ao seu *Suspiros poéticos e saudades* (1836). Paratextos com esse peso programático tiveram consequências históricas. Alcançaram um *status* de autonomia em relação ao texto original. Tal atrevimento, curiosamente, pode mesmo chegar a merecer censuras. Vejamos uma delas. Os críticos e estudiosos negligenciaram o *Cromwell* de Hugo quando o consideraram apenas como um drama que serviu para ilustrar as teses do Prefácio. Pelo menos é este o teor do protesto que Annie Ubersfeld consigna na introdução da edição francesa de 1968 do *Cromwell* de Hugo:

Não se tem por vão desejo de mudança que nós derrubemos a ordem estabelecida. De fato, a criação original é o drama e, mais ainda que o prefácio, os contemporâneos admiraram a obra gigante e nova que se apresentava a eles com o frescor e a audácia de uma criação sem concessões.²³⁸

²³⁸ UBERSFELD, Annie. *Chronologie et introduction*. In: HUGO, Victor. *Cromwell*. Paris : Garnier-Flammarion, 1968. p.17. “Ce n’est pas par vain désir de changement que nous renversons l’ordre établi. Em fait, la création originale, c’est le drame et, plus encore que la préface, les contemporains ont admiré l’oeuvre géante et nouvelle qui se présentait á eux avec la fraîcheur et l’audace d’une création sans concession” [Tradução de Wagner Araújo].

O Prefácio do *Cromwell*, por seu valor histórico, ao desgarrar-se, mesmo conservando com a peça uma ligação histórica, adquiriu uma estatura que subverte o conceito genetteano de completa submissão do paratexto ao texto: “O elemento paratextual é sempre subordinado ao ‘seu’ texto”²³⁹, afirma Genette. Para ele, tal subserviência prevalece em qualquer circunstância. O teórico do paratexto não concederia carta de alforria ao Prefácio do *Cromwell*. Essa tese, contudo, parece-nos controversa.

Outra obra que também ilustra o processo de textualização do paratexto é *Por que ler os clássicos* do escritor italiano Italo Calvino. Na página 277 da edição brasileira, publicada pela Companhia das Letras, em 1998, encontra-se um paratexto com o formato de nota bibliográfica explicando que a gênese daquela obra é um conjunto de “textos reunidos”. A nota traz breve e circunstanciado descritivo da primeira vez que aqueles textos vieram a público. Os 36 trabalhos foram recolhidos de palestras, de capítulos de outros livros, de ensaios e artigos de jornal. Pelo menos doze deles foram elaborados com a função de paratextos. Dois destes são prefácios: “Ovídio e a continuidade universal”, escrito para uma edição das *Metamorfoses*, e “Candide ou a velocidade”, prefácio de uma edição italiana do *Cândido* de Voltaire, ambos na década de 70. Outros textos são introduções. “Xenofonte, *Anábase*” e “Carlo Emilio Gadda, *O Pasticciaccio*”, ou paratextos laudatórios, “A cidade-romance em Balzac”, “Lev Tolstói, *Dois hussardos*”, “Mark Twain, ‘O homem que corrompeu Hadleyburg’”, e “Robert Louis Stevenson, *O pavilhão nas dunas*”, para citar alguns.

Esses prefácios, prólogos, introduções, enfim, paratextos, que Calvino escreveu *textualizaram-se* desde que foram reunidos de forma definitiva sob o título de *Por que ler os clássicos* e a partir do momento em que o volume passou a ser referência bibliográfica nas universidades. A ninguém ocorre perguntar durante a leitura desta obra: que faz um prefácio ocupando o espaço convencionalmente reservado ao texto? Embora ao leitor não ocorra levantar tais questões, abstrusas, a pergunta permanece: afinal que faz o paratexto, o agregado, no lugar consagrado ao

²³⁹ GENETTE. p.12. “(...) the paratexteual element is always subordinate to ‘its’ text [Minha tradução]”.

principal da casa? Bem, ele se textualizou, emancipou-se, foi entronizado no coração da obra. Exceto, talvez, o leitor especializado, a ninguém ocorre realmente perguntar a procedência deste ou daquele capítulo de um livro. O normal é que o autor, por um critério de honestidade, informe em uma nota marginal a genealogia de seu trabalho. Foi o que aconteceu com o escritor Umberto Eco. No pós-escrito ao seu *Apocalípticos e integrados*, ele assinala, por exemplo, que os capítulos “O mundo de Minduim” e “A canção de consumo” haviam sido prefácios de obras alheias²⁴⁰. São notas típicas de paratextos, dirigidas a leitores que sabem que o suporte ou o meio muda a interpretação da obra.

É interessante ter em conta, desse modo, que um prefácio, normalmente, ampara-se sobre algum discurso e o capítulo, sobre outro. Existe uma hierarquia, ainda que, às vezes, dissimulada entre essas instâncias aliadas. Mas nem sempre é assim. Há paratextos cujas intimidades com o texto chegam a ser promíscuas e se apresentarem em situações limites. É o caso do livrinho espiritualista *A mensagem eterna dos mestres* de H’Sui Ramacheng²⁴¹. O editor-comentador do referido texto, no decorrer de umas tantas edições, vai assumindo, através de vários paratextos, um *status* de co-autoria. Chega a ponto de atribuir ao autor, por um tipo de osmose mística, o que este não declarou de modo explícito nem documentado. O paratexto desta obra, com ou sem razão, reivindica do texto uma espécie de sociedade autoral. O que fazer com essa confusão, fica a critério do leitor.

Prefácios como o *Cromwell* e os de Ítalo Calvino e de Umberto Eco, mencionados anteriormente, conquistaram direito a um vôo solo? Pensamos que sim. Às vezes, paratextos exorbitam o círculo de influência de seu próprio sistema para, depois, assumirem um relevo até mesmo maior do que o do texto ao qual estavam umbilicalmente associados. Eles se textualizam.

²⁴⁰ ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Perola de Carvalho. São Paulo : Perspectiva, 1993. p. 387.

²⁴¹ RAMACHENG, H’Sui. *H’Sui Ramacheng: a mensagem eterna dos mestres*. Comentada por Mário Sanchez. Goiânia : Imery, 1985.

2.3 PROSA E PARATEXTO

O corte serrilhado que fazemos a seguir na série literária demonstra o grau e a variedade de situações a que chegam certas manobras paratextuais executadas por prosadores consagrados pelo cânone. Obras antigas como o *Decamerão* (1353) já trazem o elemento paratextual muito bem caracterizado, pois Boccaccio depressa revela em seu proêmio um plano de cem novelas a serem distribuídas em dez jornadas, dias, ou seções. Cervantes, por seu lado, é copioso na produção de paratextos no *Dom Quixote* (1605): dedicatórias e um prólogo. Este inclui vários textos versificados, sonetos, na verdade, que introduzem os personagens do romance e inauguram o tom irônico da obra. Em alguns dos contos de Voltaire (1694-1778) é possível verificar notas de pé de página, como no “Zadig ou o Destino”, em que o enciclopedista esclarece um ou outro ponto obscuro do texto e traduz o sentido de palavras chinesas como *Li* (razão) e *Tien* (céu). O narrador de *O relato de Arthur Gordon Pyn* (1838), de Poe, quase um século depois de Voltaire, também faria, em uma obra declaradamente ficcional, uma ou duas observações de pé de página. Outro francês, Chorderlos de Laclos, após muitas notas de rodapé em seu romance epistolar *As relações perigosas* (1782), cujo fecho é arrematado “editor” com a seguinte nota: “Talvez um dia nos seja possível terminar esta obra; mas não podemos assumir nenhum compromisso a esse respeito (...)”²⁴². Há muitos outros exemplos, como o *Moby Dick* (1851) de Herman Melville, que arrola em suas páginas iniciais quase uma centena de citações sobre baleias — indo de versículos da Bíblia, Spenser e Hobbes, a canções do mar²⁴³.

O *Tom Jones* (1749) do inglês Henry Fielding, entretanto, se encontra entre as manifestações mais arrojadas de paratextos. Além de um prólogo, que o autor qualifica clarivamente de “limiar”, cada um dos 18 *Livros* ou partes em a obra está dividida começa por um capítulo digressivo. São ensaios, como o autor os define, comentários críticos sobre costumes, apontamentos literários. O notável em

²⁴² LACLOS, Chorderlos de. *As relações perigosas*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo : Nova Cultural, 2003. p. 318.

²⁴³ MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo : Nova Cultural, 2002.

Tom Jones é que tais capítulos introdutórios comportam-se como se fossem paratextos das respectivas seções. São perfeitamente dispensáveis para a compreensão do enredo. Tanto é assim que no capítulo 1 do Livro V o narrador recomenda ao leitor que, caso se aborreça, não faça caso deles e “inicie a leitura dos Livros seguintes pelo segundo capítulo”²⁴⁴. Os leitores que não levarem a sério à recomendação, podem constatar que esse escritor, no século dezoito, tinha muito claro para si, e o demonstra, que o mundo ficcional é regido por leis próprias. Fielding sabia perfeitamente manipular e teorizar sobre o tempo da narrativa²⁴⁵, conceito que Umberto Eco estudou em *Seis passeios pelos bosques da ficção* sob a denominação de “a arte da demora” ou da elipse.

O também inglês Laurence Sterne, “*that pioneer anatomist of the physical body of the book*”²⁴⁶, é um caso atípico, ainda no século dezoito, de ousadia na manipulação das fronteiras do texto. Sterne trabalhou, inclusive, formas icônicas como recurso de estilo. Seu *Tristram Shandy* (1760-67) contém dedicatórias (inclusive permeando o texto), notas de rodapé, epígrafes, títulos e subtítulos. Sterne também utiliza sinais gráficos e símbolos no *Shandy*. Alguns capítulos, como o *Chapter TWENTY-SEVEN*, que se encontra no Livro 9, são efetivamente minúsculos:

*My uncle Toby's Map is carried down into the kitchen*²⁴⁷.

Sterne manobra igualmente de maneira ousada os elementos paratextuais quando estrutura os capítulos de *Tristram Shandy*: os de números 18 e 19 do referido Livro 9 apresentam páginas que surgem inusitadamente em branco. Depois, rompendo a seqüência natural da obra, ambos são recuperados, escritos e inseridos no interior do capítulo 25. Affonso Romano de Sant'Anna em uma de suas crônicas²⁴⁸ traz a notícia de um livro inteiro sem texto, somente páginas em branco e um título, isto é, um paratexto: *Eu não tenho palavras*. A autora Maria do Socorro Trindade quis

²⁴⁴ FIELDING, Henry. *Tom Jones*. Trad. Jorge Pádua Conceição. São Paulo : Nova Cultural, 2002. p. 167.

²⁴⁵ Ibid. p. 51.

²⁴⁶ MACKSEY, Richard. *Pausing on the threshold*. In: GENETTE. p. xi. (Prefácio).

²⁴⁷ STERNE, Laurence. *The life & opinions of Tristram Shandy gentleman*. New York : Dell, 1964. p. 503.

²⁴⁸ SANT'ANNA. *A sedução...* p. 181 (O nome da crônica, de 1993, é “A título de títulos”, uma interessante contribuição para o estudo desse elemento paratextual).

fazer um protesto contra a censura dos órgãos de repressão durante a ditadura militar brasileira na segunda metade do século passado.

2.3.1 Língua portuguesa

Almeida Garret, escritor que inaugurou o romantismo português, também inseriu uma quantidade de notas de rodapé na segunda edição de *Viagens na minha terra* (1846), obra que mescla memória, ficção e digressões críticas sobre Portugal. São notas sucintas, paratextos, a maioria, de caráter informativo. Nada comparável à perícia paratextual demonstrada por seu conterrâneo realista Eça de Queiroz na novela *A relíquia* (1887), apresentada ao leitor por um paratexto ficcional. O prólogo do protagonista, Teodorico Raposo²⁴⁹, permite acesso à pelo menos três níveis de análise ao texto de Queiroz. O primeiro deles se relaciona com a estratégia periférica de apresentar ao leitor, muito dissimuladamente, um enigma que somente pode ser desvendado na metade do livro. O segundo nível concerne ao comprometimento do escritor com o projeto modernizante da Geração de 70, conduzido por um grupo de intelectuais lusitanos, entre eles Eça de Queiroz. O terceiro nível diz respeito ao leitor crítico previsto no texto, o que remete à figura do leitor modelo, que, segundo Umberto Eco, é uma espécie de “leitor ideal” imaginado pelo autor.

O feito paratextual mais notável no conjunto da obra de Queiroz, no entanto, encontra-se em *A correspondência de Fradique Mendes* (1900), livro atribuído a um *dandy* lusitano, Fradique Mendes, de quem se teve notícia pelos jornais da época. Acreditou-se, em um primeiro momento, que se tratava de uma pessoa real, mas, a verdade é que Fradique fora uma criação coletiva de alguns escritores da Geração de 70. O nome do autor de uma obra, explica Genette, é um paratexto, melhor caracterizado quando se sabe que é fictício. Fradique reapareceria depois em um livro escrito a quatro mãos por Eça de Queirós e Ramalho Ortigão com o título de *O mistério da estrada de Sintra*. O nome da obra e a identidade fictícia de seu “autor”, ambos paratextos, acabaram sendo transformados em “fatos” e confundiram a opinião pública.

²⁴⁹ QUEIROZ, Eça. *A relíquia*. São Paulo : Editora Três, 1974. p. 17-19.

Mais tarde, Fradique viria a ganhar autonomia biográfico-literária por intermédio de Eça de Queiroz quando foram publicados os textos epistolares de *A correspondência de Fradique Mendes*. Ao redor da “autoria” das produções de Fradique, vale dizer: em torno de seus paratextos, construiu-se uma personalidade literária, pela justaposição de traços de vários sujeitos reais. Fradique Mendes, segundo Carlos Reis, seria a primeira tematização autêntica do heteronimismo português²⁵⁰, heteronimismo que posteriormente viria a ganhar estatuto estético definitivo na figura extremada do poeta Fernando Pessoa.

Outro português, nosso contemporâneo, José Saramago, no paratexto introdutório de *O evangelho segundo Jesus Cristo*²⁵¹ faz uma paráfrase da justificativa que o apóstolo Lucas apresenta em seu texto: nela o evangelista ressalva estar seguindo o modelo de outros biógrafos de Jesus que, como Lucas, não foram testemunhas oculares do drama crístico (Mateus, 1:1-4)²⁵². Saramago escolheu a dedo esta passagem: — pois bem, parece dizer, também eu farei um relato, a meu modo, incluindo-me, subversivamente, nesta tradição. Saramago mimetiza convenções teológicas, mistifica a mistificação, mas, para não provocar muitos mal-entendidos, enfatiza em outro paratexto, a folha de rosto de seu *evangelho*, que o propósito da obra é estritamente ficcional.

No Brasil, a tradição editorial não ficou imune à manipulação de paratextos literários. Há muitos exemplos interessantes. O escritor José de Alencar apregoa no prólogo do romance indianista *Iracema* (1865) sua aversão a prólogos. Classe de declaração, aliás, que não chega a ser incomum nos prefaciadores contumazes. Alencar usa de um símile para afirmar que assim como os pássaros às vezes desfrutam o fruto antes do tempo, os prefácios também “roubam as primícias do

²⁵⁰ REIS, Carlos. *Fradique Mendes: origem e modernidade de um projecto heteronímico*. In: ROCHA, Andréa (Org.) *Cadernos de literatura*. Coimbra : Instituto Nacional de Investigação Científica, (18): 45-60, out. 1984.

²⁵¹ SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo : Companhia das Letras, 1998.

²⁵² Cf. Evangelho Segundo Lucas: “Visto que muitos já empreenderam pôr em ordem a narração das coisas que entre nós se cumpriram, como no-las referiram os que, desde o princípio, as viram e foram ministros da palavra, pareceu-me (*bom*) também a mim, depois de ter investigado diligentemente tudo desde o princípio, escrever-te (...)”. BÍBLIA. LC. Português. *Bíblia Sagrada*. Trad. da vulgata pe. Matos Soares. São Paulo : Edições Paulinas, 1989. p. 1.120.

sabor literário”²⁵³. Mas a prática do autor contradiz sua teoria. Alencar é pródigo em paratextos. *Iracema*, além de possuir um “argumento histórico”, exibe uma profusão de notas: mais de 120 — a maior parte explicando termos indígenas no pé de página. *Ubirajara* (1874), outro romance do ciclo nativista, repete este mesmo padrão, mas, desta vez, coerente com sua tese, Alencar previne o leitor contra as “palavras textuais dos cronistas citados nas notas”²⁵⁴. O escritor cearense, para infundir veracidade às suas histórias, em vários paratextos de vários livros, como no prólogo de *Senhora* (1875), atribui a outrem a origem de seus livros. De modo análogo, a gênese dos romances *O guarani* (1857), *Diva* (1864) e *Guerra dos mascates* (1874) é imputada a cartas e a velhos manuscritos.

Lima Barreto no prefácio de *Recordações do escrivão Isaías Caminha* (1909), intitulado “Breve notícia”, rejeita os preâmbulos, qualifica-os de escoras e de pára-balas, mas depois valida o próprio discurso em nome de alguma suposta coerência para com os originais “alheios” que chegaram às suas mãos, no caso, o texto atribuído a um certo Isaías, personagem do romance. Lima Barreto, em seguida, reproduz no interior de seu prefácio o prefácio do protagonista. Na trama dos paratextos, o ficcional vai metido dentro do “não-ficcional”. Há mais exemplos: Clarice Lispector, em *A hora da estrela* (1977), publica uma “Dedicatória do Autor (Na verdade Clarice Lispector)” e joga uma partida paratextual de muitas máscaras na qual o leitor é tentado a adivinhar quem é quem. “Esse eu que é vós pois não agüento ser apenas mim”²⁵⁵, declara um narrador masculino na dedicatória do romance.

A ensaísta Nelly Novaes Coelho, sem intenção, executa uma análise paratextual das cantigas folclóricas usadas como epígrafes nos relatos de Guimarães Rosa em *Sagarana*. Segundo ela, os versinhos populares, à guisa de epígrafes, “não são funcionais”, nem estão ligados a algo essencial da narrativa. As “cantigas-epígrafes” de *Sagarana* seriam “gratuitas”, afirma a escritora, emendando:

²⁵³ ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo : Moderna, 1993. p. 20 et seq.

²⁵⁴ *Ibid.* *Ubirajara*. São Paulo Ática, 1984. p. 12.

²⁵⁵ LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1990. p.21.

Valem por si, como ‘palavra poética’ que são, para comunicar ao leitor a beleza, a alegria ou a emoção dos gestos não-pragmáticos e que visam espontaneamente à doação de si próprios. Se há algum significado profundo a ligá-las a algo de essencial da matéria global do livro é exatamente o *caráter lúdico e popular* que as condiciona e para o qual Guimarães Rosa aponta desde as duas estrofes iniciais que, na página inicial, abrem caminho para as narrativas ali enfeixadas.²⁵⁶

Eis aí uma encorajante abordagem paratextual que, em nossa opinião, se equivoca apenas quando deixa de reconhecer na estratégia de Guimarães Rosa uma chave paratextual com o objetivo claro, em cada nova história, de preparar e sustentar o interesse do leitor no exercício lúdico do texto. Nisto reside, exatamente, o “significado profundo” que liga as cantigas-epígrafes ao “global do livro”.

Um exemplo manifesto da complexidade das relações entre o texto e seus paratextos, na moderna literatura brasileira, encontramos em *Terra de Caruaru* (1960) de José Condé. A começar pela resenha apócrifa existente na orelha da edição de 1987. A obra é apresentada como um clássico e, para tanto, invoca o prestígio de Otto Maria Carpeaux (“é um livro completo”) e apela para a autoridade de críticos que situariam *Terra de Caruaru* no mesmo plano dos romances regionalistas de José Lins do Rego, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa. A teia limiar amplia-se na Introdução, o segundo paratexto da série, escrito por Waldemar Cavalcanti — admirador do romancista. Cavalcanti explica que colaborou fornecendo material histórico para o livro do amigo. A trama, intertextual, fica mais evidente a partir de nota de Condé que reproduz um trecho da pesquisa publicada em 1957 pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) contendo dados geoestatísticos do município de Caruaru, no agreste pernambucano, onde nasceu o autor, e onde ele ambienta o romance. Condé enumera dezenas de moradores da cidade, mas adverte: a *Caruaru* literária é uma outra evocada de sua infância. O prefácio, diríamos, com Jorge Luis Borges, é um campo que tolera todas as confidências. Finalmente, o romancista conta a origem da cidade em um prólogo, “Terra plantada em pedra” e, depois desse longo rodeio paratextual, se inicia o romance.

²⁵⁶ COELHO, Nelly Novaes. *Guimarães Rosa e a tendência regionalista*. In: ÁVILA. *O modernismo*. p. 207 et seq.

A norma paratextual, mesmo depois de séculos de experimentação, ainda propicia ambiente para novas transgressões. O paranaense Domingos Pellegrini Júnior, em seu romance *No coração das perobas*, avançou com o texto sobre um espaço que a convenção editorial havia estabelecido ser uma exclusividade do paratexto — as orelhas do livro. Pois Pellegrini as utiliza como suporte narrativo de sua obra²⁵⁷. Tal subterfúgio, aliás, não chega a ser uma novidade: Affonso Romano de Sant’Anna, em 1975, utilizou esse mesmo expediente para veicular um prefácio de cunho literário na orelha da primeira edição de *Poesia sobre poesia*.

Outro escritor radicado no Paraná, Valêncio Xavier, publicou a novela experimental *O mez da gripe*²⁵⁸, que, sob o ponto de vista proposto neste capítulo, apresenta-se com forte acento paratextual. Xavier constrói uma narrativa literária e literalmente produzida com recortes de jornais. A obra “ficcionaliza” os fatos relativos à epidemia da gripe espanhola que vitimou a cidade de Curitiba no início do século vinte. O discurso narrativo se desenvolve através de uma sucessão frouxamente cronológica de colagens feitas a partir de anúncios, reportagens e fotografias retiradas dos periódicos que circulavam na cidade. Xavier recorta poemas, ilustrações, notas e avisos; aproveita os comunicados e obituários oficiais publicados na imprensa e adiciona depoimentos e dramas das vítimas da gripe; para falar claramente, usa e abusa de textos e paratextos dos jornais de 1918.

O livro de Xavier se apropria de textos, títulos, nomes, ilustrações e fotografias publicadas nos jornais e os articula em uma narrativa coerente e crítica. Em *O mez da gripe* também fica transparente, pela forma como é reorganizada a obra, o modo pelo qual a imprensa paranaense empregava alguns recursos paratextuais para protestar contra a censura. Por exemplo, o livro reproduz, em escala, uma primeira página do *Diário da Tarde*, contendo, no lugar do artigo, duas colunas em branco. Provavelmente uma notícia sobre o surto da doença havia sido vetada pela censura. O leitor compreende que não foi um equívoco do jornal porque o jornalista “esqueceu” de cortar o título “A influenza” e deixou passar uma

²⁵⁷ PELEGRINI JÚNIOR, Domingos. *No coração das perobas*. Rio de Janeiro : Record, 2002.

²⁵⁸ XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe e outros livros*. São Paulo : Companhia das Letras, 1998.

“barriga” no rodapé da matéria: “Continua na 2ª página”, ou seja, o editor manipulou o código da mensagem com dois paratextos: o título e o rodapé. É razoável pensar que esse artifício editorial tenha sido mais que suficiente para causar o tríplice efeito de (a) referir-se à gripe, (b) protestar contra a censura e (c) informar o leitor sobre o sucedido com o mínimo de palavras e o máximo de aproveitamento. Pouco convencional, a obra de Xavier aparenta ter sido realizada com recursos estilísticos muito ao gosto pós-moderno: parodia o gênero jornalístico, justapõe discursos alheios e explora a intertextualidade em seus limites.

2.3.2 Outros modernos

Qualquer texto remete a outros textos e um discurso a outros discursos. Cada texto oscila com potencialidade semântica e os sentidos se dão pelo cruzamento de discursos. “Os livros falam sempre de outros livros e toda história conta uma história já contada”²⁵⁹, nas palavras do escritor Umberto Eco. O escritor argentino Jorge Luis Borges, mestre dos intertextos²⁶⁰, considerado por muitos, entre eles Pavlicic²⁶¹, como o primeiro grande pós-moderno, em *O ouro dos tigres*, bem consciente do fio intertextual que costura o tecido da linguagem, escreveu: “Em primeiro lugar, os escritores que prefiro (...); depois, os que li e repito; depois, os que nunca li, mas que estão em mim”²⁶². Essa *inter-textualidade* é inerente ao campo paratextual e vai da mera apologia que é feita nas resenhas das orelhas dos livros até os artifícios ficcionais de que os autores lançam mão.

²⁵⁹ ECO, Umberto. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes; Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1985. p.20.

²⁶⁰ Affonso Romano de Sant’Anna ensina que intratextualidade ocorre quando o autor cita seus próprios textos e que intertextualidade ocorre quando o autor cita textos alheios. Essas citações podem ser: paródias, paráfrases, estilizações ou apropriações. Ver SANT’ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. p. 8 e 81.

²⁶¹ PAVLICIC. p.81

²⁶² BORGES, Jorge Luis. *Obras completas*. Vários tradutores. São Paulo : Editora Globo, 1999. 2 v. p. 493 (Prólogo).

Os paratextos de Borges sempre são um convite à leitura intertextual. Na *dedicatória* de *Os conjurados*²⁶³, por exemplo, ele declara que dedicatórias e epígrafes caracterizam-se por serem um gênero de doação enigmática de símbolos. O escritor argentino, em sua obra, parece sancionar a relação de seus paratextos com o texto e a relação de seus textos com outros textos. Por isso em um *epílogo* de *O livro da areia*²⁶⁴ revela a gênese de seus contos, que são, ressalta, jogos de estilo com Kafka, Stevenson e Lovecraft. “There are more things”, confessa, é uma paráfrase declarada de Lovecraft. O *prólogo* ao conto *O informe de Brodie*²⁶⁵, vinculado ao país dos Yahoos, enfatiza, filia-se a *As viagens de Gulliver* de Swift.

Outro exemplo de paratexto, uma hipotética biografia de Borges, encontra-se também no *epílogo* de *Os conjurados*, onde consta na forma de um verbete da *Enciclopédia Sudamericana*, datada, repare, de 2074. O pseudo-enciclopedista escreve, por um lado, o que pensa de Borges, anotando, por outro, o que diz o senso comum de seus contemporâneos, e, além disso, arrisca conjecturar o que pensará a posteridade. Temos que um narrador, Borges?, cita o autor Borges? que escreveu o texto num intrincado jogo paratextual que se justifica, intertextualmente, mediante uma sentença de Carlyle: “A história universal é um texto que estamos obrigados a ler e a escrever incessantemente e no qual também nos escrevem”²⁶⁶.

O paratexto em geral visa preparar o leitor para o papel que o texto lhe destina. Assim, em *O nome da rosa*, Umberto Eco, ainda na soleira da obra, faz introduzir um *sumário* que imita convenções do estilo medieval: os “capítulos” são substituídos por “dias” (primeiro dia, segundo dia...) e os dias se subdividem em horas canônicas, conforme o costume nos mosteiros medievais (primeira, segunda...). No texto de Eco, ademais, cada hora traz uma ementa do respectivo capítulo: “*Matinas*. Onde poucas horas de mística felicidade são interrompidas por um evento muito sangrento”²⁶⁷. Este conjunto extemporâneo de informações paratextuais insere

²⁶³ BORGES. *Obras completas*. p. 511.

²⁶⁴ *Ibid.* p. 84.

²⁶⁵ *Ibid.* p. 424.

²⁶⁶ BORGES. *Obras completas*. p. 567.

²⁶⁷ ECO. *O nome...* p. 5.

o leitor no espírito pós-moderno do livro, identificado com os gêneros e o espírito da época, e busca conduzi-lo a um mundo de referências medievais.

Ainda no limiar de *O nome da rosa*, um novo paratexto, sem assinatura, intitulado “Um manuscrito, naturalmente”, entre citações em latim e menções a supostas pesquisas, uma voz narrativa, a primeira que aparece, tenta confundir o leitor, fazendo crer que o narrador do livro seja o autor Umberto Eco. Neste caso a obra perderia seu *status* de ficção, trataria de fatos, o que não corresponde à verdade. Por que então o leitor é instado a crer que aquele preâmbulo foi redigido pelo autor empírico, ou seja, o ensaísta italiano de *Apocalípticos e integrados*? Mistificações típicas do pós-modernismo, diriam os críticos ao movimento. Na apresentação de *O nome da rosa*, aquele (primeiro) narrador, que parece imitar um estilo de época, sem preocupações de inovação, ironiza a pretensão da escola de arte modernista que pretendia mudar a sociedade. Elogia o artifício pós-moderno de se ocupar mais com a arte pela arte e menos com palavras de ordem e, por fim, assegura sentir-se livre para contar, por gosto literário, a aventura do livro.

Um passo adiante e *O nome da rosa* exhibe outro paratexto, um *prólogo*, e uma nova voz narrativa, a segunda, Adso de Melk, velho monge medieval que, efetivamente, contará a história de detetives que vive a dupla Guilherme e Adso em uma misteriosa abadia do século quatorze. O paratexto do primeiro narrador introduz o texto do segundo narrador, que por sua vez, inicia sua estória com seu próprio paratexto. No primeiro capítulo, ou Dia, um novo paratexto é introduzido, desta vez uma ilustração, ou paratexto icônico, representando a planta baixa da abadia onde se passa o enredo do livro, recurso que anos depois o escritor e homem de comunicação Jô Soares usaria profusamente no seu *O homem que matou Getúlio Vargas*.

2.4 PARATEXTO DRAMÁTICO

Genette previu, como vimos, a extensão de seu conceito de paratexto para outras mídias, tais como a música, as artes plásticas em geral e também o teatro. No

caso particular do texto dramático, eram considerados paratextos, em suas origens, apenas as informações que, ordinariamente, antecedem o corpo de uma peça, ou seja, a relação dos personagens, e as indicações de lugar, de vestuário e de caracteres. Será possível ampliar, por conseguinte, o alcance do termo para o círculo interior do texto dramático? A resposta parece ser positiva. O *Dicionário de teatro* de Pavis, em seu verbete PARATEXTO, estende o conceito para aquelas indicações cênicas que se encontram lado a lado com o texto²⁶⁸. No teatro, o termo técnico para esse tipo de paratexto é rubrica, didascália e também indicação cênica. As rubricas distinguem-se visualmente dos diálogos porque, na convenção do teatro, devem ser impressas com caracteres tipográficos diferentes, como o itálico, por exemplo.

As didascálias têm sua origem na raiz grega *instruir*, como se observa na palavra didática, e se constituíam no conjunto de orientações que os autores da Grécia antiga davam aos atores antes das representações. No teatro grego tais indicações eram mínimas. Mais tarde, no teatro romano, seu uso evoluiu para um comentário sucinto e uma lista de personagens no início do texto — convenção que sobrevive até os dias atuais. Já o termo rubrica é de uso posterior e provém do nome latino para argila. Designa, por extensão, os títulos, as linhas, os comentários que eram destacados, em vermelho, como *mediadores* da leitura, nos antigos manuscritos e breviários. Era uma voz paralela, paratextual, um apêndice, que servia de guia para os leitores. No Brasil, os termos didascália e rubrica são empregados como sinônimos no teatro e nos roteiros de cinema e de televisão.

O texto do teatro é híbrido. Serve para ser lido, para ser falado e encenado. Durante a representação cênica, ele ocupa as três dimensões do palco. O texto teatral é constituído tradicionalmente pelos diálogos — no nível textual — e pelos signos cênicos — no nível paratextual. Assim, nas fronteiras do texto falado atua um código paratextual que é percebido, durante o espetáculo, apenas como gesto, expressão e movimento. O público geralmente é pouco consciente desse fenômeno, invisível atrás da cortina de significados cênicos. No teatro, esta linguagem do “entorno” do espetáculo se constitui na mais instigante e completa função da paratextualidade. O

²⁶⁸ PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. Trad. e dir. J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo : Perspectiva, 1999.

exemplo a seguir, retirado de uma cena do primeiro ato da peça *Longa jornada noite adentro*, de Eugene O’Neill, permite visualizar nossos comentários:

MARY (*achando graça e com ar afetuoso*)

É mesmo? !! Você tem uma forma estranha de insônia! Roncava tanto, que eu não sabia distinguir os seus roncões dos apitos da sirene! (*Aproxima-se rindo e lhe dá uma pancadinha afetuosa no rosto*) Nem mesmo dez sirenes bastariam para acordá-lo. Não tem nervos. Nunca os teve.

TYRONE (*irritado na sua vaidade, com tom impertinente*)

Que tolice! Sempre exagera ao falar de meus roncões! ²⁶⁹.

No diálogo desses personagens é perceptível a existência de três notações textuais distintas: (a) os nomes MARY e TYRONE estão grafados em maiúsculas e representam, na folha de papel, o signo de cada personagem; (b) as notações entre parênteses, em itálico, indicam seus gestos e intenções; (c) o diálogo, na fonte de letra normal, é o texto que o expectador efetivamente ouve em cena. Os itens (a) e (b) são paratextos. As *indicações cênicas, rubricas ou didascálias*, entre parênteses, sublinham o conjunto de instruções de O’Neill sobre a interpretação dos personagens e seu deslocamento no palco: suas ações, reações e traços de personalidade. Em outros trechos, as rubricas podem ainda sugerir noções de época em que se passa a ação, condições climáticas, e detalhes do cenário.

Voltando no tempo, o teatro medieval, a exemplo dos teatros grego e romano, foi econômico em suas indicações cênicas, embora estas apareçam com mais frequência. No *Auto da barca do inferno*, Gil Vicente utiliza na cena do Onzeneiro a seguinte seqüência coordenatória de rubricas: *Vem um Onzeneiro e pergunta ao Arrais do Inferno, dizendo: (...) Vai-se à barca do Anjo, e diz: (...) Torna o Onzeneiro à barca do Inferno, e diz: (...) Entrando o Onzeneiro no batel, que achou o Fidalgo embarcado, diz, tirando o barrete: (...)*²⁷⁰. São indicações que se ocupam exclusivamente da movimentação do personagem no espaço cênico. Mais tarde, no teatro elisabetano e renascentista notar-se-á que essa voz paratextual se torna cada vez mais insistente. Shakespeare em *A tempestade* anota esta rubrica: “*Entra PRÓSPERO acima, invisível. Entram algumas figuras bizarras, trazendo um banquete; dançam a sua volta com gentis saudações; e, convidando o Rei e os demais para comer,*

²⁶⁹ O’NEILL, Eugene. *Longa jornada noite adentro*. Tradução de Helena Pessoa. São Paulo : Abril Cultural, 1980. p. 16-17.

²⁷⁰ VICENTE, Gil. *O auto da barca do inferno*. São Paulo : FTD, 1997. p. 29-32.

saem.”²⁷¹ Além da descrição do quadro que deve aparecer diante dos olhos do público, a indicação revela por intermédio dos paratextos a intenção velada das personagens, como segue, entre parênteses: “SEBASTIÃO (*à parte, a Antônio*) – *Aproveitemos o primeiro ensejo*”. As convenções do texto dramático durante este período estabeleciam que as informações necessárias para a compreensão do contexto deveriam ficar explícitas nos diálogos da peça. A norma era que as falas dos atores se tornavam longas e declamativas.

2.4.1 Moldura paratextual

Houve um tempo em que os autores começaram a perceber a necessidade de suprimir os excessos no texto dramático. A solução foi descarregar nas rubricas as indicações de cena e os recortes narrativos das peças. Os paratextos permitiriam maior leveza e agilidade nos diálogos. Corneille, por exemplo, recomendava que os colegas tivessem o cuidado de “marcar à margem as mesmas ações com as quais seus versos não merecem ser carregados”²⁷². Desse modo, a prática de dizer tudo no diálogo foi gradativamente sendo substituída pelo recurso de dizer parte do que havia para ser dito através das didascálias. É o caso de Schiller que, em *Maria Stuart*, utiliza intensamente o paratexto, como neste trecho que abre a primeira cena do quinto ato:

ANA KENNEDY, vestida de rigoroso luto, chorosa e profundamente agitada, se ocupa em selar algumas cartas e papéis. Com freqüência a dor obriga-a a interromper sua tarefa e se põe a rezar (...) PAULETO entrega à criada um cofrezinho e um papel e lhe indica por sinais que é a lista de objetos que trouxe. A vista de tais riquezas renova a dor da criada (...).²⁷³

Os autores do romantismo incrementaram o uso de recursos paratextuais no teatro, inclusive no Brasil, onde Gonçalves Dias, aproveita a “moldura paratextual” do entre parênteses para indicar o traço psicológico mais marcante das personagens, como nesta passagem do drama *Leonor de Mendonça*: “O DUQUE — Minha duquesa, venho hoje feliz e venturoso... (*Olhando em redor de si com desconfiança*). Não faláveis a

²⁷¹ SHAKESPEARE. *The tempest*. In: *The complete works of William Shakespeare*. London : Abbey Library, 1978. p. 23 “Enter PROSPERO above, invisible. Enter several strange Shapes, bringing in a banquet; they dance about it with gentle actione of salutation; and, inviting the King, &c. to eat, they depart” [Tradução minha].

²⁷² CORNEILLE. *Discours sur les trois unités*. apud PAVIS. p. 206.

²⁷³ SCHILLER, C. F.. *Maria Estuardo*. Tradução de José Yxart. Barcelona, Espanha : Casa Editorial Maucci, 1909. p. 219

alguém?²⁷⁴". O teatro, assim, se tornava cada vez mais semiótico, como o demonstra a estudiosa de teatro Marta Morais da Costa ao traçar o perfil da evolução do paratexto dramático:

Consideradas numa perspectiva histórica, as rubricas (ou didascálias) foram se tornando mais numerosas na medida em que o teatro se aproximou do século XX. No teatro clássico greco-latino ou no teatro renascentista e clássico francês, bem como em Shakespeare, seu uso foi contido, muitas vezes retirado do próprio diálogo entre as personagens, quando em versões póstumas. Mas o século XX tem sido pródigo em sua quantidade e variedade, relacionando esse acréscimo justamente à rarefação do diálogo dramático e à acentuação das qualidades cênicas do espetáculo²⁷⁵

Em meados do século dezenove, a crua estética naturalista, foi transferida para o palco. A fala coloquial conquista o espetáculo, que busca a reprodução "exata" da vida. Parte considerável da tensão dramática para descrever a realidade do cotidiano foi transferida para as rubricas. Estas, conseqüentemente, aumentaram de frequência e de tamanho. Oscar Brockett, teórico de teatro, observa que os elementos visuais, as rubricas, fazem parte da técnica dramatúrgica de um dos mais importantes autores do realismo²⁷⁶. Refere-se a Ibsen, que escreveu a célebre *Casa de boneca*. No primeiro ato da peça, a protagonista Nora está recebendo em sua casa uma árvore de Natal. O trecho que segue é esclarecedor:

NORA

Tome uma coroa. Não, pode ficar com o troco. (*O carregador agradece e sai. Nora fecha a porta. Ela continua rindo para si mesma, enquanto tira o chapéu e o casaco. Tira do bolso um pacote de caramelos e come dois; depois, cautelosamente, vai à porta do escritório do marido e escuta.*) Ele está em casa sim! (*Novamente cantarolando, ela vai até a mesa da direita*)²⁷⁷.

A seqüência é muito informativa. O público, entretanto, ouve apenas duas falas: "Tome uma coroa. Não, pode ficar com o troco" e, logo depois, "Ele está em casa sim!". Existe um outro canal, as didascálias, através do qual a platéia irá

²⁷⁴ DIAS, Gonçalves. *Leonor de Mendonça*. In: *Teatro completo*. v. 2. Rio de Janeiro : Serviço Nacional de Teatro, 1979. p. 79.

²⁷⁵ COSTA, Marta Morais da. *O teatro e suas maneiras*. Material didático apresentado no curso de pós-graduação Leitura de Múltiplas Linguagens, da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, 2002. 7 fl.

²⁷⁶ BROCKETT, Oscar G. *The theatre: an introduction*. New York : Holt, 1964. p. 270.

²⁷⁷ IBSEN, Henrik. *Casa de bonecas*. Trad. Cecil Thiré. São Paulo : Abril Cultural, 1983. p.8.

decodificar tudo o mais que contribui para a caracterização de Nora: é generosa, simpática, lépida, pueril e um tantinho astuciosa. Os paratextos se tornam a voz narrativa por traz do texto. Há vezes em que eles são descritivos e analíticos. As rubricas efetivamente se originam de vários *lugares* do discurso para introduzir e dar palavra aos personagens, indicar seus deslocamentos na cena e modular seus gestos e mímica. A respeito desse caráter polissêmico do texto, Costa esclarece: “A dupla configuração do texto de teatro, apresentado em diálogos e rubricas, propõe uma leitura necessariamente múltipla, (...) propõe fontes emissoras distintas, como as do autor implícito e das personagens”.²⁷⁸

A possibilidade de especializar a leitura impressa, declamativa e visual do espetáculo, conforme a posição do leitor em relação a tais “vozes”, contribuiu para a práxis do teatro realista. Margot Berthold em sua *História Mundial do Teatro* faz a seguinte observação, referindo-se ao dramaturgo inglês Bernard Shaw: “Em seus prefácios e indicações cênicas, Shaw desenvolvia o plano de fundo espiritual de suas peças — as próprias interpretações do autor (...)”²⁷⁹. O crítico J. A. Osório considera que o estudo das rubricas é um terreno cambiante cuja presença ou ausência “surge como um dado suficientemente importante para nele se poder fundar toda uma tipologia dos textos dramáticos”.²⁸⁰

A difusão das indicações cênicas demandou uma revolução técnica no teatro realista. Os autores naturalistas pretenderam mimetizar o detalhe e, no palco, eram fielmente reproduzidas ruas, salas e pátios. O espetáculo ganhou mais plasticidade. Para orientar o realismo da representação no palco, os expedientes paratextuais foram ampliados. Provavelmente, as rubricas tornaram-se auxiliares preciosos para educar os atores na “naturalização” das expressões. Ficara fora de moda a estética recitativa. Encenadores e diretores, como Antoine, na França, e Stanislavsky, na Rússia, mudaram o conceito de espetáculo.

²⁷⁸ COSTA, Marta Morais da. *Modalidades das rubricas na leitura do texto dramático*. In: SOUZA, Santinho Ferreira (org). *Olhares e perguntas sobre ler e escrever*. Vitória-ES : Florecultura, 2002. p. 169-184.

²⁷⁹ BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria P. Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho e Clóvis Garcia. Rio de Janeiro : Perspectiva, 2000. p. 460.

