



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
FALE - FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA**

**POEMA EM PROSA: UMA SUTILEZA NO PARADIGMA DA
LITERATURA BRASILEIRA**

**Maceió
2010**



IA CAVALCANTE DE MOURA

POEMA EM PROSA: UMA SUTILEZA NO PARADIGMA DA LITERATURA BRASILEIRA

Tese apresentada à Faculdade de Letras como requisito parcial para a obtenção do título de doutor em Estudos Literários do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, da Universidade Federal de Alagoas.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Sarmiento Lima

Coorientador: Prof. Dr. Fernando Otávio Fiúza Moreira

**Maceió
2010**



Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Helena Cristina Pimentel do Vale

M926p Moura, Valquíria Maria Cavalcante de.
Poema em prosa: uma sutileza no paradigma da literatura brasileira / Valquíria Maria Cavalcante de Moura, 2010.
174 f.

Orientador: Roberto Sarmiento Lima.
Tese (doutorado em Letras e Linguística: Literatura Brasileira) ó Universidade Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Maceió, 2010.

Bibliografia: f. 167-174.

1. Quintana, Mário, 1906-1994 ó Crítica e interpretação. 2. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987 ó Crítica e interpretação. 3. Mendes, Murilo, 1901-1975 ó Crítica e interpretação. 4. Meyer, Augusto, 1902-1970 ó Crítica e interpretação. 5. Campos, Haroldo de, 1929-2003 ó Crítica e interpretação. 6. Crítica literária. 7. Literatura brasileira. 8. Poemas em prosa. I. Título.

CDU: 869.0 (81)-1.09

	UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS	
	FACULDADE DE LETRAS	
UFAL	PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA	PPGLL

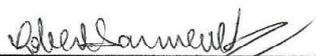
TERMO DE APROVAÇÃO

VALQUÍRIA MARIA CAVALCANTE DE MOURA

Título do trabalho: "POEMA EM PROSA: UMA SUTILEZA NO PARADIGMA DA LITERATURA BRASILEIRA"

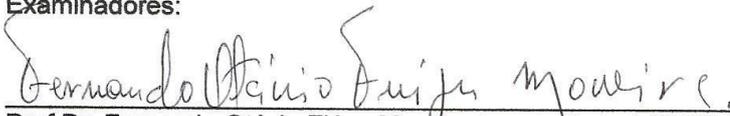
Tese aprovada como requisito para obtenção do grau de DOUTOR em ESTUDOS LITERÁRIOS, pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas, pela seguinte banca examinadora:

Orientador:



Prof. Dr. Roberto Sarmiento Lima (PPGLL/UFAL)

Examinadores:



Prof Dr. Fernando Otávio Fiúza Moreira (coorientador) (PPGLL/UFAL)



Profa. Dra. Maria Denilda Moura (PPGLL/UFAL)



Prof Dr. Lourival Holanda de Barros (UFPE)



Prof Dr. Sérgio Arruda de Moura (UENF)

Maceió, 21 de maio de 2010.



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

**Para José Eraldo de Moura,
Maria de Lourdes, Ruth, Rogério, Djalma e Dalmo.**



*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Dr. Fernando Otávio Fiúza Moreira e ao Prof. Dr. Roberto Sarmiento Lima, pelas orientações bem direcionadas que tornaram este trabalho menos árduo.

Aos membros da banca examinadora, Prof^a. Dr.^a Maria Denilda Moura, Prof. Dr. Lourival Holanda e Prof. Dr. Sérgio Arruda.

À minha família, pelo apoio ao longo do curso.

As demais pessoas que de uma forma ou de outra contribuíram para esta pesquisa.

Aos funcionários do PPGLL e da biblioteca do curso, pela ajuda ao longo da pesquisa.

À CAPES, pela bolsa que auxiliou a concretização desta pesquisa.



PDF
Complete

Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

RESUMO

O surgimento do gênero poema em prosa marca o momento de dissociação definitiva entre poesia e versificação. Este trabalho tem por objetivo o estudo do poema em prosa na literatura brasileira. A partir da reflexão teórica sobre a noção de *neutro*, elaborada por Roland Barthes, observa-se a escritura poética e o poema em prosa. Em seguida, problematiza-se a presença do poema em prosa em nossa literatura em relação aos debates estéticos sobre a poesia, assim como o papel da crítica na recepção do gênero. Algumas questões sobre sua poética e as figuras do neutro são levantadas a partir da análise de textos de poetas-prosadores: Mário Quintana, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Augusto Meyer e Haroldo de Campos. O poema em prosa é estudado como uma sutileza no paradigma poético na retórica do gênero, na literatura brasileira e na produção desses poetas.

Palavras-chave: poema em prosa; neutro; paradigma; figuras.



Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

ABSTRACT

The raising of the poem genre into prose marks the moment of the dissociation between poetry and versification. This work aims the study of the prose poem of Brazilian literature. With a theoretical reflection about the notion of *the neutral*, proposed by Roland Barthes, it is observed the poetic writing and the prose poem. In the following, it discusses the presence of the prose poem in our literature in relation to aesthetic discussions on poetry, so as the role of critic in the genre reception. Some questions about poetic and the neutral figures are done with the textual analyses about the poets and the prose writers: Mário Quintana, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Augusto Mayer e Haroldo de Campos. The prose poem is studied in the poetic paradigm on genres rhetoric, in the Brazilian literature and in the production of these poets.