²⁸⁰ MATEUS, J. A Osório. *Escrita de teatro*. Lisboa : Livraria Bertrand, 1977. p. 42.

É possível cogitar ainda que a necessidade de uma figura que fizesse valer as orientações paratextuais naturalistas tenha ajudado a fixar a figura do encenador — cuja hegemonia depois levou seus sucessores a contestar a própria supremacia do texto. O teatro dos anos 1960 a 1980 foi de reação contra o predomínio do texto sobre o palco: “o espetáculo prevaleceu sobre o texto; a teatralidade foi buscada fora da escrita teatral”²⁸¹, observa o crítico Jean-Pierre Ryngaert. Porém, exceto os experimentalismos mais radicais, o teatro contemporâneo continua sendo paratextual. O *teatro épico* do alemão Bertolt Brecht, por exemplo, reintroduziu os “apartes” — falas paralelas que visam esclarecer a platéia. Os apartes, indicados por rubricas, no teatro de Brecht, ao contrário dos naturalistas, têm a função de quebrar a ilusão do espetáculo²⁸².

Dürrenmatt, dramaturgo suíço que ganhou notoriedade com a peça *A visita da velha senhora* (1956), abusa das didascálias. Prescindir delas seria como mutilar suas peças. Na mencionada obra, interferem na atuação dos atores, num trecho da peça que vai do desembarque da Velha Senhora à estação até a sua chegada à hospedaria, dezenas de indicações paratextuais: gritando; murmurando; assombrado; confuso; impressionadíssimo; ufano; inseguro; inconsolável; rindo; assustado; alegremente; desconfiado; surpreso; etc. Em outro texto, *Os físicos*, Dürrenmatt lançará mão de rubricas que cobrem várias páginas de puro sabor narrativo apenas para afirmar que dão a cor local da obra. Neste caso, são paratextos que pouco interferem na representação. O apêndice de *A visita da velha senhora* traz uma explicação para essa verve paratextual de Dürrematt: “Se o primeiro plano, que eu forneço, for representado de modo certo, o fundo aparecerá sozinho”²⁸³.

O teatro é uma arte híbrida — o que também torna seus paratextos algo singular. As didascálias influíram sobre os usos do teatro desde a antiguidade até os dias presentes, ora fechando, ora abrindo fissuras estratégicas no texto. Ao abrir

²⁸¹ RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo : Martins Fontes, 1996. p. 6.

²⁸² BRECHT, Bertolt. *O círculo de giz caucasiano*. Trad. de Geir Campos. V. 9 In: *Teatro Completo*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1992. p. 190.

²⁸³ DÜRRENMATT, Friedrich. *A visita da velha senhora*. — comédia trágica em 3 atos. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro : Agir, 1963. p.195. [Reproduz a grafia do texto original].

molduras (paratextos) na estrutura textual, as rubricas convertem-se em janelas por onde uma voz *marginal* interfere sobre os leitores, atores e diretores. Os paratextos dramáticos, em contrapartida, também se deixam ler de acordo com os variados pontos de vista de cada destinatário. Os modos do palco também influenciaram os modos do texto e, conseqüentemente, do paratexto.

2.5 POESIA E PARATEXTO

Considera-se *Suspiros poéticos e saudades*, escrito em Paris por Gonçalves de Magalhães em 1836, como o marco inaugural do romantismo no Brasil. “Pede o uso que se dê um prólogo ao livro, como um pórtico ao edifício”²⁸⁴, escreve Magalhães na introdução de sua obra de *poesias da alma e do coração*. Três décadas depois, também em Paris, Baudelaire, na dedicatória que fez no *Spleen de Paris* (1869), livro póstumo, comparava jocosamente aquele conjunto de poemas em prosa à anatomia das cobras. “Tire uma vértebra”, escreveu, “e os dois pedaços desta fantasia se tornarão a juntar sem esforço”²⁸⁵. Quando Carlos Drummond de Andrade publicou *Claro enigma*, em 1951, com uma epígrafe de Valéry — “*Les événements m’ennuient*”²⁸⁶ —, os críticos o indiciaram por evasão e neoclassicismo — como se o sujeito não tivesse liberdade de aporrinhar-se com a mediocridade de seu tempo. O prólogo de Magalhães, a dedicatória de Baudelaire, a epígrafe de Drummond bastam para assinalar o imenso campo de pesquisa nos paratextos autorais que se encontram disponíveis no acervo da lírica ocidental.

Todavia, no que diz respeito a paratextos apensos diretamente a poemas, tais como notas de rodapé, há poucos exemplos nas estantes. Apor notas a versos não é lá um expediente muito comum entre os poetas. Ainda assim, na lírica brasileira, ocorrem alguns casos. Em *A educação dos cinco sentidos*, publicada por Haroldo de

²⁸⁴ MAGALHÃES, Gonçalves de. *Trechos escolhidos*. (Org. José Aderaldo Castello) Rio de Janeiro : Agir, 1961. p. 88.

²⁸⁵ BAUDELAIRE, C. *Poesia e prosa*: volume único. (Org. Ivo Barroso). Vários Trad. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1995. p. 277.

²⁸⁶ ANDRADE. *Reunião*.... p. 164. “Os acontecimentos me enfastiam” [Tradução literal] apud Valéry.

Campos nos anos de 1980, encontram-se várias notas no final do livro. Cada apontamento é identificado no cabeçalho pelo nome do poema ou da série de poemas aos quais se refere. Nas notas, o poeta informa a origem de suas citações, esclarece pontos obscuros e exercita sua erudição.

Haroldo de Campos também destina uma nota para a última seção da obra, “6 metapinturas e 1 meta-retrato”, na qual esclarece que a maioria daqueles textos havia sido produzido para “figurar em catálogos de exposições (...)”²⁸⁷. Esta última série de poemas é acompanhada de referentes constituídos pela reprodução de trabalhos de artistas visuais. Genette chamaria a essas reproduções de paratextos icônicos. Ao lado do poema intitulado “O banal fantástico”, por exemplo, Campos anexa um desenho denominado “Anamorfas”, uma seqüência de formas espaciais, da artista plástica Regina Silveira, feita a partir da deformação das linhas de um pente: “o banal fantástico / nas anamorfas de / regina silveira”²⁸⁸. A nota informa também que “Anatomia do gol”, poema da série, já havia sido hóspede de um álbum de desenhos. Agora, no livro de Campos, é o poema que faz às vezes de anfitrião à pintura de Antonio Lizárraga, “Quadrado mágico”, com suas formas geométricas que o poeta transpõe para o poema:

jogar o jogo
do poema
(ou da pintura)
é como
jogar qualquer
jogo²⁸⁹.

Outro poeta brasileiro, Régis Bonvicino, igualmente publicou em 1999 *Céu-eclipse*, volume de poemas com um conjunto de doze notas remissivas. A gênese de dezesseis poemas é revelada nas notas e as informações destas, sem dúvida, alteram a *releitura* dos poemas de Bonvicino, como demonstra o seguinte exemplo:

Como se o sol

²⁸⁷ CAMPOS, Haroldo de. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo : Brasiliense, 1985. p. 111.

²⁸⁸ Ibid. p. 98-99.

²⁸⁹ Ibid. p. 100-103.

tivesse abandonado
o céu e se des-

locado para
uma simples pétala

absurda cor
que acorda

os sentidos²⁹⁰

O trecho desta peça impressionista intitulada “O céu” encontra nova clareza quando se lê em nota no final do livro que este e outros três poemas foram escritos tendo como referência certas ruas paulistanas vistas pelo poeta cobertas de ipês amarelos²⁹¹. A associação sol-cor das flores somente se torna inequívoca quando o leitor tem acesso ao paratexto. O livro, de 1999, por causa de suas notas, foi asperamente recebido em artigo publicado na *Folha de S. Paulo* pelo crítico português Abel Barros Baptista que, resumidamente, considerou-as irrelevantes²⁹². O crítico, entretanto, concede absolvição às notas de outro livro: o mencionado *Educação dos cinco sentidos*. Baptista considera que enquanto o autor de *Céu-eclipse* denota receio de ter deixado algo por dizer, recorrendo, por isso, às notas finais, por outro lado, as remissões de Haroldo de Campos seriam um acréscimo com os atenuantes de seu embasamento teórico.

Praticamente todo o livro de Bonvicino é desqualificado por Baptista por causa de suas notas e, de fato, há instâncias na obra em que um novo título seria suficiente para evitar a nota de rodapé. A chave para a compreensão do poema em prosa “Composição”, por exemplo, no qual se lê versos como “ferros retorcidos em portas no teatro”, vai ser encontrada no conteúdo da nota quando assinala que o poema “observa e recolhe dispositivos antimendigos na e da cidade de São Paulo”²⁹³. Seja qual for a perspectiva assumida pela crítica, no que nos diz respeito, as notas não são aquilo que determina a qualidade de um poema. Paratextos podem ser

²⁹⁰ BONVICINO, Régis. *Céu-eclipse*. São Paulo : Editora 34, 1999. p. 15.

²⁹¹ *Ibid.* p. 111.

²⁹² BAPTISTA, Abel Barros. A angustia da insuficiência. *Folha de S. Paulo*, 12 set. 1999. Caderno “Mais!”. p. 11.

²⁹³ BONVICINO. *Op. cit.* p. 113.

poeticamente textualizados. Foi o que aconteceu com *Poesia sobre poesia* de Sant'Anna, obra anterior a *Céu-Eclipse* e a *Educação dos 5 sentidos*, mas posterior a *The waste land*, na qual, provavelmente, encontrou um modelo fundador.

O poeta norte-americano T. S. Eliot mandou imprimir em 1922, em Londres, uma coleção de notas juntamente com o seu mais conhecido poema — *The waste land* (*A terra desolada*), notas que, segundo o crítico e tradutor Ivan Junqueira, mantêm estreita relação com a série de “procedimentos estilísticos e conexões estruturais típicas da técnica de fragmentação desenvolvida pelo autor”²⁹⁴ :

A inclusão dessas citações e remissivas textuais ou *paratextuais* [grifo nosso] poderá também ser explicada como um dos expedientes de que lançava mão o autor para corporificar ou atualizar a presença da tradição histórica e cultural. Como se recorda, tal procedimento era usual entre os poetas greco-latinos, assim como o foi também em Dante, o grande mestre de Eliot e verdadeiro precursor do intertextualismo contemporâneo.

Publicado primeiramente sem as notas, em jornais, *The waste land*, conforme testemunho do próprio Eliot, causou tamanha curiosidade no público que mais tarde o autor lamentaria ter lançado os críticos “numa busca inútil das cartas Tarot ou do Santo Graal”²⁹⁵. Quando a versão em livro finalmente saiu, Eliot decidiu incluir notas às muitas citações de que se havia valido na longa composição, “tendo em vista acabar com a alegria dos críticos de meus poemas anteriores que me tinham acusado de plágio”. Além disso, acrescenta Eliot:

— descobriu-se que o poema era curto demais para a conveniência dos editores; pus-me a trabalhar para expandir as notas, a fim de fornecer algumas páginas a mais à impressora, tendo como resultado que elas se tornaram uma notável exibição de erudição espúria que hoje ainda hoje está em foco. Às vezes penso em eliminar essas notas, mas agora elas jamais podem ser erradicadas. Elas gozaram de quase maior popularidade do que o próprio poema — qualquer pessoa que comprasse meu livro de poemas, e verificasse que as notas sobre *The Waste Land* não constavam do volume, exigia seu dinheiro de volta.

²⁹⁴ JUNQUEIRA, Ivan. In: ELIOT, T. S. *Poesia*. Trad. e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1981. p. 32

²⁹⁵ ELLIOT, T. S.; SANT'ANNA, Affonso Romano de. *A essência da poesia*. Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro : Artenova, 1972. p.157.

A seção intitulada “O sermão do fogo” de *The waste land*, que arremata a terceira parte do célebre poema, serve para ilustrar a técnica paratextual de Eliot:

A Cartago então eu vim
 Ardendo ardendo ardendo ardendo
 Ó Senhor Tu que me arrebatas
320 Ó Senhor Tu que me arrebatas
 ardendo.²⁹⁶

O trecho da estância anterior remete a três notas no final do poema de Eliot: as duas primeiras, 317 e 318, cumprem o papel de esclarecer o leitor sobre a fonte das citações dos versos reproduzidos anteriormente, conforme segue: — “317. V. as *Confissões* de Santo Agostinho: ‘a Cartago então eu vim, onde todos os amores ímpios, como num caldeirão, cantavam em meus ouvidos’ “. O mesmo processo ocorre na próxima nota:

318. O texto completo do Sermão do Fogo do Buda (que equivale em importância ao Sermão da Montanha), do qual foram tiradas estas palavras, pode ser consultado em inglês na última edição do *Buddhism in Translation* (Harvard Oriental Series), de Henry Clarke Warren. O Sr. Warren foi um dos grandes pioneiros dos estudos búdicos no Ocidente.

O apontamento paratextual, por esse caminho, funciona como um repto à curiosidade do leitor, como demonstra a terceira nota exegética do mencionado trecho, que é a seguinte: “319. Ainda das *Confissões* de Santo Agostinho. A inserção destes dois representantes do ascetismo oriental e ocidental, no ponto culminante desta parte do poema, não é fortuita”. O autor sugere em seu paratexto que as presenças de Jesus e de Buda em seus versos não são casuais, mas não entrega a chave completa da charada ao leitor.

²⁹⁶ ELIOT, T. S. *Poesia*. Trad. e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1981. p. 100.

2.6 PSEUDOPARATEXTO

Textos e paratextos, via de regra, são instâncias de leitura bastante discerníveis e a maior parte dos paratextos são decisivamente descartáveis. A sobrecapa de um livro, ou *jaqueta*, sobretudo, pode ser lançada fora sem alterar em nada o destino do texto. Prefácios e posfácios antigos podem ser rejeitados e substituídos quando as obras ganham novas edições. Mas nem sempre é assim. Alguns paratextos, os autorais notadamente, sugerem ter sido moldados com a mesma substância do texto. Os prólogos e epílogos de Borges parecem ser peças literárias irremediavelmente integradas à obra. Os paratextos de Eco em *O nome da rosa* foram concebidos para conformar a unidade do romance. Não são descartáveis. Confundem-se com o texto. São os paratextos elaborados por iniciativa do autor, precisamente, aqueles que mais se prestam a toda classe de “fusões”.

A partir deste ponto, por conseguinte, vamos nos ater a esse tipo de funcionalismo e, mais especificamente, sobre as aplicações dos chamados paratextos ficcionais. Calibrar a sintonia do leitor, é a função básica desta última categoria. São prefácios, epígrafes e outros recursos colocados em nosso caminho como um alçapão para o interior do texto. O leitor é atraído a espiar pelo buraco da fechadura paratextual e, espiando, poderá antever a atmosfera reinante no texto principal. Os elementos paratextuais das obras mencionadas a seguir foram concebidos por seus autores para serem parte da tessitura textual, embora tenham sido eliminados em algumas edições desmazeladas de clássicos como os de Daniel Defoe. Afinal, não é por acaso que se chama de *composição* à obra literária.

Já dissemos que na fabulação de algumas obras os paratextos podem se constituir de subterfúgios, táticas, estratégias ou ainda de peças articuladas em esquemas narrativos cujo propósito é disfarçar manobras autorais de grande força poética. Para determinar esse tipo impreciso de paratexto preferimos o neologismo “pseudoparatexto”, porque, embora esse elemento não seja o texto, como tal, tampouco poderia ser considerado um apêndice facilmente descartável. A bem da

verdade são falsos paratextos porque deixam de pertencer ao círculo meramente editorial e passam a pertencem propriamente e apropriadamente ao mundo do texto.

Propomos a seguir três exercícios de análise paratextual, ou melhor dizendo, análise *paratextual*, e, para tanto, encetamos na série literária um amplo corte, que, se por um lado, é largo na série temporal, por outro, tem o mérito de fixar a abrangência da nossa abordagem. São apreciações, além disso, que tornam o estudo menos árido e mais atraente para o leitor.

2.6.1 Robinson Crusóé

A primeira edição de *As aventuras de Robinson Crusóé*, de Daniel Defoe, em 1719, obra que segundo Italo Calvino é “o diário das virtudes mercantis” e a “matriz do romance moderno”,²⁹⁷ nasceu do impulso de um homem de 60 anos, experiente e viajado, que conheceu o pelourinho devido às liberdades de sua pena. Privado de dinheiro, decidiu escrever uma estória de aventuras nos mares do Novo Mundo, inclusive no Brasil. O relato, repleto de naufrágios, ilhas desertas, piratas e silvícolas, alcançou rápido êxito entre os londrinos, ávidos de peripécias. O texto foi primeiramente publicado por W. Taylor, editor de obras populares, e no frontispício trazia o seguinte paratexto à guisa de título:

A vida e as estranhas e surpreendentes aventuras de Robinson Crusóé, marinheiro, de York, que viveu vinte e oito anos solitário, numa ilha deserta, na costa da América, próxima à foz do grande rio Orenoco, após ter sido lançado à praia em razão de um naufrágio, no qual pereceram todos os homens, exceto ele. Com um relato a respeito do modo igualmente singular como, afinal, ele foi salvo por piratas. Escrito por ele próprio²⁹⁸.

Ao longo dos anos, por motivos óbvios, a tradição editorial rebatizou o romance, suprimindo o título-sinopse, como Genette os nomeia, por outro mais fácil, e hoje o livro de Defoe é conhecido simplificadaamente como *As aventuras de Robinson Crusóé*. Felizmente, edições mais sérias não descuidam de reproduzir, como deve ser,

²⁹⁷ CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo : Companhia das Letras, 1998. p.102-103.

²⁹⁸ DEFOE, Daniel. *As aventuras de Robinson Crusóé*. Trad. Albino Poli Jr. Porto Alegre : L&PM, 1997. p.3.

as peculiaridades estilísticas da versão integral nas páginas introdutórias da obra. É um direito do leitor conhecer o texto tal como foi concebido em sua raiz. O título original do paratexto do *Crusoé* fornece um sem número de elementos que, desde o ponto de vista histórico, ajudam perscrutar o espírito da obra. Defoe escreveu seu longo título aparentemente sob a hipótese de que o leitor comum a quem ele se dirigia estava não só relativamente familiarizado com relatos marítimos como, além disso, devia ter notícias acerca do Novo Mundo e da rapinagem a que era submetido pela pirataria internacional. A menção ao Orenoco soa bastante circunstancial e mesmo agora a maioria dos leitores precisaria consultar uma enciclopédia para aprender que se trata de um rio venezuelano que deságua no mar do Caribe. Seu nome, Orenoco, ainda hoje parece ecoar misteriosamente no fundo da floresta tropical. Por isso, é bom ter em conta que o livro foi publicado no período de expansão dos estados absolutistas europeus e numa época em que o Brasil era colônia ultramarina de Portugal. Os historiadores modernos salientam que a relação entre metrópole e colônias – o Pacto Colonial – estava orientada pela lógica da exploração tanto dos recursos naturais quanto dos recursos humanos. A relação de *Crusoé* com as terras americanas em parte reflete esse pacto.

O primeiro frontispício de *As aventuras de Robinson Crusoé* pretendia que o texto fora escrito pelo protagonista da história. Suprimido de edições pouco rigorosas, o prefácio, assinado pelo “editor”, assegura despudoradamente a veracidade da narrativa. O paratexto, obviamente, executa uma manobra evasiva para valorizar a obra e iludir o leitor. Defoe declara, neste paratexto, sem falsa presunção que “a história é contada com modéstia, com seriedade”²⁹⁹.

Umberto Eco, comentando a problemática dos títulos, assinala que eles nunca deveriam se constituir numa chave interpretativa — que é, exatamente, o que acontece no livro de Defoe, cujo título é quase uma ementa: “A vida e as estranhas e surpreendentes aventuras de Robinson Crusoé, etc.”. Curiosamente, Eco faz o seguinte comentário sobre o livro de Defoe: “Os títulos mais respeitosos (...) são os

²⁹⁹ Ibid., p.5.

que se reduzem ao nome do herói epônimo, como (...) *Robinson Crusoe*...”³⁰⁰. A versão em português da obra, de Albino Poli Jr., acrescenta o epíteto “As aventuras de”. Já o original do qual Poli verteu o texto para nosso idioma registra simplesmente o epônimo *Robinson Crusoe*. Disso tudo se conclui que os autores, tradutores e editores marcam com o ferrete de sua intenção, seja esta qual for, a escolha do paratexto: sua supressão parcial, o gosto pela síntese, ou as formas mais extensas de títulos sinalizam seu discurso. Quando o tradutor brasileiro escolheu o qualificativo “as aventuras de”, pinçado da antiquada sinopse de Defoe, em vez de ficar apenas com o nome do personagem, estava sem dúvida buscando associar a idéia de lazer à prática da leitura. Queria paratextualmente atrair o leitor.

Não sabemos seus motivos, mas Defoe parece ter tido ciência das manobras narrativas quando produziu seus paratextos. É surpreendente o descaramento do prefácio no qual o falso editor do *Crusoe* assegura, expressando-se sempre na terceira pessoa — o editor acredita, julga, etc. —, ser a história do livro a reprodução de fatos verdadeiramente acontecidos — “não existe nela qualquer aparência de ficção”³⁰¹, afirma. Além disso, o paratexto trata de barganhar como o leitor, admitindo mesmo que “todas essas coisas são controversas, que o livro *será útil tanto para divertir como para instruir o leitor* [grifo nosso]”. Em outras palavras, o prefácio afirma que a história do naufrágio é autêntica, mas insinua que se o destinatário não quiser acreditar, tudo bem, o livro ainda poderá ser fonte de um bom divertimento, valerá a pena ser lido. O prefácio cumpre desse modo uma das obrigações essenciais do paratexto em relação ao texto a que refere: ser uma espécie de mordomo que espera o leitor no vestíbulo da obra para a qual presta seus serviços.

³⁰⁰ ECO. *Pós-escrito*. p.8.

³⁰¹ DEFOE. *Robinson...* p.5 et seq.

2.6.2 Brás Cubas: ao verme

Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas³⁰².

Esta dedicatória do Brás Cubas, protagonista das *Memórias Póstumas*, incluída nas páginas iniciais do romance de Machado de Assis, abre literalmente um alçapão para o interior do texto do grande escritor brasileiro. Paratextos semelhantes ao deste clássico do romance em língua portuguesa funcionam como pontes que permitem ao leitor transpor o espaço que media a soleira paratextual e o interior da *casa* ou universo criado pelo imaginário do autor. Foram previstos para levar o leitor para dentro do texto e não estão ali por acaso, para serem esquecidos, ou eliminados. É difícil imaginar que Machado, ingenuamente, tivesse colocado na boca de seu protagonista uma dedicatória tão tola, aparentemente: *ao verme que roeu as frias carnes...* Tampouco o enfatiado Brás Cubas o seria. Esta dedicatória não seria uma chave para o leitor penetrar na atmosfera da obra? Digamos melhor: este paratexto não será um ferrolho voltado para o interior do texto, uma espécie de fechadura pela qual o leitor é involuntária e despreocupadamente constrangido a espiar — a fim de que se advertir do que vem pela frente? Em outro contexto, mas que se aplica aqui, Jauss avisa que a obra emite “avisos, sinais visíveis e invisíveis”³⁰³, sinais que antecipam um horizonte geral de expectativas para os leitores. Parece ser o caso.

Logo de saída, quem primeiro lê a dedicatória sente-lhe a pilhéria, tem a escancarada impressão de estar se pondo em contato com um estilo, diga-se, pelo menos jocoso. Ao mesmo tempo a coisa soa algo mórbida, ecoa com voz de mausoléu. O tema da morte está presente, graças ao morto. O tema da vida, por consequência, também está presente, graças às memórias. Aliás, memórias póstumas, de defunto que não se dá ao trabalho de explicar por que meios os originais

³⁰²ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas & outros*. In: COUTINHO, Afrânio, org. *Machado de Assis — Obra completa*. Rio de Janeiro : José Aguilar, 1959. v.1 (Romance). p. 409.

³⁰³JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo : Ática, 1994. p.28.

chegaram cá a este mundo, vasto mundo, onde foram publicados em 1880 numa certa Revista Brasileira. Em 1857, quase um quarto de século antes, Allan Kardec havia publicado o *Livro dos espíritos*, incitando a corrida às mesas brancas e às curiosidades mediúnicas da escrita automática e de outros fenômenos paranormais. Especulações à parte, o notável é que as memórias de Cubas tenham sido dedicadas a um verme — o primeiro — a roer seu cadáver. Nenhum ente humano; não, um verme! E como saudosa lembrança de um farto almoço que livrou Brás Cubas das misérias da vida. Humor, amor, morte, pessimismo. São vários e simultâneos os contrapontos que o curtíssimo paratexto de Brás Cubas descortina aos olhos dos leitores. Mesmo aqueles mais descuidados não podem deixar de ser impressionados por esse clima inicial sugerido por uma simples dedicatória — um paratexto ou, para ser mais preciso, nesse caso — um *pseudoparatexto*. Aliás, muito bem calculado na estratégia narrativa. Brás Cubas novamente adverte no prólogo, também ficcional, sobre qual será a atmosfera de sua obra: “Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia...”³⁰⁴. E o próprio Machado de Assis, o escritor, confirma em um terceiro prólogo que escreveu para a quarta edição: “Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero...”³⁰⁵.

Mas a personagem Brás Cubas não se contenta com a dedicatória verminal. Dirige-se ao leitor, diretamente, como vimos, num prólogo. Começa por dizer que seu livro está destinado a ser lido, quando muito, por uns cinco leitores. Stendhal — diz ele — previra cem. Também não apreciariam seu romance, continua, nem os “graves” nem os “frívolos”. De sorte que, pelo tom insinuante do prólogo, o leitor bem que se pode considerar afortunado por ter nas mãos as *Memórias Póstumas* — e o melhor seria que as lesse prontamente. Sobre os paratextos, Cubas tem uma opinião concorde, aliás, com as mais modernas teorias literárias: “O melhor prólogo é o que contém menos cousas, ou o que as diz de um jeito obscuro e truncado”³⁰⁶. Veja-se o que diz Eco: “Um título deve confundir as idéias, nunca discipliná-las”³⁰⁷. E

³⁰⁴ ASSIS. op. cit. p. 413.

³⁰⁵ Ibid., p. 411.

³⁰⁶ Ibid., p. 413.

³⁰⁷ ECO. *Pós-escrito...* p. 9

voltando a Machado: “A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me da tarefa; se te não agradar, pago-te com um piparote, e adeus”³⁰⁸, sentencia Brás Cubas, malcriadamente. A esse respeito, confira-se o que ironicamente Umberto Eco, novamente, diz a propósito da *morte do autor*: “deveria morrer depois de escrever. Para não perturbar o caminho do texto”³⁰⁹.

2.6.3 Ficção historiográfica

O terceiro exemplo escolhido para esta análise é uma obra atual, *O homem que matou Getúlio Vargas*³¹⁰, romance do conhecido humorista, dramaturgo e entrevistador Jô Soares, que encabeçou a lista dos mais vendidos há alguns anos. A obra apresenta algumas características que a parecem filiar à corrente pós-moderna. O livro mescla romance policial, fatos históricos, romance biográfico e, com seu anti-herói desastrado, parodia as estórias de agentes secretos e intrigas internacionais. O velho recurso paratextual, antigo como os próprios textos, entra no jogo narrativo da obra em notas de rodapé, pseudocitações, montagens fotográficas e reproduções de documentos falsos.

Há inicialmente um prólogo que narra um homicídio envolvendo estudantes em Ouro Preto no ano de 1897. Getúlio Vargas, adolescente de 14 anos, estaria envolvido. Já no primeiro capítulo do texto, nasce naquele mesmo ano, na Bósnia, o personagem Dimitri Borja Korozec. O romance de Jô Soares flerta com a tradição — a morte do presidente Vargas e esta relação entre o histórico e o ficcional, cuja tônica é arquitetada a partir do prólogo, dominará todo o entrecho da obra. O leitor distraído, o menos avisado, aquele que vai direito ao texto, pode ficar um tanto perplexo pela mistura de ficção e realidade. Mas é o próprio livro, num paratexto, que informa o leitor que se trata de um romance. Umberto Eco explica que “um sinal paratextual típico da narrativa de ficção é a palavra ‘romance’ na capa do livro. Às vezes, até o

³⁰⁸ ASSIS. *Memórias...* p. 413.

³⁰⁹ ECO. *op. cit.* p. 12

³¹⁰ SOARES, Jô. *O homem que matou Getúlio Vargas: biografia de um anarquista*. São Paulo : Companhia das Letras, 1998.

nome do autor pode funcionar dessa maneira”³¹¹. O livro de Jô Soares traz pelo menos quatro advertências paratextuais dessa natureza. As duas primeiras são feitas de forma indireta — (a) o título: *O homem que matou Getúlio Vargas*. O fato histórico é que Vargas se suicidou; (b) o autor: é improvável que Jô Soares, homem de televisão e ficcionista, tenha escrito uma biografia “verídica”. As outras duas advertências paratextuais diretas são as que seguem: (a) a sinopse nas orelhas do livro que explicita tratar-se de um “romance (...) que (...) cobre um período de quarenta anos (1914-54) e conta episódios muito interessantes da História europeia e brasileira, além de inventar outros mais interessantes ainda”³¹²; e por último (b), uma pequena nota ao final do volume lembra: “Esta é uma obra de ficção. Os vários personagens verídicos que permeiam constantemente a trama, embora inseridos no contexto histórico, são tratados de forma ficcional numa mescla de fantasia e realidade”³¹³.

Outra faceta do romance de Jô Soares é que estabelece uma relação com o gênero biográfico. Conta a história fictícia de um anarquista trapalhão. Ao longo do livro, dentro da obra, ao lado do texto, abundam montagens fotográficas com falsas legendas que supostamente documentam a fictícia biografia. As fotos e ilustrações inseridas ao lado do texto ou ocupando páginas inteiras mimetizam a documentação com que as biografias convencionais costumam se validar. Entram no enredo personagens históricos como Mata Hari, Marie Curie, Al Capone, Picasso, o cartunista Péricles e o próprio Getúlio Vargas, para citar apenas alguns. Picasso e Péricles, cada um a seu modo, teriam desenhado Dimitri Borja Korozec. Este teria inspirado um dos mais famosos personagens dos *cartoons* brasileiros, o “Amigo da Onça”, de Péricles (Anexo 3). O livro de Soares flerta com o gênero policial, é prolífico em referências enciclopédicas como fórmulas de veneno, verbetes sobre armas, vestimentas, lugares, fatos e personagens históricos, etc. Trabalha com estereótipos e citações: a escola de assassinos, o anão facínora, a seita de assassinos hindus, o Orient Express e a degenerescência mental e física (Jorozec possui seis dedos na mão).

³¹¹ ECO. *Seis passeios...* p. 126

³¹² Cf. orelha da contracapa da primeira edição: SOARES. *O homem...*

³¹³ SOARES. p. 343.

Na opinião do teórico Pavlicic, os procedimentos da literatura pós-moderna incluem a montagem de fotos e de documentos: “(...) não tem nada de assombroso que aqui amiúde apareçam pseudocitações e mistificações”³¹⁴. O mesmo acontece em relação a “falsificações” de documentos que, no texto de Jô Soares, surgem como “fac-símiles”, pseudonotas e citações. Há uma profusão de paratextos em *O homem que matou Getúlio Vargas*. Para dividir trechos de textos e capítulos, além do espaçamento usual, o autor emprega recursos gráficos, separadores, barroquismos: ícones de bombas, trens, navios, submarinos, etc. O texto é balizado por intertítulos e sinopses telegráficas que remetem à técnica cinematográfica de marcar cronologicamente os eventos do enredo com informações de local, data, hora e mapas. Estes paratextos organizam a seqüência linear da estória e a simetria capitular.

Outra característica do romance se encontra no maneirismo do estilo, inclusive com a mudança nas fontes dos caracteres, e da linguagem do passado. A impressão geral da obra, enfim, é a de que uma detalhada coleta de informações jornalísticas, históricas, enciclopédicas e literárias. *O homem que matou Getúlio Vargas* é um romance de “referências bibliográficas”, que, efetivamente ocupam um lugar no final do livro. Todo o aparato intertextual e paratextual foi ficcionalizado pelo autor que parece procurar deliberadamente estabelecer um vínculo pós-moderno com o modelo do romance histórico, policial e biográfico. “A literatura modernista concebe a obra literária como um texto, enquanto que a pós-moderna a toma como um intertexto”³¹⁵, observa o crítico Pavlicic, para quem a literatura pós-moderna é, por definição, intertextual. Aproveitaria o antigo e a convenção para cultivar um cânone reformado. O elemento paratextual, eventualmente, acompanha esta aragem estética como mediador, às vezes sutil, às vezes não, entre o texto e o leitor.

³¹⁴ PAVLICIC. p.69. “(...) no tiene nada de asombroso que aquí a menudo aparezcan pseudocitas y mistificaciones [Tradução minha]”.

³¹⁵ Ibid. p.72. “La literatura modernista concibe la obra literaria como un texto, mientras que la postmodernista la toma como un intertexto [Tradução minha]”.

2.7 LEIA, POR FAVOR

As alusões teóricas que Kayser, Foucault, Chartier, Manguel e Eco, entre outros, fizeram às funções paratextuais — posteriormente coligidas por Gérard Genette —, acrescidas dos exemplos compilados no presente trabalho, indicam que a noção de paratextualidade na área dos estudos literários pode oferecer alguns desdobramentos valiosos. Suas funcionalidades, não obstante os convencionalismos do uso, ganharam impulso com a estética moderna e aumentaram de calibre com o advento da tecnologia da informação.

A prática paratextual, em qualquer código que se apresente, presta-se a enfoques múltiplos de análise. O paratexto pode servir, por exemplo, de mote para a criação de outros textos, como prova, em tempo, o ensaio que Jauss intitulou *A história da literatura como provocação à teoria literária*. A genealogia deste texto, segundo Jauss, vincula-se à aula que Schiller ministrou em 1789 com o nome de *O que significa e com que propósito estuda-se história universal*. Jauss retomou o mote em 1967 com a aula pública *O que é e com que fim se estuda a história da literatura*, posteriormente publicada com o título *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Jauss declara que os estudos literários podem lançar mão de vários recursos, entre eles, as citações que “podem retomar uma questão antiga visando demonstrar que uma resposta já tornada clássica não mais se revela satisfatória (...)”³¹⁶. O argumento de Jauss está calcado obviamente sobre um elemento paratextual.

Um dos aspectos do presente trabalho que mais interessam aos estudos literários constitui-se no seguinte: paratextos podem ser *textualizados* ou, sob certo ponto de vista, os paratextos, em alguns casos, são, efetivamente, *pseudoparatextos*, isto é, falsos paratextos. A rigor, uma crítica ao conceito de Genette, levada às últimas conseqüências, pode conduzir a uma desconstrução demolidora: o que existe, afinal, em qualquer registro da linguagem, é sempre o texto e nada mais que o texto. O paratexto bem que poderia ser uma falácia: útil, prática, didaticamente razoável,

³¹⁶ JAUSS. p.9.

pedagogicamente instrutiva, mas cuja existência semântica é, para dizer o mínimo, discutível, e, não somos nós que afirmamos, é o próprio Genette:

“Muito freqüentemente (...) o paratexto é ele mesmo um texto: se ainda não for o texto, já é *algum* texto”³¹⁷.

Poesia sobre poesia, de Affonso Romano de Sant’Anna, que se encontrará no próximo capítulo no cerne de nossa atenção, mostra-se uma obra *sui generis* na série literária, entre outros motivos, pela característica de ter centenas de referências inseridas nos versos. As remissões exegéticas da obra estabelecem tanto *intra* quanto *inter-textualmente* um diálogo em que por vezes as notas estão no interior de poemas e, menos freqüentemente, a poesia está no interior das notas. O estudo preliminar que fazemos do paratexto será útil para avaliar no livro de ARS a tensão entre modernidade, vanguarda e metapoesia.

Feita a provocação acerca da autonomia relativa que algumas bem determinadas classes de elementos paratextuais apresentam, e, para concluir, realizando uma defesa da sobrevivência de nosso tema no próximo capítulo, julgamos conveniente acrescentar uma última citação: trata-se da “nota” explicativa que se encontra no *Novo Dicionário Aurélio* — sendo, portanto, para todos os efeitos da pesquisa, um paratexto. A nota em questão, assinada por Aurélio Buarque de Holanda Ferreira, tem por título um *comovente* apelo, o qual, seguramente, resume toda a filosofia paratextual:

Leia, por favor³¹⁸.

³¹⁷ GENETTE. p.7. “Most often, then, the paratext is itself a text: if it is still not the text, it is already some text [Minha tradução]”.

³¹⁸ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, out/1994-fev/1995 (obra em fascículos encartados na Folha de S.Paulo). p.v.

Capítulo III

**A TEXTUALIZAÇÃO DAS NOTAS DE
RODAPÉ EM POESIA SOBRE POESIA**

*Do I dare
Disturb the universe?*

T. S. Eliot, *Prufrock*

Poesia sobre poesia (1975) de Affonso Romano de Sant'Anna³¹⁹ é obra sem paralelo na literatura brasileira: seis de seus 22 poemas reúnem nada menos que 207 notas de pé de página numeradas e sobrescritas em seus respectivos versos. Somente “O homem e a letra” e o “Poema didático em três níveis” comportam cada um mais de 60 referências exegéticas. As notas são perfeitamente reconhecíveis em cinco das seis composições, exceto na quarta peça da *série paratextual*, “A educação do poeta e de outros hebreus na corte de Nabucodonosor”, em que as “remissões” surgem em versos dentro do poema, confundindo-se com o texto tanto na forma quanto na dicção, sendo, por isso, menos evidentes.

A relação de interdependência entre os poemas da série paratextual e suas respectivas notas exegéticas se impõe como o principal objeto de interesse deste estudo. O livro de Sant'Anna se apresenta estruturalmente dividido em duas seções bem distintas: *Poesia (inter)calada* e *O homem e a letra*. Os seis textos poéticos de que nos ocuparemos com mais vagar integram a segunda seção e, pela ordem de aparecimento, são os seguintes:

³¹⁹ A partir deste ponto, por amor à economia, as abreviaturas PSP e ARS podem substituir, respectivamente, o título da obra, *Poesia sobre poesia*, e o nome do poeta, Affonso Romano de Sant'Anna.

- (a) “O homem e a letra”;
- (b) “A morte cíclica da poesia, o mito do eterno retorno e outros problemas multinacionais”;
- (c) “Poema didático em três níveis”;
- (d) “A educação do poeta e de outros hebreus na corte de Nabucodonosor”;
- (e) “O poeta se confessa enfasiado de sua profissão”;
- (f) “O leitor e a letra”.

Poesia sobre poesia é uma obra-documento produzida no início da segunda metade do século vinte e reúne 10 anos da produção lírica de ARS. “Foi onde realizei meu acerto de contas comigo mesmo e com as vanguardas”³²⁰, declarou o poeta durante entrevista concedida por ocasião da 6ª *Bienal Internacional do Livro do Ceará*, em 2004, publicada no tablóide de cultura do jornal *O Povo*. *PSP* é um livro de poesia crítica. Perscruta a herança moderna, revisa os estatutos da vanguarda e sonda o labirinto das teorias literárias, sem perder de vista a relação da poesia consigo mesma na busca da própria identidade.

3.1 ENTRANDO NA BABEL

Entre 1965 e 1975, o poeta mineiro havia se dedicado a reconstituir o roteiro simbólico de sua descida aos infernos da modernidade e a proceder à revisão de sua estória pessoal com as vanguardas brasileiras. Na primeira edição de *Poesia reunida*, em 2004, não por acaso, o poema que abre a primeira seção de *PSP*, *Empire State Building*, é o símbolo da Babel moderna, o qual é retomado em vários poemas da obra. O sujeito lírico desse poema, na sinopse que antecede os versos de seu roteiro infernal, insta o condutor do táxi para que o guie “pelo inferno de Wall Street”³²¹.

O leão, o leopardo a loba
 não estavam na entrada da cidade
 embora eu penetrasse pelo Harlem.

³²⁰ SANT’ANNA. O navegante da cultura. *O Povo*. Fortaleza, 11, ago. a 7, dez. 2004. Guia Especial Vida & Arte. p. 14-15. Entrevista concedida a Camila Vieira.

³²¹ SANT’ANNA. *Poesia*.... v.1. p. 98-103 et seq.

Os animais mencionados nesses versos se constituem numa alusão óbvia às mesmíssimas feras que Dante Alighieri encontrara no Canto I do “Inferno” da *Divina comédia*. A referência textual ao inferno de *Wall Street* também permite conjecturar a existência de um ponto de contato do poema de Sant’Anna, pelo menos temático, com a seção “Inferno de *Wall Street*” do *Guesa* de Sousândrade³²², poeta brasileiro da segunda metade do século dezenove. O paralelismo é sugerido, inclusive, pela existência de sinopse que antecede os versos do poeta romântico:

(O GUESA, tendo atravessado as ANTILHAS, crê-se livre dos
XEQUES e penetra em NEW-YORK-STOCK-EXCHANGE. A Voz
dos desertos:)

— Orfeu, Dante, *Éneas*, ao inferno
Desceram; o Inca há de subir...
= *Ogni sp’ranza lasciate,*
Che entrate...
— Swedenborg, há mundo porvir?³²³

Na “cosmovisão do Inferno sousandrado”, segundo Augusto e Haroldo de Campos, “o ‘Stock Exchange’, a Bolsa, (...) é o símbolo de uma sociedade que se desmorona, abalada pela avidez do dinheiro”³²⁴. A *persona* lírica do *Guesa* profere numa das estrofes do poema: “— Dois! três! cinco mil! se jogardes, / Senhor, tereis cinco milhões! (...) / — Sumiram... seriam ladrões?..”³²⁵ A visão do *Guesa*, na opinião dos irmãos Campos, teria paralelo, por sua vez, com o cenário que Ezra Pound descortina em seus *Cantares*.

O inferno dantesco na *Wall Street* de ARS converge para o edifício do *Empire State Building*, marco emblemático do poderio econômico *yankee*: “Já conheço os

³²² A obra de Joaquim de Sousa Andrade, Sousândrade (1832-1902), poeta romântico, nascido no Maranhão, autor do *Guesa Errante: poema americano* (1866), foi submetido a um processo de revisão sincrônica e redescobrimiento principalmente a partir da publicação de *ReVisão de Sousândrade* (1964), antologia e estudos críticos organizados pelos irmãos Augusto e Haroldo de Campos. A exemplo de Gerard de Nerval e Lautréamont, Sousândrade estaria no panteão dos românticos precursores do simbolismo e da modernidade.

³²³ CAMPOS, Augusto, CAMPOS, Haroldo. *ReVisão de Sousândrade: textos críticos, antologia, glossário, bibliografia*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1982. p. 283.

³²⁴ *Ibid.* p. 52-53.

³²⁵ *Ibid.* p. 284.

pecados e os capitais / que se acumulam neste monte”³²⁶, previne-se o poeta, “e quantos guerrilheiros diariamente se colhem na safra do *stock exchange*”. A porta para os reinos inferiores, na cosmovisão do poema, assume a figura de um prosaico elevador:

e aqui o que eleva também abaixa
e se eleva, se eleva para mostrar maior, mais ampla, horizontal,
chata, chã, humana e plana
esta Santa Jerusalém e Meca concretada.

Como o “guesa errante” de Sousândrade, mito solar indígena da Colômbia³²⁷ — andarilho e sacrificial —, também a persona literária do poema atravessa os *mundos soterrados* da modernidade em outra espira da história. Sant’Anna dá a conhecer a versão de um sujeito que se apresenta simultaneamente como vítima e profeta sacrificial, um guesa guerreiro transgressor de transgressões, o cavaleiro andante que busca quase quixotesicamente uma veia, via ou projeto autoral.

A visão profética do poeta na estância final do *Empire State Building*, escrito em 1967, soa com terrível atualidade:

Daqui posso confortavelmente
ver os mísseis que virão do outro lado,
alguns passarão junto aos meus ombros,
serei o primeiro a vê-los, nunca a noticiá-los.

E quando este edifício ruir,
por estar onde estou,
serei,
certamente
— o último a cair.³²⁸

A transposição dessa imagem de ruínas para os eventos de 11 de setembro de 2001, quando veio abaixo, em Nova York, sob ataque terrorista, os edifícios do *World Trade Center*, é quase inevitável. Símbolos da opulência financeira capitalista, as torres gêmeas foram mortalmente atingidas por aviões de carreira usados como mísseis por fanáticos da *jihad* islâmica. A releitura suscitada pelos versos como que

³²⁶ SANT’ANNA. *Poesia...* v.1. p. 98-103 et seq.

³²⁷ CAMPOS. *ReVisão...* p. 40

³²⁸ SANT’ANNA. opus cit. p. 98-103.

atualiza a grande metáfora lírica do confronto da modernidade consigo mesma, confronto suspeitado por Baudelaire em seus paraísos artificiais e denunciado pelas vanguardas no século passado. Ainda está para ser solucionado o paradoxo existencial da modernidade que se projeta na arte e se sustenta simultaneamente sobre os antípodas da prosperidade e da ruína, do racionalismo e da irracionalidade, do progresso científico e da fé arcaizante.

3.1.1 Heterônimos

Em *Poesia sobre poesia*, desde diferentes pontos de vista, o sujeito lírico surge quase sempre inominado através de um jogo de espelhos. A noção de heteronímia, na verdade, não é estranha à obra de Sant'Anna. Como ensaística, ele atribui ao poeta Carlos Drummond de Andrade, em *Drummond: o gauche no tempo*, a criação de uma personagem, o *poeta gauche*, que se mimetiza nas *personas* de Carlos, Carlito, Crusoé e K³²⁹, conforme observa Wagner Camilo num estudo publicado sobre o poeta itabirano. O sujeito lírico de *Poesia sobre poesia* também se mimetiza para trazer à tona personagens como o Poeta, o Professor, o Leitor, o Exegeta, o Profeta, o Possesso, o Concretista, o Vanguardista.

Há textos em *PSP* nos quais a identificação objetiva de um traço biográfico se situa em um registro quase plausível. O “eu empírico” do poeta e o seu “eu lírico” parecem que se confundem no mesmo discurso. Em “Depoimento”, quinta peça da seção “Poesia (inter)calada”, o leitor depara-se com uma “voz” que não deixa dúvida quanto a quem o poema está se referindo, autoneia-se, e por pouco deixa de fornecer o número da carteira de identidade:

Ano de 1966.
 Eu, Affonso Romano de Sant'Anna

 aos dezesseis — pregador
 hoje — profissão definida,

³²⁹ CAMILO, Wagner. *Drummond: da rosa do povo à rosa das trevas*. São Paulo : Ateliê Editorial, 2001. p. 42-43.

ontem — recados & marmitas,
 hoje — sem dívidas e aluguéis,
 ontem — aturdido com a festa
 e hoje — demais na vida.
 Um tipo a que chamo: caminhante ³³⁰.

A moderna teoria literária, entretanto, adverte o quão temerário é confundir o autor com o sujeito lírico e, por isso, neste trabalho, preferimos operar com a noção de um “eu” que se manifesta no poema enquanto *persona* literariamente construída. O poema biográfico dá lugar em outras passagens do livro a diferentes registros da voz lírica que soa anônima na multidão, por exemplo, em “Sou um dos 999.999 poetas do país”³³¹, reivindicando uma identidade própria em meio a uma espécie de painel das influências literárias daquele período: “sem contar os violeiros, os sambistas / e os escriturários que se sentam em largas mesas / e protocolam o tédio do país”.

A voz lírica, em *PSP*, pode passar do espectro biográfico, como em “Depoimento”, para expressar a perplexidade ético e estética da poesia contemporânea, como em “Sou um dos 999.999 poetas do país”, até alcançar em composições de sabor vanguardista, como “Four letters words”, uma completa despersonalização do sujeito autor: “VIET / TIME // VIET / LIFE // VIET / RACE // VIET / RICE // VIET / HILL // VIET / HELL // VIET / MINH // VIET / BOMB // VIET / CONG”³³². Essa fluidez da dicção poética em *Poesia sobre poesia*, carregada por uma busca de identidade, deságua numa terceira entidade, “o poeta”, mencionado pela voz-no-poema-em-si, a qual o faz agente e paciente do discurso. Várias composições, como “Poesia indicial”, aludem a esta *persona* de quem se fala: “O poeta tenta descartar-se, de um só golpe poemático, do espectro drummondiano”³³³. Esse distanciamento é também observado no “*Empire State Building*”, quando a voz do poema informa: “O poeta pede ao seu guia que o conduza ao topo do edifício, passando pelo inferno de *Wall Street*”. É como se

³³⁰ Ibid. p. 109-111.

³³¹ Ibid. p. 144-147 et seq. (em “Sou um dos 999.999 poetas do país”).

³³² Ibid. p. 113.

³³³ Ibid. p. 169-173.

“o poeta” fosse o desdobramento hipostático da enunciação, sua outra *persona* ou heterônimo.

O principal rasgo da heteronímia de Affonso Romano de Sant’Anna na obra de 1975, entretanto, está marcado pelas diferenças de expressão entre dois entes distintos: o poeta-professor e o professor-poeta. Em 2004, comentando seu livro da década de 70, o autor mineiro esclareceu que naquele período havia produzido “poemas teóricos, com notas de pé de página”, cujo fito era ironizar “o crítico e o professor”³³⁴ que encontrara em conflito dentro dele. Essa divergência de identidades já havia aparecido em obra anterior, *Canto e palavra* (1965), em que num poema homônimo, a consciência dessa dobra poética entre o *homem-canto* e o *homem-texto* já emergia: “Todo homem é vário. / Vário e múltiplo. Eu sou / menos: sou um duplo / e me contento com o que sou”³³⁵. A duplicidade heteronímica voltaria ainda a ser sugerida em obra posterior, *A grande fala do índio guarani* (1978), através da imagem clássica do “bifronte autor/leitor que é Janus”³³⁶.

Esse efeito dicotômico é mais pronunciado, porém, em *Poesia sobre poesia*, especialmente nas composições exegéticas, em que uma voz lírica fala desde o poema e outra, teórica, fala a partir das notas. De “A morte cíclica da poesia, o mito do eterno retorno e outros problemas multinacionais” aproveitamos, como exemplo da presença de duas vozes heteronímicas, o seguinte diálogo que se estabelece entre a voz lírica, no poema, e a voz paratextual, na nota de rodapé:

Às vezes me estremeço com o duplo sopro do meu uno:
— não aprendeste nesta infame lição que instilaste em teus alunos
que a poesia é desejo, que o desejo está na letra? (13)³³⁷

13. Ver Freud, Lacan, Leclaire, Bataille, Pontalis, Rosolato, Irigaray, e outros que tais.

Diversamente da heteronímia do poeta português Fernando Pessoa, cujas personalidades poéticas são nitidamente distintas (Alberto Caeiro, Ricardo Reis,

³³⁴ SANT’ANNA. *Rioletras*. p.6-7.

³³⁵ Ibid. p. 11-13 (no poema “Canto e palavra”).

³³⁶ Ibid. p. 187 (na seção 5, “E a pergunta intestina de novo me deglute”).

³³⁷ Ibid. p. 124-132 et seq. [Os versos de “A morte cíclica...” e a nota de número (13) foram citados de forma contígua para evidenciar didaticamente o diálogo entre texto e paratexto].

Álvaro de Campos), o fenômeno, em *PSP*, não é de fácil solução porque as *personas* poéticas de ARS dialogam entre si e tendem a confluir para um ponto comum, também antecipado em *Canto e palavra*: “cultivo em mim os meus contrários / e a síntese dos termos cultivo”³³⁸. A fusão completa desses contrários, como resultado de uma espécie de alquimia formal acontece pelo menos em uma das composições de *PSP*, “A educação do poeta e de outros hebreus na corte de Nabucodonosor”. Logo voltaremos a ela.

Poesia sobre poesia, como um todo, é um livro de tensões e contradições. Problematiza, por um lado, o conflito pessoal que estava em curso colocando frente a frente o acadêmico e o poeta e estabelece, por outro lado, o debate público entre a teoria e a prática da poesia na literatura brasileira daquele período. Tal ambivalência entre o poeta-professor e o professor-poeta, o conflito entre o sujeito com ele mesmo e do sujeito versus a alteridade encontra eco principalmente nos poemas paratextuais de *PSP*. A própria ambientação da obra, texto e paratexto, coloca o problema da ambivalência diante do leitor.

Os poemas paratextuais da segunda seção de *PSP*, *O homem e a letra*, aberta por uma longa seqüência de três composições, logo encravam o leitor no meio de uma furiosa selva de referências paratextuais. Ele é prontamente remetido, já a partir do título, “O homem e a letra (1)”, para a primeira (1) das 64 notas dispostas no final do poema. O conjunto causa a impressão bizarra de se estar diante de dois textos distintos, mas solidários. O estranhamento, para usar o termo dos formalistas russos, aumenta quando o leitor se dá conta, no ir e vir do poema para as notas, que, embora o texto se apresente versificado, carrega dentro de si elementos estranhos à *forma* da poesia — números remissivos incrustados em palavras, citações e versos. As notas correspondentes a cada número, em texto corrido, no final do poema, são perfiladas em letras menores, numeradas seqüencialmente, como a norma editorial dos paratextos. Como ler um poema apresentado com tal forma? O que ler primeiro? O poema, depois as notas? O poema e concomitantemente as notas? As notas e depois o poema? Essas dúvidas atormentam o leitor de *PSP*. Ele terá que tomar uma decisão:

³³⁸ Ibid. p. 11-13.

ler ou não ler os paratextos. No poema o leitor encontra sinais claros, formais e gráficos, de que está diante de coisas distintas, verso e prosa, de que existe uma linguagem poética e uma linguagem referencial. Depois, o leitor é levado a perceber que a interação dessas duas funções, a ponto de se eliminar algumas barreiras, não deixa dúvidas quando a necessidade de se levar ambas em conta.

O jogo proposto em *PSP* é encontrar nexos no aparente caos da leitura, simultaneamente lírica e crítica, e fazer frente ao desafio estético de encontrar a poesia de Sant'Anna no labirinto formal de uma obra que confunde o leitor, onde ele se perde, entre texto e paratexto, na tentativa de encontrar o *logos* íntegro de cada poema. A conclusão a que se é forçado, pela leitura atenta da série paratextual, informa que esse labirinto aponta para o nascimento de um produto híbrido e, portanto, experimental. Menção a essa qualidade híbrida encontra-se de saída no próprio título *O homem e a letra* que dá nome à seção 2 e também ao primeiro poema da série. O homem e a letra constituem-se em um índice que aponta para os vários níveis de relação que a obra estabelece entre o poeta e o crítico, entre o texto e o paratexto, entre o cânone e a transgressão da norma. Em alguns poemas, seus títulos-sinopse, aliás, longos, descritivos, corroboram a estrutura conceitual da obra com essa mescla intencional de verso e texto.

Depois dos três primeiros poemas remissivos, o poeta concede uma trégua ao leitor através do poema "Sou um dos 999.999 poetas do país", sem paratextos, para leva-lo depois a mais híbrida das composições de *PSP*, "A educação do poeta e de outros hebreus na corte de Nabucodonosor". Nova pausa é permitida com "A letra e o tempo", apresentado como "um poema dito espontâneo como muita gente não tem / mais coragem de escrever"³³⁹. Trata-se de um poema fluido e lírico que se oferece como contraponto aos poemas exegéticos. A mesma pausa se estende através de uma série de sonetos concretos e também de "Teorréias", composição crítico-irônica, em prosa, consistindo de apontamentos líricos que preparam a entrada dos dois últimos poemas com notas de rodapé, "O poeta se confessa enfasiado de sua profissão" e "O leitor e a letra". Este último, encerra a série paratextual, quase como uma

³³⁹ SANT'ANNA. *Poesia...* v.1. p. 152.

conseqüência lógica, incluindo um poema versificado na última nota da seção. A obra é finalmente concluída com dois poemas-irônicos, “Poema conceitual” e “Poesia indicial: o (des)emprego do poeta”, mistura de prosa poética e crítica, aludindo aos becos sem saída da poesia de vanguarda no Brasil dos anos 1950-60.

3.2 O LABIRINTO E DEPOIS

O primeiro poema da série paratextual que, pela ordem, aparece na seção 2 de *PSP*, é “O homem e a letra”. A composição suscita a partir do próprio título uma reflexão essencial: como se coloca o sujeito diante do predomínio da forma, da letra e da razão na literatura contemporânea? O poema incorpora, em sua própria forma, a tortuosidade da experiência moderna, mediante o penoso fluxo de citações entre as quais o leitor se debate no ir e vir do verso à nota e vice-versa: — 28 dos 37 versos da primeira estância principiam anaforicamente com o mesmo advérbio:

Depois de Beranger ter visto seus vizinhos virarem rinocerontes (2)³⁴⁰
 depois de Clov (3) contemplar a terra arrasada e comunicar-se
 em monossílabos com seus pais numa lixeira
 depois de Gregory Sansa (4) ter acordado numa manhã
 transformado em desprezível inseto aos olhos da família
 e Kafka não ter entrado no castelo (5) aberto para ele todavia (...) ³⁴¹.

O diálogo com a tradição, mediante a evocação de personagens da literatura mundial como *Os rinocerontes*, de Ionesco, *A Metamorfose*, de Kafka, *Esperando Godot*, de Beckett, e *Os falsos moedeiros*, de André Gide, evidencia no poema a perplexidade da criatura diante de sua criação: a própria civilização. Por isso encontramos Alfred Prufrock, personagem do poema de T. S. Eliot, “contemplando a devastação (10) e incapaz de / perturbar o universo”. Há um sentimento de “terra arrasada” no espírito indeciso de todos esses personagens de Ionesco, Beckett e Eliot que o poema

³⁴⁰ A numeração das notas nos versos de *PSP*, reproduzidos na dissertação, será grafada, entre parênteses, da seguinte maneira: (1), (2), etc. A finalidade é diferenciá-la da numeração, sobrescrita, das notas da mesma dissertação.

³⁴¹ SANT’ANNA. *Opus cit.* p. 116-123 et seq. (As citações de *PSP*, nesta seção, são, em sua maioria, retiradas do poema “O homem e a letra”. Quando se der o contrário, será referido).

intertextualmente conjura através de seus dois versos. Também nas obras de Hesse, Kafka e Chaplin eles estão perdidos, solitários e massificados. É manifesto o vestígio de desumanização deixado por Ionesco nos caracteres dos personagens “rinocerontes” de sua peça. Por força de um deslocamento mais profundo ainda o mesmo acontece como o protagonista de Kafka que se metamorfoseia em inseto, uma criatura inferior na escala biológica.

“O homem e a letra” nos põe frente a frente com a banalização do humano e com a reificação da sociedade moderna que Chaplin denuncia no cinema nas comédias de Carlito. Não há fuga possível sequer nas doutrinas teológicas: a personagem feminina de *A alma boa de Setsuan*, peça de Brecht, metida num beco sem saída, para conciliar a prática da virtude às necessidades básicas da vida, adota uma segunda personalidade masculina. A tonalidade dos versos se reflete nas cores sombrias em que, às vezes, são escritos os apontamentos dos poemas. Na nota de número (8), por exemplo, personagens de Beckett em *Esperando Godot*, presas na própria complicação, tornaram-se expectadores

eternamente na espera de um indefinível Godot, que muitos entendem como sendo Deus, a Esperança, a Fé, a Paz ou, então, o próprio absurdo em que se circunscreve a vida.

Poema e notas contribuem para a percepção de que tudo perdeu a inocência ou foi desmascarado: o estado, a religião, a ciência, a burguesia, a própria arte. Esta última desnuda-se freneticamente a cada novo movimento, a cada nova escola, a cada novo grande autor; mas, a despeito da agitação na superfície, a modernidade conhece seu homem interior num estado de paralisação. A nota número (5), comentando *O castelo* de Kafka, reforça as tintas carregadas do todo e oferece um Kafka “que morre impotente e ignorante” na presença de “portas” abertas... sendo sua a mesma inanidade já vista no Prufrock de Eliot — um “velho numa estação seca / contemplando a devastação (10)”.

As tortuosidades sugeridas no poema se complicam, concomitantemente com as notas que vão do número (11) ao número (19), quando estas insistem na temática do extravio da arte, atônita, com os “labirintos de Teseu (11), Borges (12) e

Robbe-Grillet (13)”. Descaminho moderno que o leitor intui estar implícito na solitude de *O Lobo da estepe* de Hesse, no labirinto memorial de *La recherche du temps perdu* de Proust, no fluxo de consciência do *Ulisses* de Joyce, e na sinuca em que se encontrou a obra do artista plástico russo Kazimir Malevitch, pintando o branco da tinta sobre o branco da tela, ou seja, vertendo vazio sobre nada. Sant’Anna vê nesse passo um exasperado Mallarmé com o seu “*Un coup de dés*”, alheado “no jogo inútil de seus dados (17)”, os quais são lançados, noutra forma de fuga, em direção a um labirinto. A nota (17) do verso citado afirma veementemente que a construção mallarmeana representa “um fracasso da linguagem colocada no desespero de seus limites”, demarcando, certamente, o território que o poeta mineiro quer preservar entre seu olhar e aquele que a vanguarda concretista depositou sobre o poeta francês.

O rodopio da literatura sobre si mesma, sugerido pela voz poética em “O homem e a letra”, envolve a metalinguagem de Gide em *Os falsos moedeiros*, livro que superpõe mais de um plano narrativo, articulando metalingüisticamente um romance dentro de outro romance. Voltar-se sobre si mesmo, para o poeta, significa um deslocamento autofágico que Saturno, o Tempo, quando devora as próprias criações, alegoriza perfeitamente. A idéia de labirinto entranha-se na forma e no desenvolvimento deste poema. Cada citação levando a um autor, a uma obra, como num corredor literário, que passa pelas notas exegéticas e volta ao seu ponto de partida no poema. A noção de intertextualidade está imbricada entre o texto e o paratexto de PSP. A respeito deste ponto, Borges, em “A biblioteca de Babel” havia dito que existiria essa coleção universal de livros composta de um número talvez infinito de galerias pelas quais ele, cego, peregrinara em busca do “catálogo dos catálogos”³⁴². E Robbe-Grillet considerou a propensão de o leitor se extraviar nos passadiços do romance moderno algo similar ao transeunte que se perde nas ruas das grandes cidades e na complicação do mundo real³⁴³.

A longa estrofe inicial de “O homem e a letra” em sua série de recapitulações inclui as teses da morte do homem no estruturalismo, da morte da alma no

³⁴² BORGES, Jorge Luis. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires : Emece, 1974. p. 465. cf. “*La biblioteca de Babel*”.

³⁴³ ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Trad. T. C. Netto. São Paulo : Documentos, 1969. p. 91.

existencialismo e da morte de Deus em Nietzsche. O percurso do poema e de suas notas remissivas, até este ponto, leva o leitor a concluir que *tudo* havia sido tentado na poesia (Mallarmé, Eliot), na prosa (Proust, Gide), no teatro (Ionesco, Beckett, Brecht) e nas artes visuais (Malevich). Inesperadamente, porém, a voz do poema interrompe o inventário de autores e obras e remata a seqüência de citações. Passa então a dizer afirmativamente que “antes e depois do depois”, isto é, antes de cogitar tantos “depois” e depois de tudo cogitado, agora, ainda sobrevive no poema o inexprimível Eu: *confiante, pressupondo, erigindo, cavando, promitente*, porém “Eu renitente”, *remordendo*, mas também “Eu acorrentado Eu Prometeu Narciso Orfeu (25)”

sem pejo do passado
reinventando meu secreto
concreto
Weltschmerz (27)

O “Eu” que o moderno quis abolir, fenômeno a que Friedrich define como despersonalização na poesia, reafirma-se desesperadamente neste poema de Sant’Anna como um obstinado “eu-lírico” que, depois do cataclismo, sobrevive ao furacão. Trata-se de um “eu” que se desvia intencionalmente do regime próprio do poema-objeto que a vanguarda idealizava. É antes, programaticamente falando, ao lado da discursividade paratextual, uma afirmação do Ser. Parafraseando o autor-modelo arquitetado por Umberto Eco, temos em “O homem e a letra” um *eu-modelo*, síntese e símbolo de nossa parcela de humanidade que ainda tem a capacidade de se assombrar diante dos desatinos da civilização moderna.

A despeito de qualquer regra e programa lírico, novo ou antigo, o sujeito do poema afirma-se e afirma-se por uma expansão lírica vital, vale dizer, pela expansão da sua própria vida. O ser lírico é *pessoa* do discurso. É pronominal. É Prometeu, “símbolo do homem moderno”, que foi encadeado com a letra à rocha quando ousou roubar o fogo sagrado dos deuses da literatura. Símbolo do intelecto que se insinua na exegese paratextual do poema. Mas Prometeu, em *PSP*, também é Narciso e se contempla na própria poesia, é Orfeu, símbolo de vitalidade e força intuitiva, e, por isso, desce aos infernos para resgatar Eurídice, sua musa e perdição.

Como Orfeu, antes de escapulir do tártaro, o poeta de *PSP* pára e volta-se metalingüisticamente para ver Eurídice, sua lira, também ela filha das sombras e das luzes da modernidade³⁴⁴. Recai com isso no “secreto / concreto / *Weltschmerz*”, palavra alemã, explica a nota (27) “para expressar o sentido romântico e ultraromântico da existência”, em outras palavras, *spleen*, *ennui*, o tédio moderno no qual recorrem os artistas desde a *queda da aura* de Baudelaire e que no poema de Sant’Anna, segundo a mesma nota, tem ainda o sentido de “liberação do eu reprimido estética e existencialmente”.

O poeta de “O homem e a letra”, depois de fazer um levantamento lírico-histórico, que culmina com a sua revelação ego-afirmativa, desdobra sua composição em uma série de outros nove versos anafóricos, como os que seguem:

Que ligação estranha então havia entre os nós e os
nós de outros eus
entre Deus e Zeus (28)
que estranha insistência *que* penitência ardente *que*
estúpido e tépido humanismo [grifos meus].

O pronome “que” é repetido dez vezes em nove versos. Essa redundância funciona como ponto de apoio para recapitular no poema, reflexivamente, os termos da primeira parte. Serve também para se contrapor desafiadoramente à economia sintática da poesia de vanguarda. A preocupação formal em “O homem e a letra” é de outra ordem. Em todo o poema há pouquíssima observância de vírgulas. A redundância parece indicar uma escolha. O poeta, deliberada e conscientemente, lança um marco estético de autonomia no tocante ao poema visual que então se encontrava em voga. Affonso Romano de Sant’Anna, como se sabe, sustenta uma polêmica histórica com os movimentos vanguardistas que estavam então empenhados em abolir o verso da poesia e em realizar uma lírica coetânea com as conquistas técnicas e estéticas dos meios de comunicação de massa. Sobre as teorias da vanguarda, em 2004, Sant’Anna fez a seguinte apreciação crítica para o jornal

³⁴⁴ Na mitologia grega, a ninfa Eurídice, esposa de Orfeu, foi resgatada por este dos Infernos, sob a condição de conduzi-la para o exterior, sem olhar para trás. Como fraquejou, Eurídice foi-lhe de novo arrebatada.

literário *Rioletras*: “Nunca ninguém fez tanto discurso para dizer que estava fazendo uma poesia não discursiva”³⁴⁵. Porém, a despeito desta polêmica, em *PSP*, fora de série paratextual existem poemas que trabalham a espacialidade da folha de papel, denotando que o maior problema de ARS com a vanguarda era o que ele considerava o despotismo de suas proposições teóricas.

3.2.1 Zero e inferno

A lógica dos versos de “O homem e a letra” leva-nos a pensar na questão da alteridade, o diálogo com o *outro* na poesia, e também na auto-afirmação autoral. Não é outro o motivo de o poeta considerar, em seus versos, a conexão entre “os nós e os nós de outros eus”, jogo de palavras que trata de entrelaçar os significados do substantivo “nós” e do pronome “nós” e que formaliza a vocação do poema para trabalhar sobre a rede dos nós (s.m.) que atam e conformam, na literatura, a tessitura intertextual. Em outro nível, o verso de Sant’Anna constrói uma ponte que vai do “eu”, que também é vário — “Eu pressupondo”, “Eu remordendo”, etc. —, em direção ao conjunto que somos nós (pron. p.). Esse nós que são os *eus* de outros autores na série literária. O poeta nesse trânsito surpreende o narcisismo de sua própria (e a de outros) “vocaçã de emblemas e carência em mitografar-se” e depara-se com a órfica “vocaçã de camuflar abismos”. Mas a temática do esvaziamento da poesia, racionalizada pela força prometéica, a despeito dos esforços individuais de renovação, segundo o poema, tenta teimosamente “recolocar o vazio no centro do vazio”.

A voz lírica do poema, após um breve fôlego, suscitado pela linha em branco que separa o segundo e o terceiro conjunto de versos, prenuncia outra guinada: “Que aconteça o humano com todos os seus *happenings* (31) / e *datas* (32)”. Depois de informado sobre os significados de *happening* e *Dada* nas respectivas notas, ao leitor é dado perceber que a consciência moderna pode ser mais tolerante e flexível porque a

³⁴⁵ SANT’ANNA. Entrevista com Affonso Romano de Sant’Anna. *Rioletras*, Rio de Janeiro, n. 21, ano 3, 2004.. p.6-7

coesão do racionalismo burguês estava fraturada e fraturada também estava a estética da vanguarda.

“*I have a strong feeling that the sum of the parts does not / equal the whole (33)*”, declara o sujeito lírico, repetindo uma frase de Jean Dubuffet, segundo explica a nota (33), frase extraída de um apêndice do livro *Loss of the self in modern literature and art* de Wylie Sypher. Os padrões racionais do burguês e do revolucionário já não dão conta do mundo. Do poema se depreende que a intertextualidade moderna tende a extrapolar a primeira língua do autor. O intelectual moderno escreve e se expressa em inglês, espanhol, alemão, latim, italiano ou francês: “*la connaissance du tout précède celle des parties (34)*”³⁴⁶. Sendo ampla a relação do artista com o mundo, sua perspectiva existencial é cambiante e conseqüentemente suas perplexidades também. Conclusão: numa ordem de coisas que poderia ser entendida como pós-lógica, nem sempre $2 + 2 = 4$. Fragmentação, descontinuidade e relativismo impregnam a perspectiva moderna. Por isso, diz o poeta, “aprendo a dividir 22 por 7 e achar / no resto ZERO”. Na realidade, esta operação aritmética ($22 : 7$) dá como resto uma dízima periódica: 10, 30, 20, 60, 40, 50, que se repete 10, 30, 20, 60, 40, 50, etc. Tal operação parece demonstrar que algumas de nossas modernidades desinteressaram-se pelo cálculo e tampouco se interessam pela representação mimética da realidade que, aliás, consideram descontínuas. O que interessa ao sujeito lírico de “O homem e a letra”, desse modo, é atualizar a ênfase no aspecto órfico ou intuitivo da expressão. Tal é a senha para o quarto grupo de versos que fornecem algumas expressões-chave para a compreensão do texto, a saber: (a) *bêbado e possesso* — referindo-se ao “Eu”; (b) *sofistas* — crítica ao dogmatismo; (c) *Babel* — símbolo da perplexidade e da confusão teórica; e (d) *abismo* — alusão do descenso do poeta aos infernos da modernidade:

Bêbado de merda e fel (37) egresso da Babel (38) e de onde os sofistas
me lançaram
vate vastíssimo possesso (39) e cego guiado pelo que nele há
de mais cego
tateando abismos em parábolas (40)
açodando a louca parelha (41) que avassala os céus

³⁴⁶ A nota (33) é comentada na p. 121, op. cit. e significa: “Eu tenho a forte impressão que a soma das partes não é igual a totalidade” e “que o conhecimento do todo precede o das partes”. [Trad. minha].

diante do todo-poderoso Nabucodonosor (42) eu hoje tive um sonho:

000: INFERNO — recomeçar (43)

Recorrendo às notas de “O homem e a letra”, buscando orientação de leitura, encontra-se a partir da referência (37) maior número de alusões bíblicas. Por exemplo, Babel, a torre do Gênesis, citada no texto, é transliterada pela nota (38) na “babel literária-estética-existencial” do mundo moderno. É preciso estar atento ao fato de que o leitor de *PSP* precisa escolher a cada passo se recorre ou não ao paratexto. No presente poema, esta opção está claramente explícita: existe a linguagem dos versos e também a dos paratextos. A primeira é elíptica, metafórica, conotativa; a segunda, a princípio, é racional, cartesiana e denotativa. Sem o prévio conhecimento da rede intertextual, bíblica ou não, que as referências paratextuais balizam, o leitor encontrará intransponível a metapoesia de *PSP*. Uma vez desatados os nós daquela rede, compreende-se, de volta ao poema, que o sujeito lírico, possesso, como um novo *vate*, bêbedo de materialidade, mas “inspirado por Deus”, fora arremessado daquela torre de esteticismos.

O poeta de “O homem e a letra”, lançado da torre, durante essa parábola sobre o abismo, aspira a reincorporar a força telúrica, mágica e vital da poesia. O ente poético deserddado das vanguardas caminha, não sem perigo, “tateando abismos” (40) e espicaçando a “louca parelha” (41) constituída pelas antíteses éticas e estéticas. É curioso notar que as referências intertextuais do texto de Sant’Anna que mais se identificam com a tribulação do eu-lírico estão galvanizadas no imaginário do poeta pela tradição judaico-cristã. Nabucodonosor, rei da Babilônia, personagem associado a visões, testemunha o enigma do sonho do poeta,

43. Sonho estranho que tive em Iowa: uma espécie de caixa registradora ou “slot machine” corria vários símbolos e parava nisto: “000-INFERNO” [nota remissiva].

A fórmula “000: INFERNO — recomeçar”, sonhada nos Estados Unidos, funda-se como o índice do acerto de contas do poeta com o *ethos* modernista e com as vanguardas. Ela contém um termo determinante para a equação temática de “O

homem e a letra”: — *recomeçar!* O ente lírico, com esta chave, aprende/ensina “que de Prometeu (48) se vai a Orfeu e de Ptolomeu se vai a Galileu (49)”, modo que o poeta encontrou para reafirmar o trânsito procurado, na mitologia do poema, entre o racionalismo prometéico e o orfismo intuitivo. Ou, por outra, entre Ptolomeu e Galileu. Assim como a Terra não é o centro imóvel do universo, como queria o geocentrismo ptolomaico, a literatura jamais será o eixo constitucional da vida. Galileu, ao contrário, simboliza no poema a “síntese do racional e do irracional”, segundo a nota (49), o comércio entre “Eurídice e Eu, Eu e Orfeu”, a promessa de que o encantamento novedio do cerebralismo vanguardista lançado sobre o eu-poético haverá de retornar a “Belzebu e os seus” no inferno. “Loucura, sim, loucura, ora direis”, afirma de tudo isso o poeta, depondo o estandarte racional-esteticista, enquanto retira “os jovens louros de anteontem”.

O sujeito poético se apresenta ao fim do poema “cheio de gafanhoto e mel”, alusão a João Batista, farto de discursos teóricos e buscando o alimento de um lirismo que fosse mais espontâneo. Para arrematar o percurso pelas várias estações do Hades da modernidade, o profeta moderno está em arrumação para sua retirada do “deserto alheio”, segundo assinala a voz paratextual na nota (55). Depois da longa excursão à aridez mental do racionalismo apolíneo, o poeta volta-se para a vida com ânsias de ressocialização da palavra:

que venha o longo verso do humano
o desletrado inconsciente (56)

Triunfa, pois, no contexto do poema, a ruptura com todas as cumplicidades teóricas, tecnológicas e formalistas alentadas pelas vanguardas: “eis que o touro negro pula seus cercados e cai no povaréu (59)”, declara o poeta. As palavras de ordem que se sucedem, a partir deste ponto terminal, ressoam em versos curtos, densos, cavos:

“Ecce Homo (60)
ego e louco
cego e pouco
ébrio e oco

cheio de *sound and fury* (61)
in-sano in-mundo (62).

As potências internas reprimidas irrompem sonoras e exóticas: “*Madness! Madness! Madness!*”, loucura é quase tudo o que exprime o sétimo conjunto de versos. “*Summerhill*”, exclama, referindo-se, na nota (63), a certas “experiências pedagógicas numa escola inglesa”, narradas pelo livro de mesmo nome do educador A. S. Neil. Nessa escola as crianças tinham total liberdade de manifestar seus “instintos e desejos”. Por ser impossível uma pedagogia lírica que tivesse a mesma relação de liberdade daquela experiência inglesa, mais uma vez, a voz lírica reporta-se ao tédio recorrente — “*Weltschmerz*”, o fastio literário que contamina a arte desde a segunda metade do século dezenove. Enfado com a mediocridade de seu tempo, com a estreiteza das revoluções, com a volatilidade das teorias, com as excentricidades culturais e com o conservadorismo, paradoxal, das mentalidades. Tudo faz o artista sincero reincidir, parece nos dizer o poema, no epigrama de Verlaine: “ — ET TOUT LE REST EST LITTÉRATURE (64)”. A nota paratextual desta última referência do poema esclarece, didaticamente, o sentido que o poeta quis dar à frase: “Intenção de liberar a criação fora dos códigos poéticos estabelecidos. Repulsa à literatura definida como coisa morta ligada à letra artificial e não à experiência vital”.

Fechado o ciclo dos versos, se retomar a nota (1) do poema, o leitor vai se aproximar da essência básica do poema ao reler que “O homem e a letra (1)” foi o:

Primeiro de uma série de poemas em que o autor resolveu exorcizar os fantasmas literários de sua juventude, na busca de um caminho mais pessoal.

O teor desta primeira nota das 64 do poema define o estatuto da composição: a busca de um caminho em meio à Babel estética e literária do mundo moderno. A partir dela o conjunto de apontamentos compõem um quadro-síntese dos temas primordiais que o poema leva em conta como sendo inerentes a qualquer balanço possível sobre a questão da modernidade — massificação e isolamento, perda de identidade e da inocência, ruína, desorientação, medo, ceticismo e materialismo. Questões que interessaram de perto aos vários autores, criadores, pensadores e

movimentos citados no poema. A lista é grande: Ionesco, Samuel Beckett, Kafka, Chaplin, Brecht, Eliot, Borges, Robbe-Grillet, Hesse, Proust, Joyce, Mallarmé, Malevitch, André Gide, Nietzsche, Marcuse, Norman Brown, Freud, Sartre, Heidegger, D. H. Lawrence, Einstein, Lacan, Verlaine, entre outros, todos devidamente referenciados nos paratextos.

Como a nota (2) informa, “O homem e a letra”, entre outras coisas, é o encontro da consciência crítica do poeta com o “absurdo metafísico do mundo moderno”. As idéias de isolamento, a standardização e a perplexidade do ser na sociedade materialista são reforçadas pela exegese das notas (2), (14), (20) e (52). Pelos meandros das notas que vão de (11) a (19), que assumem a configuração de um Dédalo, cada artista citado, em si mesmo, em sua obra, corporifica uma ou outra das tantas galerias que levam aos becos sem saída da modernidade. As notas (51) e (52) sugerem que, se para a maioria “sensata” a babel labiríntica do mundo moderno — com a violência e as condutas padronizadas — se constitui em um *ethos* ou lugar cômodo, o eterno aprisco, para o revolucionário determinado a encontrar uma saída, é o próprio inferno. Na Babel bíblica encontramos a imagem da urbe fervilhante em que os homens se exaltavam: “Vinde, façamos para nós uma cidade e uma torre, cujo cimo chegue até ao céu; e tornemos célebre o nosso nome”³⁴⁷. O Senhor confunde-lhes as línguas, diz o texto sagrado, de tal sorte que um não entende o que o outro fala. A Babel também é um labirinto de ordens e contra-ordens.

A grande metáfora da modernidade e, de resto, de toda a civilização seria esta: a Babel continua inconclusa. Saber em que base terminará o trabalho, se é que existe nisso uma finalidade, é uma questão que permanece aberta. Continuamos presos ao “labirinto” que, segundo a mitologia grega, foi construído por Dédalo e era formado por inúmeras passagens sem saída. Alguns encontram um símile plausível nas circunvoluções do cérebro humano.

A noção do labirinto desafia o sujeito lírico do poema a postular um *projectum*, um lançar-se para frente, conforme o rodapé de número (30). No poema o projeto se configura no compromisso de auto-afirmar o barroco *yo*, “símbolo do

³⁴⁷ BÍBLIA. GEN. Cap. 11, vers. 1-9. p. 35.

irracional, mítico, místico” (nota (26)). O extravio desse *self*, a que se refere o aditamento (33), remete o leitor ao teórico norte-americano Wylie Sypher para quem o eu moderno é um existir incerto que não mais encontra eco no universo. Por isso, talvez, encontremos o sujeito lírico do poema sobre as falésias, com D. H. Laurence, trovejando: “*when genuine passion moves you say what you have to say / and say it hot*”³⁴⁸.

O sujeito lírico de “O homem e a letra” está à beira de um ataque de nervos. Seu conflito não é apenas externo, mas também íntimo. As antíteses e contradições humanas, o “furor erótico”, os instintos e desejos, assinalados respectivamente nas notas (41), (58), (63), e a necessária desrepressão, são eventos que levam o poeta a encarar as próprias trevas *barrocas* do inconsciente. Esta é a região mental obscura e recalçada em que o choque dos contrários Prometeu e Orfeu, racional e não racional, pode produzir a compreensão, conforme as notas (25), (48) e (49), de que o humano é igualmente *pathos* (paixão) e intuição. Por isso o poeta canta:

que venha o longo verso humano
o desletrado inconsciente (56)

Com este verso, em sua busca angustiada, o poeta certamente encara o abismo. Quase 30 anos depois da publicação de *PSP*, referindo-se à modernidade e, em especial, ao caráter autofágico das vanguardas, Sant’Anna declararia: “Bordejei esse abismo”³⁴⁹. O homem-e-a-letra pode agora se abrir ao homem-e-a-não-letra. A força lógica, crítica e cônica, em comum acordo com a força pré-lógica, instintiva e inconsciente, encontrará, talvez, um caminho para fora do babélico labirinto, para além do abismo existencial e literário. Mas isso se dará apenas mediante a fusão dessas energias, pela terceira via, numa força pós-lógica, a um tempo instintiva, racional e intuitiva.

³⁴⁸ “Quando você é movido pela paixão genuína, diz o que tem a dizer e diz ardentemente” [Trad. minha].

³⁴⁹ SANT’ANNA. *Desconstruir...*p. 105.

3.3 “POESIA SOBRE POESIA”³⁵⁰

Se naquele primeiro poema da série paratextual o sujeito lírico cedera à efusão dionisiaca, neste segundo poema da série, “A morte cíclica da poesia, o mito do eterno retorno e outros problemas multinacionais”, ele se defronta com o problema da validade do fazer poético. A preocupação encontra-se expressa no título do trabalho que anuncia o tema da ruptura e do apagamento do passado na literatura moderna. Escrever poesia sobre o “impasse” da poesia, em si, já é um exercício de ironia, pois dizer que a “morte” é um fenômeno cíclico é o mesmo que afirmar sua supervivência. A ampla discussão teórica a respeito dos movimentos de renovação artística ultrapassa fronteiras e por isso é referida auto-ironicamente no título como os “outros problemas multinacionais”. *Poesia sobre poesia* traz, a partir do título, o timbre da modernidade. Nos versos de “A morte cíclica...” o poeta reflete criticamente sobre as perplexidades literárias de seu tempo:

que poesia mais sem poesia essa poesia com
urros de *poesia sobre poesia* (19).

A metapoesia de *Poesia sobre poesia* imerge na consciência das contradições da prática e da teoria literárias. A linguagem poética e a linguagem referencial dos poemas paratextuais de ARS põe em evidência o diálogo do poeta com a tradição, com a vanguarda e a crítica. Objetivamente, na nota (19) desse texto, o poeta revela abertamente sua intenção de trabalhar metalingüisticamente os conflitos: “a única maneira de sair da crise é tematizar a própria crise”.

Os versos iniciais de “A morte cíclica...” são uma afirmação irônica de um poeta que também é um professor atento às especulações teóricas: “Sei que não existe mais poesia”. A ele parecia que a lírica ficara “entre as ruínas das arcádias”. O crítico Alexandre Barbosa pensa que a literatura veio percorrendo uma rota de auto-

³⁵⁰ SANT’ANNA. *Poesia...* v.1. p. 124-132. (Todas as citações desta seção foram tiradas do poema “A morte cíclica da poesia, o mito do eterno retorno e outros problemas multinacionais”. Quando se der o contrário, a referência será feita, como de praxe).

aniquilamento desde Mallarmé e Valéry³⁵¹. Estavam correndo risco o referente, a expressão biográfica e o verso. Sequer o autor fora poupado da morte lenta pelo escalpelo das teorias³⁵². No Brasil das vanguardas, as pesquisas formais pretenderam que o conceito tradicional de obra literária estava com os dias contados. O concretismo lançara seu Plano-piloto “dando por encerrado o ciclo histórico do verso”³⁵³ e Affonso Ávila entendia que uma nova estética era inaugurada: “É a poesia não para os livros, mas para os cartazes, os murais, a televisão”³⁵⁴. Nos versos de “A morte cíclica...”, o poeta-professor, ironicamente, declara que já era possível sepultar “toda aquela estante verde de poesia”: Píndaro, Villon, Whitman, Eliot, etc. Essa era uma herança que, afinal, poderia ser descartada, pois a poesia morreria.

O moderno realmente traz em si o germe do contrário e é próprio da modernidade contestar a feição inumana de sua própria existência. Paradoxalmente, com a implosão sistêmica da lírica, anunciada pelas vanguardas, o poema de Sant’Anna prenuncia que uma nova *arqueologia* poética está sendo atraída para ver seus escombros com interesse de explorar todos os ritmos. “Posso dançar em torno da fogueira”, diz o poeta, sempre irônico, e, portanto, a sua consciência crítica “sem o ônus das cátedras” está livre para questionar a diluição do aspecto dionisíaco na concepção moderna de arte. Os surrealistas já haviam chamado a atenção no primeiro quartel do século vinte para o descaso apolíneo dos artistas acerca do lado não racional da expressão artística.

O trabalho de Sant’Anna traz à luz esse recorte radical que visava vivificar a poesia com aqueles primitivos vigos da psique. Com seu lado escuro, a intuitiva louca da casa devia reocupar um lugar na construção da lírica. A questão básica do poema é saber se o “*longo verso humano*”, tradutor da pulsão interna, devia ser sacrificado a uma poesia asséptica, apolínea e cerebral. O verso em ARS, como réplica, expande-se linear e desafiadoramente. Há uma evidente valorização do texto

³⁵¹ BARBOSA, Alexandre. *A metáfora crítica*. p.50.

³⁵² COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria*. p. 105-109.

³⁵³ CAMPOS. *Teoria...* p. 154 (plano-piloto para poesia concreta).

³⁵⁴ AVILA. p. 67.

discursivo que corresponde a uma valorização do humano, do pensamento, da idéia e “do dito profundo, longe muito longe do vazio fascinante”.

Na segunda estância de “A morte cíclica”, nada menos que dezessete verbos, a maioria no infinitivo, numa curta seqüência de versos, reafirmam essa discursividade. O recurso utilizado pelo poeta induz o leitor a pressentir, em três etapas, a história da poesia em sua largueza temporal. Primeiro, estabelecendo a noção do passado — “E mando empalhar os pré-socráticos, enfaixar as odes olímpicas (...)”. Depois, presentificando a erupção lírica, na qual o poeta podia livremente dançar e “soltar o som mais bruto e gutural” que a modernidade lhe permitira. Finalmente, o poema concede ao poeta um vislumbre do futuro que não lhe cobrará “satisfações sobre o poético (ou não) dos versos”. A verbalização daquele deslocamento temporal nos versos principia pela idéia inicial de “empalhar”, “enfaixar”, “sepultar” a poesia, para depois alcançar a velocidade de “dançar” e “gritar” em liberdade, e, finalmente, atingir o descanso de “sentar” e “respirar tranqüilo” frente a um “quadro quadrado do crepúsculo”. O sujeito lírico de “A morte cíclica”, é preciso ter presente, encontra-se oculto sob a capa da ironia. É justamente por isso que aquela sombra crepuscular que contamina o *juvenil entusiasmo* do poeta o deixa ciente de que

Sozinho em casa nenhum corvo (2) pousará na janela
 nenhuma bruxa rondará a zona de luz (3)
 nenhuma fênix (4) renascerá das cinzas como uma mariposa barroca e louca
 nem terei que espremer minha alma como um limão podrido.

Cada uma das questões, elipticamente tratadas no poema, encontra-se devidamente alinhavada nas notas. A mescla dessas duas linguagens produz de fato uma *terceira margem* de observação, mais rica, que atualiza a metáfora e amplia o alcance da composição remissiva. Deste modo, “Poe”, diz a nota (2), “narra a aparição da ave na janela do poeta, trazendo-lhe o mistério do tempo, da morte, do amor e da poesia”. O sujeito lírico pressente o esvaziamento do mistério e da poesia na poesia. Mas a “compensação” repousa nos recursos da tecnologia. Naquele momento o poeta dispõe de recursos cibernéticos e semióticos e pode indiferentemente reescrever,

transgredir e transcrever livremente qualquer texto e, por este caminho, aproximar-se do tema da pós-modernidade.

Uma vez escrevi um verso, que constatei já estava escrito
 agora (diante da falecida) posso amearhar
 a obra minha e a alheia, sem qualquer preocupação de ser e estar.
A escritura está no ar.

Embora não faça referência direta ao pós-modernismo, o poema identifica em alguns espaços da cena literária sobre a qual olha traços da estética que caracteriza aquele controverso movimento: o pastiche, a apropriação, a citação e a intertextualidade. Não é sem razão que no longo título do poema encontramos referência a “outros problemas multinacionais”. A poesia de Sant’Anna é cosmopolita, inserta na modernidade, e, portanto, tem a virtude de refletir algumas de suas principais incertezas.

3.3.1 Diálogos irônicos

ARS deixa transparecer muito claramente em “A morte cíclica” sua preocupação de restabelecer ou de estreitar, sem cabriolas formais, um pacto com a tradição. Há um tempo para plantar e um tempo para colher:

Tempo há para tudo, diz o salmista.
 E se poesia houvesse, tempo talvez fosse
 da fala cheia, do símbolo abundante
 do dito profundo, longe muito longe do vazio fascinante
 que volta e meia me devora(va) a mim
 e a alguns mais infelizes do que eu.

Estes versos contrapõem a epigrama bíblica e a lírica metafórica e discursiva, ao esvaziamento autofágico de uma poesia mais preocupada com a forma em si do que com a expressão de qualquer mensagem exterior ao poema. Para o ser poético que perpassa em *PSP*, a lírica perderia amplitude caso se deixasse submeter a reificação conceitual do poema-objeto. O sentido de esvaziamento, o nada existencial, o “vazio fascinante”, atribuído à poesia por várias tendências estéticas e teóricas, as

quais, na contramão, poderiam encher uma biblioteca de críticas, não pode ter a pretensão de reduzir nossa complexidade à mera letra:

- Onde a poesia?
- Nas palavras (Mallarmé).
- O.K. compro todos os dicionários (...).

O diálogo do poema é irônico e se desfaz do quebra-cabeça da lírica que pela fascinação que vota ao significante se afirma moderna. Na poesia de Sant'Anna, significado e significante são os dois lados da moeda, o canto e a palavra. Como o símbolo taoísta do *yin-yang*, cada elemento contém o gérmen do seu contrário. Por isso as palavras encontradas por Drummond “em estado de dicionário” estão “ermas de melodia e conceito”³⁵⁵. A alquimia se realiza no texto e pela leitura. O diálogo do poema sobre as palavras participa do balanço crítico sobre a essencialidade na poesia. O encadeamento destes e de outros versos orienta o leitor para uma fiada de notas exegéticas. Elas estão referenciadas numericamente de (6) a (17). no texto do rodapé e seu conjunto informa as várias abordagens do fazer poético.

- Como restaurar a poesia?
- em Cristo? (6) na emblemática? (7)
- na informática? Em Jônia?
- em Ática? (8)

O subtexto dos paratextos informa da multiplicidade dos movimentos literários. Começa referindo-se ao encaminhamento espiritualista realizado no Brasil por poetas como Jorge de Lima e Murilo Mendes. Fala sobre o projeto vanguardista de fundar uma sintaxe espacial divorciada do verso. As referências recapitulam as primeiras inovações futuristas, dadaístas e surrealistas. Estão ali aludidas a liberação da palavra do gramaticismo e os neologismos de Joyce e Guimarães Rosa que criavam “uma palavra dentro da outra”. A nota (10), por exemplo, define esta técnica como cubismo, exemplificando: “Para não ir longe, um exemplo de minha empregada, que não é literata: ‘repostei a carta’ (respondi + postei)”. As notas aos

³⁵⁵ DRUMMOND. *Reunião...* p.76-77.

versos anteriores mencionam também as teorias materialistas que, entre outras coisas, reconhecem no automatismo da língua o discurso institucionalizado pelas classes dominantes: “A letra a serviço do falso ouro / a escrita como sinal do logro”.

O sistema literário, supostamente, assimila as inovações dos movimentos *avant-garde*, sejam elas formais ou de perspectiva, mas somente o afastamento histórico dará legitimidade a tais conquistas, que se não existem, de fato, é porque estão tão próximas de nossos olhos que não é possível enxergá-las com clareza. Mas posturas críticas, como a de ARS, em PSP, constituem-se em um elo na cadeia de revisões históricas. O sujeito lírico de “A morte cíclica” arrola os modos como cada geração procura *restaurar* a fenecida poesia. Por este artifício contraditório de restauração, a poesia ganha perenidade. Como na doutrina do eterno retorno de Nietzsche, aludida no título do poema, não há como evitar a circularidade do tempo. Tudo o que o ser de cada época pode fazer é tentar imprimir no presente a marca da eternidade.

Não escapa ao texto de ARS, a irrupção do inconsciente, na literatura, pelas mãos de Joyce, e na poesia, pelo movimento surrealista. As notas a esses tópicos mencionam a influência de Freud sobre a literatura e ressaltam a primazia da linguagem nas teorias do inconsciente de Lacan, Leclaire e Laplanche³⁵⁶. Tampouco deixa de ser mencionada a confluência da teoria lingüística de Roman Jakobson com o sistema literário. A resposta às perguntas: onde está?, o que é?, e como encontrar a poesia?, o sujeito lírico vai localizá-la exatamente nas teorias do inconsciente, porque “a poesia é desejo”. O leitor constata que o comentário dessa passagem remete às teorias psicanalíticas e, em especial, ao pensador francês Jacques Lacan, para quem linguagem e inconsciente mantêm laços de interdependência. Ambos se manifestam por metáforas e metonímias, significados e significantes. Para Lacan, a auto-reflexão narcisista é a defesa do ego contra a ficção da unidade psicológica do sujeito. Este, depois que é admitido no mundo da linguagem, despede-se do “real” e deixa lugar a um vazio — que o *desejo* buscará preencher. A arte então seria a sublimação estética

³⁵⁶ Acerca da contribuição de Freud e Lacan, cf. Capítulo V, “A psicanálise”, em *Teoria da literatura* de Eagleton, em especial, sobre a contribuição de Lacan, cf. p.226-232.

desse desejo que, portanto, também *está na letra*. Porém se a poesia morreu, onde pôr o desejo? Se o discurso lírico se esgotou

então é consciente a formulação verbosa do desejo
morto e recalcado desejo de poder
e glória. Desejo de ser amado (17)
desejo de ser desejado
— difícil empenho para aqueles que se enfeiam
em adiposidades físicas e mentais.

Em conformidade com a coerência interna desse poema, se o desejo, convenientemente sublimado, não está a serviço do lirismo, tendo na palavra a expressão vital da existência, será “como o exposto edema / de quem perdeu a vida e a espada / ante a fúria do encurralado touro”, isto é, ante a fúria das forças dionisíacas do inconsciente. A voz desesperada no poema de ARS protesta por mais lirismo e menos “formas cerebrinas”. Em seu arranque discursivo, na nota de número (18), o poeta chega a imaginar que o desejo, distorcido, ao ser aplicado à literatura realiza-se, desde o Modernismo, como uma “neurótica luta pelo poder”. A mesma nota (18) mais adiante contemporiza:

Compreendo que a literatura e as organizações sociais não podem (ainda) passar sem isto, acho que se deveria pelo menos conscientizar a situação.

“Ofidiário” e “butantã” são termos usados pelo poeta, o primeiro no texto e o segundo no paratexto, para classificar o sistema literário moderno que se estende entre o poetão que circula “pelos gabinetes do poder literário” e o tipo vanguardista, “sapo tanoeiro, falso marginal”. A nota (22) assinala que “Nunca é demais lembrar o poema ‘Os Sapos’, de Manuel Bandeira, ainda mais que estou desconfiado que trocamos o parnasianismo da Geração de 45 por um parnasianismo vanguardista a partir de 56”. O que se nota no encaminhamento crítico de “A morte cíclica” é a crescente acidez satírica do poeta em relação ao fenômeno da vanguarda:

20. Uma das características de toda corrente que se quer de vanguarda é dizer que o passado morreu e que tudo vai começar de novo. Este assunto talvez pertença mais à antropologia (ou à psicanálise?). Ver por exemplo o “mito do eterno retorno” e o que é “ato cosmogônico”. Há um fascismo ingênuo aí por trás desses cortes

históricos. Me lembra também aquele imperador chinês que ordenou que se queimassem todos os livros e que a História começasse com ele.

Em seu acerto de contas com a modernidade, o sujeito lírico de “A morte cíclica” reprocha os preciosismos vanguardistas (“e como bestas pastam pergaminhos ancestrais”) e ironiza a influência exótica da escrita chinesa encontrada pelos concretistas em Ezra Pound e nos estudos de Ernest Fenollosa (“se inflamaram de línguas estranhas”). Os versos e a exegese do poema sequer poupam os respeitabilíssimos trabalhos de tradução levados a termo pelos autores concretos. A menção que o texto poético faz aos tradutores concretos é metafórica e já impiedosa: “sanguessugas grudados / nas nucas de uns quantos mortos”. Os paratextos aprofundam a crítica, pois, segundo a lógica da nota (24), os poetas concretistas, naquela época, “impedindo-se, proibindo-se, castrando-se um tipo de produção de poesia, mas não podendo passar sem ela”, nada mais fizeram que sublimar a tentação de estabelecer um contato mais estreito com os modelos fundadores da lírica. Para compensar, teriam dedicado-se a traduzir os grandes poetas, imergindo, com essa atividade, no universo dos versos que programaticamente haviam negado.

A organização do poema de Sant’Anna, a certa altura, apresenta-se, dialeticamente, modulada pela contradição dos termos *não* e *mais*: “poesia-não-mais”, diz o poeta. O *não* sinaliza para o fim histórico da poesia, mas sua proximidade ou promiscuidade formal com a palavra *mais* aponta no sentido contrário. Partindo deste princípio, o verso que inicia o poema informa: “Sei que não existe mais poesia”, “embora saíssemos em expedições teóricas para matá-la”. Trata-se de uma contradição irônica. O sujeito lírico parece dizer não há poesia, mas eles continuam a escrever poemas, inclusive, sobre a própria poesia. O próprio Affonso Romano de Sant’Anna chegou à sofisticação de escrever um livro todo intitulado *Poesia sobre poesia*: “que poesia mais sem poesia essa poesia”. A expressão inicial “*não existe mais poesia*” desdobra-se na seqüência do poema na frase “*poesia não-mais*”, acercando os termos, e, depois consuma seu esvaziamento relativo na completa justaposição do neologismo “*poesia-não-mais*”. Porém, prossegue o poema, se *não* existe *mais* poesia,

Se poesia-não-mais, então o que existe
 é o oco do autor gerando no oco do leitor
 o ego e o eco, o louro e o louco
 o escasso muito, o muito pouco
 o eu sozinho e o nós ausente
 a emoção do nada e a razão demente.

Me dizem os mais chegados:
 — mas quando é que vai deixar dessa conversa fiada
 dessa prosa que não paga
 e nos dar a tua poesia? E eu:
 quando sair do cemitério e do ossário geral
 em que nos largaram.

“Feita a odisséia do Nada”, o versos divergem para uma posição mais personalista em que “tudo é natural” no imaginário do poeta. A posição é contrária ao artifício e ao cosmopolitismo da vanguarda brasileira. A inusitada menção do poeta árcade Tomás Antônio Gonzaga, “com Gonzaga sigo a lei da Natureza”, se justifica na medida em que ambos buscariam, em seus respectivos cortes históricos, um retorno à natureza, porém, na acepção respectiva que o arcadismo dava ao mito do *homem natural* e que ARS dá ao humano: a condensação do *homem-canto* no *homem-texto*. Mantido o lapso ideológico entre o presente e o passado, o poema manifesta a intenção de equilibrar em suas linhas gerais a razão e a natureza. Esta mudança radical de perspectiva no poeta mineiro fica mais clara com o paralelo que traça com os versos iniciais da obra mais popular de Gonzaga, *Marília de Dirceu*, citando explicitamente em seu poema um verso que se adapta e parece traduzir seu manifesto de independência: “tenho próprio casal”³⁵⁷.

O elíptico arrazoado de “A morte cíclica da poesia” ganha ímpeto novo em sua parte final quando a tradução tortuosa das elucubrações teóricas sobre a morte e a renovação da poesia deriva para um registro mais ardente e decidido que se exterioriza por meio de vocábulos enérgicos como “lúcido”, “competitivo”, “olímpico” ou dionisíacos como “primavera”, “campo”, “touro” e “fogueiras”. São

³⁵⁷ O verso de Gonzaga é o seguinte: “Eu, Marília, não sou algum vaqueiro, / Que viva de guardar alheio gado (...); / Tenho próprio casal e nele assisto; / Dá-me vinho, legume, fruta, azeite; / Das brancas ovelhinhas tiro o leite, / e mais as finas lãs, de que me visto. / Graças, Marília bela, / Graças à minha Estrela!” cf. GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. São Paulo : Martins, 1972. p. 3.

versos que soam como um canto de despedida: “atravessem o Mar Vermelho!” e também: “me afasto lúcido e exausto deste estranho funeral” (da morte da poesia). O sujeito lírico demonstra alívio quando anuncia nestes versos finais que está de partida “com os atletas para os campos”. Mediando a oposição instituída entre os termos *funeral* e *atleta*, que aparecem nesta ordem no fluxo dos versos, o poeta interpola a palavra “purgação”, que anuncia afinal a personificação da ansiada primavera, com o “som do tambor, a luz da fogueira” e o “encantamento” dos ritmos da vida, concluindo:

Adeus, irmãos, adeus! Estou tomando o caminho da floresta.
Quando chegar a hora, serei poeta
(vanguardista)
— outra vez.

3.4 POEMA DIDÁTICO

Depois de desferrolhar o “eu-lírico” e afirmar a *personalização* da poesia em “O homem e a letra”, depois de tomar o *caminho da floresta*, com mais autonomia e liberdade em “A morte cíclica...”, na terceira peça da série paratextual, intitulada “Poema didático em três níveis”, o poeta levanta o alçapão da memória para daí restaurar um antigo poema enjeitado. Voltar-se sobre si mesmo, um efeito da desrepressão pós-vanguarda, cuja estética ele reputa de parnasiana³⁵⁸, é a lógica dessa manobra. Com tal artifício, o sujeito lírico trabalha em dois níveis poemáticos. O texto de hoje mescla-se com o poema de ontem. O terceiro nível mencionado no título do poema, segundo o próprio autor, se encontra nas notas exegéticas.

Esse traçado lírico leva o “Poema didático” a voltar-se também para a tradição moderna, cosmopolita, que caracteriza a dicção de *PSP*: Mallarmé, Valéry, Pessoa, Eliot, Pound, Maiakovsky, Dylan Thomas, Borges, Gide, Beckett, os dadaístas, que, para o bem e para o mal, são personagens desse universo. A maior

³⁵⁸ O poema “A morte cíclica da poesia” refere-se à vanguarda com o apelido de “sapo tanoeiro”, referência intertextual ao poema de Manuel Bandeira, e quanto a isso a nota de rodapé 22 do mesmo poema não deixa dúvidas: “(...) estou desconfiado que trocamos o parnasianismo da Geração de 45 por um parnasianismo vanguardista a partir de 56”. cf. SANT’ANNA. *Poesia*.... p. 130.

ênfase do “Poema didático”, porém, recai sobre a poesia brasileira, principalmente o modernismo e as vanguardas. Sob uma perspectiva polêmica e combativa surgem, aludidos ou citados, várias figuras das letras, entre eles, Gregório de Matos, Alphonsus de Guimaraens, Mário de Andrade, Drummond, João Cabral de Melo Neto, Vinícius de Moraes e Murilo Mendes. Durante a agonia catártica de um acerto de contas com as vanguardas brasileiras de meados do século vinte assomam, como principais antagonistas, os poetas concretos.

O ponto de partida do “Poema didático”, entretanto, reside no próprio conflito íntimo do poeta. Fica mais evidente, por isso, a complexa interação do poeta-professor e do professor-poeta. A ambivalência dessa condição encontra-se manifesta no aspecto formal da composição:

Este poema iniciado num dia qualquer de 1966
em Westwood Village, Los Angeles,
não é esse mesmo poema que extraio das páginas
timbradas da California University (2) sete anos depois
e que de novo re/começa:

“um poema que caminha como a vida
que se muda, se acrescenta e se anula
como a linha que se encurva,
vida delineante, amor circunscrevente,
que se decifra enquanto se engendra.”

Este hoje-antigo-e-novo poema que tantas vezes refuguei
do fundo da gaveta retorna e *eppur si muove* (...) ³⁵⁹

É possível identificar duas instâncias neste conjunto de versos a partir da distribuição gráfica do poema: o momento do discurso atual, sinalizado por “este hoje-antigo-e-novo poema”, e o momento do discurso do passado, aludido como o “inconsciente poema”. A manobra de estruturar o conjunto em um plano espacial permite que o poema do presente se articule com o poema do passado criando uma composição que simultaneamente carrega as marcas do rigor formal do *hoje* com o fluxo espontâneo do *ontem*. A fratura original entre o *canto* e a *palavra*, deste modo,

³⁵⁹ SANT’ANNA. *Poesia...* v.1. p.132-143 et seq. (as demais referências de “Poema didático em três níveis”, a partir deste ponto, estão implícitas, o que vale para as demais seções do presente trabalho).

fica exposta na configuração do poema. Agregados a essa nova forma o leitor encontra os elementos paratextuais compostos pelas notas de rodapé. Somadas essas três instâncias encontra-se os três níveis a que se refere o título do poema:

(a) *Segundo nível* — é a face “atual” da composição. Está representado pelos cinco versos iniciais e pelos dois últimos versos do exemplo citado. Ressalta o aspecto crítico e metapoético do texto. Denota, às vezes, uma locução quase factual: “Este poema iniciado num dia qualquer de 1966 / em Westwood Village, Los Angeles (...)”. É a parte do conjunto que recebe o peso da sumarização lírica, que está voltado para a história e a teoria literárias, mas que preserva a dicção característica da poesia, embora esta nova inflexão seja acerba e cortante, como nestes versos sobre o fazer poético: “Menos hábil, concedo, / mais sincero, convenham, / menos vós e mais eu-mesmo”. É o campo “consciente” do poeta-professor e vem indicado pelo pronome “este” na primeira estrofe do poema.

(b) *Primeiro nível* — o discurso pretérito surge da forma do poema, entre aspas, talhado em uma estrofe que se desloca para a direita da margem normal dos versos. O passado puxa por um forte acento lírico. A letra “m”, por exemplo, como que ondula, nostalgicamente, parecendo distender a mensagem: “um poema que caminhe como a vida / que se muda, se acrescenta e se anula”. O poema antigo é referido pelo pronome demonstrativo “esse”. É o poema rejeitado no fundo da gaveta que volta à vida. É o campo da poesia espontânea.

(c) *Terceiro nível* — é aquele que concerne às notas que vão apartando e comentando o texto no final da composição. Nível do paratexto, disposto em notas de fim de página, em ordem seqüencial. Impresso, segundo as convenções, em um corpo tipográfico menor ou diferente do texto principal. Constitui-se no terreno da exegese paratextual do professor-poeta. Funciona como um pano de fundo para o diálogo que se estabelece entre o texto de ontem e o texto de hoje. A linguagem lembra o ensaio, porém, sem a rigidez e o compromisso de imparcialidade metodológica deste.

Para ampliar a discussão em torno dos três níveis no poema e assinalar o valor que o paratexto assume perante o conjunto como um todo, invocamos o depoimento do próprio ARS, consignado na primeira nota do “Poema didático”:

1. Os 3 níveis são: o poema de ontem (1966), o poema de hoje (1973) e as notas exegéticas, tradição que T. S. Eliot recuperou em *The Waste Land* (1922), o que quase me levou também a titular este poema “The Waste Poetry”, porque aí também se trata de uma devastação poética. É possível, no entanto, com aparelhos teóricos mais precisos, localizar aí outros níveis que não estes.

Torna-se evidente por si mesmo, já a partir da ênfase atribuída aos referidos níveis, que o poeta considera as *notas exegéticas* como sendo o nível mais *didático* do “Poema didático em três níveis”. Pelo exposto, pode-se sugerir que o poeta atribui valor poético ao texto remissivo. As notas paratextuais são alçadas, desse ponto de vista, a um nível textual que vai além das convenções editoriais, textualiza-se.

3.4.1 Antecedentes paratextuais

O emprego de notas paratextuais, no campo da poesia, já havia sido experimentado antes de Sant’Anna. Os paratextos foram usados, por exemplo, pela poeta norte-americana Marianne Moore (1887-1972). Mas a presença de notas em poemas se tornou notável principalmente através da técnica de outro autor, também de língua inglesa, T. S. Eliot (1888-1965). Além da questão das notas, outros paralelismos podem ser traçados entre *The waste land* (*A terra desolada*) de Eliot e *Poesia sobre poesia* de Sant’Anna. O longo poema de Eliot dialoga com a tradição literária, sugerindo a idéia de ruína, fragmentação e esterilidade apocalíptica no espírito moderno³⁶⁰. Eliot utiliza versos lineares, falas intercaladas no texto, alusões, citações, plurilingüismo são alguns dos elementos que, apesar de certo matiz “épico” existente na obra, reforçam a noção de caos em sua poesia. Esses sinais também são encontrados na obra de Sant’Anna. A presença das notas em ambos os poemas

³⁶⁰ Confira: BRADBURY, Malcolm. *Londres, 1890-1929*; HYDE, G. M. *A poesia da cidade*; HOUGH, Graham. *A lírica modernista*. In: BRADBURY, Malcolm; McFARLANE, James. *Modernismo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo : Cia das Letras, 1989.

reforça a percepção geral de fragmentação e labirinto. É possível dizer que existe mesmo certa *oralidade visual* no poema de ARS. É como se o sujeito lírico fosse construindo o poema para sustentar, sobre o espaço em branco da página, uma tensão conjugada do fluxo emocional e do rigor argumentativo.

O próprio Affonso Romano de Sant'Anna escreveu a introdução aos ensaios literários de Eliot, reunidos em *A essência da poesia*, obra publicada no Brasil em 1972, antes, portanto, do lançamento de *PSP*. Em seu paratexto, Sant'Anna repara na aparente contradição do Eliot ensaísta, “que via um núcleo intocável no poeta”³⁶¹, com o Eliot poeta “que acumulou seu poema (...) de diversas notas explicativas, dando-lhe, inclusive, a bibliografia”. Sant'Anna, ao contrário, com senso crítico, não se peja de tocar, com remoque, aquele núcleo intocável da poesia. E disso ele é réu confesso: “Hoje, em vez de pô-la em verso / (por profissão) do verso a vou tirar”³⁶². Embora o autor mineiro deposite nos interstícios de *PSP* um tributo à lírica do poeta norte-americano, em recente entrevista ao jornal literário *Rascunho*, afirmaria que Fernando Pessoa e Carlos Drummond de Andrade são superiores a Eliot. O fato de o autor de *The waste land* pertencer a uma cultura dominante explicaria, em parte, a projeção de sua poesia³⁶³.

3.4.2 Conflitos íntimos e externos

Affonso Romano de Sant'Anna, ainda estudante, segundo a nota (27) do “Poema didático”, publicou, em 1962, *O Desemprego do Poeta*, ensaio em que discute o desconforto dos poetas na sociedade moderna. Em *Poesia sobre poesia*, ele retoma essa temática em verso. O desconforto mais aparente na obra de 1975 é a divisão arbitrária entre o arrebatamento e o cálculo, *pathos* e razão, aludida no texto pela poesia dionisíaca e pela poesia apolínea, pelos opostos de São João e São Paulo, pelo antagonismo de Prometeu e Orfeu. Esses dois pólos conflitantes estão respectivamente representados no primeiro e no segundo nível do “Poema didático”.

³⁶¹ ELLIOT. *A essência...* p. 24 et seq.

³⁶² SANT'ANNA. *Poesia...* v.1. p. 134.

³⁶³ SANT'ANNA. *O destruidor...* p. 4-5.

Os versos sugerem que o fazer poético de Sant'Anna propiciou o desvelamento do padrão mental (paradoxalmente irrefletido) que o vinha sujeitando à autoridade racionalista e prometéica dos programas estético-literários dos anos de 1950, 60 e começo dos anos de 70. A estética vanguardista, apolínea, começava a ruir confrontada com sua disposição órfica mais íntima: “Re/fazendo-me (consciente) o inconsciente poema (7) / descubro por que de mim me envergonhava”.

Terry Eagleton, no capítulo “A psicanálise”, de sua *Teoria da literatura*, menciona o crítico norte-americano Harold Bloom, cujo empreho é a interpretar a obra literária a partir do conceito freudiano do complexo de Édipo. As teorias psicanalíticas, aplicadas à hermenêutica, teriam poderiam fundamentar, pelo menos em tese, as motivações inconscientes do artista para transgredir as leis do “patriarca”. Freud acreditava que a criança reprime o desejo incestuoso quando se vê “ameaçada” de castração pela figura paterna. Transpondo para a literatura essa relação, Eagleton comenta que

Os poetas vivem preocupados à sombra de um poeta “forte” anterior a eles, como filhos oprimidos pelo pai; e qualquer poema pode ser lido como uma tentativa de escapar dessa “ansiedade da influência” pela remodelação sistemática de um poema anterior. O poeta, preso à rivalidade edipiana para com seu castrante “perseguidor” buscará desarmar essa força penetrando-a de dentro, escrevendo de uma maneira que revê, desloca e modifica o poema precursor.³⁶⁴

A nota de número (7), transcrita anteriormente, faz referência à retomada do poema “recalcado” e não deixa dúvida acerca dos processos de conscientização literária do poeta mineiro. A pulsão íntima do sujeito lírico, sob controle, insurge-se contra o formalismo racional da linguagem. “Por trás disto”, esclarece a mesma nota, “está tanto um Freud como Lacan, Leclaire, Laplanche-Pontalis e outros”. O poema consciente de *hoje* e o poema inconsciente de *ontem* negociam um novo *contrato* na lírica de Sant'Anna. Até então, aos olhos apolíneos do poeta, aqueles versos espontâneos da década de 60, frutos de uma estética constrangida, sabiam a reprimenda: “— isto parece versos daqueles mal-ditos de 45 (8)”.

³⁶⁴ EAGLETON. *Teoria...* p. 252-253.

A “geração de 45”, pós-guerra, tida como a terceira fase do modernismo brasileiro, reuniu poetas e escritores que possuíam em comum certa concepção de arte fundada numa *dicção* mais “nobre”, e, nos casos extremos, voltada para o sublime. Desta lavra são Geir Campos, Alphonsus de Guimaraens Filho e Ledo Ivo. Na cena literária desse período avultam ainda as figuras de Clarice Lispector e Guimarães Rosa. A face apolínea do sujeito lírico no “Poema didático” temia ser confundida com o perfil daquela geração cuja poesia, na opinião de Haroldo de Campos, era demasiadamente anódina.: “A menos que se confunda *forma* com *fôrma*”³⁶⁵. Campos considera que esses poetas haviam deixado-se seduzir pela saída mais fácil, ao retroceder para ritmos e metros que já tinham sido superados muito antes pelos de 22, geração à qual os de 45 teriam reagido. À “fôrma” ou clichê de 45, Campos opõe a “forma” dos anos 50: resultado dos experimentalismos formais do concretismo. A menção aos “mal-ditos de 45”, porém, na lógica do “Poema didático”, trairia um complexo de culpa de um sujeito lírico até então

cheio de *invenções* (9), *tendências* (10), e na *praxis* (11) estranha
de *processos* (12), *des/caído* no *sanglot long des violons*
de rua (13), eu que lá ia hoje volto ao sempre poema

Neste grupo de três versos, numa tacada, o “Poema didático” cita cinco dos principais grupos de vanguarda dos anos 1950-60. Cada um assinalado com as respectivas referências de rodapé com os números (9), (10), (11), (12) e (13). Os grupos literários aludidos pelo poema são: a revista *Invenção* do grupo concretista de São Paulo, que reunia os irmãos Campos e Décio Pignatari, surgida em 1962; a revista *Tendência*, que circulou de 1957 a 1962, lançada por um grupo de escritores mineiros, entre eles, Affonso Ávila, Rui Mourão, Luís Correia de Araújo, Fábio Lucas e Fritz de Salles; a revista *Práxis*, publicada entre 1962 e 1964, sob inspiração do poeta Mário Chamie; o grupo *Processo*, nome de um jornal, ativo em 1967, cujo projeto era romper com o verso e as palavras através do poema-processo, poema semiótico, e que tinha entre seus líderes Vlademir Dias Pinto; e o movimento estudantil socialista vinculado

³⁶⁵ CAMPOS. *Metalinguagem...* p. 77-78.

à UNE, conhecido como *Violão de Rua*, atuante entre 1960 e 1963, inspirado na causa proletária, dirigido ao trabalhador e destinado às bancas de jornal.

O próprio Drummond, “teimoso, ele próprio” em seu humanismo, foi igualmente criticado pelos de 45 e pelos concretistas devido ao pessimismo filosófico de *Claro enigma* (1951). O livro recebeu dos concretistas a pecha de alienante. Bosi discorda. Para ele, além disso, as concessões de *Claro enigma* ao “rigor métrico” foram epidérmicas. Contrariamente à crença geral, o livro vinha de instaurar uma estética nova de “rigor semântico”³⁶⁶. É possível, aliás, identificar em *Poesia sobre poesia* um ato solidário a esse Drummond *gauche* e dado a reflexões sobre o fazer poético. Encontramos no “Poema didático” clara referência a *Claro enigma* quando o poeta insinua: “no verso me reúno, me instituo / em *claras tramas ou difusas*”³⁶⁷. A essa alusão junta-se a reafirmação do verso, que é uma constante em *PSP*: “aí me situo”.

Em “Poema didático”, o poeta, no divã, distende sua memória em *flashbacks* sobre as principais correntes literárias modernas que têm relação com a gênese de sua obra. Por esse processo de recapitulação, o poeta vai-se desfazendo do *ossário* e deixando o *cemitério* a que fizera referência no poema anterior: “sair do cemitério e do ossário geral” (“A morte cíclica...”). Aqui, nos versos de “Poema didático”, a série histórica da poesia modernista brasileira se apresenta quase cronologicamente. Direta ou indiretamente citados, em sínteses elípticas, estão a Semana de 22, Drummond, Vinícius de Moraes, João Cabral de Melo Neto e as vanguardas. João Cabral, discípulo de Drummond, segundo um paratexto de *ARS*, é o “mestre-ao-meio”. A nota exegética de número (24) explica o epíteto do poeta do Recife: “João (Batista) veio antes de Cristo, Cabral depois de Drummond e antes da diáspora das vanguardas em 1960”. Na seqüência do texto, a radicalização experimental das vanguardas concretista, poema práxis e poema-processo é mencionada, com mordacidade, nestes versos do segundo e *mais recente* nível do poema:

Amigos, depois, vieram. Ingênuos,
engenhos, augustos agudíssimos (25)

³⁶⁶ BOSI. p. 525.

³⁶⁷ SANT’ANNA. *Poesia...* v.1. p. 132-143 [grifo meu].

sermões ideogramáticos (26)
em campos de angústia
e pigmentário suor.

Importa ressaltar, neste passo, que o terceiro nível dessa estância, deve ser encontrada nos paratextos. Encontra-se acessível atrás da nota (26), que, ao ser consultada, lança um repto ao leitor, traduzido nos seguintes termos: “Exercício escolar: desentranhar desses versos os nomes dos concretistas paulistas”. Provavelmente, Augusto de Campos [“augustos”], Haroldo de Campos [“campos de angústia”] e Décio Pignatari [“pigmentário”] formam o grupo dos concretistas aludidos no fragmento. A escolha das palavras exprime a ironia de tratamento que dispensam aos antigos companheiros de vanguarda. O emprego de adjetivos como “ingênuos” alude provavelmente ao voluntarismo vanguardista. As estéticas revolucionárias pretenderam reinaugurar a poesia de seu tempo. O emprego de substantivos, como “engenhos”, lança uma crítica aos artifícios semióticos e semânticos utilizados pelos poetas concretos. Termos como “sermões ideogramáticos” constituem outro agravo: “Ver a contradição”, diz o mesmo apontamento (26) “entre os ideogramas concretistas, que apela para a síntese, *versus* as intermináveis teorizações analíticas para explicá-los”. As notas e aditamentos desta e de outras peças exegéticas da obra de 1975, em sua maioria, pelo menos, não consistem apenas de meras informações, mas constituem-se em peças de argumentação estilística. Por meio deste expediente o poeta e professor, o texto e o paratexto, dialogam com os leitores desde pontos de vista complementares.

3.4.3 Desatando o verso

O conflito de autoridade inicialmente apontado pelo eu-poético e sobre o qual ele reflete em termos literários e de experiência existencial, neste ponto do poema, começa a ser desatado.

Assim o desempregado poeta (27) expõe
a expoesia (28) no chão do altar

Com esses dois versos, intratextualmente, o poeta se inclui como agente da cena literária que se desenvolve no corte histórico do poema. Primeiro com uma referência ao livro *O desemprego do poeta*; depois com uma alusão aos encontros de poesia organizados por Affonso Romano de Sant'Anna, os *Expoesias*. A proposta, parece-nos, era re-dessacralizar parte da lírica brasileira (também uma “ex-poesia”?) que, desde o seu ponto de vista, havia assumido foros cartoriais: “Poesia segundo, conforme, consoante”. Sant'Anna organizou esses encontros no Rio de Janeiro, e em Curitiba, no mesmo ano em que deu por concluído o “Poema didático” (1973).

O *Expoesia I* e o *Expoesia II* tinham como objetivo oferecer uma mostra abrangente dos caminhos da poesia brasileira contemporânea. Participaram Ledo Ivo, da Geração 45; neoconcretistas, como Roberto Pontual; Mário Chamie da poesia práxis; Moacyr Cirne e Alvaro de Sá do movimento poema-processo; poetas como Reinaldo Jardim, Luis Carlos Maciel, Leminski; João Cabral de Melo Neto; compositores de música popular como Chico Buarque, Gilberto Gil, Ronaldo Bastos e Jards Macalé. Os concretistas paulistas ficaram ausentes. Depois foi realizado o *Expoesia 3* em Friburgo (RJ).

Na lógica historiográfica do “Poema didático em três níveis”, os *expoesias* parecem se conformar a um projeto de revisão que já vinha sendo acalentado por ARS. “Não é fácil tal mister, / há muito que desatar”. Quase no fim do tropicalismo, movimento da música popular brasileira, em 1973, Sant'Anna, em um ensaio publicado anos depois, afirmara que a “desrepressão procurada no plano político tem repercussões espontâneas na arte”³⁶⁸. Esse texto foi publicado no livro *Música popular e moderna poesia brasileira*. A desrepressão, portanto, justificaria a realização dos *Expoesias* — fórum aberto em que poetas de várias tendências puderam “respirar após tantos anos de domínio das vanguardas (1956-1968)”³⁶⁹.

É perfeitamente possível arriscar, sem grande risco de erro, a seguinte opinião: “Poema didático em três níveis” é a versão lírica da teoria que consta no

³⁶⁸ SANT'ANNA. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis: Vozes, 1980. p. 251.

³⁶⁹ Id.

livro *Música popular e moderna poesia brasileira*, publicado em 1976, posterior portanto a *PSP*, e que reúne vários ensaios de Sant'Anna. O livro registra resumidamente a revolução modernista de 22, no campo da lírica, e a "pós-vanguarda" dos anos de 1970. No plano da música popular compõe um quadro sintético que vai de Noel Rosa ao grupo de música *pop* nacional *Secos e Molhados*. No "Poema didático", propriamente dito, a respeito da aproximação entre música popular e poesia literária encontram-se estes versos:

Caetano fecundou o estéril concreto armado
e Chico sonorizou as construções do dia-a-dia (32).

O deslocamento dos sentidos próprios de "concreto" e "construção", associados à cidades, para o sentido figurado de poesia concretista, nesses dois versos, o deslizamento entre significante e significado, expõe, mais uma vez a desinteligência do poeta mineiro com as vanguardas brasileiras. Essa relação entre música popular e literatura brasileira o leitor de "Poema didático" encontra assinalada na nota (32). Os artistas populares, registra o paratexto, estavam solucionando "problemas que os poetas literários criaram".

O fechamento dessa recapitulação lírico-didática, em três níveis, vai ocorrer depois que o poema entroniza o grupo do *Violão de Rua* (1962-63), formação heterogênea de tendências que era uma "tentativa de manter uma posição de vanguarda sem comprometimento com o formalismo estético"³⁷⁰. O grupo reuniu, entre outros, Vinícius de Moraes, o próprio ARS, Cassiano Ricardo, Geir Campos, Félix de Athayde, Moacir Félix, Carlos Capinam, Paulo Mendes Campos, Reinaldo Jardim e Ferreira Gullar. Este, segundo a nota (30), "introduz na poesia nacional a palavra 'diarréia'" a qual é retomada por Sant'anna:

Em verdade vos digo:
por quase 20 anos a poesia nacional/
racional curtiu prisão de ventre
até que sobreveio a diarréia (30) nos violões e ruas.

³⁷⁰ SANT'ANNA. *Música popular...* p. 152.

A prisão do verso no ventre das vanguardas que Alfredo Bosi explica, em outras palavras, como “a abolição sistemática do ritmo frásico”³⁷¹, seria resultante de uma “atitude rija e unilateral”. Para o poeta de *Poesia sobre poesia* seria, ainda, o resultado de uma espécie de esgotamento estético:

Por isto, após tanta teoria, me desfaço
em teorréias (33). Poesia, antes, verso,
diversão ao tempo de Gregório (34), fez-se
inversão perversa com patente no cartório.
Poesia, antes, forma, fez-se polimorfa
fôrma amorfa. Poesia segundo,
conforme, consoante.
Então, falsos bororos (35) e tágides minhas (35)
de vossa alta demência me despido (37)
e extornando [sic] a basófia [sic] vossa e a empáfia minha,
mantendo memória enxuta e mente aberta,
bato na cangalha e com o inferno na boca (38)
retomo as rimas em alho, erda e uta (39).

— Eles não vão de perdoar, me adverte um exegeta.
Mas não é de hoje que me expulsam da República (40).³⁷²

O poeta que, até então, ao longo do poema, vinha calibrando sua artilharia, altera o calibre do fogo. Versos a princípio reflexivos, como “Eu tinha que entre a vida e a poesia / que a uma só aceitar”, e ainda: “mais sincero, convenham, / menos vós e mais eu-mesmo”, ou, simplesmente, “estou no meio”, tiveram como sucedâneas expressões mais duras. Revelam um novo estado de espírito, mais libertário e agressivo. Veja-se alguns exemplos: (a) “sou vitalista”, “humanista” e “livre”; “me liberto do mal em mim”; (b) “antes quero a vida”; (c) “salvei meu corpo dos livros” e “minha vida das letras e gavetas”; e (d) para concluir, “Bato na cangalha”, acrescentando: “e com o inferno na boca / retomo as rimas em alho, erda e uta”. O verso do último exemplo alude a Gregório de Matos (1623-1696), apelidado “Boca do Inferno”, poeta barroco “ligado eroticamente à realidade”, segundo as notas de Sant’Anna, e cuja lírica de contrastes deixou exemplos de poesia satírica,

³⁷¹ BOSI. p. 537-538 et seq.

³⁷² SANT’ANNA. *Poesia ...* v.1. p. 132-143 et seq.

devocional e erótica. A nota ⁽³⁴⁾ informa que o inferno referido no poema guarda relação

com aquele “inferno” a que me refiro no poema “O homem e a Letra”: onde arde o inconsciente.

A metáfora do inconsciente, pessoal e coletivo, que se traduz no *inferno da modernidade*, assim como metáfora da babel e do labirinto lítero-existencial, reiteradamente citados nesses poemas, recrudescem no *intermezzo* do poema. Estão associadas com a paródica “república das letras” da qual o poeta é expulso: vate enfeitado, sedicioso e vaticinador de verdades impronunciáveis. Banido da república, o sujeito lírico ainda *arde* nas livrarias de “Harvard, Juiz de Fora e Alexandria”. O cerceamento da experiência lírica, no sentido de escolha estética, impingido pela baliza programática das vanguardas, leva a voz paratextual do “Poema didático” a manifestar seu inconformismo:

Acho que na “república das letras” a interdição existe mais gravemente camuflada [nota 40].

O poema causa uma impressão geral de violenta catarse em que o sujeito lírico dessacraliza o dessacralizador. Chegara a vez de apejar do trono o poeta “inventor”, termo caro ao concretismo, embora não seja exclusivo do movimento, sendo, inclusive, aplicável ao paratextualismo de *PSP*. A ideia de *invenção*, porém, está em Mallarmé, que o concretista Augusto de Campos, em 1956, num artigo no *Jornal do Brasil*, considerava “inventor de um processo de composição poética” desde “*Un coup de dés*”³⁷³. Para Augusto de Campos, o próprio concretismo era categorizado como “poesia de invenção”³⁷⁴. Haroldo de Campos, da mesma forma, considera o experimentalismo concretista como “invenção de formas” em artigo publicado no mesmo jornal em 1957³⁷⁵. Além disso, a partir de 1960, os concretistas

³⁷³ CAMPOS. *Teoria...* p. 15.

³⁷⁴ CAMPOS. *Questionário...*

³⁷⁵ opus cit. p. 47.

fundaram um grupo autodenominado “Invenção”³⁷⁶. Dois anos mais tarde surgiria a revista concretista *Invenção*. ARS alude ao termo invenção como predicado do concretismo e das vanguardas atuantes naquele período.

No subtítulo do poema “A educação do poeta e de outros hebreus na corte de Nabucodonosor”, o termo voltará a ser negativamente referido: “mais do que a invenção literária lhe interessa exorcizar fantasmas”³⁷⁷. O eu-lírico questiona a semiotização da poesia que se deixara seduzir pelo “imperativo das modernas técnicas de comunicação”³⁷⁸. Outro epíteto aplicado pelo poema às vanguardas é *gendarmaria* [cf. nota (20)] — substantivo que lembra seu caráter marcial, corporativo, na razão da etimologia da palavra *avant-garde*, que, como se sabe, teve sua origem no jargão militar. O poeta não titubeia em lançar mão de um recurso fonético, “vã / guarda”, para deixar clara sua alusão:

onde a vã / guarda? Se tudo acabou em 1916?
digo, se tudo de novo começou em 1916 com os dadaístas?
digo, se a sina de tudo é acabar e começar.

Há um processo de reflexão nesse poema. O sujeito lírico dá sinais de que continua se movendo e se articulando no interior do *lógos* fabulado em *PSP*: “Não, já não sou *an old man in a dry month*”, diz a voz poética, anunciando uma mudança em relação ao homem velho, paráfrase de Eliot, citado no primeiro poema da série paratextual, “O homem e a letra”.

3.4.4 O exegeta

Enquanto avança no “Poema didático” para um rompimento irreconciliável com as vanguardas de seu tempo, a composição introduz a fala de um novo *interlocutor* no poema — o *exegeta*. Pela segunda vez a voz lírica apresenta o equívoco personagem:

³⁷⁶ Id. p. 181.

³⁷⁷ SANT’ANNA. *Poesia...* v. 1. p. 148.

³⁷⁸ AVILA. p. 83.

— Eles não vão te perdoar, repete o exegeta.
Sem asas de anjo fico
e fraldas de Serafim (...)

Esse denodo de por duas vezes no mesmo poema apresentar a figura remissiva do exegeta sinaliza que o leitor deve manter aberto o canal de comunicação entre o texto e as suas notas exegéticas. Cabe perguntar: este exegeta é o mesmo professor-poeta das notas exegéticas? Parece ser o caso. Constata-se, assim, a manifestação de dois “eus”: o primeiro é passível de ser reconhecido na própria voz poética que fala através dos versos; o segundo, o “exegeta”, é o sujeito crítico que se apresenta através do discurso paratextual. Estaria-se, pois, diante de duas entidades relativamente autônomas, dois heterônimos: o *poeta-professor* do texto e o *professor-poeta* do paratexto. Querendo ir mais longe, arriscaríamos dizer que no “Poema didático em três níveis”, particularmente, convivem três entidades heteronímicas, sendo a terceira o poeta espontâneo, o “poeta-vida” dos versos de 1963, o poeta envergonhado que ressurge do limbo pela composição de 1973.

A manifestação dessa dessemelhança ôntica, para falar em termos filosóficos, a qual o poeta português Fernando Pessoa havia levado a extremos, coloca ARS no centro de uma crise: a sensação da perda ou, por outra, a busca da própria essência literária e existencial que se encontra embutida nos círculos infernais da modernidade. “— Eles não vão te perdoar” é o conselho do exegeta cauteloso quando pressente que o poeta bordeja o abismo³⁷⁹. A voz lírica do segundo nível, o poema de hoje, contesta: “me recolho / do meu escolho, me liberto do mal em mim, / de malamigos, de Mallarmé” .

O poema deixa pistas de que a técnica discursiva no poema foi uma escolha deliberada. O sinal gráfico de travessão, por exemplo, que introduz o discurso do exegeta: “— Humanista! Humanista!”. Os travessões, próprios de intervenções diretas, na primeira pessoa, reforçam a oralidade da peça e servem como caixa amplificadora da voz lírica: “— sou vitalista, irmão, segregar da vida a arte, quem

³⁷⁹ SANT'ANNA. *Desconstruir...*p. 105. (cf.também o parágrafo final de “3.2 O labirinto e o depois”)

há-de?”. Tudo isto contraria o modelo de “estruturas nominais”³⁸⁰ adotadas pela vanguarda, transgride as normas do poema óptico, e, nos termos do poema, zomba da avareza da escrita pois “não há de ser com a usura das palavras que o poeta construirá um bom poema” (nota 62). As notas — extensão e complemento textual —, por sua vez, reforçam e expandem a literariedade da composição. Note-se que poetas de “longo fôlego”, como Ezra Pound, Eliot, Maiakovsky e Dylan Thomas, já haviam sido referidos neste mesmo poema.

Coerente, pois, com os pressupostos de afrouxar a rigidez construtivista que se encontrava na expressão lírica da vanguarda, o “Poema didático” explora efeitos verbais para acentuar o estranhamento do leitor. É comum o uso de parônimos e semelhanças sonoras típicos de uma tradição mais clássica e convencional, em rimas internas e externas, como em forma/polimorfa/fôrma/amorfa. São igualmente exemplos dessa técnica de desautomatização, entre outros, aproximações sonoras como “divulgo e de vulgo” e “crivo, cravo, travo”.

Muito mais do que simplesmente trabalhar com o *humour* e com a ironia, quando não a burla, os poemas dessa fase podem surpreender o leitor com expressões duras, dissonantes e até desagradáveis: “bato na cangalha e com o inferno na boca (38) / retomo as rimas em alho, erda e uta (39)”. Algumas soluções rítmicas aparentemente fáceis, por outro lado, costumam esconder as mais surpreendentes relações. Por exemplo, neste trecho: “voltando ao ontem limpo poema, hoje passado e sujo”. Aí se observa que em torno do tema “poema”, termo central do verso, gravitam as palavras *ontem* ↔ *hoje*, relacionando dois níveis do poema. Ressalta aos olhos a antinomia das palavras *limpo* ↔ *sujo*, que, na verdade restabelecem o diálogo circular entre a forma, o rigor e o intelecto, por um lado, e a pulsão vital e instintiva da poesia, por outro. Na medida em que o texto poético avança, o sujeito lírico renega o perdão dos *eleitos* (“*what forgiveness?*”) e termina por duvidar do destino profético de todos os experimentalismos: “a sina de tudo é acabar e começar”.

³⁸⁰ BOSI. *História ...* p. 533.

E livre, voltando ao ontem limpo poema, hoje passado e sujo re/ vejo que
 “a poesia em mim
 das folhas passou aos fatos,
 da rima passou à trama,
 das letras passou aos gestos”

e o que hoje procuro
 não é mais a usura

(a escritura). (58)

O poeta não trata apenas de redimensionar as relações do consciente com o inconsciente, como vimos, mas de corporificar, no sentido vital da palavra, o lirismo na prática do texto. De modo que o eu-poético de 1966, portanto no primeiro nível de manifestação (“a poesia em mim / das folhas passou aos fatos...”) já prenunciava a solução para o impasse entre a discursividade e a contenção. Passa do referente “folhas” para o referente “fatos”, caminha da limitação da “rima” para a complexidade da “trama”, e transcende o mundo das “letras” para o “gesto” do mundo. A usura das palavras, finalmente, fora desreprimida, com o trabalho consciente de 1973, e, conseqüentemente, a voz poética vai tranqüilamente do texto ao “paratexto”, à teoria, ao ensaio e à crítica exegética, no terceiro nível do poema, sem ter que prestar contas a ninguém. “Dialeticamente”, confirma o apontamento (4), “o poema traria todas essas contradições e estaria sempre em movimento. *Até nestas notas*” [grifo meu]. A declaração, mais uma vez, confirma a importância do diálogo que permeia as relações do texto com sua exegese.

É possível afirmar que este e os outros poemas remissivos de *PSP* aceitam, hipoteticamente, pelo menos três leituras diferentes. Estamos partindo de uma hipótese de leituras lineares, a partir do texto físico. A primeira dessas leituras desconsidera as notas; a segunda, examina-as num movimento fragmentado de ir e vir do poema às notas e das notas ao poema; a terceira, percebe-o *in totum* depois do seu prévio estudo e também do estudo de seus aditamentos. O autor provavelmente, ao publicar *PSP*, estaria preocupado com a recepção da obra, por si só de difícil apreensão. O leitor pouco especializado certamente encontrará obstáculos em sua leitura. Porém, a dificuldade dessa poesia não está na obscuridade dos poemas, que

são, ao contrário, intencionalmente discursivos, o problema está na abundância das citações. Mesmo o especialista terá de realizar um considerável esforço de erudição e memória para passar invicto pelas centenas de referências metalingüísticas do livro. A preocupação do autor fica visível quando lemos, no poema “O homem e a letra”, uma nota existente apenas na edição de 1975 e que foi substituída por outra na edição de 2004. A nota daquela primeira edição é como segue:

1. Pela data no final do poema [Los Angeles, 1966 - Rio, 1973], percebe-se que antecede ao ‘Poema Didático em Três Níveis’. Julguei, no entanto, que a técnica das notas de pé de página deveria entrar aqui também. O leitor que conhece os personagens que cito não precisa delas, quem não os conhece talvez precise, e eu, finalmente, acho que dão maior coerência a essa série de textos.³⁸¹

Logo, o autor desejava que o leitor atravessasse esta ponte que vai do texto à exegese paratextual. A escolha da expressão *poema didático*, aliás, dá bem idéia do quanto ele considera importante a coerência dialética que se estabelece entre *canto* (poesia espontânea) e *palavra* (poesia racional), entre o poeta-professor e o professor-poeta, e, finalmente, entre o texto e os “paratextos” nesta série de poemas.

3.4.5 Concretismo: uma pedra

Os textos de *PSP* mencionam a Mallarmé, esse “malamigo”, como é referido no “Poema didático”, várias vezes, o que implica em outra forma de aludir ao grupo concretista de “sofistas/paulistas”. É preciso considerar que o poema “*Un coup de dés*”, escrito pelo poeta francês, é tido como o “marco divisório da linguagem poética de invenção, na modernidade”³⁸², afirmativa do concretista Augusto de Campos. Mallarmé publicou uma coleção de notas titulada *Livre* em que declara sua obsessão de escrever a sua *magnus opus*: “Tudo, no mundo, existe para conduzir a um livro”³⁸³. Sobre este particular, ARS anota em seu poema didático:

³⁸¹ SANT’ANNA. *Poesia sobre poesia*. p. 36 [grifo meu]. Cf. a data na p. 40 desta primeira edição e *Poesia reunida...* v.1. p. 119, onde o poema não está datado).

³⁸² CAMPOS, Augusto de. *Questionário*

³⁸³ TELES. *Vanguarda...*p. 46.

sei que nem tudo se faz *pour aboutir a um livre*, (57)
antes eu quero a vida. A vida
que está lá fora.

Essa idéia de construir *O Livro*, para ARS, é, de acordo com a remissiva (34), “(...) coisa que Mallarmé e outros inventaram para a infelicidade de muitos”. Opinião que acresce de uma pitada de veneno na nota (57) quando reputa tal ambição de uma “alucinada neurose”. O comentário traduz a inapetência do poeta para com o discurso vanguardista que buscava valorizar o efeito gráfico, a arquitetura espacial, a estrutura do poema em detrimento do contorno frásico do verso.

Anunciado na revista *Noigandres* (1952), o principal projeto da poesia concreta, segundo um de seus fundadores, Haroldo de Campos, era ultimar aquela “sintaxe espacial”³⁸⁴ entrevista por Mallarmé no final do século dezenove. Foi contra esta aparente radicalização programática, cujo objeto era “dar por encerrado o ciclo histórico do verso”³⁸⁵, que se insurgiria anos depois, entre outras coisas, o poeta mineiro. O próprio Augusto de Campos reconheceu, em meados da década de 1990, a vigência de períodos de ortodoxia e maior radicalização no movimento. Campos justifica a pesquisa concreta, considerada das mais originais na poesia brasileira, com o seguinte comentário:

Constituiu, no mínimo, um movimento importante para manter acesa a ideologia revolucionária da experimentação permanente e autônoma e redefinir a atuação da vanguarda na 2ª metade do século, assumindo-a sob a categoria de “poesia de invenção” (em contraste com a mais palatável “poesia de expressão”) como resistência à massificação e à banalização impostas aos novos meios de comunicação e ao imobilismo da literatura convencional.³⁸⁶

Apoiando-se nas técnicas de comunicação de massa, o concretismo buscava a especificidade última da linguagem poética, verbal e não-verbal, e queria, literalmente, materializar o poema como um objeto. O poema concreto, paradoxalmente, ao passo que se concretava, como a coisa em si, também se

³⁸⁴ CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem...*p. 191

³⁸⁵ Ibid. p. 197.

³⁸⁶ CAMPOS, Augusto de. *Questionário...*

cerebrizava. Haja vista suas abstrações teóricas. Para Sant'Anna, então um poeta visceral, a rebeldia definitiva contra essa erudição programática estourou com *PSP*. No “Poema didático”, o sujeito lírico, ainda em crise, execra a pesquisa de linhas puras na poesia concreta:

Vida é impureza. Dificilmente
a poesia nos viria de São Paulo,
que não de São João.

Essa “São Paulo” referida neste verso permite duas interpretações. A primeira comporta a oposição de estilo entre os evangelistas Paulo e João. Paulo, o “apóstolo das gentes”, apolíneo e racional, contrapõe-se a João, o mais amoroso, profético e intuitivo dos apóstolos de Jesus. A segunda interpretação acena diretamente para a cidade de São Paulo, reduto do principal grupo concretista. Portanto, à “higiene dos versos” concretistas, Sant'Anna objeta com um “poema que tem sezões e se fratura” e que será “a soma de minha carne e osso”. O verso diversão, segundo o poeta, pelo maniqueísmo formal, se tornara perverso e inverso. As conseqüências dessa fratura irremediável que se instaura nas relações de ARS com o grupo paulista desde *PSP* alcançaram o início do século vinte e um. “O concretismo – afirma Sant'Anna – entrou para a história, é coisa do passado...: a poesia brasileira, num certo momento, avançou com o concretismo: depois teve de avançar *apesar dos concretistas*”³⁸⁷. Seu distanciamento do grupo paulista torna-se ainda mais evidente quando é solicitado a opinar diretamente sobre os irmãos Campos e de Décio Pignatari: “Pessoalmente são boas pessoas, mas a prática estética é autoritária”³⁸⁸.

No dizer mordente do poeta nem mesmo a cabralina “Antiode contra a poesia dita profunda”, com suas quase assépticas *fezes*³⁸⁹, escapa à ironia do “poema em três níveis” porque nele o sujeito lírico, possesso, descaído, antiasséptico

³⁸⁷ SANT'ANNA. O destruidor...p. 4-5.

³⁸⁸ Id.

³⁸⁹ MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Marly de Oliveira (org). Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994. p. 98-102. (“Poesia, te escrevia: / flor! Conhecendo / que és fezes”)

conspurca a higiene dos versos e afunda a rosa
 não na higiênica palavra “fezes”, (60)
 mas na mais suja merda que o poeta perfumou.

A despeito de todas as invenções, tendências, práxis, processos, grupos, correntes e movimentos citados no poema, a composição de Sant’Anna vislumbra o *sempre poema*, vale dizer, o canto-destino (ainda o *nevermore* de Poe) que *embriaga* e liberta através da “porta aberta e celestina”. A imagem recompõe a figura marginal do intérprete de “O ébrio” e “Porta aberta”, sucessos populares da canção sentimental brasileira do passado. Pela porta aberta da emoção o poeta busca a saída do labirinto intelectual das vanguardas como um “vate possesso, louco e ébrio” (nota (15)), isto é, como quem, sem abrir mão do rigor estético, optava por uma lírica mais espontânea e intuitiva:

Primeiro a vida, o fuso, o gozo, o expor-se
 o impor-se quase. Depois o crivo, o cravo,
 o amargo travo, do que era vida e agora
 é árido, do que era ato
 e agora é trato, do que era flor
 ou edema

e agora é poema.

Nesse aparente refluir existencial entre a vida e a palavra, entre o poeta e o professor, nesse comércio entre a pulsão íntima e a modernidade, o sujeito lírico de “Poema didático”, enfim, cai na apostasia e rompe com os programas vanguardistas: “agora Inês é morta”, ou seja, o movimento de vanguarda estaria entrando em um ciclo descendente. Sant’Anna antecipara em quinze anos o que Gilberto Mendonça Teles afirmou em nota para a décima edição de *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*:

Não resta mais dúvida de que a época das vanguardas literárias, tal como elas foram praticadas na primeira metade do século XX, já está definitivamente concluída (...) Estamos agora na fase histórica desses movimentos. O que se conta hoje são as projeções individuais de seus líderes mais talentosos, do mesmo modo que se conta sempre o individualismo dos escritores que, à margem das vanguardas, solitários mas solidários com sua missão intelectual, como aconteceu com Bandeira, Murilo

Mendes e Drummond, souberam retirar do caos vanguardista a matéria de sua própria renovação poética.³⁹⁰

A relação da modernidade com ela mesma precisa ser balanceada necessariamente pela crítica de seus próprios modelos, sob o risco de ver cair no vazio seus projetos. Segundo Compagnon, a “modernidade” mais autêntica ou, no mínimo mais sincera, a baudelairiana, é irônica e crítica. O verdadeiro espírito moderno, além disso, parafraseando Marshal Berman, deve ser encontrado nas entranhas do sistema que lhe deu origem. Ele é o fruto proibido que, apanhado, pode ocasionar a expulsão do “paraíso”. O verso de Sant’Anna, mencionado nesta seção, “Sem asas de anjo fico / e fraldas de Serafim”, reporta-nos inevitavelmente à passagem da *queda da aura* no poema de Baudelaire. Figura o afastamento do poeta da cobiça de obter reconhecimento dos prógonos da vanguarda brasileira daquele período.

Será a nota (63), a última do poema, que demarcará, definitivamente, o território conquistado por Affonso Romano de Sant’Anna. A propósito de Guimarães Rosa, esse paratexto se reporta à falsa dicotomia criada pela literatura moderna entre a razão e a emoção, o lustro cosmopolita e a natureza última do ser: “Dostoievsky e Rosa vieram do sertão”. Sendo, pois, sertão semelhante a *pathos*, comoção, Eros; e cidade igual à razão, forma e palavra. Em outros termos, o poema estende o alcance de sua dialética com objetivo de fundir os opostos complementares canto/palavra ou razão/emoção ou sertão/cidade. “Poema didático” retoma os versos de 1966 para fechar o texto e encerrar um ciclo *cantando* o que a voz lírica presume possuir de mais concreto:

“sou o guerreiro,
a palavra a seta
e a vida a meta:
— o poeta solta a seta
e na morte se completa.

Em meu corpo tenho a pena, a antena, a gema,
a rima, a cisma, o crisma,

³⁹⁰ TELES. p. 9.

no meu corpo o livro e a vida.
Corpo: escritor sereno
de meu melhor poema.

Poema que tem sezões e se fratura
e vai vivente e vai
por onde se procura,
poema que para ser composto e vertido
terá que ser a soma de minha carne e osso
com meus versos confundido.”

*E isto posto, disposto, repostado
a gosto, a contragosto, no ontem/hoje composto
perdendo o poema antigo
salvo três versos comigo: [grifo meu]*

“este é o poeta suicida
que em vez do poema in/verso
prefere o poema-vida.”

Ao escolher a vida, conforme esses versos, o ser lírico, paradoxalmente, reconhece-se como um tipo “suicida” que, se morre para certo tipo de experimentalismo, renasce para outra forma de poesia. Nesses versos finais já não se distingue muito bem entre o verso antigo (exceto pelas aspas) e o verso novo (grifado no texto). Ambos estão recuados em relação à linha imaginária à esquerda do poema. Os versos do poema de 1966 que se referem ao guerreiro, à seta e à meta, são, por sua vez, citação intratextual de outro poema, “O homem e o objeto”, incluído em obra anterior de Sant’anna, *Canto e palavra* (1965):

Sou o guerreiro,
a palavra a seta,
o objeto a meta:

o guerreiro solta a seta
e no alvo se completa.³⁹¹

Estabelece-se, com isso, outro plano de relação de “Poema didático em três níveis”, desta vez com um poema incluído na obra anterior *Canto e palavra*. O que demonstra, por um lado, a tendência do poeta pelo pensamento sintético e, por

³⁹¹ SANT’ANNA. *Poesia...* v.1. p. 49.

outro, explica o processo de afilamento crítico que irrompeu em *Poesia sobre poesia*. Era o ovo da serpente. O “Poema didático” revela os vários sujeitos líricos manifestos em *PSP* e os reconcilia num projeto autônomo de poesia, fora dos *ismos* encantatórios da literatura.

Esta metapoesia complexa, tortuosa, embebida de História e de exegese, áspera de conflitos existenciais e literários vai desaguar numa escolha pessoal que nega autonomia irrestrita à “palavra”, à forma, ao significante, enfim, à concepção do poema-como-objeto auto-referencial. Mas o véu se levanta quando o ensaísta Affonso Romano de Sant’Anna em *A sedução da palavra*, anos depois, desvela a sua crença mais íntima no que considera o verdadeiro sentido do ato de escrever:

a escrita é um gesto de autoconhecimento, mas também de explicação da realidade social. É necessário que haja escritores que tenham um projeto literário e existencial e que dramatizem na sua escrita o consciente e o inconsciente seu e o alheio. Nesse caso, a literatura é um sonho, é um mito, é um produto de utilidade pública historicamente necessário.³⁹²

Depois dessas palavras se entende por que o “Poema didático” opta simultaneamente pelo consciente poema de hoje e pelo inconsciente poema de ontem, compreende-se por que o poeta insiste na necessidade de expressar sua humanidade, mais vital e congênita, através da linguagem, por que ele se contrapõe a qualquer exclusivismo estético racionalista, por que procura revisar seus fundamentos, e, finalmente, por que se detém, a copilar notas exegéticas que são a um tempo críticas e poeticamente didáticas. Tudo de modo a assegurar, em vários níveis de linguagem, uma apreensão extensiva do momento nevrálgico pelo qual a lírica moderna passou em meados do século passado.

3.4.6 Primeira pausa

Depois dos três primeiros poemas com notas, ARS introduz uma primeira pausa paratextual. A pausa é sustentada pelo poema “Sou um dos 999.999 poetas do

³⁹² SANT’ANNA. *A sedução...* p. 35.

país”, já mencionado, no qual o sujeito lírico sintetiza o roteiro de toda uma geração que teve seus modelos na modernidade cosmopolita e no modernismo brasileiro, incluindo as vanguardas. O texto de Sant’Anna dá a conhecer seu Paideuma, como vimos, e evidencia sua náusea em relação ao *statu quo* de escritores que

(...) depois de ver e viver da obra alheia
 estupefactos
 descubrem que só poderiam/deveriam
 sobreviver
 com a própria
 que escondem e renegam
 por pudor
 recalque
 e medo.

3.5 O P(R)O(F)ETA³⁹³ DE ÁRIES

“A educação do poeta e de outros hebreus na corte de Nabucodonosor” é a quarta peça da série paratextual e o quinto poema da seção *O homem e a letra* de PSP. Trata-se de uma composição que apresenta uma importante inovação formal para a proposta da obra. As notas exegéticas passam a ser integradas ao próprio corpo do texto. Até então, segundo um critério bastante convencional, poesia e paratextos se acomodavam em suas respectivas instâncias editoriais, embora houvesse entre elas um diálogo intenso. Diversamente das composições precedentes e das posteriores, aqui tanto o texto quanto seus “paratextos” estão unidos em uma estrutura de monobloco. O leitor tem a impressão de adentrar um território de múltiplas fusões, a começar pelo insólito discurso conjugado do título e do subtítulo. O poema parece esboçar uma solução formal de continuidade em que poesia e prosa, texto e “paratexto”, passado e presente e, mais notadamente, poeta-professor e professor-poeta dialogam com proximidade e desembaraço. Depois de fazer a um “poema didático”, o leitor agora se depara com “A educação do poeta”. Torna-se perceptível que no desenvolvimento da obra atua uma pedagogia lírica, ética e existencial. Os termos em que o título principal foi elaborado, por exemplo, sugerem ainda a

³⁹³ SANT’ANNA. *Poesia...* v.1. p. 148-151 et seq.

convicção de que o sujeito lírico não se enxerga isolado nessa empreitada crítica, outros “hebreus”, ou poetas, seriam partícipes desse esforço de revisar valores poéticos no “reino de Nabucodonosor”, vale dizer, no sistema literário dominado pelos “sábios da corte”: as vanguardas brasileiras das décadas posteriores a 1950.

Embora em seu texto Sant’Anna omita-se de fazer referência direta a personalidades empíricas, outros poetas e escritores, na opinião de Alfredo Bosi, já vinham inflectindo para uma poesia socialmente participante. É o caso de Ferreira Gullar, que, em 1954, teria “aberto caminho para a afirmação da poesia concreta no Brasil”³⁹⁴ com a publicação de *A luta corpora*. A defecção concretista de Gullar em 1962 ficou registrada no apêndice à *Teoria da poesia concreta* dos irmãos Campos e Décio Pignatari: “Extinto o Supl. Dominical do *Jornal do Brasil*, Ferreira Gullar abandona a poesia de vanguarda e parte para a literatura de cordel”³⁹⁵. O poema *contábil* de Sant’Anna, mencionado na seção anterior, que serve de pausa entre “Poema didático” e “A educação do poeta”, subtrai da coletividade simbólica dos 999.999 poetas do país os 999 que, entre tantos, poderiam ser eleitos para entender “e construir o projeto de uma obra”³⁹⁶. Os título e subtítulo do “Poema didático” distribuem-se da seguinte forma no espaço da folha:

A EDUCAÇÃO DO POETA E DE OUTROS HEBREUS NA CORTE DE
NABUCODONOSOR

ou

girando nas sem-saídas de seus tormentos estético-existenciais o poeta chega aos 30 anos e compõe um texto estranho/estrangeiro onde a poesia está em prosa e a prosa em poesia e onde mais do que a invenção literária lhe interessa exorcizar fantasmas de ontem e hoje.

Posicionado na soleira do poema, visto que também tem uma função paratextual, o inusitado título-sinopse adverte ao leitor que uma sociedade está prestes a ocorrer entre o texto e as notas exegéticas da composição “onde a poesia está em prosa e prosa em poesia”. Todo o conjunto compõe uma declaração de princípios congruente com outras concepções poéticas correntes à época, menos

³⁹⁴ BOSI. *História...* p. 528-529.

³⁹⁵ CAMPO. *Teoria...* p. 183 (cf. o apêndice II — Sinopse do movimento de poesia concreta).

³⁹⁶ SANT’ANNA. *Poesia...* v.1. p. 146.

afeitas à sintaxe espacial e mais focadas no discurso. Isso acontecia, por exemplo, com o movimento *Violão de Rua*. Alfredo Bosi relaciona as principais características dessa nova vertente que, facilmente, pode ser cotejada com o projeto poético de *Poesia sobre poesia*. Segundo Bosi, por aquele tempo:

- 1) Ressurge o *discurso poético* e, com ele, o *verso*, livre ou metrificado – em oposição à sintaxe ostensivamente gráfica;
- 2) Dá-se nova e grande margem à *fala autobiográfica*, com toda a sua ênfase na livre, se não anárquica, expressão do desejo e da memória – em contraste com o desdém pela função emotiva da linguagem que o experimentalismo formal programava; (...)³⁹⁷.

Ressalta à vista que o texto de *PSP* está, deliberada e desafiadoramente, focado no discurso do *sujeito*, o qual, sintomaticamente, se apresenta desdobrado em vários heterônimos. O poeta solta as rédeas de contenção do verso, restaurando, inclusive, para dentro de “Poema didático” um trabalho anterior abandonado e ressumando de lirismo. Também é evidente por si mesmo o vezo autobiográfico calcado, por sua vez, na revisão de conceitos literários, próprios e públicos. Em *PSP* se constata a violenta expressão de uma vontade contra as teorias, as escolas literárias e os movimentos que estariam cerceando sua atividade poética.

Para melhor exemplificar as várias premissas inferidas do subtítulo de “A educação do poeta”, válidas, *mutatis mutandis*, para as demais composições incluídas em *PSP*, reproduzimos seu texto, novamente, inserindo ao lado das palavras-chave, entre colchetes, algumas observações que consideramos aceitáveis na lógica hermenêutica que estamos propondo:

girando nas sem-saídas [a - *labirinto*] de seus tormentos [b - *inferno*] estético-existenciais o poeta chega aos 30 anos e compõe um texto estranho/estrangeiro [c - *isolamento*] onde a poesia está em prosa e a prosa em poesia [d - *fusão*] e onde mais do que a invenção literária [e - *vanguardas*] lhe interessa exorcizar fantasmas de ontem e hoje [f - *autoconhecimento*].³⁹⁸

³⁹⁷ BOSI. *História concisa...* p.543.

³⁹⁸ [Grifos meus].

O subtítulo consiste de uma ementa que retoma pelo menos quatro pontos capitais do *discurso* poético de Sant'Anna sobre poesia: (a) sua noção de labirinto estético; (b) sua percepção no mundo moderno de um inferno lítero-existencial; (c) o sentimento de se ver, estética e voluntariamente, isolado do vanguardismo brasileiro dos anos de 1950 a meados dos anos 70; (d) a necessidade do poeta de reafirmar o verso, aproximando-o, por reação, à prosa, pela construção de um texto híbrido; (e) sua urgência de revisar e fazer a crítica do cânone antigo e moderno; e (f) sua profissão de fé de uma lírica que não se peja de ser humanista e ter como objeto, entre outras coisas, a busca do conhecimento e do autoconhecimento. Outra formulação de vontade que transparece no título-sinopse é o anseio de “exorcizar fantasmas”. Depois de ter afirmado a proeminência da *persona* poética e de caminhar para fora do “ossário” e do “cemitério”, nos primeiros poemas do livro, agora, em “A educação do poeta”, o texto parece indicar que chegara a vez de lidar com os *fantasmas* que assombravam a existência do poeta. Os espectros conjurados, é importante ressaltar, emergem do *ontem* e do *hoje* e projetam sobre o poema, principalmente nas duas primeiras estâncias, o confronto entre as vivências do poeta no presente e as experiências familiares do passado.

O texto de “A educação do poeta”, em prosa, apresenta-se com marcas distintivas, o sinal de parágrafo (§), que dividem o poema em várias estâncias ou alíneas. A mesma marca tipográfica também irá ser usada nas composições não paratextuais “Teorréias”, “Poema conceitual” e “Poesia indicial”. A impressão deixada no imaginário do leitor pelo sinal de parágrafo (§), mais usado em textos processuais, é, a princípio, uma impressão de estranhamento. Imitando incisos de um código legal, parecem zombar, em última instância, da mania vanguardista de decretar, em programas e manifestos, novos modelos e normas estéticas. Tenha-se em conta que *PSP* foi escrito e publicado sob o regime militar de 1964. Sant'Anna foi testemunha dos mais duros anos da repressão no Brasil. O despojamento estilístico desse recurso, o parágrafo (§), em nosso modo de ver, realça menos uma preocupação com a forma do que uma preocupação com a natureza do conteúdo (a

distinção forma-e-fundo dever ser relativizada, naturalmente). A verdade, porém, é que a sofisticação desse discurso encobre um vigoroso rigor formal.

O corpo de “A educação do poeta” está dividido em quatro segmentos: os dois primeiros são numerados respectivamente como 1 e 2. Constituem o texto *de fato*. Possuem as marcas de parágrafo (§) e as referências vão sendo numericamente sobrescritas sobre as palavras e expressões que fazem jus a tal remissão. O outro segmento do poema, de número 3, apresenta-se sem os sinais de parágrafo. Cada verso desse segmento, entretanto, é aberto com a numeração da referência respectiva. Consiste, na verdade, de “notas exegéticas” que, teoricamente, corresponderiam ao que se chama de paratexto, mas que, neste caso, estão em tudo e por tudo integradas ao poema. Esta associação é formal, é lírica e é estilística. O quarto e último segmento retoma o “texto” do início, novamente com os sinais indicativos de parágrafo, e fecha a composição.

3.5.1 *Nell mezzo del cammin*

Várias vozes intervêm em “A educação do poeta”. Parecem decorrer, em parte, da conflituosa relação do autor consigo mesmo e com o sistema teórico-literário daquele momento. Em “A educação do poeta”, a voz que, como um fio condutor, dá a tônica do livro, reparte seu discurso com uma entidade heteronímica chamada Daniel. Trata-se de um decalque do profeta Daniel, citado nos *Livros proféticos* da Bíblia. Entretanto, no primeiro segmento do poema, a *persona* que organiza o *logos affonsino* avança sobre as demais vozes que se manifestam no texto. Essa voz é perfeitamente reconhecível desde as primeiras frases:

1.

§ *Nell mezzo del cammin di mia vita mi retrovai* (1) a trinta passos de mim mesmo e o mesmo tanto do fim. Clareira em fins de março, primavera em terra estranha, *april is the cruellest month of the year* (2), mas áries tem os músculos da espera, embora as linhas do coração (3). — Não, *I'm not an old man in a dry month* (4), mas um corpo (5) que se decifra enquanto se inscreve. *Do I dare to disturb the universe?* (6).

A *persona* que se apresenta nesse poema possui seus trinta anos. A idade é denunciada pelo mês de nascimento e pelo signo regente de Áries, o guerreiro do zodíaco³⁹⁹. Essa *dicção* vai predominar nas partes 1 e 2 da composição. Ela começa por evocar, nesses versos iniciais, o Canto I do inferno de Dante: “*Nell mezzo del cammin di mia vita mi ritrovai* (1) a trinta passos de mim e o mesmo tanto do fim”. A “referência” de número (1) remete o leitor para o terceiro segmento da peça, “abrindo-se aos infernos”, onde a voz do profeta Daniel aparece e confirma o estado criador de quem se encontrava “no meio da vida e do inferno (literário)”. Esse evento está cheio de modernidade premonitória em três citações diretas dos versos de *The waste land*, de T. S. Eliot, a começar pelo primeiro: “*April is the cruellest month*”⁴⁰⁰. Nesta aridez, a tábua de salvação se encontra no equilíbrio de um poeta que se vê, entre a razão e a emoção, como um “corpo que se decifra enquanto se inscreve”. Nota-se neste poema, entretanto, uma mudança de perspectiva: “*Não, I’m not an old man in a dry month* (3)”. A nota (3) da exegese de Daniel nesta terceira parte do poema confirma que o poeta agora é um “misto de emoção e razão” e que esta suposição lhe veio pela “leitura” de si mesmo nos próprios poemas.

“*Do I dare to disturb the universe?*”, interroga o verso do guerreiro, ainda na primeira estância, também aludindo a outro poema de Eliot, *The love song of J. Alfred Prufrock*, poema cuja epígrafe recita uma passagem do Canto XXVII do “Inferno” de Dante⁴⁰¹. A resposta se encontra na nota (3) de Daniel, na terceira parte do poema, quando o poeta, sob o signo zodiacal do carneiro, se propõe “a varrer de uma só testada todos os equívocos (literários)”. Que repercussões haveria a partir de *PSP* com esse rompimento declarado em relação à estética vigente? *PSP* talvez estivesse destinada a perturbar a ordem nas fileiras da vanguarda à época de sua publicação. Toda aquela efervescência assumia, para o poeta, a conformação de um ambiente

³⁹⁹ Affonso Romano de Sant’Anna nasceu no dia 27 de março de 1937 em Belo Horizonte, Minas Gerais.

⁴⁰⁰ ELIOT, T. S. *Collected Poems: 1909-1935*. London : Faber & Faber, 1968. p. 61.

⁴⁰¹ DANTE. *A divina comédia*. Trad. Fábio M. Alberti. São Paulo : Nova Cultural, 2003. p. 113. (A versão da passagem do texto da *Divina Comédia* citado por Eliot, em português, é a seguinte: “Se acreditasse responder a quem de volta estivesse à luz do mundo, permaneceria calado. Mas porque sei ao certo que jamais se libertou quem ao Inferno veio ter, falarei sem receio de infâmia”)

selvagem e dantesco, onde, ademais, a figura freudiana do Pai castrador, ao ser projetada na literatura, paira como um interdito imenso à trajetória autônoma de sua poesia.

§ *Nell mezzo del cammin* súbito encontrei-me mais além da *selva selvaggia* (7). — Qual o texto-áureo, perguntava-me meu pai, ao ver-me voltando da escola dominical (8). — Não entendo, meu pai, não entendo. Mas ele abria a imensa Bíblia e o salmo imenso: de que maneira poderá o jovem guardar puro o seu caminho? Sei que os inimigos espreitam-me para perder-me, perdoai-me, pai, se aborreço a unidade e nunca amei a lei (9).

O passado “mais além” que o poeta evoca atualiza a relação de medo e culpa inculcada pela figura despótica da autoridade auto-suficiente. Não deixam margem a dúvidas as notas (7), (8) e (9), na terceira parte do poema, quando comentam os termos desta segunda *estrofe-inciso*. Falam sobre a impressão nefasta que a “lei”, a “Bíblia”, o “salmo imenso” e o “texto áureo” — metáforas do “poder (literário)” — deixaram na consciência do jovem poeta. As reminiscências relativas à autoridade paterna e à infância mineira, no seio de uma família protestante, são transferidas nos versos do poeta à categoria de dogmas literários. Confira-se o que diz a nota (9) a este respeito:

9. Pai meu, imenso pai morto com a Bíblia imensa e viva, e a família toda ali em torno à mesa. Perdoai-me, mas sempre aborreci a unidade (literária) e pouco amei a lei e as ce(n)suras das escolas e suplementos dominicais.

A obra de Sant’Anna parece contrapor-se, em última análise, a toda e qualquer forma de autoritarismo. Numa grande cruzada, o poeta de Marte investe contra o fechamento de perspectivas e todo o exclusivismo de pensamento. Estes são os “inimigos” que o espreitam. Este trabalho de ARS, a propósito, é coetâneo do regime militar (1964-88), período em que intelectuais e artistas se encontravam amordaçados pela censura. Na obra de Sant’Anna são recorrentes, num sentido pejorativo, termos como poder, reino e república. Por razões perfeitamente compreensíveis, o tema da repressão devia rondar o pensamento da maioria dos intelectuais brasileiros durante o regime de exceção. Os encontros literários organizados pelo poeta mineiro com os nomes de *Expoesia I*, *II* e *III* foram

acompanhados de perto pelos órgãos de informação. Logo, seria plausível essa preocupação estivesse no círculo de interesses de *PSP*. No poema “A morte cíclica da poesia”, por exemplo, o sujeito lírico ironiza: “Ah, ser grande poeta, primeiro-ministro / da poesia pelos gabinetes do poder literário / antes, pelo contrário, nunca opinar, tresmalhar / a velha esfinge faminta de poder e glória!”. Deslocar essa idéia de rebeldia estética para o campo de uma conjuração ideológica certamente cai forçado, porém, a noção de que a obra, dissimuladamente, conspire contra qualquer forma de autoritarismo, inclusive político, não é totalmente descabida. Em “A educação do poeta” reitera-se no texto e no paratexto a opção necessariamente estética da obra, como que se precavendo de quaisquer retaliações oficiais e oficiosas. A retificação da palavra (literário) entre parênteses, na nota a seguir, exemplifica o que queremos dizer:

15. E vendo Daniel aquelas palavras, disse: contou Deus o teu reino (literário) e o acabou; pesado foste na balança (literária) e achado em falta; dividido foi o teu reino (literário) e deu-se aos medos e persas.

A verdadeira vocação deste trabalho de Sant’Anna é a grande apostasia estética e existencial. O texto áureo mencionado na segunda estância, “Qual o texto-áureo, perguntava-me meu pai”, pode ser qualquer cânone, modernista ou não. O termo está polissemicamente associado à idéia implícita de autoridade do texto bíblico. Texto, aliás, ambíguo, que se encontra, simultânea e historicamente, aberto (para múltiplas interpretações) e fechado (ao círculo exegético das religiões). Na visão profética do poema, os manifestos da vanguarda se constituiriam, numa dimensão literária, os novos *dogmas* da cultura brasileira. Uma das revistas literárias mais importantes do período, *Noigandres*, era editada pelos concretistas para difundir as idéias e trabalhos.

3.5.2 Que diabo é isto?

Retomando as dúvidas estéticas que o consumiam nos anos de 1960 e início de 1970, a voz lírica indaga, já na terceira estância ou *alínea* do poema, o que significava todo aquele aparato teórico, encarado como dogma de fé pelos epígonos da vanguarda. Afinal, o que tudo aquilo significava?

- § Qual o sentido? Qual o sentido? (10) Isto se busca por dentro, idiota, depois de aberta a porta, cara a cara com o Minotauro (11). *Noigandres, eh, Noigandres!* (12) esse diabo fermentou-me a adolescência, poluiu-me a ingenuidade (...) Trouxeste a chave? (...)
- § *Noingandres, eh, Noingandres!* [sic] Que diabo é isto em mim? Essa esfinge digestada, enig(a)mada. Só um Édipo, ex-pastor (14) expatriado poderia, *Mene, Mene, Tekel, Ufarsin* (15). O que não corta a general espada, decifram os sonhos do p(r)o(f)eta. Como evitar os sátrapas, Daniel? (...)

A *selva selvaggia*, a que o poema fizera menção, constitui-se como o mistério dos enunciados abstrusos e das teorizações pernósticas. “Não entendo, meu pai, não entendo”, dizia o adolescente, mas agora, atualizando o sentido das coisas, o próprio poeta se invectiva: “Isto se busca por dentro, idiota, depois de aberta a porta, cara a cara com o Minotauro”. O ente lírico de *PSP* se encontra diante do Minotauro da alteridade ou diante do “touro encurralado” de seu próprio inconsciente, às vezes heteronímico. A luta é para escapar do labirinto, externo e interno, recalques prometéticos, teorias literárias, escapar para a luz dionisíaca do dia. O que resulta de tudo isso é a busca de autoconhecimento. O sentido, então, é o sentido que “fala pela boca do coração”. Essa instância era então muito mais real, para o poeta, que todos os “ismos” que produziu a crítica literária do século passado.

O poema, diante do mistério de *Noigandres (Que diabo é isso?)*, passa a ser cotejado com o texto do “Livro de Daniel” (5:5-25) onde numa cena surreal durante o festim do rei Nabucodonosor, o dedo de Deus, visível, começa a escrever na parede da sala as seguintes palavras: “Mane, Técel, Fáres”⁴⁰². Os poetas concretistas,

⁴⁰² No poema de Sant’Anna é uma variação da citação encontrada na trad. da Vulgata pelo Pe. Matos Soares, Edições Paulinas, São Paulo, 1989, cuja explicação para tão estranha língua é: “Mane: Deus

analogamente, segundo a coesão interna do poema, escolheram um termo estranhíssimo, *Noigandres*, sem um significado próprio, para designar sua revista. O nome fora buscado no título de um texto do século doze de autoria do trovador provençal Arnaut Daniel. Ezra Pound na seção XX de seus *Cantos* faz menção à palavra nestes termos:

“Sim, Doutor, o que eles querem dizer com noigandres?”
 E ele disse: “Noigandres! NOIgandres!
 Sabe, durante seis meses
 Toda noite quando vou pra cama, digo para mim:
 Noigandres, eh, *noigandres*,
 mas que DIABO significa isso!⁴⁰³.”

O Daniel de Sant’Anna, conforme a nota (15), na terceira parte do poema, parafraseando o profeta bíblico (5:25-28), ao ouvir as estranhas palavras “*Noigandres, eh, Noigandres*” e “*Mene, Mene, Tekel, Ufarsim*” interpreta o mistério e diz que Deus havia medido e pesado na balança a produção (literária) do reino. Deus a encontra em falta, estando, portanto, o reino em crise devido o conflito entre a vanguarda concretista e os “novos hebreus”. Por isso o reino foi dividido e uma das primeiras defecções é a do poeta Affonso Romano de Sant’Anna.

Tendo em conta a pós-lógica do poema, isto é, o resultado da equação “razão + emoção + magia + intuição”, aquele mistério, aquele enigma, ramifica-se em vários sentidos. *Noigandres* é, a um tempo, a palavra ou o poema-objeto dos concretistas, e também a esfinge de Drummond que pergunta “Trouxeste a chave?”. O poeta de PSP, “com um troféu guerreiro” pendendo dos lábios, constata: “Este o enigma (literário) em que me meti: *Noigandres, eh, Noigandres, what devil does that mean?*”⁴⁰⁴.

contou (*os dias do*) teu reinado e pôs-lhe termo. Têcel: tu foste pesado na balança e achou-se que estavas falto de peso. Fáres: o teu reino foi dividido e dado aos medos e aos persas”. Cf. Daniel, 12 : 4 e 12 : 9. p. 985. A profusão de citações bíblicas na obra de Sant’Anna explica-se, segundo alguns biógrafos, pelo fato de ele ser filho de protestantes e de ter pregado o evangelho durante sua adolescência no interior de Minas Gerais. Cf. www.releituras.com/arsant_bio.asp, site da Internet consultado em 22 ago. 2004 pregou o evangelho. Cf. também entrevista ao jornal literário *Rascunho*, op. cit., no qual o autor comenta a influência da religião em sua poesia: “Tem uma batida bíblica que não se pode apagar. Pode aparecer às vezes de forma mais densa, condensada, com apropriação, com citações diretas de versículos bíblicos (...)”.

⁴⁰³ POUND, Ezra. *Os cantos*. Trad. José Lino Grünwald. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1986. p. 114.

⁴⁰⁴ SANT’ANNA. *Poesia...* v.1. p. 148-153 et seq.

Noigandres também é a busca existencial do poeta, conforme a nota (14), na razão da psicanálise freudiana: “Também Édipo eu”. Traz em si, o poeta, como reminiscência do passado, o arcano de *ex-pastor* “de almas pelas praças de Minas”. Traz, portanto, a marca do andarilho, como um Édipo *hippie*, nos Estados Unidos, e nas areias de Ipanema, no Rio de Janeiro.

Noigandres talvez simplesmente signifique a encarnação do “demônio da teoria” a que se referiu Antoine Compagnon no título de um de seus livros. *Noigandres* será ainda o *corpus* teórico moderno, que o escritor Terry Eagleton procurou desconstruir em sua *Teoria da literatura*. Qual o sentido?, insiste o sujeito lírico, qual o sentido dessa esfinge ambígua da modernidade: “enig(a)mada” — temida e amada; “digestada” — digerida e gerada? Qual o sentido deste *Noigandres* “que como o *pharmakon* grego de Platão” (nota 12) os concretos serviam como “remédio e veneno à juventude”. Esse enigma a voz poética de *Poesia sobre poesia* funde, na lira de seu inferno pessoal, em um só critério, barroquizante e moderno: “*Nell mezzo del cammin* tinha uma pedra / tinha uma pedra *nell mezzo dei [sic] cammin*” (Dante e Drummond).

Quando o leitor chega à parte 2 de “A educação do poeta”, além daquela voz condutora já sua conhecida, é introduzida a fala de outros personagens, inclusive os nomeados Nabucodonosor e Daniel. O rei em si é uma figura ambígua, tem o mando e a dúvida, encerra o sonho e a razão, encarna o justo e o justicado:

De fato:
 ...e Nabucodonosor chamando os sábios da Babilônia
 disse:
 qualquer que ler esta escritura
 e me declarar a sua interpretação
 será no reino o terceiro dominador.

Seu, na verdade, é o *reino das letras*, na razão da mencionada “república das letras” das notas (40) de “Poema didático” e (52) de “O homem e a letra”.

No aspecto formal este segundo segmento quebra a rigidez da prosa poética da primeira parte com a transliteração do Festim de Baltasar ou Nabucodonosor, rei da Babilônia. O monarca promete presentes e cargos àquele que interpretar os versos

obscuros da parte 1. No “Livro de Daniel” (5:5-8), o rei deseja que suas visões e sonhos sejam interpretados pelos magos do império. Entre os sábios do reino, apenas Daniel, o poeta vidente, o profeta na cova dos leões, aquele que recusa os dons materiais do rei, possui as chaves para a interpretação do texto. Para isso ele necessita de frutas, legumes e jejum, “evitando as iguarias retóricas do Rei”. O poeta quer se apresentar sadio de “corpo áureo-lavrado” pois “nada se decifra sem jejum”, o que significa abster-se de intrincadas teorias.

A seguir inserimos os dois trechos que se articulam para fazer a transição entre os textos do primeiro e do segundo segmentos e as notas exegéticas ou pseudoparatextos do terceiro segmento, anotado pelo número 3:

§ E Daniel disse: teus dons fiquem contigo, ó Rei!
e dá teus presentes a outro,
pois lerei a escritura
e lhe farei saber a interpretação.

3

E começou anotando:

1. O verso italiano é de Dante abrindo-se aos infernos,
verso que no ano da graça de 1968 me situa
a mim no meio da vida e do inferno (literário)
em que me meti, inferno em que há toda sorte
de pecados capitais e provincianos.

O terceiro segmento, “E começou anotando”, entra na esfera de influência direta de Daniel, o *p(r)ofeta*. Este anota e decifra as equívocas palavras mencionadas na primeira parte da composição. O que era para ser o “paratexto”, as notas, aqui, deixa de ser lugar periférico e ocupa o campo reservado ao texto. Sant’Anna vira as notas de rodapé de ponta-cabeça. Numeradas de (1) a (17), tais notas, malgrado conservarem certo viés exegético, pouco se diferenciam do texto. Constata-se isso quer se considere a forma gráfica do texto quer se leve em conta o teor poético de todo o conjunto. Texto e paratexto estão perfeitamente articulados pelas vozes do poema. A dicção paratextual, está claro, não é a mesma dicção da exegese convencional. Seu discurso configura a voz do “profeta” Daniel e, simultaneamente, a voz da *persona* criada pelo autor.

O exemplo dessa fusão do texto e de seus *apensos* em “A educação do poeta” é paradigmático daquela função que no Capítulo II de nosso trabalho havíamos considerado por bem denominar “pseudoparatexto”. Portanto o segmento 3 do presente poema *é e não é* um paratexto porque o texto e as notas remissivas dobram sobre si mesmas para formar uma terceira coisa: a composição íntegra e indissolúvel.

Em “A educação do poeta”, na conclusão das notas exegéticas do terceiro fragmento, surgem aludidas duas grandes influências de *PSP* — a tradição bíblica, transliterada do *Livro de Daniel*, também representada pela *Divina Comédia*, e a tradição lírica, na figura de Drummond, sobre quem ARS escreveu *Drummond, o “gauche” no tempo*. Ambas as fontes aparecem entrelaçadas na nova versão criada para o texto de Deus escrito na parede da sala do trono de Nabucodonosor:

17. Esta a escrita cruzada que na parede do Rei se leu: no inferno de Dante — a pedra de Drummond; na literatura do profeta — a bíblia do poeta.

O inferno de Dante, segundo esse arranjo, transposto para o plano da modernidade, contempla a “pedra” drummondiana de “No meio do caminho”, pedra de tropeço existencial, pedra estética e literária, cuja dura *forma* deve ser lavrada para servir de fundamento para uma nova obra poética. Os obstáculos encontrados por Dante no inferno: feras, sombras, demônios e mortificações, alegorias dos tormentos da consciência medieval, são transfigurados por Sant’Anna na pedra de Drummond. Assim mesmo, no quarto Círculo de Dante, os danados, em dois grupos antagônicos, rolam enormes pesos até se colidirem. O primeiro grupo pergunta “por que poupas?” e o outro “por que gastas?” e, depois, seguem em sentido contrário até se chocarem novamente⁴⁰⁵. Pedras de tropeço.

O *Livro de Daniel*, a par disso, sendo a “literatura do profeta”, introduz o visgo irônico de uma poesia experimental que trabalha sobre um modelo milenar. Vertendo para a modernidade essa matriz arcaica e controversa, o poeta cria seu próprio modelo, dando curso a um projeto pessoal de poesia. A nota (17),

⁴⁰⁵ DANTE. *A divina...* 2003. p. 32-33.

propiciadora desta rápida digressão, encerra o terceiro fragmento, referente às notas exegéticas, e efetua a passagem para a quarta, menor e última parte do poema:

4

§ E entraram todos os sábios do Rei e disseram:
 maldito seja este que nos engana a todos em nossos
 sonhos e segredos.
 Mas o Senhor, levantando seu rosto, disse:
 vai, Daniel, porque estas palavras estão fechadas
 e seladas ao tempo do fim.

Este último segmento, composto numa única estrofe de versos brancos, volta ao “texto”, por definição, e encerra a peça com dois enunciados: a maldição lançada pelos sábios da corte e a sentença definitiva do rei. O anátema dos sátrapas (“maldito seja este que nos engana”), segundo a lógica do poema, decorre de eles não conhecerem as respostas para a obscuridade do texto. Eles estariam obnubilados pelos próprios sonhos (programas, manifestos) e por seus segredos sacerdotais: “Ah, mistérios de elêusis! (23)”⁴⁰⁶. Porém, Nabucodonosor mostra a face magnânima do “reinado das letras” e decreta que o poeta-profeta de *PSP* pode seguir seu caminho.

“A educação do poeta e de outros hebreus na corte de Nabucodonosor” expande o círculo temático da pedagogia lírica entranhada em *PSP*. Neste poema, em particular, o poeta alcança a dissolução da crítica com o solvente da poesia e a dissolução da poesia com o solvente da crítica. Tal operação se dá mediante a mescla formal do conjunto “texto-paratexto”. O sentido último do poema não é outro que desarticular o nexos autoritário que separa as instâncias relativamente díspares da psicologia, da religiosidade, da ética, da crítica e da literatura. As figuras do pai e de Deus, da lei e do cânone, contrapostas ao profeta-poeta, Daniel, prefiguram o embate entre as normas castradoras e a liberdade estética almejada pelo poeta. O ser lírico de *PSP* se institui como uma entidade construída a partir do elemento lírico fundamental: a palavra. Basta ter em conta que o nome da segunda parte do livro e também de um de seus poemas é justamente *O homem e a letra*. Sendo filho da letra,

⁴⁰⁶ SANT’ANNA. *Poesia...* v.1. p. 127 (o verso e a nota se encontram no poema “A morte cíclica da poesia, o mito do eterno retorno e outros problemas multinacionais”)

feito desta substância, o poeta está permeado pela tradição, pela modernidade, e, portanto, mediante a intercessão de Daniel só consegue *revelar*, isto é, velar novamente o sentido da profecia com os instrumentos formais e verbais de que dispõe. Daí a sentença do rei que encontrou “fechadas e seladas ao tempo do fim” as palavras do profeta.

3.5.3 Segunda pausa

Na seqüência de “A educação do poeta”, em mais uma pausa paratextual, aparece a composição intitulada “A letra e o tempo (*um poema dito espontâneo como muita gente não tem mais coragem de escrever*)”⁴⁰⁷. O tom profético permanece neste poema que descreve uma terra do futuro “coberta de gelo” onde “todas as palavras hirtas” e as enciclopédias “petrificadas e transparentes” seriam descobertas “quem sabe por um arqueólogo ou um deus silencioso”. Só então ele compreenderia o “estranho ser humano”. Trata-se de um poema repleto de lirismo profético que caminha para “o realizado apocalipse” cujo fecho conclui com a constatação de que “onde se escreveu tudo, leia-se nada”. A plenitude lírica do ser em “A letra e o tempo” parece encontrar realidade apenas diante da antípoda do esvaziamento.

Além de “A letra e o tempo” um grupo de outras seis composições dispensam o artifício das notas exegéticas nesta segunda pausa. A série de quatro sonetos concretistas que integram a seção “O poeta realiza a teoria e a prática do soneto, convencendo-se de que não há formas esgotadas, mas pessoas esgotadas diante de certas formas”⁴⁰⁸, na verdade, encerra (ironicamente) as últimas experiências concretistas de Affonso Romano de Sant’Anna. Como fizera apropriando-se do *Livro de Daniel*, para mostrar que “não há formas esgotadas”, estes quatro trabalhos, decalcados sob a “forma fixa” do soneto, parodiam o *saber-come* concretista. Este grupo de poemas foi apresentado primeiramente, em 1968, nos Estados Unidos, durante o *International Writing Program*, um projeto da Universidade

⁴⁰⁷ SANT’ANNA. *Poesia...* v.1. p. 152.

⁴⁰⁸ *Ibid.* p. 153-156.

de Iowa que subsidiava jovens escritores no mundo todo. Em um livro recente, *Desconstruir Duchamp*, Affonso Romano de Sant’Anna fez o seguinte comentário sobre eles: “apresentei quatro sonetos, imagine, concretistas. Considero-os uma coisa genuína. Um diálogo irônico com o concretismo e com a própria tradição. Os concretos diziam que o verso tinha acabado, que o soneto tinha acabado. Pois provei o contrário”⁴⁰⁹. Os sonetos, em quatorze versos, dispostos em dois quartetos e dois tercetos, como manda a tradição, são construídos pela repetição hiperbólica de certas palavras, palavras que no passado haviam sido consideradas, nos círculos literários, como claves de ouro da poesia. Por exemplo, o “Soneto com forma”:

forma forma forma forma forma forma forma
 forma forma forma forma forma forma forma
 forma forma forma forma forma forma forma
 forma forma forma forma forma forma forma⁴¹⁰

Este mesmo padrão se repete no “Soneto com fundo” (“fundo fundo fundo fundo fundo fundo fundo”), no “Soneto com forma e fundo” (“forma fundo forma fundo forma fundo forma”) e no “Soneto da rosa” (“rosa rosa rosa rosa rosa rosa rosa rosa”).

Depois desse conjunto de poemas concretos, o autor introduz um novo soneto, ao revés, discursivo, mas sem métrica nem rimas. Também não se trata de um soneto convencional. A começar pelo título, o mais longo da obra: “Depois de ter experimentado todas as formas poéticas, ter-se alistado nas vanguardas e delas se desviado (taticamente), o poeta recai feliz no soneto, fazendo não apenas aqueles sonetos concretos, mas um poema onde repensa diversos problemas ao nível do conteúdo num texto escrito num jorro só”⁴¹¹. Este é um exemplo de como, em *PSP*, o paratexto, neste caso um título, assume, em algumas situações, o papel de comentador do texto. O soneto em si tematiza a densidade do silêncio. Depois de ter discorrido prolixamente sobre a modernidade e a poesia, o sujeito lírico surpreende confessando — “recaio no soneto, forma de silêncio, onde o dizer / é não-dizer, que

⁴⁰⁹ SANT’ANNA. *Desconstruir...* p. 195. (Apêndice: Entrevista a Wilson Coutinho para a RioArtes).

⁴¹⁰ Op. cit., p. 153-156.

⁴¹¹ SANT’ANNA. *Poesia...* v.1. p.157 et seq.

não-dizer é o que (dizer) venho”. Essa aparente contradição entre discurso e silêncio, inerente ao fazer poético, concede a ARS, nessa obra, flexibilidade para abrir mão de qualquer idéia de coesão. Por isso, a *persona* literária testemunha o “silêncio da fala do verso” e o “silêncio difícil da forma”, *fundo e forma*, silêncios que se sucedem na presença e na ausência da linguagem, “que nos transcende” e que “nos engana enquanto fala”.

“Teorréias”, sexto poema da pausa paratextual, retoma o fio crítico, dispondo seus versos num punhado de estâncias, em prosa, que reprisam a técnica dos sinais de parágrafo (§) utilizados em “A educação do poeta”. O poema ironiza o vezo teórico da crítica, dos lingüistas e dos estudiosos de literatura, especialmente aqueles que estiveram ativos na primeira metade do século vinte. Teóricos como Damaso Alonso e Helmut Hatzfeld são ironizados em relação a Cervantes e Jorge Luis Borges; Tzvetan Todorov é ironizado em relação às fábulas de *As 1001 Noites* e a *O decamerão*.

“O passado”, sentencia o poema, “é que precisa de profetas / o futuro a Deus pertence”⁴¹². O tom sarcástico do texto também se estende a Starobinski, Skolvsky, Barthese, Lévi-Strauss e, particularmente, aos concretistas:

§. Joyce certamente escreveu o *Finnegans Wake*, viveu em Trieste e sabia mil línguas, mas morreu, e isto é grave, sem ter lido o Plano-Piloto da Poesia concreta.

As tintas de “Teorréias”, carregadas na ironia, preparam o leitor para uma nova rodada de poemas exegéticos, os quais irão retomar a discussão em torno das linhas, ora opostas, ora complementares, da teoria e da prática da literatura tanto no nível da cátedra quanto no foro mais íntimo do poeta.

3.6 PROFISSÃO DO POETA

A primeira ordem de tensão em *PSP*, ou seja, o conflito entre o sujeito lírico e o acadêmico de Letras, entre o poeta-professor e o professor-poeta, é especialmente problematizada em “O poeta se confessa enfasiado de sua profissão (1)”, quinta peça

⁴¹² SANT’ANNA. *Poesia...* v.1. p. 157-158 et seq.

na seqüência dos poemas paratextuais da parte 2 do livro. Esta composição é precisamente aquela que marca o início da experiência metapoética organizada em torno desse conjunto de poemas publicados em 1975, como demonstra sua primeira nota:

1. Este foi o primeiro poema que escrevi dentro dessa linha de tentar teorizar sobre poesia dentro da própria poesia ao mesmo tempo em que me exorcizava de meus fantasmas literários. Escrito em 1967, já traz o impasse entre o professor e o poeta.⁴¹³

Quando se coloca ao mesmo tempo como poeta e como crítico frente à lírica moderna, Sant'Anna estava lançando mão de um recurso tipicamente exegético: as notas de rodapé — remissões que são, obviamente, “paratextos”. Neste “O poeta se confessa enfasiado” prelúdio, os apontamentos guardam ainda um acento informativo. É uma composição ríspida, pela qual um eu-lírico se contrapõe a um eu-analítico. Esta é segunda natureza que, por ofício, desconstrói o fazer poético. Sucede que o sujeito lírico passa a questionar o questionador da poesia. Defronta-se, por conseguinte, com uma lírica atormentada na qual a teoria está contida na poesia e a poesia está contida nas notas. O argumento central do poema parte de uma constatação retirada de sala de aula:

Por profissão destruo poemas meus e alheios
— porque me pagam
e é o que melhor faço.

O professor-poeta, heterônimo do ensaísta, aquele que *desmonta* poemas em sala de aula, pondera que talvez o que faça mais bem esteja no *métier* da crítica: “é o que faço melhor”. A autocrítica do poeta parte das classes de literatura, instância crítica por excelência, onde o professor-poeta se defronta com alguma dificuldade pedagógica em relação aos alunos que classifica na categoria “são-tomés-de-agora-e-de-sempre”. Exatamente por resistirem ao *aprendizado*, estes são os que mais o fascinam. Com ser difíceis, propiciam a lição de que ensinar e conhecer sempre são um processo limitado ou, para dizer de outro modo, o *conhecimento* é sempre

⁴¹³ Ibid. p. 158-162 et seq.

ilimitado. Por “cansaço e nojo”, num impulso de auto-imolação lírica, o poeta alcança a percepção existencial de “que o homem tem seus limites” e de que “algo há que nos livra / de sermos Midas (2) perdendo frutos, / Anfion (3) tangendo pedras”. A mitologia grega informa que Midas, símbolo aqui da arrogância teórica, foi um rei frígio que transformava em ouro tudo o que tocava. Ao passo que Anfion ergueu as muralhas de Tebas movendo pedras com a música de sua lira. A poesia, por esse símile, não se confina a modelos irreduzíveis quer pela mão de Midas quer pela lira de Anfion.

3.6.1 Outro fantasma

A maldição do fastio moderno já toca, a partir do enunciado do título, a *confidência* lírica de um sujeito que “se confessa enfastiado de sua profissão”. As ferramentas de análise da teoria da linguagem e da literatura, lastima o poeta, transformaram a essência daquilo que se costuma definir como poesia em um “montão de formas” — poemas são tornados por esse meio em algo assim como um “esquisito cadáver lunar (4)”. Então, nos anos de 1960 e 70, principalmente, esse outro “demônio”, o estruturalismo, assombrava a consciência do sujeito lírico de *PSP*.

O estruturalismo, como escola, propunha que regras universais invariáveis estruturavam a linguagem, tornando previsíveis seus modelos. Como método de análise, tendia a reduzir o poema a uma fórmula, a um modelo abstrato, subestimando o mistério e o encantamento do modo de ser próprio da poesia. Qualquer poema era reduzido a estratos fônicos, ópticos, morfo-sintáticos, metafísicos, etc. Entre outras coisas, o estruturalismo propiciou o surgimento de uma nova disciplina, a narratologia, e contribuiu para desmistificar, na literatura, segundo Eagleton, o fetiche da genialidade e da inspiração⁴¹⁴. A maior crítica que se faz ao estruturalismo é que excluía de suas operações o sujeito e o discurso em movimento desse sujeito.

⁴¹⁴ EAGLETON. *Teoria da literatura*. p.146.

Enquanto trabalhava os poemas de *PSP*, o ensaísta Sant'Anna também se encontrava interessado em aplicar aquela nova ótica estruturalista em seus estudos sobre mitos, história e arquétipos. O resultado dessas pesquisas foi o livro *Análise estrutural de romances brasileiros* (1972).

Gostaria, no entanto, de assinalar que a publicação dessas análises não autoriza a ninguém classificar o autor de estruturalista. O empenho na aplicação do método não se confunde com a inclusão do autor em partidos ou credos. Não se confunda a atividade profissional com carência emocional que faz com que indivíduos se unam evangelicamente em torno de um líder ou idéia.⁴¹⁵

A advertência do autor, conquanto o ensaio visasse produzir parâmetros estruturais para o estudo de romances, permite acesso ao caráter reformista e, às vezes, belicoso que iriam presidir os motivos poéticos de *Poesia sobre poesia*. A demanda por autonomia, algo quixotesca, aliás, é um caráter marcante na lírica dessa obra: “sou o guerreiro, / a palavra a seta”⁴¹⁶. As restrições de Sant'Anna à prática estruturalista podem ser confrontadas em vários trechos de *PSP*, principalmente em suas notas⁴¹⁷.

Por tudo isto não é estranho que o poeta, *enfasiado*, conceba um poema que é anatomizado pelo escalpelo racional da crítica como um *cadavre exquis*. Porque é nesses termos que ele repara sua própria atividade de crítico. A nota de rodapé número (4), a propósito do *cadavre exquis*, reporta-se ao método surrealista de criar poemas (mediante, aliás, um processo contrário a qualquer análise) que consistia de um jogo em que vários participantes cooperavam, como numa linha de montagem. Entretanto, o poema que se disseca, segundo o método estruturalista, aparece aos olhos do poeta-professor como que desfigurado:

Disponho o poema em padiolas
Como um esquisito cadáver lunar (4)
e, as vezes, se dá que do perecível

⁴¹⁵ SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis: Vozes, 1977. p.13.

⁴¹⁶ SANT'ANNA. *Poesia...* v.1. p.132-143.

⁴¹⁷ Para conferir as reservas de ARS ao estruturalismo cf. as seguintes notas de *PSP*: número (22) no poema “O homem e a letra”, p. 120; números (35) e (49) no “Poema didático”, respectivamente, p. 141 e 142; e nota número (6) no poema “O poeta se confessa enfasiado de sua profissão”, p. 161.

montão de formas — que chamamos poesia,
 algo se transfigura e surpreende
 num bíblico ressuscitar.

Os versos precedentes sugerem que o *toque da teoria* ou da *racionalidade* jamais alcança, contudo, dissecar ou, antes, mineralizar completamente um texto sujeito. Seus versos ressuscitam da forma amorfa em que haviam sido transformados para surrealisticamente comunicar o *incomunicável* na poesia.

3.6.2 Ao “árduo leitor”

Feita a mea-culpa nas partes 1 e 2 da composição, tendo admitido que destrói poemas — “porque me pagam” — e que talvez seja isso que faça melhor, o curso metapoético dos versos de ARS atinge seu ápice na terceira e última parte do poema quando expõe a segunda ordem de tensão da obra: o poeta amotinado contra todas as formas de autoritarismo, existencial e literário. O poeta assim “farto de literatura” — como Verlaine — passa a se referir, no terceiro segmento do poema, a vários autores, movimentos e teorias literárias: são estes os “criticismos irrefutáveis (5), estruturas demonstráveis, / estratos semânticos, sonoros, metafísicos, sintáticos, inodoros (6)” de que fala o poema. As alusões inseridas nesta parte remetem a um conjunto de 11 notas, de 5 a 15, que salientam o fastio do sujeito lírico em relação às formulações teóricas que vão desde o *new criticism* norte-americano às teorias de Roman Ingarden, vão das análises de Damaso Alonso sobre os autores barrocos à influência da *Gestalt* na crítica literária. Essa dissensão, ética e estética, se evidencia, por exemplo, nas referências às formulações concretistas:

Cato ideogramas (11) com mandíbulas
 Como se cardos tocasse.

“As teorizações aportadas pelos concretistas sobre o ideograma chinês incrementavam essa náusea crítica”, especifica a nota (11). É na periferia do texto que, por meio de enunciados, o leitor se depara com a informação explícita acerca daquilo que os versos muitas vezes apenas aludem. É aí onde ocorre o adensamento crítico

das proposições citadas. Por conseguinte, as notas exegéticas, em si mesmas, são como outros tantos manjares de cardos com os quais o “árduo leitor”, evocado no último verso do poema, é brindado pelo professor-poeta. A expressão “árduo leitor” se constitui, ao que parece, numa presumível reminiscência da expressão “leitor hipócrita”, também aposta no último verso do poema “Au lecteur” de Baudelaire:

eu, fruto de intuições, sínteses sonoras
 que iludem mais que a ti,
 iludem a mim
 — árduo leitor.

Affonso Romano de Sant’Anna tinha clara a consciência de que estava escrevendo um livro anti-sociável, e não esconde isso. Na entrevista concedida ao jornal *O Povo* de Fortaleza, em 2004, admite que *PSP* é “um livro desafiador, difícil, mais para poetas e especialistas”⁴¹⁸.

Essa rebeldia nas páginas do livro de 1975 se opunha particularmente ao vazo teórico das vanguardas que atuavam no Brasil durante os anos de 1950-60, as quais se caracterizavam por se valer de um discurso que tendia a fortalecer certa ortodoxia programática. A fragmentação do poema era uma fração importante de sua revolução formal e semântica. A vanguarda literária produziu grande efervescência na cena cultural brasileira daquele período. Seus prógonos tinham como objetivo programático questionar, em várias frentes, as formas tradicionais do verso, em especial a linearidade da poesia da Geração de 45.

A propagação destas novas idéias através de manifestos e revistas — a exemplo do que já ocorrera com o futurismo, o dadaísmo e o surrealismo europeus — se tornaria tão importante quanto a própria poesia desses grupos. São exemplos dessa atividade intelectual, entre outros: o *Plano piloto para poesia concreta*, de 1958, o *Manifesto neoconcreto*, de 1959, o *Manifesto didático*, de 1961, do poema-práxis, as publicações do movimento Violão de Rua (1962) e os manifestos do pessoal do poema-processo (1967). Affonso Romano de Sant’Anna esteve associado a esses movimentos de vanguarda. Chegou a corresponder-se com os irmãos Augusto de

⁴¹⁸ SANT’ANNA. O navegante... p. 15.

Campos e Haroldo de Campos. Participou do grupo mineiro da revista *Tendência* (1957), que teve em Affonso Ávila o principal incentivador. Aderiu ao movimento *Violão de Rua* organizado através do Centro Popular de Cultura (CPC), órgão da União Nacional dos Estudantes (UNE), tendo fundado, inclusive, a seção regional do CPC em Belo Horizonte. Em tempos recentes, na entrevista que deu ao jornal de literatura *Rascunho*, de Curitiba, publicada em dezembro de 2003, Sant'Anna faria questão de ressaltar que, ao se aproximar destes grupos, nunca perdeu a perspectiva crítica: "Tenho horror a capelas. Minha experiência religiosa eu a esgotei com 16 anos"⁴¹⁹, ironiza.

Não podia ser diferente. A poesia de ARS, "fruto de intuições", como ele afirma, se distendeu em poemas de longo fôlego, como seu livro de poesias de 1978, *A grande fala do índio guarani*, enquanto outros, mais tarde, derivaram para uma leitura mais social da realidade brasileira. O fluxo espontâneo da lírica de Sant'Anna não podia ser contido nos limites da poesia espacial, ótica, antidiscursiva. O mineiro não deixou de fazer poesia experimental, como prova *PSP*, mas, embora tivesse aproveitado as conquistas do concretismo, as técnicas das vanguardas, necessitou se estabelecer em uma linguagem de fundação própria. Este modo de ser, personalista, não descarta o vigor dos instintos, o diálogo com a tradição, nem a influência das Escrituras. Não é por outro motivo que sua poesia transborda vitalidade. Por isto mesmo surgem em seus versos uma variada gama de inflexões proféticas, não propriamente sectárias ou religiosas, mas que aparecem a cada passo de suas primeiras obras, como neste exemplo de *A grande fala*:

Incorrigível profeta e alquebrado atleta
seguirei afoito
 a primeira leva de insensatos
que vislumbrar a menor coisa
 e súbito estremecerei
se à minha porta passar o insano povo
— as fúrias desencadeadas —
 não resistirei
posseço
seguirei junto à manada

⁴¹⁹ SANT'ANNA. O destruidor... p. 4-5.

e me precipitarei uma vez mais
— no nada.⁴²⁰

Esta procura de conceber uma obra progressiva, que se *reinventa* sem castrações e censuras programáticas, íntimas ou externas, será uma das contribuições do poeta de Minas para a literatura brasileira. Em “O poeta se confessa enfasiado de sua profissão”, mais uma vez, desborda da massa crítica de seu pensamento humanista a conclusão de

que poemas são como gente:
as mais virtuosas, as bem nascidas, as bem vestidas
nem sempre são as que mais transmitem vida.

A sentença vale tanto para o formalismo da escola parnasiana anterior a *Semana de Arte Moderna* quanto para algumas concepções de poesia de vanguarda posteriores às décadas de 1950. Concepções que o autor entendem estavam assentadas sobre o cultismo da forma, como ocorreu com a Geração de 45, e concepções posteriores a esta, centradas na impessoalidade e na valorização do poema como um objeto semiótico concreto.

3.7 ATRAÇÃO PARATEXTUAL

Se a composição anterior problematiza a relação do poeta-crítico e de sua contraparte, o crítico-poeta, o próximo passo, em “O leitor e a letra”, sexto poema da série paratextual, será dado no sentido de assumir um novo papel: o de leitor maduro. Agora é a face do poeta-leitor que se dobra, reverente, aos grandes textos da tradição: Machado de Assis, Guimarães Rosa, Mário de Andrade, Cervantes, Borges. Porém, como Jano bifronte, deus romano das portas, o aspecto marcial do poeta não baixa a guarda àqueles que reivindicam, *in absentia*, a última palavra sobre a verdade literária e o estado da arte — Mallarmé, estruturalismo, concretismo e demais *ismos* das modernas teorias da lingüística. Ao voltar-se, como leitor-poeta, para a “letra”,

⁴²⁰ SANT'ANNA. *Poesia...* v.1. p. 187.

para o mundo literário, com suas vertentes, teorias, manifestos, ele se depara novamente em diálogo com a tradição e se confessa:

Cada vez mais preparado a ler Cervantes
enfim, reler Machado (1), tendo aprendido
o ordinário alfabeto, apto a ler
não os personagens, mas
o homem atrás do homem, o contrário,
portanto, de tudo quanto leio e ensino (...) ⁴²¹

A nota (1) inserida no segundo verso de “O leitor e a letra” decodifica o sentido que o poema atribui a Cervantes e Machado de Assis:

1. Cervantes e Machado simbolizam, entre outros, a escrita adulta, os indivíduos que sabem que a “verdade” não está nem de um lado nem do outro. Como nos sábios irônicos, neles a “verdade” é algo dúbio e que se realiza ou se manifesta contraditoriamente.

A maturidade, portanto, é estabelecida na percepção de que a “verdade”, como os líquidos, escapa-nos por entre os dedos. A verdade toma a forma ou se conforma a qualquer recipiente, sempre provisório: “Como outros néscios, já tive um dia / a fórmula da verdadeira poesia (...)”. Agora não. O poeta sabe a verdade sobre a “verdade”. Esta agora pode se revelar amigável em suas próprias contradições. Há um senso fugidio de “verdade”, a qual às vezes se apresenta rude, franca, inflexivelmente dogmática, ou, então, fingidamente sincera, como ensinara Fernando Pessoa.

O que se afigura também como um dos eixos centrais deste poema, o último a receber o tratamento das remissões de pé de página em *PSP*, é o movimento que aponta para um caminho pessoal de pesquisa poética. O livro de 1975 é o testemunho dessa viagem que essa entidade autoral complexa, Affonso Romano de Sant’Anna, empreendeu desde o inferno labiríntico da modernidade até a maturidade que ele constrói na alteridade controversa da tradição e da vanguarda. Maturidade essa que abarca as múltiplas facetas, diríamos, heteronímicas do leitor, do crítico, do professor e do poeta ARS. A convicção que o sujeito lírico de “O leitor e a letra” tem da

⁴²¹ SANT’ANNA. *Poesia...* v.1. p. 162-167 et seq.

chegada da maturidade estética e existencial encontra eco até mesmo na escolha das formas verbais do poema a partir de seus primeiros versos: o poeta está “preparado” porque “tendo aprendido” está “apto a ler”, a “liberar” e a “aceitar” a sua própria *verdade*. O embate travado ao longo de *PSP pacífica*, em parte, a consciência do moderno vate dantesco que soube reconhecer num sonho a chave mágica para sair do labirinto estético: “000: INFERNO — recomençar”⁴²². A experiência da descida e do caminho de volta do orco da modernidade, escoimados os excessos, teria lhe revelado afinal a natureza ambígua de todas as verdades e certezas estéticas. Por isso, o poeta está:

apto agora a liberar as surpresas
 contradições que aprendo a amar,
 aceitando minha verdade mais grosseira,
 forjando a mentira mais sincera,
 sinto que tanto mais eu erro
 quanto mais da verdade ando por perto.

Sob essa nova perspectiva de si mesmo, o poeta joga com contradições. O risco de incorrer em “erros” a que se reporta o sujeito lírico, seguramente, existia em relação aos paradigmas programáticos da poesia de vanguarda. Errar contra eles então é acertar, mesmo sob risco de malogro, pois, por esta vertente se abre o leque do fazer poético para além de modelos restritivos. Contra a *sintaxe espacial* antifrásica dos concretistas, “o longo verso humano”⁴²³. Esse novo poeta que já antevê saídas na babel estética, assegura com todas as letras que passara a enxergar na obra literária “o homem atrás do homem”, ou seja, o modo-de-ser do Ser que se oculta atrás de qualquer autor empírico. A exegese da nota (2) de “O leitor e a letra” explicita o entendimento das correntes teóricas de que “não se deve misturar biografia do autor com a biografia do personagem”, conceito controverso do qual o poema diverge ao distinguir “sobre a letra a mão que escreve”. Tal divergência existe apenas no campo especializada do crítico-poeta e do poeta-crítico, conquanto para o leitor-poeta, ou

⁴²² Cf. o poema “O homem e letra” em *Poesia...* . p. 118.

⁴²³ Id.

mesmo para o poeta-leitor, não existem razões necessárias para justificar sua preferência.

3.7.1 *Intentio auctoris*

Umberto Eco em seu ensaio “*Intentio lectoris*”⁴²⁴ ressalta a ênfase que foi dada na história recente das teorias literárias às figuras do autor, do texto e do leitor, sucessivamente. O enfoque clássico defendera a tese de que se deveria buscar no texto aquilo que o autor realmente disse, isto é, a *intentio auctoris*. As escolas mais próximas do estruturalismo pretenderam que o *texto* sobreleva a intenção do autor, quando prevalece a *intentio operis*. A partir dos estudos que originaram a estética da recepção, de Jaus, é o leitor que é colocado em primeiro plano como o centro nevrálgico da interpretação — *intentio lectoris*. Umberto Eco, com base no repertório do leitor, distingue o leitor ingênuo do leitor crítico e acrescenta a esse quadro a figura do *misreader*, o leitor que “usa” o texto, em um sentido egoísta, como guia para atingir algo que não está necessariamente no texto, mas é fruto de sua própria pulsão psicológica.

Em “O leitor e a letra”, a nosso ver, o sujeito lírico retoma a *intentio auctoris*, porém como pano de fundo da representação dialética do antagonismo presente em seu projeto poético: a verdade é um campo ambíguo e tanto pode ser ríspida e direta quanto pode ser “a mentira mais sincera”, na medida do *poeta fingidor*⁴²⁵ de Fernando Pessoa. A chegada da maturidade para o sujeito lírico de *PSP* traz consigo necessariamente um tempo de relativização. Já não é possível aí separar em gavetas estanques a história pessoal — suas lutas, medos, dúvidas e convicções — da história autoral. Esta última tida como instância de respostas e interrogações existenciais. *Poesia sobre poesia*, como um todo, contempla as duas facetas e ainda contempla o texto e a tradição, em “O leitor e a letra”, com o olhar do receptor.

⁴²⁴ ECO, Umberto. *Os limites...*p. 1-19.

⁴²⁵ PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus* (seleção poética). Rio de Janeiro : José Aguilar, 1974. p.104. [Cf. o poema “Autopsicografia” cuja primeira estrofe é a seguinte: “O poeta é um fingidor. / Finge tão completamente / Que chega a fingir que é dor / A dor que deveras sente.”]

No entendimento de Derek Attridge⁴²⁶, professor das universidades inglesas de York e Rutgers, a despeito de parte da crítica moderna manifestar a tendência de considerar a entidade autoral como uma força irrelevante para os propósitos da interpretação, seria perfeitamente possível associar, como sugere o texto de ARS, a idéia subjacente de um criador de textos ao seu autor histórico. Aquele manipula idéias, constrói argumentos, trabalha selecionando e arranjando palavras. Diria-se que organiza o modo de ser fragmentado do pensamento em um todo coerentemente estruturado: o texto e sua formalização. Essa atividade do intelecto, carregada de tensão emocional, cria, segundo Attridge, um padrão ou “estilo” próprio, isto é, a alteridade mesma do sujeito frente à tradição. Por isto se diz: este é um texto de Camões, aquele é um texto de Joyce.

O sujeito lírico de “O leitor e a letra” desconfia da isenção programática das vanguardas quando propunham o texto como “objeto” de linguagem, ou seja, poesia concreta, ele desconfia do discurso de despersonalização da poesia, enxerga no fio dessa lógica excludente “a faca com que se dizem homens e canções”:

Mas hoje eu sei o que é dado
 a um mortal ignorar na minha idade:
 sei o que é a letra e o desejo,
 a vida e a grafia,
 o traço e a troça,
 a basófia e a empáfia
 e que tudo não passa de uma luta
 pelo seio mamário e o poder (literário).

Este conjunto de versos, o terceiro, de “O leitor e a letra”, vem assinalado pela conjunção adversativa “mas”. Ela enfeixa o poema numa linha de antagonismo a qualquer *fórmula de poesia*. Os versos se desenvolvem calcados na ênfase e na repetição do verbo saber. A ruptura estratégica com a concepção de vanguarda que havia naquele período da história brasileira já é encarada neste poema com

⁴²⁶ ATTRIDGE, Derek. Innovation, literature, ethics: relating to the other. In: PUBLICATIONS of the Modern Language Association of América, New York, vol. 114, n.1 (jan. 1999). P. 20-31.

tranquilidade lúdica e bom humor. O sujeito lírico se põe a realizar uma série de cruzamentos de sentido:

sei o que é a letra e o desejo,
 a vida e a grafia,
 o traço e a troça,
 a basófia e a empáfia

Quando o leitor se aproxima de qualquer obra literária, não deveria, a rigor, prescindir de seu texto integral. Isto porque a *forma* do texto, segundo concepção de Attridge, é parte essencial do conjunto. Portanto, o jogo de inversões dos versos citados amplia e comenta, alternadamente, o conflito entre a razão e o *pathos*, a literatura e a vida. Ziguezagueando de um verso para o outro, da esquerda para a direita e vice-versa, os substantivos letra↔grafia↔traço↔empáfia estão ligados pelo mesmo sentido de racionalidade, apolíneo e prometéico. É o tempo do rigor formal. Em oposição conceitual e gráfica, os substantivos desejo↔vida↔troça↔bazofia dizem da erupção, no mais das vezes subterrânea, da vitalidade dionisíaca, órfica, que permeia o rito da expressão. Quando realça essa polarização, a face irônica do sujeito lírico, associada à intuição, inclina-se sobretudo a valorizar a práxis de uma lírica que se funda muito mais no serviço de uma generosa liberdade do que na proficiente especificidade concretista que, sob certos aspectos, no dizer de Alfredo Bosi, “resulta de uma atitude rija e unilateral”⁴²⁷:

mas deixando a oca adolescente
 fugi ao rito de iniciação e internei-me
 na casa verde com meu velho alienista.

É curioso como ARS atribui, além do aspecto paternalista, uma dimensão tribal e iniciática à vanguarda brasileira. República, reino, ofidiário, curral, mistérios de Elêusis são uns dos tantos epítetos conferidos pelo poeta a esses movimentos literários que, contraditoriamente, estavam na ponta de lança da modernidade e buscavam atualizar-se com o progresso científico e com as novas conquistas técnicas dos meios de comunicação de massa.

⁴²⁷ BOSI. *História concisa...* p. 537-538.

Em decorrência da imersão no círculo hermenêutico de *Poesia sobre poesia* é difícil ignorar que existe um projeto ético subjacente à construção de *PSP*. Na obra de 1975 existe de fato um *ethos* na dupla acepção etimológica de abrigo e modo de agir. Com efeito, Henrique de Lima Vaz, em *Escritos de Filosofia*, informa que o termo grego *ethos* designa tanto o lugar da moradia quanto uma sistematização de práticas sociais. Seja a “oca adolescente” dos ritos iniciáticos, seja a “casa verde” do velho alienista, Machado de Assis, esse *lugar* da cultura não é natural do homem: “mas por ele construído”⁴²⁸. E esta construção é sempre uma resposta ao *outro* que nos é impingido de fora.

Estou repleto da retórica gongórica
e da política poética e patética,
gaulesa e saxônica,
tropical e homônima (...)

Estudioso da ética na literatura, Derek Attridge, por seu lado, entende que uma resposta criativa, como sucede em *PSP*, sempre replica ao novo quebrando velhos hábitos e revisando conceitos. Essa reação criativa busca deduzir o *modus operandi* dos textos e perceber a singularidade do *outro* a fim de apreender sua força inaugural⁴²⁹. O sujeito lírico de “O leitor e a letra” está “repleto da retórica gongórica” na mesma medida em que Bandeira estava “farto do lirismo comedido” em sua “Poética”. A estética que uma vez representou o novo se torna ela própria opressora e não raro reacionária. A nota de número (3) de “O leitor e a letra” trata desse conflito nos seguintes termos: “Num certo momento da feitura desse texto pensei num poema que fosse todo ele citação de frases famosas sobre o que é que não é poesia, para mostrar o certo/errado contraditório de tais afirmações”⁴³⁰. A alteridade pode estar contida numa idéia, numa percepção, numa escola ou movimento literário e lidar com o outro implica riscos e responsabilidades. Parece-nos em grande medida ser isto o que Affonso Romano de Sant’Anna fez com a publicação de *PSP*. O indivíduo ético quando responde à alteridade é instado a se posicionar e a dar respostas. Attridge considera que se abrir ao *outro*, ao novo, é uma espécie de loteria: não há garantias do resultado. Apesar disso, seria preciso assumir os riscos de um ato que traz à existência alguma coisa que já não se conforma à causalidade reconhecida e se dessa relação sair algo novo, a forma de pensar *do mesmo*, daquele que respondeu à alteridade desafiadora, já não será a mesma. O outro é sempre *outro*

⁴²⁸ VAZ, Henrique Cláudio de Lima. *Escritos de filosofia II: ética e cultura*. São Paulo : Loyola, 1999. p. 13.

⁴²⁹ ATTRIDGE. p. 20-31.

⁴³⁰ [grifo nosso].

em relação a mim, mas se ele for assimilado passa a ser parte deste mesmíssimo eu “*mesmo*”, mediante um processo que poderíamos chamar “outrofagia” na razão da intertextualidade levada às suas últimas conseqüências.

3.7.2 Epistemologia não-proposicional

A missão que se dá Sant’Anna de construir a partir de *PSP* uma lírica menos formalista e mais ética, vale dizer, ontológica e dramática, tem relação com o tratamento ambíguo da noção de “verdade” que se encontra expressa nas notas exegéticas de “O leitor e a letra”: “a ‘verdade’ não está nem de um lado nem de outro” (Nota (1)); porque há na poesia de ARS certa urgência em “mostrar o certo/errado contraditório de tais afirmações” sobre a verdade (Nota (3)); essa constatação também fica demonstrada na “ambivalência da verdade” que o texto de Derrida, *La Pharmacie de Platon*, consigna como tendo o duplo sentido de “veneno” e “remédio” (Nota (5)); e, finalmente, porque prevalece “a questão entre Orfeu e Prometeu, entre a letra e a vida” (Nota (13)).

Em certo sentido, o leitor de *PSP*, se defronta com o *pensar poético* de que fala o filósofo Benedito Nunes em seu livro *Crivo de Papel*. O pensar poético é “aquela linha ainda emergente, não completamente pensada do ser esquecido, linha de um pensamento não-representacional, e por isso poético”⁴³¹. No livro de Sant’Anna este pensamento não-proposicional é perpassado pela rebeldia irônica da poesia que a composição “O leitor e a letra” bem representa: “Ah, eu bem conheço os vossos pergaminhos / e as falácias de nossos filosofemas”. O poema lança críticas mordazes à “epistemologia balofa”, às “falsidades lógicas” e às “sandices do jardim”. Essas escolhas do poeta não são ingênuas. O texto de Sant’Anna deixa claro que a face crítica do professor-poeta conhece o programa das vanguardas, conhece as teorias literárias, e, portanto, sente-se capaz de “manter as mais altas discussões / sobre as falsidades lógicas / que empilhamos desde a Grécia”. A maturidade na alteridade em Affonso Romano de Sant’Anna adquire contornos nítidos em “O leitor e a letra”:

⁴³¹ NUNES, Benedito. *Crivo de papel*. São Paulo : Ática, 1999. p. 95.

Mais uma vez, pelo bem e pelo mal, se interpõe no discurso do eu-lírico a recorrente dicotomia entre canto e palavra. Mas agora, o sujeito lírico de *Poesia sobre poesia* parece sentir-se desobrigado “da amargura da escritura”, isto é, da camisa-de-força do rigorismo sintático-espacial que lhe era oferecido pela poesia de vanguarda. O leitor está na presença de um sujeito que encontrou a saída para o labirinto, para a babel ou para o inferno literário em que se havia metido. A lírica no fim do túnel já o saúda para uma experiência mais pessoal e autônoma :

saio já do labirinto e vejo inscrito:

“que outros se jactem das páginas que escreveram
a mim me orgulham os livros que tenho lido” (17).

A referência de número (17), encerramento do poema, remete ao comentário exegético final da obra. O último verso de “O leitor e a letra” contém a última nota. Esta última nota, porém, por conta da inversão que ocorre no nexos estabelecido entre o texto e o “paratexto”, que constitui as notas, reserva uma surpresa formal. Em “A educação do poeta e de outros hebreus na corte de Nabucodonosor” vimos que as remissões exegéticas haviam sido atraídas para dentro do texto. Na presente situação, é a vez do “paratexto” trazer o texto, o poema, para o alcance de sua esfera de influência direta. Os papéis se invertem. A nota (17) de fim de página se desdobra na manifestação de um texto lírico, um poema inominado, por assim dizer, que termina por ser absorvido pelo conjunto das remissões e, na prática, encerra o poema, ou melhor, a composição, com outro poema. A referência (17) em questão e o poema secundário que lhe segue se resolvem da seguinte maneira:

17. Mentirosa essa afirmação de Borges e a minha. Primeiro, porque para ele ler e escrever são a mesma coisa. Por isso sempre imagina personagens reescrevendo livros famosos, e o que faz não é mais do que ler/escrever a história de novo. Quanto a mim é mentirosa a afirmação porque:

há nove anos carrego de país em país,
de mulher em mulher,
de mesa em mesa

um bolo de poemas
que não termino (nunca) de escrever.

Pelas madrugadas releio as folhas envelhecidas.

Ali os poemas que vivem de não serem jamais escritos:
 insônia diurna?
 pedra filosofal?
 ou vida que rouba à vida
 no meu eu in-mundo?

Que razão haveria de conservá-los atados ao meu corpo
 como uma pedra ao rim
 se há muito descarto todos os disfarces de mim?

Como o obsessivo escriba em círculos de nada
 ou o homem que há anos limpa os degraus da torre
 esses poemas são a isca do peixe ausente
 gavinhas de muro algum.

Se eles se perdessem ou me caíssem do avião
 não se perderia muito, senão que em me perderia a mim
 e perdido se perderia a escrita da origem e o fim
 e eu já não saberia onde me encontrar
 na re-leitura de mim.

Vê-se, mediante a extensão lírica deste gesto paratextual, que o poeta introduz o leitor em uma nova ordem de interpretação a partir da atração de uma segunda peça lírica, um metapoema, sendo exato, para o interior da tessitura original. O foco de interesse da voz poética se distancia da preocupação com terceiros. A preocupação passa a ser o ato mesmo de escrita do sujeito lírico enquanto produtor.

No texto exegético da remissão propriamente, ARS questiona e duvida de seu desprezo pela produção própria. Os versos finais do poema *primário* haviam assegurado, apelando para uma citação de Borges: “que outros se jactem das páginas que escreveram”. Se os versos desconsideram a escrita, a nota exegética duvida que haja veracidade nesta afirmação. O poema *secundário*, trazido para o campo paratextual, dá notícia de “um bolo de poemas” que o Sant’Anna carrega há nove anos, em franca contradição com as palavras do poema primário. Tudo isso também reafirma a natureza ambígua da “verdade” com a qual o poeta de “O leitor e a letra” trabalha.

O poema secundário da composição refere-se aos “poemas que vivem de não serem jamais escritos”. O poeta os relê compulsivamente como o “homem que há anos limpa os degraus da torre”. O “leitor-poeta” de si mesmo (e também do *outro*)

continua, em certo sentido, aprisionado nas circunvoluções desse labirinto literário. Traz nas mãos “um bolo de poemas” que nunca termina de escrever. “Não se perderia muito”, diz o texto, se aquelas “folhas envelhecidas” se perdessem, talvez se perdesse apenas a identidade de um poeta. Esta nova *consciência da letra* não se encontra mais afeita aos programas das vanguardas nem às teorias literárias. O poeta vai encontrar a lucidez, internamente, na “re-leitura” de si mesmo.

Já no primeiro poema paratextual, *O homem e a letra*, o sujeito lírico se maravilhava: “Que ligação estranha então havia entre os nós e os / nós de outros eus”. Será depois, em “A morte cíclica da poesia”, que ele vai zombar do propalado estertor da poesia e do verso. Faz isso escrevendo “*poesia sobre poesia*” e tomando o caminho de uma outra *floresta* não circunscrita pelas cercas do exclusivismo programático das vanguardas e das teorias acadêmicas. Nesta floresta interior estão os signos de si mesmo que devem ser relidos e transformados, a despeito do reproche dos “sátrapas” e da excomunhão da república das letras. À revelia do autoritarismo das vanguardas, providas de leis unívocas que para o poeta restringiam a liberdade do fazer poético, o “Poema didático em três níveis” recupera o antigo poema, desdenhado, mas verdadeiro, símbolo do medo do vexame estético. A seguir, o poeta de PSP assume uma posição de assalto em “A educação do poeta”. Aqui como o profeta, ele detém as chaves da escritura *viva* que os *concretos* e as vanguardas não puderam interpretar. Farto de literaturices e teorizadores de marionetes, em “O poeta se confessa enfastiado de sua profissão”, ARS igualmente se confessa “fruto de intuições”, um poeta que se encontra em processo de re-leitura de si mesmo. Em “O leitor e a letra” o sujeito descobre que não tem “o coração de um sábio”. Por isso, vida e literatura internalizadas pelo estudo e pela prática da tradição e da vanguarda, requerem obviamente uma re-leitura. Mas não se trata tão-somente de um acerto de contas consigo mesmo nem de uma revisão das vanguardas e do concretismo, que “têm o seu lado positivo e o seu lado negativo”⁴³³, trata-se de confrontar a Literatura em face de uma maior liberdade entre o homem e a linguagem. Em 2004, 29 anos depois do livro de 1975, o mesmo projeto continua

⁴³³ SANT'ANNA. O navegante... p. 14-15.

vigoroso no pensamento de ARS: “Existe boa ou má poesia”⁴³⁴, declarou ao *Jornal RioLetras*, complementando: “O que ocorre é que algumas pessoas têm algo a dizer e têm um como dizê-lo. Outros ficam numa ludicidade enganosa”.

3.7.3 Pausa final

Com o poema “O leitor e a letra”, fica concluída a série paratextual, mas restam ainda duas composições que fazem o encerramento da obra. São eles o “Poema conceitual” e a “Poesia indicial”. Nessa parte, “desobrigado da escritura”⁴³⁵, conforme anunciado nos últimos versos do texto primário de “O leitor e a letra”, o sujeito lírico já se coloca com grande distanciamento relativo às formulações das vanguardas. As portas do inferno pessoal vivido na experiência da modernidade serão fechadas com dois poemas-sátira. Ambos zombam do abstracionismo levado às últimas conseqüências pelo experimentalismo de vanguarda. O que era problema virou piada. O título da primeira composição desta pausa final é armado sobre uma estrutura espacial em que as palavras são trabalhadas semântica e tipograficamente da seguinte forma:

POEMA CONCEITUAL: TEORIA E
PRÁTICA
CESSÃO
SESSÃO
SECÇÃO
de idéias para outros poetas⁴³⁶

O poema procura fazer uma sátira-séria à arte conceitual daqueles anos de 1960 que privilegiavam a veiculação das idéias em detrimento da execução da obra. As bases desse conceito de arte *in abstracto* é transposto hipotética e ironicamente para a poesia, o que “certamente fará escola”, comentam os versos. O que está

⁴³⁴ Id. Entrevista... p.6-7.

⁴³⁵ Id. *Poesia...* v.1. p. 164.

⁴³⁶ Ibidem. p. 167-168 et seq.

ocorrendo, na prática, é uma apartação do poeta dessa classe de projeto desde a escolha do título formado por um grupo de palavras que guardam semelhanças sonoras (paranomásia): “CESSÃO, SESSÃO E SECÇÃO de idéias para outros poetas”. O “Poema conceitual”, escrito em prosa e sem estar preso à mensagem lírica em si, é estruturado em cinco partes, com seu respectivo subtítulo, separadas em parágrafos (§). Cada parte se resume numa pequena peça conceitual que, teoricamente, poderia ser, para usar uma linguagem moderna, executada através de instalações “multimídia”. Por exemplo:

§. POEMA-SECRETO: uma urna onde cada um colocará (dobrado) o seu poema escrito. Convém que o poema seja anônimo, não somente para que haja maior desinibição estético-existencial, mas também para se recobrar aquele prazer medieval da obra anônima feita pelas corporações de artistas. Minha mulher sugere que no fundo da urna (transparente) acenda-se um fogo automático quando o poema cair, eternizando pelas cinzas o segredo dos poemas.

Depois das especulações irônicas do “Poema conceitual”, uma abstração maior ainda, “Poesia indicial: o (des)emprego do poeta”, longo poema em prosa, conclui o volume de 1975. O trabalho está dividido em duas partes: “1. Theoria” e “2. Práxis”. O leitor é levado novamente a considerar a possibilidade de estar diante de um poema biográfico “onde [o poeta] se expõe estética e existencialmente sem nenhum constrangimento”⁴³⁷. A *persona* lírica da composição se refere ao *poeta* na terceira pessoa: “O poeta vai chegando aos 30”. O emprego da terceira pessoa, não obstante, parece estrategicamente deslocar o autor em relação ao sujeito lírico nomeado pelo poema, e mais ainda: aprofunda a distância que separa o projeto pessoal de ARS dos grupos de vanguarda. O termo *(des)emprego do poeta* indica a dubiedade do poema no tratamento do assunto: tanto se infere que o poeta contemporâneo, como Baudelaire anunciara, perdeu sua aura, quanto se depreende, eliminado o prefixo, entre parênteses, que o poeta atual deve seguir às leis do mercado literário.

⁴³⁷ SANT’ANNA. *Poesia...* v.1. p. 169-173 et seq. [grifo nosso].

A origem da “Poesia indicial” apresentada pelo poeta, segundo se depreende na primeira parte da composição, são idéias calcadas em poemas, em sua maioria, vanguardistas, que o poeta vinha arquivando desde 1966. O poema foi concluído em 1974. A “Poesia indicial” se assemelha a uma “operação rescaldo” feita nas cinzas do inferno literário de Sant’Anna. É uma peça auto-irônica feita de “restos” de idéias. A *theoria*, na primeira parte do poema, informa, entre debochada e séria, que, ao contrário da *poesia conceitual*, que “descreve o poema como um possível objeto”, a *poesia indicial*, muito mais subjetiva, se limita a indicar “o tema que o poeta poderia desenvolver abstratamente”. Este seria o campo da metapoesia e também das *epígrafes* e do estudo das funções dos *títulos*, elementos que, curiosamente, constam do aparato paratextual sobre o qual discorreremos particularmente no Capítulo II deste trabalho. “Poesia indicial”, na prática, resulta de um exercício lúdico em que o poema perde dramaticidade e ganha humor. Tal gênero, diz o texto, vale pelo nome de poesia abstrata: “Isto é claro, sem contar que se poderia achar que estou me opondo à teoria dos poetas concretos, idéia da qual o Nosso Senhor Jesus Cristo me livre e guarde”. Na oposição abstrato/concreto, o sujeito lírico não dorme na pontaria crítica e uma vez mais alude ao grupo concretista.

Esta última composição também se estrutura em parágrafos (§), especialmente a parte 2, *Praxis*, onde cada grupo de alíneas comenta as idéias indiciais de poesias que ficaram apenas no projeto e que agora, numa espécie de bota-fora, são recuperadas “nem que seja através da POESIA INDICIAL” para uma finalidade diferente daquela ingenuamente imaginada no passado. Assim o poeta pensara, por exemplo, compor um poema de colagens de versos de Drummond

... entregando-se, para de vez libertar-se, praticando, portanto, o contrário daquele conselho de Valéry: o leão é a soma de cordeiros assimilados [*outrofagia*]⁴³⁸. Sacrificialmente (e provisoriamente) prefere ser comida neste coliseu (literário), onde muita gente quer ser antropófago, e prefere ressurgir na Glória de Deus Pai, Todo-Poderoso, de onde há de vir par julgar os vivos e os mortos.

⁴³⁸ “Autofagia”. cf. seção 3.7.1, *Intentio auctoris*.

Esse *morrer* para ressurgir na glória no dia do julgamento não é mais que o ato de desencarnar da poesia concreta e de vanguarda para uma nova lírica que se funda na soma das experiências vividas e que se expressa, em *PSP*, entre outras coisas, sob a linha de força criada pela leitura das Escrituras durante a infância e adolescência do poeta. Por isto em outra alínea, depois de narrar um passeio com a namorada pelo deserto do Vale da Morte, nos Estados Unidos, o poeta alude “ao ‘Dante’s View’ — lugar de fato dantesco, fumegando dos vales a milhões de anos” e logo encerra o poema e a obra temeroso de ficar preso nas teias fascinantes da “poesia indicial”. Faz isto lembrando, com seu pai, que “Deus não terá por inocente o viciado”, portanto, o poeta “vai aos clássicos procurar consolo, mas acaba abrindo a Bíblia e termina com o salmista: o meu socorro vem de Deus, de Deus que fez o Céu e a Terra. Amém”. “Poesia indicial” reúne restos de ilusões da vanguarda programática, transmuta-as numa peça satírica, e, por via indireta, nos remete ao último poema da série paratextual, “O leitor e a letra”, que agora tem confirmado, na prática, os versos que re-citamos: “me desobriço da amargura da escritura / e me desfaço daquilo que persigo”.

3.8 EPÍLOGO

A coesão dramática da crise da modernidade representada na lírica de *Poesia sobre poesia* encontra-se aglutinada desde o primeiro poema em torno da parábola da travessia da entidade poética pelos tormentos labirínticos do “inferno” polimorfo da civilização ocidental: — essa babel cosmopolita constitui o teatro da poesia de ARS. Essa *persona* lírica, vestindo vários disfarces, entre os quais os de exegeta, poeta e leitor, desempenha o papel de intérprete de si mesmo em um palco no qual transitam os danados e os virgílios de uma ópera dantesca. Há pelo menos três atos, planos ou “círculos” simultâneos de conflito em *PSP*. O mais externo é o círculo ético que coloca em cena a crise de valores da sociedade moderna desde o início da revolução industrial, no século dezenove, com o seu séqüito de pilhagens, guerras, ditaduras de direita e de esquerda, explosão demográfica, poluição, escalada consumista, fome e

miséria. É a civilização da velocidade, mas vive-se a contradição do progresso técnico e científico marchando em permanente descompasso com o amadurecimento da consciência ética da cidadania planetária. É, sobretudo, em *A grande fala do índio guarani*, próximo livro do poeta, publicado em 1978, espécie de “purgatório” depois do “inferno” de *PSP*, que essa vertente social passa a se impor mais concentrada na obra de ARS:

— ONDE se inscreveria o escuso texto do meu tempo?

— Nas asas do seqüestro?

— Na explosão do ministério?

— No justicamento encapuçado?

— ou em qualquer cotidiano
e irresgatável assassinato?⁴³⁹

As contradições da modernidade, sua crise de valores e uma conseqüente crise da linguagem, somadas ao painel de uma cultura cada vez mais mecanicista e utilitária, notadamente, na primeira metade do século vinte, vergastam a consciência social de poetas, artistas e literatos. Sintomaticamente, esses pensadores acabam por fundar uma nova arte do fragmento, caótica e libertária, sob alguns aspectos, mas muitas vezes programática e excludente: paradoxos da modernidade. Os movimentos de renovação da arte, da literatura e da poesia, como conseqüência da crise mais geral, colocam-nos agora em contato com o segundo “círculo” de conflitos que se desenvolve em *PSP* — o do plano estético. Futurismo, dadaísmo, surrealismo, cubismo, imagismo, numa palavra, as vanguardas históricas, buscam ora na máquina, ora no inconsciente ou na estetização do primitivismo uma nova linguagem de comunicação com o mundo. No Brasil, primeiro o modernismo da Semana de 22, depois os movimentos de pesquisa estética que apareceram nos meados do século vinte, mostraram-se permeáveis aos influxos da renovação. A partir dos anos de 1950, as vanguardas brasileiras, especialmente, os concretistas, formaram grupos culturalmente sectários, belicosos e coesos em torno de uma

⁴³⁹ SANT'ANNA. *Poesia...* v.1. p. 177 (*A grande fala do índio guarani*).

bandeira cuja divisa era reformar a poesia e a arte brasileira em geral. Manifestos, revistas e textos teóricos, ao lado do exercício prático, eram suas melhores armas.

É neste ambiente revolucionário que se insere um jovem poeta, Affonso Romano de Sant'Anna, que no início dos anos de 1950 já havia mostrado alguns originais para Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Sant'Anna adere à poesia experimental e cerca de uma década depois, indisposto com os exclusivismos programáticos, começa a se afastar das vanguardas. Os primeiros textos exegéticos de *PSP*, por exemplo, são de 1966. Sant'Anna se propõe uma revisão das doutrinas vanguardistas e um mergulho na modernidade, mas, nesse embate, confronta-se com aqueles mesmos conflitos entronizados em sua personalidade poética. Dividido entre o professor e a sua erudição teórica, e o poeta e o seu saber empírico, ARS vê-se em meio ao terceiro plano de tensão da obra no "círculo" do inferno existencial em que se debatem o poeta-professor e o professor-poeta. Os círculos ético, estético e existencial, naturalmente, são permeáveis entre si e a viagem através deles é a viagem em demanda de uma poesia adulta e mais pessoal, sem as restrições programáticas e modismos sedutores que o autor enxergava nos movimentos literários que se desenvolveram na extensão dos anos de 1950 a meados dos anos 70.

Um dos eixos nucleares da série de poemas paratextuais, especificamente, está enfeixado nos antípodas do arrebatamento dionisíaco (Orfeu) e do cálculo apolíneo (Prometeu). A fricção de ambas polaridades na massa crítica das reflexões do poeta assume as proporções de um inferno dantesco: Freud, Eliot, Fernando Pessoa, Mário de Andrade, Drummond são alguns dos tantos virgílios que ciceroneiam o poeta nos labirintos literários em que as línguas dos sábios se confundem. Às vezes como um cavaleiro andante poeta, às vezes como um exegeta de velhas escrituras, o sujeito lírico do volume de 1975 se apresenta às vezes como um guerreiro irascível e às vezes como um torturado hermeneuta no processo de decifrar a esfinge da alteridade: as escolas modernistas, os clássicos, as vanguardas, a tradição, a intransigência das teorias estéticas, o lirismo e a existência do humano diante da perplexidade do século. Sucede que o *mesmo*, a individualidade, não existe sem alteridade, sem o *outro*. Daí o tédio, filho da seguinte aporia: não se concebe

modernidade eficaz sem desconformidade crítica as suas contradições. O *ethos* modernista, portanto, é necessariamente solapado.

A dicotomia Orfeu-Prometeu atravessa cada um dos seis poemas paratextuais de *Poesia sobre poesia*. A *persona* lírica bate e se debate na linha que separa os dois campos de batalha: — de um lado se colocam o *Orfeu* mítico e o *João* místico, o vate possesso, com seu *phatos* arrebatador e erótico, a lei natural, a intuição, o canto, a emoção, o arcaico, o sertão e o inconsciente; — na outra extremidade vê-se Prometeu-Paulo, o acadêmico de Letras, o raciocínio e o cálculo da forma e da palavra, a sofisticação da cultura, a urbanidade, o cânone e a autoridade simbolizados pela figura do Pai repressor. Entediado e irônico, o ente poético busca no meio das teses e das antíteses o caminho da síntese:

A poesia brasileira a partir dos anos 50 ficou esquizofrênica, dividida entre o canto e a palavra. Eu preferi ficar com os dois, e este é o título do meu primeiro livro em 1965, *Canto e palavra*. Sentia-me livre para fazer uma poesia mais experimental ou mais discursiva, como me sinto livre até hoje.⁴⁴⁰

Nenhum bisturi epistemológico ou lírico poderia, segundo esta concepção, separar completamente *voz* e *palavra*, *emoção* e *raciocínio*, *sensibilidade* e *rigor formal*, sem correr o risco de que a poesia viesse a se tornar um objeto doentio e superestimado. Não se afigura como um lance excepcional, conseqüentemente, que a seção 2 do livro e, em especial, os poemas paratextuais, tenha um caráter muito mais verbal, digressivo e ontológico que o de qualquer outra obra da vanguarda que lhe era contemporânea. Na verdade, o poeta havia assumido um compromisso com o verso desde os anos 60 com a publicação de *Canto e palavra*, onde esta orientação já existe em germe. Seus poemas-cartazes e os experimentos concretos que fez, inclusive, em *Poesia sobre poesia* — “Sonetos com forma”, “Soneto com fundo” e “Soneto com forma e fundo” — não puderam interromper o encaminhamento de sua poética para a prevalência do verso, do ritmo e das metáforas. Um olhar totalizante

⁴⁴⁰ SANT'ANNA. O destruidor...p. 4-5.

sobre o conjunto da obra de ARS permite verificar facilmente o predomínio da construção frásica sobre a construção meramente espacial.

A revisão dos valores éticos e estéticos que nortearam os movimentos de vanguarda elegida pela lírica de *PSP* não resvala para o saudosismo puro e simples, mas propõe um diálogo ativo com a tradição e a modernidade. É preciso reconhecer que o ânimo contestador, a consciência crítica e social, o uso da metalinguagem, a liberdade formal de *PSP* são tributários da *modernité*. Sant'Anna diverge do experimentalismo semiótico freqüentemente atraído para o vazio e para lúdico. Sua crítica vai, por princípio, às vanguardas brasileiras que, em seu modo de ver, pretendiam submeter o texto lírico ao gabarito concretista do “mínimo múltiplo comum da linguagem”⁴⁴¹, para empregar a expressão de Haroldo de Campos, isto é, ao máximo de efeito com o mínimo de palavras e até sem palavras. Sant'Anna dá mostras em *PSP* que não havia renunciado a uma lírica de vanguarda: “Quando chegar a hora, serei poeta / (vanguardista) / — outra vez”⁴⁴². E mais: que seria perfeitamente possível ser moderno sem ser afiliado a nenhum movimento. A poesia de *PSP* demonstra, em realidade, que era possível vida inteligente além dos limites do concretismo. A partir desta obra o poeta mineiro se dedicou a construir a trajetória de uma lírica muito pessoal em que a inventiva poética independe de manifestos e acordos programáticos.

O conflito antitético que mortificava a consciência literária de ARS, não encontrando pacificação nem na poesia nem no ensaio, transborda dos limites canônicos do verso tradicional e da prosa crítica e se resolve no experimentalismo estético formal. Sob o influxo hermenêutico da obra, “texto” e “paratexto” terminam por se articular em labirintos de referências pelos quais o leitor de *PSP* caminha por entre escolhas: ler ou não ler as notas. O caminho tortuoso que vai dos poemas para as notas e das notas para os poemas se mostra, para o leigo, como um caminho de iniciação à poesia e à teoria literária. Daí a presença das notas remissivas como um complemento que, se por um lado, respondem pelo adensamento crítico da obra, por

⁴⁴¹ CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem & outras metas*. p. 191.

⁴⁴² SANT'ANNA. *Poesia...* v.1. p. 128 (cf. poema “A morte cíclica da poesia, o mito do eterno retorno e outros problemas multinacionais)

outro, reivindicam um estatuto semelhante ao da manifestação puramente lírica. Poesia e prosa, em oposição relativa, texto e paratexto, contaminando-se reciprocamente, dialogam sob a égide da metalinguagem. Uma das saídas para o conflito, justificava o autor, é “tematizar a própria crise”⁴⁴³. A relação das notas com o texto, assim, é dialógica. Suas jurisdições são permeáveis como pólos criadores de linhas de força. Os apontamentos exegéticos são, a bem da verdade, *pseudoparatextos* que enriquecem os poemas e que por eles são iluminados. O leitor de *PSP* está diante de um texto híbrido. Esta mescla demonstra que, de fato, os elementos paratextuais podem chegar a assumir um *status* até então reservado ao texto, ou, em outras palavras, deixam de ser descartáveis para cumprir o papel de elementos constitutivos da obra propriamente dita. Daí a razão de denominarmos esta classe de agregados textuais de *pseudoparatextos*. Em “O leitor e a letra” temos um poema “principal”, no início, e um poema “secundário”, no final. No meio, as notas de rodapé. O conjunto poema/pseudoparatexto/poema forma uma composição coesa na qual o poema secundário se relaciona com as notas e estas, por sua vez, relacionam-se com o poema principal, formando uma rede de auto-referências. Em “A educação do poeta e de outros hebreus na corte de Nabucodonosor”, como vimos, a fusão é completa. O lugar reservado para o texto periférico, paratextual, pela convenção editorial, no caso de *PSP*, se confunde com o espaço do texto *em si* e a oposição clássica se fratura. Tudo é texto. E como tal deve ser lido.

A dialética que se estabelece entre o conjunto dos poemas e entre as notas exegéticas e seus respectivos textos, em certo sentido, pactua com o processo do conhecimento (círculos ético e estético) e do autoconhecimento (círculo existencial) que está proposto desde o início da obra. Esta marcha em direção à gnose resulta na progressiva maturidade do sujeito lírico de *PSP* que se acha cada vez mais ciente de que a “verdade” é sempre ambígua e contraditória. A vocação do ser poético, portanto, deveria ser alcançada pela síntese do racional e do irracional, tendo como resultado uma fusão *pós-lógica*, isto é, uma mescla em que razão+forma+intuição se integrem de maneira harmoniosa ou dissonante, conforme o caso, na expressão da

⁴⁴³ Ibid. p. 130 (cf. nota (19) de “A morte cíclica da poesia”).

poesia. Este ponto de vista é “a terceira margem do rio” de que fala o conto homônimo de Guimarães Rosa em *Primeiras estórias* e do qual ARS se utiliza em *PSP* e outras obras ensaístas para expressar a capacidade intelectual e emocional de se despegar de posições opostas rígidas e excludentes como o rigor da forma e a experiência vital⁴⁴⁴. Esta orientação do poeta para a síntese se traduz, inclusive, como vimos anteriormente, na fusão formal da poesia e da prosa, do texto lírico e do texto teórico.

Depois da penosa viagem feita pelos meandros da lírica paratextual de Affonso Romano de Sant’Anna, vislumbrando as contradições históricas da modernidade mineira de *Poesia sobre poesia*, em oposição à modernidade do concretismo paulista, torna-se mais explícita a razão da nova cruzada revisionista empreendida pelo intelectual poeta desde a virada do milênio. A operação de releitura foi desencadeada por uma série de entrevistas e artigos na imprensa, além da publicação de livros, como *Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão* e *Que fazer de Ezra Pound*, que parece ser o coroamento de um grande projeto: a revisão da modernidade — “Sejamos iconoclastas, honrando as lições dos mestres da modernidade. Bater nos ícones. De frente, por exemplo”.⁴⁴⁵ Dito isso é fácil, dizíamos, entender sua campanha iconoclasta em prol da “cidadania estética”, cujas idéias foram semeadas neste divisor de águas que é *PSP*, e encerrar o capítulo com as palavras do poeta e ensaísta mineiro a uma jornalista de Fortaleza em agosto de 2004:

Nessa ocasião, devo retomar aspectos que tenho levantado, tentando outros enfoques para entender o “imbróglio” em que nos metemos. Nos metemos, digo, porque eu tive experiência de ser poeta de vanguarda. Conheço por dentro minha tribo. Convivi com os concretistas, neoconcretistas, Praxis, Tendência, participei do Violão de Rua e a vida inteira freqüentei museus e galerias. Passei, por outro lado, 30 anos na universidade dando cursos sobre a “questão da vanguarda” — tão relevante para se entender o século 20. E gostaria de passar um pouco minhas reflexões e perplexidades. Estou numa campanha que chamo de “cidadania estética”. É preciso ter coragem de dizer o que se pensa. Chega de medo, repressão. Chega de AI-5 nas artes. Chega de ir a uma exposição, achá-la uma tolice e sair com o rabo entre as pernas como se o autor fosse gênio e nós os débeis mentais. As

⁴⁴⁴ Sobre esse tópico cf. SANT’ANNA. *Desconstruir ...* p. 99 e o conto “A terceira margem do rio”, em ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1967. p. 31-37.

⁴⁴⁵ SANT’ANNA. *Desconstruir...* p. 30.

peças estão intimidadas, com medo de serem chamadas de “reacionárias”. Caíram nessa armadilha. Portanto, ajudando a recuperar essa “auto-estima”, estou fornecendo argumentos lógicos, racionais, intelectuais que põem por terra muito das falácias da ideologia da pós-modernidade. E não estou sozinho. De Levi-Strauss, a Hobsbawn, de Vargas Llosa e Baudrillard, há um time de primeira do meu lado⁴⁴⁶.

⁴⁴⁶ VIEIRA, Camila. O navegante da cultura. Disponível em www.noolhar.com/especiais/bienalfortaleza. Acesso em 02 set. 2004. (Entrevista para a Bienal de Fortaleza).

CONCLUSÃO

A imersão na problemática da modernidade, efetuada no primeiro capítulo deste trabalho, visava a atrair a atenção para o conjunto de características que marcaram a mentalidade de poetas, artistas e intelectuais que viveram sob a influência renovadora das vanguardas na virada do século dezanove para o vinte e nas décadas posteriores. Encontramos entre seus traços a consciência de uma crise na linguagem e a percepção desconcertante da perda da aura. Essa nova consciência crítica, como vimos, conduziu a uma cultura de transgressão à autoridade e ao desvio da norma. De ruptura em ruptura, fragmentado, fugindo a tudo o que era convencional na linguagem, na forma ou na escolha temática, o artista mirou o vazio: a estética canônica se desintegrava; o autor se tornara iconoclasta e, muitas vezes, irônico; o público leitor, quando os havia, era formado por especialistas. Evitando repetir-se, na ânsia do novo, sentindo-se num beco sem saída, o escritor voltou-se sobre si mesmo. A reflexão acerca do processo criativo, em alguns casos, desnudava os procedimentos literários e, ante o olhar do leitor, dessacralizava o gênio. Nesse caminho metalingüístico, muitos autores se fechariam num círculo em que o texto apenas dialogava com outros textos enquanto a poesia se tornava mais crítica e a crítica dos especialistas, ela mesma, refinada e literária. Mais tarde, na tentativa de produzir uma arte que alcançasse as camadas mais populares da sociedade, através das novas técnicas da comunicação de massa, o artista correria o risco de produzir,

pelo contrário, uma arte cerebral e amaneirada. Esse foi o caldo aonde veio à luz e amadureceu o poeta Affonso Romano de Sant'Anna, testemunha e participante das lutas das vanguardas, com seus manifestos e rupturas, contra o cânone e o antigo.

Na seqüência desta primeira parte, procuramos refletir sobre o conceito genettiano de "paratexto", o conjunto de informações subsidiária ao texto, ficando evidenciado que, ao lado dos paratextos editoriais, os autores muitas vezes utilizam tais recursos como parte integrante de suas estratégias literárias, conferindo-lhes um *status* peculiar e diferenciado de criação. Logo, o paratexto pode ser textualizado ou se textualizar. Títulos, pseudônimos, heterônimos, epígrafes, prefácios de personagens, notas ficcionais, rubricas, entre outras diferentes classes de elementos paratextuais, são produzidos como partes indissociáveis de um conjunto de expressão artística previamente articulado. Daí a sugestão do termo "pseudoparatexto" que fizemos para especificar esse tipo de agregado. As notas de rodapé utilizadas em várias composições de *Poesia sobre poesia* parecem confirmar essa hipótese. Foram elaboradas *para* interferir na recepção do texto. Assim, entre a poesia dos versos e a prosa das notas o leitor atento eventualmente é levado a se estabelecer numa terceira perspectiva ou margem de observação do texto. Em *PSP*, como procuramos demonstrar no terceiro capítulo, o paratexto se faz texto na medida em que, como ficou sobejamente demonstrado em composições como "A educação do poeta e de outros hebreus na corte de Nabucodonosor" e "O leitor e a letra", as notas exegéticas cumprem uma função claramente poemática.

Finalmente, no terceiro capítulo, amadurecidas as reflexões acerca da modernidade e do caráter ambíguo que o paratexto pode eventualmente apresentar, desenvolvemos o estudo de *PSP*, mantendo em foco a evidência de que a obra é a resposta pessoal de Affonso Romano de Sant'Anna aos desafios da modernidade. O itinerário que o poeta percorre em *PSP* está marcado pela perplexidade, estética e existencial, diante das profundas contradições de seu tempo. Sua descida aos *infernos* da modernidade e, por conseguinte, ao seu inferno privado, é realizada com as armas disponíveis no terreno da própria modernidade, notadamente, a ironia metapoética e a consciência crítica do esvaziamento da linguagem e do verso. Vários são, na

verdade, os pontos de contato de *PSP* com os códigos da modernidade, a começar pela percepção de isolamento dos primeiros modernos. Como Baudelaire, em seu poema em prosa “A perda do halo”, Sant’Anna perde as auréolas, as asas e as *fraldas* no “Poema didático em três níveis⁴⁴⁷ e também despe a fantasia de delfim da poesia que a revista *Manchete* lhe atribuíra em 1965⁴⁴⁸. Prevalece a sensação de estar metido em um gueto, porém, noutra volta da espiral: um estranho no ninho concretista. Ao se pôr à margem, o poeta desafia a autoridade e reproduz no microcosmo de seu livro o ato quase instintivo da quebra da norma. Em sua obra seguinte, *A grande fala do índio guarani*, o poeta preservará, em sua distensão temporal, a mesma marca da rebeldia: “Numa epístola anterior [*PSP*] / jogando a pedra da *poesia sobre poesia* / alheia e envidraçada / eu prevenira que meu verso já se estava derramando”⁴⁴⁹.

É notável que a transgressão em ARS começa no eixo de sua própria poesia, tematizando, como vimos, a dicotomia existente entre o seu ser crítico e o seu ser lírico, colocando em dúvida a falsa divisão, segundo se depreende, entre o rigorismo tecnicizante e a poesia mais espontânea. O deslocamento do poeta é simultaneamente centrífugo e centrípeto, irônico e auto-irônico, posto que investe preferencialmente contra a nova ordem, estabelecida pelo concretismo, mas também se precipita, no tabuleiro da consciência, contra os seus próprios *fantasmas*. Sua primeira inclinação é para uma “devastação poética”⁴⁵⁰. Estão entre seus alvos preferidos, por um lado, a apreensão unidirecionada da poesia de Mallarmé, a racionalidade estruturalista, a intransigência das teorias concretas. Mas, por motivos muito semelhantes, coloca em xeque, num gesto quase ritualístico, a sua própria face racionalista. Não é sem razão que a obra apela à metalinguagem dos paratextos e à metapoesia para fazer frente a dois *fronts* paradoxalmente convergente e divergente — o teórico e o prático. A estratégia encontrada para esse impasse foi a integração das instâncias até então separadas do ensaio e da lírica, alçando-as à categoria de pensamento crítico.

⁴⁴⁷ SANT’ANNA. *Poesia...* v. 1. p. 134-36.

⁴⁴⁸ Id. p. 141.

⁴⁴⁹ Id. p. 205 (o grifo, entre colchetes, é nosso; o em itálico é do poeta).

⁴⁵⁰ Id. p. 138.

A compulsão de teorizar sobre a arte remonta aos ensaios de escritores e poetas pensadores como Poe, Baudelaire, Verlaine, Mallarmé, Valéry e Appollinaire. Estende-se para as obras de Joyce, Pound, Eliot, Garcia Lorca, e assim por diante. No Brasil são conhecidos os trabalhos teóricos de Mário e Oswald de Andrade, Décio Pignatari e dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos, para ficarmos restritos a mencionar apenas alguns. O caso de Affonso Romano de Sant'Anna, no contexto do nosso trabalho, se torna especial pelo fato de ele ter escolhido fundir teoria e prática em uma obra de poesia. A premência em resolver o conflito entre o professor-poeta e o poeta-professor e de remediar a controvérsia entre o fazer teórico e o fazer poético impelem as composições exegéticas de *PSP* a desbordar das fronteiras convencionais no verso para os domínios das notas remissivas e vice-versa. Essa profusão de notas, no aspecto formal, propõe-se verdadeiramente como o próprio o labirinto especular do século vinte.

Esta disposição epistêmica para realizar livremente experimentos estéticos fora dos modelos vanguardistas situa-se, na verdade, no plano ético. Nisso, em especial, reside a divergência de ARS com o movimento concreto e, por conseguinte, a estruturação da lírica de *PSP* é deliberadamente discursivo-humanista. Na polêmica que sustentou com as vanguardas brasileiras da metade do século vinte, para todos os efeitos, o poeta mineiro intenta fazer incorporar *vida* e *poesia*, sendo que a vida está integrada à poesia assim como o paratexto integra o texto. Em outras palavras, em *PSP*, “forma” e “conteúdo” são isomorfos, pois à associação de poesia e vida corresponde a equivalente agregação do paratexto ao texto. Essa disposição epistêmica no tocante à poesia iria situar Sant'Anna *ad aeternum* em um nível crítico de tensão e controvérsia com o grupo concretista de São Paulo, cuja práxis, para ele, continua sendo autocrática e, deste modo, despótica como a dos regimes militares. “Golpe literário”, composição publicada em *Textamentos*, obra de 1999, por exemplo, faz referência aos *três poetas* (concretistas) que “baniram” o verso da poesia:

Esta história local
com conteúdos morais,
mostra
que no Terceiro Mundo
até poetas
tratam a poesia
imitando os generais.⁴⁵¹

A experiência poética alternativa de *PSP* contrapunha-se à vanguarda brasileira da metade do século vinte na tentativa de demonstrar que a pesquisa da língua não precisava cifrar-se pelo cânone exclusivo dos manifestos concretistas. Ao verso tradicional, *ARS* incorpora a novidade das composições paratextuais. Estas exigem uma tomada de atitude diante do poema: ser ou não ser um leitor de rodapés. Daí voltarmos à questão das notas em *PSP*: estamos diante de um texto que deve ser levado em conta em sua integridade paratextual ou esses apontamentos são inúteis para a fruição estética da obra? Uma forma de entender o problema é dizer que são *pseudoparatextos* e devem ser levados em conta. Porém este neologismo, usado para demarcar o campo alagadiço entre textos e paratextos com função textual, não dá conta de todas as variações remissivas porque tais notas umas vezes preenchem os requisitos convencionais do paratexto, com informações lineares, em outras se apresentam como peças sintéticas de literatura ou crítica e, finalmente, noutras assumem a forma de poemas. O fato é que texto e “paratexto”, em qualquer caso, dialogam com o leitor desde pontos de vista dialeticamente complementares. A experiência da leitura jamais será a mesma ou não será tão rica se as notas remissivas forem ignoradas. Grosso modo os paratextos ou as notas compõem *um* texto. E, no caso, poemático.

Embora seja uma obra de negativas, que contesta o fim do verso, avessa à intolerância estética, *Poesia sobre poesia* também constrói pontes quando busca recriar uma poesia sobre as ruínas e o caos na babel literária. Essa vertente de obra em construção imprime dramaticidade a um sujeito lírico que não fecha os olhos e

⁴⁵¹ SANT'ANNA. *Poesia...* v.2 p. 306-7.

prefere correr perigo nos labirintos da modernidade, realizar uma poesia experimental e superar o bloqueio da estética concretista mediante um doloroso processo de aprendizagem. A escolha de palavras como “poema didático” e “educação do poeta” não deixa margens a dúvidas a esse respeito. ARS faz um *acerto de contas* consigo mesmo e com as vanguardas e *PSP* é a obra que rompe oficialmente com as vanguardas. Mas, essa poesia-ensaio não se propõe a fazer escola, visa unicamente a exorcizar os *demônios* literários. Entende-se, portanto, o mito do profeta guerreiro que o sujeito poético personifica em algumas de suas composições. No mencionado *A grande fala do índio guarani* observamos o sujeito lírico novamente reconhecendo-se em seu personagem sibilino: “Posso eu? / profético, epilético, messiânico / Antonio Conselheiro”.⁴⁵² O poeta da modernidade já havia sido herói, maldito, vidente, sábio, iconoclasta, surreal, proletário, *gauche*, inventor e então, em *PSP*, assume o papel de profeta que se alimenta de gafanhotos paratextuais no “deserto da modernidade”. Um quarto de século depois, em “Canibalismo repensado”, poema de *Textamentos*, vamos encontrá-lo na interminável busca: “Volto para casa / olho o espelho, reviro os poemas / numa pesquisa que não vai nunca terminar”⁴⁵³.

Mediante um artifício bem ao gosto moderno, o sujeito lírico de *PSP* recorre às máscaras de poeta, de professor, de profeta e de guerreiro, entre outras, para se *apropriar*, conforme técnica utilizada pelas vanguardas, de personagens, idéias, frases e versos de vários autores, nomeadamente Daniel, o *profeta*, Eliot, Drummond, Dante e Freud, apenas para citar alguns exemplos. Os deslocamentos das personificações encarnadas pelo sujeito lírico de ARS, ao estilo dos heterônimos, no entanto, estão muito mais próximos do autor empírico de *PSP* do que sucede no caso das identidades poéticas do poeta português Fernando Pessoa. Há na verdade um fluxo biográfico auto-referencial que serve de substrato para o processo de refletir a poesia na poesia que obviamente não se confunde com a expressão ingênua de sentimentos pessoais ou confissões românticas.

⁴⁵² Id. p. 192.

⁴⁵³ SANT'ANNA. *Poesia...* v 2. p. 238.

Fica por ser feito um trabalho que abarque o projeto global de revisão que Sant'Anna empreende sobre a arte e a poesia contemporâneas. Da crítica ao formalismo das vanguardas de meados do século vinte à cruzada pela *cidadania estética* no século vinte e um — o que valeu a ARS o epíteto de *inimigo público número 1 das artes plásticas* — se delineia um largo campo de investigação. Mas o recorte que fizemos em *Poesia sobre poesia*, segundo nos parece, marca o tempo e o lugar da viragem do poeta mineiro. A poesia ocupada não só com a linguagem, mas com o conhecimento, espécie de escapulário verbal de pequenas epifanias, pertence *ab ovo* ao universo de danação e purgação de PSP e explica, em grande parte, a trajetória do poeta até os dias de hoje. Explica também sua atitude crítica em relação ao poder, à ditadura militar brasileira, aos costumes urbanos, à cultura, à arte conceitual, moderna e pós-moderna, e dá um sentido a sua poesia ética e social. Affonso Romano de Sant'Anna acredita, recitando Guimarães Rosa, na possibilidade de exercitar um “terceiro olho crítico”⁴⁵⁴, um “terceiro olhar”, na viabilidade de encontrar um ponto de observação a partir da “terceira margem do rio”, desde uma perspectiva não-isolacionista ou exclusivista, nem cânone nem vanguarda, *palavra* ou *canto*, Prometeu ou Orfeu. Para o poeta, adversário temível dos exclusivismos de toda sorte, desde PSP, a “verdade”, seja ela qual for, sempre será mineiramente dúbia e sua tradução incompleta, na medida da concepção de seu poema “Analfabético” cujos versos encerram o livro de poesias *Textamentos*:

Nunca direi a verdade absoluta
pois o que exponho
não é sequer vitória,
mas uma parte da luta.⁴⁵⁵

⁴⁵⁴ Id. *Desconstruir Duchamp*. p. 25, 38 e 99.

⁴⁵⁵ Id. p. 309.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W., HABERMAS, Jürgen. *Textos escolhidos*. Trad. José Lino Grünnewald, Edson Araújo Cabral, José Benedito de Oliveira Damião (e outros). São Paulo : Abril Cultural, 1983.

ALENCAR, José de. *Iracema*. São Paulo : Moderna, 1993.

_____. *Ubirajara*. São Paulo : Ática, 1984.

ALMEIDA, Guilherme de. *Flores das “Flores do mal” de Baudelaire*. Rio de Janeiro : Ediouro, 2001.

_____. *Poetas de França*. São Paulo : Nacional, 1985.

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Reunião: 10 livros de poesia*. Rio de Janeiro : José Olympio Editora, 1974.

ANDRADE, Mário de. *Prefácio interessantíssimo*. In: *Paulicéia desvairada, 1922. Poesias completas*. São Paulo : Martins Fontes, 1966.

ASSIS, Machado de. *Memórias póstumas de Brás Cubas & outros*. In: COUTINHO, Afrânio, org. *Machado de Assis - Obra completa*. Rio de Janeiro : José Aguilar, 1959. v.1 (Romance).

AVILA, Affonso, org. *O Modernismo*. São Paulo : Perspectiva, 1975.

_____. *O poeta e a consciência crítica*. Uma linha de tradição, uma atitude de vanguarda. Rio de Janeiro : Vozes, 1969.

AVISSEAU, P. *Littérature française expliquée par des textes choisis*. Paris : Les Éditions de L'École, 1956.

BAPTISTA, Abel Barros. A angústia da insuficiência. *Folha de S. Paulo*. 12 set. 1999. Caderno “Mais!”.

BALAKIAN, Ana. *O simbolismo*. São Paulo : Perspectiva, 1985.

BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1985.

_____. *Poesia e prosa: volume único*. Ivo Barroso (Org.). Vários trad. Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1995.

BENJAMÍN, Walter. *A modernidade e os modernos*. Trad. Hindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tânia Jatobá. Rio de Janeiro : Tempo Brasileiro, 1975.

- BARBOSA, João Alexandre. *A metáfora crítica*. São Paulo : Perspectiva, 1974.
- BARRETO, Lima. *Recordações do escritor Isaías Caminha*. São Paulo : Brasiliense, 1981.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo : Companhia das Letras, 1986.
- BERTHOLD, Margot. *História mundial do teatro*. Trad. Maria P.Zurawski, J. Guinsburg, Sérgio Coelho, Clóvis Garcia. Rio de Janeiro : Perspectiva, 2000.
- BÍBLIA. Português. *Bíblia sagrada*. Trad. da Vulgata pe. Matos Soares. São Paulo : Edições Paulinas, 1989.
- BONVICINO, Régis. *Céu-eclipse*. São Paulo : Editora 34, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. *Obras completas 1923-1972*. Buenos Aires : Emece, 1974.
- _____. _____. Vários tradutores. São Paulo : Editora Globo, 1999. 3 v.
- BOSI, Alfredo. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo : Cultrix, 1987.
- BRADBURY, Malcolm, McFARLANE, James, orgs. *Modernismo: guia geral 1890-1930*. São Paulo Companhia das Letras, 1989.
- BRECHT, Bertolt. *O círculo de giz caucasiano*. Tradução de Geir Campos. V. 9 In: *Teatro Completo*. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1992.
- BRITTO, Paulo Henriques. *Trovar claro: poemas*. São Paulo : Companhia das Letras, 1997.
- BROCKET, Oscar G. *The theatre na introduction*. New York : Holt, 1964.
- CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo : Companhia das Letras, 1998.
- CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. Trad. De Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo : UNESP, 1997.
- CAMPOS, Augusto de. *Poesia, antipoesia, antropofagia*. São Paulo : Cortez & Moraes, 1978.
- _____. *Questionário do Simpósio de Yale sobre Poesia Experimental, Visual e Concreta desde a Década de 1960* (Universidade de Yale, EUA, 5-7 de abril de 1995). Disponível em: www2.uol.com.br/augustodecampos/yaleport.htm. Acesso em: 31 jul. 2004.
- _____. *Rimbaud livre*. São Paulo : Perspectiva, 1992.
- CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de. *ReVisão de Sousândrade: textos críticos, antologia, glossário, biobibliografia*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1982.

CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio, CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta*. Textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo : Invenção, 1965.

CAMPOS, Haroldo de, CAMPOS, Augusto de, PIGNATARI, Décio. *Mallarmé*. São Paulo : Perspectiva, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. *A educação dos cinco sentidos*. São Paulo : Brasiliense, 1985.

_____. *Metalinguagem & outras metas*. São Paulo : Perspectiva, 1992.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. Rio de Janeiro : Editora O Cruzeiro, 1964. v. 6 (“Fin du siècle” e depois).

CHALHUB, Samira. *A meta-linguagem*. São Paulo : Ática, 1998.

CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Conversações com Jean Lebrun. Trad. Reginaldo Carmello Corrêa de Moraes. São Paulo : Unesp, 1999.

CHIAPPINI, Lígia. *Leitura e interdisciplinaridade*. In: *Ler: caderno do Simpósio Nacional de Leitura – PROLER/FBN – CCBB* : Rio de Janeiro, 1994.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Trad. Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago, Eunice D. Galéry. Belo Horizonte : Editora UFMG, 1996.

_____. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte : Editora UFMG, 1999.

CORNEILLE. *Discours sur les trois unités*. apud PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. e dir. J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo : Perspectiva, 1999.

COSTA, Marta Morais da. *Modalidades das rubricas na leitura do texto dramático*. In: SOUZA, Santinho Ferreira (org). *Olhares e perguntas sobre ler e escrever*. Vitória-ES : Florecultura, 2002. p. 169-184.

_____. *O teatro e suas maneiras*. Material didático apresentado no curso de pós-graduação Leitura de Múltiplas Linguagens, da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, 2002. 7 fl.

_____. *O jogo das intertextualidades ou te-ato, teatro, te-outros*. In: YUNES, Eliana (org). *Pensar a leitura: complexidade*. Rio de Janeiro : Loyola/PUC-Rio, 2002. p. 87-96.

DANTE. *A divina comédia*. Trad. Fábio M. Alberti. São Paulo : Nova Cultural, 2003.

DEFOE, Daniel. *As aventuras de Robinson Crusoe*. Trad. Albino Poli. Porto Alegre : L&PM, 1997.

DENISE, A. D. Guimarães. *A poesia crítico-inventiva*. Curitiba : Sece/BPP, 1985.

DIAS, Gonçalves. *Leonor de Mendonça*. In: *Teatro completo*. v. 2. Rio de Janeiro : Serviço Nacional de Teatro, 1979.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Dicionário das ciências da linguagem*. Trad. Alice Kyoko Miyashiro et al. São Paulo : Perspectiva, 1988.

DÜRRENMATT, Friedrich. *A visita da velha senhora*. - comédia trágica em 3 atos. Trad. Mário da Silva. Rio de Janeiro : Agir, 1963.

EAGLETON, Terry. *Teoria da literatura: uma introdução*. Trad. Waltensir Dutra. São Paulo : Martins Fontes, 2001.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo : Perspectiva, 1993.

_____. *Os limites da interpretação*. Trad. Pérola de Carvalho. São Paulo : Perspectiva, 1999.

_____. *O nome da rosa*. Trad. Aurora Fornoni Bernardini; Homero Freitas de Andrade. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1983.

_____. *Pós-escrito a O nome da rosa*. Trad. Letizia Zini Antunes; Álvaro Lorencini. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1985.

_____. *Seis passeios pelos bosques da ficção*. Trad. Hildegard Feist. São Paulo : Companhia das Letras, 2001. 5ª reimpressão.

ELIOT, T. S. *Collected poems: 1905-1935*. London : Faber & Faber, 1968.

ELLIOT [sic], T. S.; SANT'ANNA, Affonso Romano de. *A essência da poesia*. Trad. Maria Luiza Nogueira. Rio de Janeiro : Artenova, 1972.

FABRIS, Annateresa. *O futurismo paulista: hipóteses para o estudo da chegada da vanguarda ao Brasil*. São Paulo : Perspectiva : Edusp, 1994.

FARIAS, Marcílio. Enfim, poesia! *Jornal de Brasília*. 19, mar., 1976.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, out/1994-fev/1995. (obra em fascículos encartados na Folha de S. Paulo).

FIELDING, Henry. Trad. Jorge Pádua Conceição. São Paulo : Nova Cultural, 2002.

FIORIN, José Luiz. *Polifonia textual e discursiva*. In: BARROS, Diana Luiz Pessoa de, FIORIN, José Luiz. *Dialogismo, polifonia, intertextualidade: em torno de Bakhtin*. (orgs). São Paulo : Edusp, 1999.

FOCAULD, Michel. *O que é um autor?* Trad. Antonio Cascais; Eduardo Cordeiro. [S.l.] Vega, 1992.

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

GARRET, Almeida. *Viagens na minha terra*. São Paulo : Publifolha, 1997.

GENETTE, Gérard. *Paratexts: thresholds of interpretation*. Translated by Jane E. Lewin. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. Originally published in French as *Seuils*.

GOETHE. *Fausto & Werther*. Trad. Alberto Maximiliano. São Paulo : Nova Cultural, 2002.

GOMES, Álvaro Cardoso. Massaud Moisés (dir.). *A estética simbolista: textos doutrinários comentados*. São Paulo : Atlas, 1994.

GOMES, Álvaro Cardoso, VECHI, Carlos Alberto. *A estética romântica: textos doutrinários comentados*. São Paulo : Atlas, 1992.

GONZAGA, Tomás Antônio. *Marília de Dirceu*. São Paulo : Martins, 1972.

GORGA FILHO, Remy. Poesia polêmica. *Veja*, jan., 1976.

GUIMARÃES, Denise A.D. *A poesia crítico-inventiva*. Curitiba : Sece / BPP, 1985.

GUIMARÃES, Júlio Castañon. Uma devastação poética. *Tribuna de Imprensa*. Rio de Janeiro, 20-21, dez., 1975.

GUINSBURG, J. (org.) *O romantismo*. São Paulo : Perspectiva, 1993.

HAUSER Arnold. *História social da arte e da literatura*. Trad. Álvaro Cabral. São Paulo : Martins Fontes, 1998.

HEGEL. *Estética: a idéia e o ideal*. Trad. Henrique C. de Lima Vaz. São Paulo : Victor Civita, 1974 v.3. p. 110.(Coleção os Pensadores).

HELENA, Lúcia. *Modernismo brasileiro e vanguarda*. São Paulo : Ática, 1986.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*. Trad. J. Teixeira Coelho Neto. São Paulo : Perspectiva, 1975.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro : Imago, 1991.

HUGO, Victor. *Cromwell*. Paris : Garnier-Flammarion, 1968.

IBSEN, Henrik. *Casa de bonecas*. Tradução de Cecil Thiré. São Paulo : Abril Cultural, 1983.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Trad. Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo : Cultrix, 1970.

- JARRY, Alfred. *Ubu Rei*. Trad. de Theodemiro Tostes. Porto Alegre : L&PM, 1987.
- JAUSS, Hans Robert. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Trad. Sérgio Tellaroli. São Paulo : Ática, 1994.
- JUNQUEIRA, Ivan. In: ELIOT, T. S. *Poesia*. Trad. e notas Ivan Junqueira. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1981.
- JUSTINO, Maria José. *O banquete canibal – A Modernidade em Tarsila do Amaral*. Curitiba : Editora UFPR, 2002.
- KARL, Frederick Robert. *O moderno e o modernismo. A soberania do artista 1885-1925*. trad. de Henrique Mesquita. Rio de Janeiro : Imago, 1988.
- KAYSER, Wolfgang. *Análise e interpretação da obra literária*. 5^a ed. rev. por Paulo Quintela. Coimbra : Armênio Amado, 1970. 2 v. (Coleção Stvdivm).
- KRISTEVA, Julia. *Introdução a semanálise*. Trad. Lúcia Helena Franca Ferras. São Paulo : Perspectiva, 1974.
- LAFETÁ, João Luiz. *1930: a crítica e o modernismo*. São Paulo : Duas Cidades, 1974.
- LACLOS, Chorderlos. *As relações perigosas*. Trad. Sérgio Milliet. São Paulo : Nova Cultural, 2003.
- LANDOW, George. *Hipertexto: la convergência de la teoría crítica contemporánea y la tecnologia*. Buenos Aires: Paidós, 1995. apud.
- LEAL, Cláudio Murilo. Do poeta e do seu ofício posto em xeque. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20, dez., 1975.
- LEMINSKI, Paulo. *Catatau*. Curitiba : Grafipar, 1975.
- LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1990.
- MACKSEY, Richard. *Pausing on the threshold*. In: GENETTE, Gerard. *Paratexts: thresholds of interpretation*. New York : Cambridge University Press, 1997. Foreword.
- MAGALHÃES, Gonçalves de. *Trechos escolhidos*. Rio de Janeiro : Agir, 1961. (Org. por José Aderaldo Castello).
- MANGUEL, Alberto. *Uma história da leitura*. Trad. Pedro Maia Soares. São Paulo : Cia das Letras, 1997.
- MARTINS, Wilson. *História da inteligência brasileira*. São Paulo : Cultrix : Ed. da Universidade de São Paulo, 1978. v. 5 e 6.

MATEUS, J. A Osório. *Escrita de teatro*. Lisboa : Livraria Bertrand, 1977.

MELO NETO, João Cabral de. *A educação pela pedra e depois*. Rio de Janeiro : Nova Fronteira, 1997.

_____. *Obra completa*. Marly de Oliveira (org). Rio de Janeiro : Nova Aguilar, 1994.

MELVILLE, Herman. *Moby Dick*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo Nova Cultural, 2002.

MESQUITA, Alfredo. *Prefácio*. In DUMAS FILHO, Alexandre. *A dama das camélias*. Tradução de Gilda Mello e Souza. Peça em 5 atos. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1997 (Coleção Leitura).

MIELNICZUK, Luciana, PALÁCIOS, Marcos. *Considerações para um estudo sobre o formato da notícia na Web: o link como elemento paratextual*. Trabalho apresentado no GT de Jornalismo do X Encontro Nacional da COMPÓS, Brasília, junho 2001. Disponível na Internet. <http://www.facom.ufba.br>. 21 abr 2002.

MUSSET, Alfred de. *Choix de poesies de Musset*. Rio de Janeiro : Americedit. Copyright 1944.

NOBREGA, Nanci Gonçalves da. *De acervos e sua dinamização*. Rio de Janeiro, 30 ago 1999 [UFF]. Material didático do curso de pós-graduação Leitura de Múltiplas Linguagens da PUC-PR. Curitiba, 2002. 10 fl.

OEHLER, Dolf. *O velho mundo desce aos infernos: auto-análise da modernidade após o trauma de junho de 1848 em Paris*. Trad. José Marcos Macedo. São Paulo : Companhia das Letras, 1999.

OLIVEIRA, Maria da Conceição Carneiro. *Entrevista com o poeta, cronista, ensaísta e professor Affonso Romano de Sant'Anna*. Disponível em: www.escritas.hpg.ig.com.br/entrev08-00.html. Acesso em: 05 ago. 2004.

O'NEILL, Eugene. *Longa jornada noite adentro*. Tradução de Helena Pessoa. São Paulo : Abril Cultural, 1980.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. e dir. J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo : Perspectiva, 1999.

PAVLICIC, Pavao. *La intertextualidade moderna y postmoderna*. In: CRITERIOS. La Habana, 30, jul/dez 1991.

PELLEGRINI JÚNIOR, Domingos. *No coração das perobas*. Rio de Janeiro : Record, 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo : Companhia das Letras, 1998.

PESSOA, Fernando. *O eu profundo e os outros eus* (seleção poética). Rio de Janeiro : José Aguilar, 1974.

POE, Edgar Allan. *Poesia e Prosa: obras escolhidas*. Trad. Oscar Mendes; Milton Amado. São Paulo : Ediouro, 2000.

_____. *O relato de Arthur Gordon Pym*. Trad. Arthur Nostrovski. Porto Alegre : L&PM Pocket, 1997.

POLZONOFF JR., Paulo; GARSCHAGEN, Bruno. O destruidor de embustes. *Rascunho*, Curitiba, n. 44, p. 4-5. dez. 2003.

POUND, Ezra . www.noigandres.rg3.net/. Acesso 18 ago. 2004.

PRADO, Consuelo Albergaria. Uma lição de poesia. *O Estado de Minas*. Belo Horizonte, 7, jan., 1976.

QUEIROZ, Eça de. *A relíquia*. São Paulo : Editora Três, 1974.

RAMACHENG, H'Sui. *H'Sui Ramacheng: a mensagem eterna dos mestres*. Comentada por Mário Sanchez. 3. ed. Goiânia, GO : Imery, 1985.

REIS, Carlos. *Fradique Mendes: origem e modernidade de um projecto heteronímico* . In: ROCHA, Andréa. (Org.) . *Cadernos de literatura*. Coimbra : Instituto Nacional de Investigação Científica, 1984.

ROBBE-GRILLET, Alain. *Por um novo romance*. Trad. T. C. Netto. São Paulo : Documentos, 1969.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro : José Olympio, 1967.

RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise do teatro*. Trad. Paulo Neves. São Paulo : Martins Fontes, 1996.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Análise estrutural de romances brasileiros*. Petrópolis : Vozes, 1977.

_____. *Desconstruir Duchamp: arte na hora da revisão*. Rio de Janeiro : Vieira & Lent, 2003.

_____. O destruidor de embustes. *Rascunho*, Curitiba, n. 44, dez. 2003, p. 4-5. Entrevista concedida a Paulo Polzonoff Jr. e Bruno Garschagen.

_____. *Drummond, o gauche no tempo*. Rio de Janeiro : Record, 1992.

_____. *Intervalo amoroso e outras poesias*. Porto Alegre : L&PM, 2001.

_____. *Música popular e moderna poesia brasileira*. Petrópolis : Vozes, 1980.

_____. O navegante da cultura. *O Povo*. Fortaleza, 11, ago. a 7, set. 2004. Guia Especial Vida & Arte. p. 14-15. Entrevista concedida a Camila Vieira.

_____. *Paródia, Parafrase & Cia*. São Paulo : Ática, 2003.

_____. “Pasárgada”. *Folha de S. Paulo*. 6, fev., 2005. Caderno Mais! (poema).

_____. *Poesia reunida: 1965-1999*. Porto Alegre : L&PM, 2004. 2v.

_____. *Poesia sobre poesia*. Rio de Janeiro : Imago, 1975.

_____. *Por um novo conceito de literatura brasileira*. Rio de Janeiro: Eldorado, 1977.

_____. Século 20 em revisão. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 11, dez. 2003. p. 1. Caderno G. Entrevista concedida a Márcio Renato dos Santos.

_____. *A sedução da palavra*. Brasília : Letraviva, 2000.

SANTIAGO, Silviano. (Sup.). *Dicionário de Derrida*. Rio de Janeiro : Francisco Alves, 1976.

SANTOS, Marcos Renato dos. Século 20 em revisão. *Gazeta do Povo*. Curitiba, 11, dez. 2003. Caderno G. p. 1.

SARAMAGO, José. *O evangelho segundo Jesus Cristo*. São Paulo : Companhia das Letras, 1998.

SCHILLER, C. F.. *Maria Estuardo*. Tradução de José Yxart. Barcelona, Espanha : Casa Editorial Maucci, 1909.

SCHMIDT, Augusto Frederico. *Antologia poética*. Rio de Janeiro : Editora Schmidt, [S.d].

SHAKESPEARE. *The tempest*. In: *The complete works of William Shakespeare*. London : Abbey Library, 1978.

SOARES, Jô. *O homem que matou Getúlio Vargas: biografia de um anarquista*. São Paulo : Companhia das Letras, 1998.

STERNE, Laurence. *The life & opinions of Tristram Shandy gentleman*. New York : Dell Publishing, 1964.

SZABOLCSI, Miklós. *Literatura universal do século XX: principais correntes*. Trad. Aleksandar Jovanovic. Brasília : Editora UnB, 1990.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda européia e modernismo brasileiro*. Petrópolis RJ : Editora Vozes, 1972.

_____. _____. 10^a ed. Rio de Janeiro : Record, 1987.

TORRE, Guillermo de. *História das literaturas de vanguarda*. Trad. Maria do Carmo Cary. Lisboa : Editorial Presença; Santos : Martins Fontes, [s.d]. v. 1.

UBERSFELD, Annie. In: HUGO, Victor. *Cromwell*. Paris : Garnier-Flammarion, 1968. (Chronologie et introduction).

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. Sistema de Bibliotecas. *Teses, dissertações, monografias e trabalhos acadêmicos*. Curitiba : E. da UFPR, 2000 (Normas para apresentação de documentos científicos).

VICENTE, Gil. *O auto da barca do inferno*. São Paulo : FTD, 1997.

VIEIRA, Camila. O navegante da cultura. Disponível em www.noolhar.com/especiais/bienalfortaleza. Acesso em 02 set. 2004. (Entrevista para a Bienal de Fortaleza).

WILSON, Edmund. *O castelo de Axel: estudo acerca da literatura imaginativa de 1870-1930*. Trad. José Paulo Paes. São Paulo : Cultrix, 1967.

XAVIER, Valêncio. *O mez da gripe e outros livros*. São Paulo : Companhia das Letras, 1998.

ANEXOS

ANEXO 1 — POEMA PARATEXTUAL REPRODUZIDO DO VOLUME DE POEMAS <i>POESIA SOBRE POESIA</i>	241
ANEXO 2 — PARATEXTOS DA CAPA E DA ORELHA DA CAPA DO LIVRO <i>O BANQUETE CANIBAL</i>	244
ANEXO 3 — PARATEXTO FICCIONAL QUE IDENTIFICA O “AMIGO DA ONÇA” NO ROMANCE <i>O HOMEM QUE MATOU GETÚLIO VARGAS</i>	245

ANEXO 1 - POEMA PARATEXTUAL REPRODUZIDO DE *POESIA SOBRE POESIA*.

O POETA SE CONFESSA ENFASTIADO DE SUA PROFISSÃO (1)

1

Por profissão destruo poemas meus e alheios
— porque me pagam
e é o que melhor faço.

Abri-los, desmontá-los
aos inocentes olhos de alunos
que muitos se maravilham!

Alguns poderão nunca sentir
— os mais felizes, talvez
estes, os são-tomés-de-agora-e-sempre.

Com eles me fascino,
pois em sua dureza ingênua
me ensinam
que por mais que tente ou tentem
sobra algo que explicar;
que o homem tem seus limites
diante do que ele fita
e isto é que o salva ainda que o infelicite:
que seja o homem finito
diante da própria fala
e que ela se iniba face ao objeto
como o impotente
diante do falo.

Àqueles que, explicador, não convenço
deixo meu debitado saldo,
que me ensinam que algo há que nos livra
de sermos Midas (2) perdendo frutos,
Anfion (3) tangendo pedras.
Com eles me persigno
e me comunico
— pelo incomunicável.

2

Por profissão, cansaço e nojo

quebro os diques, ainda que deles guardião,
deserto meus oásis por muito usá-los
como operário que se explode com a mina.

Tenho que servir poesia
a horas certas, *à la carte*,
toalha limpa, entradas, sobremesas;
e depois de tanto bem mal-servi-la, conluo
que poemas são como gente:
as mais virtuosas, as bem nascidas, as bem vestidas
nem sempre são as que mais transmitem vida.

Entre empresário com sua *troupe* de enganos
e obstetra com fórceps forçando natimortos,
disponho o poema em padiolas
como um esquisito cadáver lunar (4)
e, às vezes, se dá que do perecível
montão de formas — que chamamos poesia,
algo se transfigura e surpreende
num bíblico ressuscitar.

3

Por profissão, ainda,
me farto de literatura:
criticismos irrefutáveis (5), estruturas demonstráveis,
estratos semânticos, sonoros, metafísicos, sintáticos, inodoros (6).

Aristóteles — flor de retardo
brotando dos *slums* de Chicago (7),
argúcia barroquíssima (8), *gestaltes* (9), *weltanschauung* (10).

Cato ideogramas (11) com mandíbulas
como se cardos tocasse.
Maneirismos sutilíssimos,
artefatos bimembres (12), quase humanos,
um chá das cinco literário de
um certo Sir Eliot (13),
medievalismos em retalho
de um desmesurado Mister Pound (14),
palimpsestos recompondo
microcosmos joyceanos (15).

Eu peço e analisam
(às vezes, não encontram, mas sempre analisam),
eu, que nunca me dei com *analuos* (16)

sintáticos, sociais, seja o que for;
 eu, fruto de intuições, sínteses sonoras
 que iludem mais que a ti,
 iludem a mim

— árduo leitor.

NOTAS:

(1) Esse foi o primeiro poema que escrevi dentro dessa linha de tentar teorizar sobre poesia dentro da própria poesia ao mesmo tempo em que me exorcizava de meus fantasmas literários. Escrito em 1967, já traz o impasse entre o professor e o poeta.

(2) Midas: filho de Górgias e de Cibele e rei da Frigia, obteve de Baco a virtude de transformar em ouro tudo em que tocasse. Daí por diante, até o seu alimento se convertia no precioso metal. Desesperado, quase a morrer de fome, no meio de uma enganadora abundância, pediu ao deus que o livrasse de tão funesto dom. Baco fê-lo então banhar-se no Páctolo, que, daí, passou a ter paletas áureas em seus areais. Cf. *Vocabulário e Fabulário da Mitologia*, de Joaquim Chaves Ribeiro.

(3) Anfion: filho de Antíope, rainha de Tebas, havido de Júpiter disfarçado em sátiro; irmão gêmeo de Zeto, e esposo de Niobe, foi educado por pastores. Apaixonado pela música, recebeu de Mercúrio uma lira tão maravilhosa que, ao edificar as muralhas tebanas, as pedras, sensíveis à doçura dos seus acordes, iam, por si mesmas, tomando os respectivos lugares (...) Em honra das 7 cordas da sua lira, abriram-se, nos muros, 7 portas protegidas por inexpugnáveis torres. *Idem, ibidem*. Como trabalho escolar talvez alguém sugira comparar meu poema com o de João Cabral de Melo Neto, “Fábula de Anfion”, o que não deve ser feito em hipótese alguma.

(4) Os surrealistas inventaram a brincadeira do “cadáver esquisito”, ou seja: a poesia nascida dos disparates, de frases aleatórias feitas por pessoas diversas, e que, porque absurdas, tinham um tom poético.

(5) Cansaço das leituras sobre o *new criticism* criado na década de 20 e na de 50 valorizado no Brasil.

(6) Referência à teoria de Roman Ingardem sobre os estratos ou camadas que perfazem um texto literário, no Brasil divulgada por Maria Luíza Ramos em *Fenomenologia da Obra Literária*.

(7) Um dos centros do *new criticism* americano era a escola de Chicago. Pregavam uma releitura de Aristóteles. Autor que certamente nunca foi o preferido dos negros americanos.

(8) As análises de Damaso Alonso, Carlos Bousoño e Amado Alonso sobre os poetas e autores barrocos tiveram enorme influência no Brasil na década de 50.

(9) Referência à teoria da *Gestalt* (Wilhelm Wundt) surgida no fim do séc. XIX na psicologia e que influenciou a crítica literária pré-estruturalista.

(10) Palavra alemã que esteve em moda na década de 50, significando: visão do mundo e filosofia de vida.

(11) As teorizações aportadas pelos concretistas sobre o ideograma chinês incrementavam essa náusea crítica.

(12) Damaso Alonso demonstra a construção bimembre dos versos barrocos em consonância com uma visão dualista do universo.

(13) Meu primeiro Eliot foi a representação da peça *O Crime na Catedral*; e do poeta passei ao crítico até fazer a introdução aos seus ensaios: *A Essência da Poesia*, Artenova, Rio, 1972.

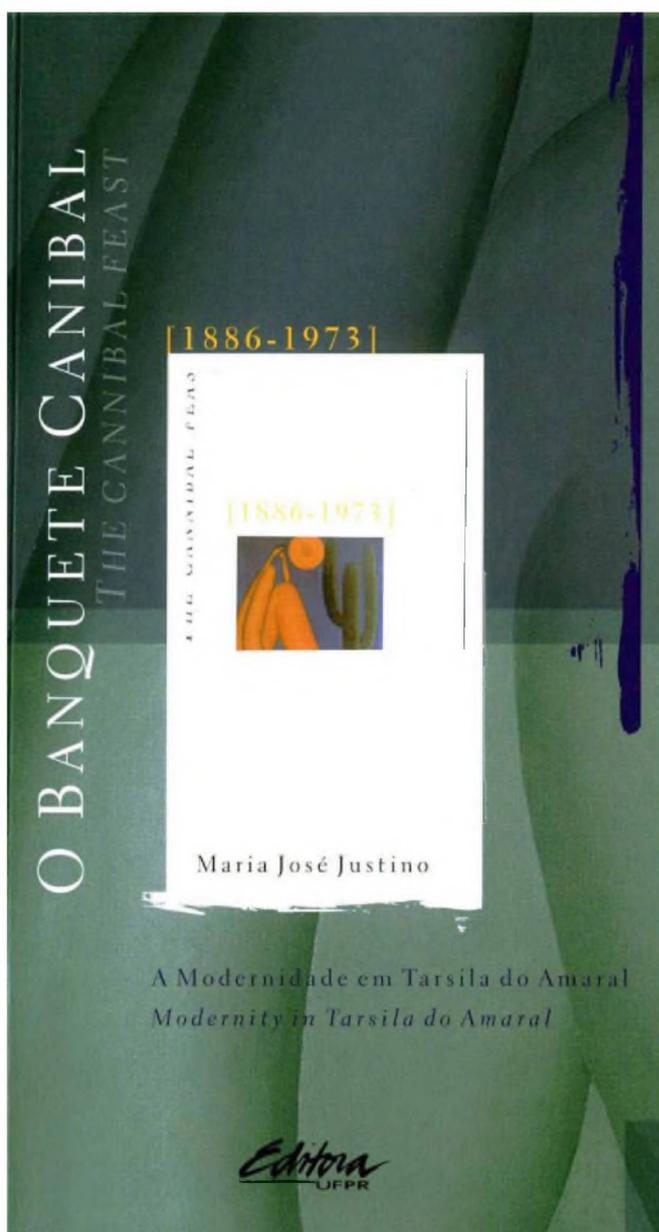
(14) Ezra Pound, em seus poemas e críticas, redescobriu autores medievais e os foi citando em seus textos, incorporando a tradição ao presente. Pound mistura versos longuíssimos e prosaicos com o ideograma, para o ocidental, sintético.

(15) Um palimpsesto é um pergaminho raspado por copistas e polido com marfim para permitir nova escrita, sob a qual modernamente se tem conseguido avivar os antigos caracteres. Para mim *Ulisses* e *Finnegans Wake* de James Joyce são isto.

(16) Os *analuos* (análise) em grego está no singular, minha concordância, no plural. Se não for uma silepse é uma licença poética, como ensinava mestre Gotardelo a esse ginasião.

(Los Angeles, 1967 — Rio, 1975)

ANEXO 2 — PARATEXTOS DA CAPA E DA ORELHA DA CAPA DO LIVRO O BANQUETE CANIBAL.



Nesse trabalho, Maria José Justino apresenta a artista Tarsila do Amaral, afirmando-a como a linguagem original no interior da quase unanimidade acadêmica reinante no Brasil do início do século XX.

Movida pelo desejo de ser de seu tempo e de construir uma linguagem autenticamente brasileira, a artista encontra no imaginário popular sua inspiração e conteúdo e na vanguarda europeia, a sintaxe cubista e o clima surrealista. Dessa síntese resulta uma linguagem inédita, que levou os concretistas a considerá-la a primeira artista construtiva no Brasil. Tarsila reelabora as heranças, agregando-lhes novos signos: a máquina, a eletricidade, a velocidade coabitam sem constrangimento com o caboclo, as festas populares, os bichos da fazenda, os mitos. Essa elaboração do elemento moderno junto ao antigo é totalmente nova na iconografia brasileira dos anos vinte.

Justino elabora uma reflexão sobre a cultura modernista. A autora investiga o desafio de Tarsila e dos modernistas em realizar o sonho bárbaro da antropofagia e afirmar a brasilidade, na deglutição dialética das outras culturas e da sua própria. Em suma, a arte de Tarsila mostra um Brasil que não é indígena, nem negro, nem branco, mas tudo isso ao mesmo tempo: um banquete canibal.

ANEXO 3 — PARATEXTO FICCIONAL QUE IDENTIFICA O “AMIGO DA ONÇA” EM O
HOMEM QUE MATOU GETÚLIO VARGAS.

— O que é que tu fazes?

— Faço uma coisa aqui, uma coisa ali, expedientes, entendes? — responde Dimo, desconversando.

— Elas gostam que a gente tenha uma profissão estável, Borjinha. Eu também sofro esse preconceito só porque sou desenhista.

— Por isso é que o samba do Moreira me deu uma idéia. Acho que vou me estabelecer como banqueiro de jogo do bicho.

Péricles se espanta com a declaração de Dimitri:

— Banqueiro de bicho? Pra isso é preciso muito dinheiro.

— Dinheiro há... Dinheiro há... — garante Dimo, com um sorriso enigmático.

Péricles dá de ombros e muda de assunto, atribuindo a afirmação presunçosa às batidas de maracujá.



O Amigo da Onça, de Péricles
Segundo consta, o personagem possui
alguma semelhança com Dimitri