Key-words: prose poem; the neutral; paradigm; figures.



PDF
Complete

Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

RESUMEN

El aparecimiento del género poema en prosa marca el momento de disociación definitiva entre poesía y versificación. Este trabajo tiene por objetivo el estudio del poema en prosa en la literatura brasileña. A partir de la reflexión teórica sobre la noción de *neutro*, elaborada por Roland Barthes se observa la escritura poética y el poema en prosa. A seguir, se problematiza la presencia del poema en prosa en nuestra literatura respecto a los debates estéticos sobre la poesía así como el papel de la crítica en la recepción del género. Algunas cuestiones sobre su poética y las figuras del neutro son levantadas a partir del análisis de textos de poetas-prosadores: Mário Quintana, Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Augusto Meyer y Haroldo de Campos. El poema en prosa es estudiado como una sutileza en el paradigma poético en la retórica del género en la literatura brasileña y en la producción de estos poetas.

Palabras-Clave: poema en prosa; neutro; paradigma; figuras.

INTRODUÇÃO	9
1. CAPÍTULO I: POEMA EM PROSA: FORMULAÇÃO FORA DO PARADIGMA	15
1.1 AS FIGURAS DO NEUTRO	25
1.2 ESCRITURA POÉTICA	36
2. CAPÍTULO II: O POEMA EM PROSA NO BRASIL	41
3. CAPÍTULO III: O POEMA EM PROSA E O DESEJO DO NEUTRO EM MÁRIO QUINTANA	62
3.1 O PROSAICO E O POÉTICO COMO CATEGORIAS TEMÁTICAS EM MÁRIO QUINTANA	62
3.2 O NEUTRO EM "O ESPIÃO"	68
3.3 O POEMA EM PROSA OU O IMPONDERÁVEL	72
3.4 "EPÍLOGO" CÍNICO	76
3.5 O CULTIVAR DO NEUTRO	80
4. CAPÍTULO IV: O POEMA EM PROSA E A RELAÇÃO DE TERCEIRO TIPO EM MURILO MENDES	87
4.1 "O PEIXE" PROSAICO	89
4.2 O OVO DA POESIA	99
4.3 A MÁQUINA POÉTICA	103
4.4 "O IÉTI" E O SILÊNCIO	106
5. CAPÍTULO V: A PROCURA DO POEMA EM PROSA EM DRUMMOND	111
5.1 O ESPAÇO POÉTICO	111
5.2 O SER DA POESIA	118
5.3 PROCURA DA PROSA	122
5.4 O ENIGMA POÉTICO	127
6. CAPÍTULO VI: O POEMA EM PROSA E O REFLEXO DA PROSA EM AUGUSTO MEYER	131
6.1 METAPATAFÍSICA E LIRISMO	132
6.2 ALÉM DA POESIA	137
6.3 POESIA ESPECULAR	142
6.4 AUTORRETRATO E AUTOPOESIA	146
7. CAPÍTULO VII: O POEMA EM PROSA E A TEXTURA POÉTICA EM HAROLDO DE CAMPOS	153
8. CONCLUSÃO	164
9. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	167

Definir prosa e poesia é uma tarefa árdua. As tentativas de demarcação de fronteiras estão cada vez mais indistintas, principalmente com as mudanças do código poético produzidas pela poesia moderna. Apesar dessa dificuldade, as interações entre essas dimensões do discurso já mobilizaram muitos debates teóricos e críticos.

O presente trabalho tem como objeto um gênero que colocou essa questão como princípio estruturante: o poema em prosa. O trabalho guarda como objetivo investigar a presença deste gênero em nossa literatura, considerando-o como parte da mudança do paradigma poético da modernidade. Por relacionar e problematizar as relações entre prosa e poesia de maneira mais evidente, o poema em prosa é compreendido como o gênero em que essas esferas do discurso estão em tensão¹, e esta é considerada seu elemento definidor.

As figuras de tensão surgem em diversos teóricos e críticos, com terminologia diferente, apresentando um princípio de tensão que comanda a organização do texto. Essa associação de contrários ocorre de diversas formas e com diferentes procedimentos. Contudo, a tensão termina por ressaltar a dualidade que o poema em prosa questiona. Essa dualidade se desdobra em uma classificação também dual do gênero, que corresponde aos textos que apelam para as formas cíclicas (o poema formal) e os textos mais anárquicos (l'illumination)².

¹ «Un poème en prose n'est pas une page de prose ordinaire parce que cette page est tendue entre deux pôles contraires, dont l'opposition commande toute l'organisation du texte» (VADE, 1996, p.207).

² «Le poème en prose, non seulement dans sa forme, mais aussi dans son essence, est fondé sur l'union des contraires: prose et poésie, liberté et rigueur, anarchie destructrice et art organisateur [...] de là contradiction interne, de là ses antinomies profondes, dangereuses et fécondes; de là sa tension perpétuelle et son dynamisme» (BERNARD, 1994, p.13)

gênero na literatura brasileira, o trabalho observa a mudança de paradigma para a produção de alguns poetas que adotaram o gênero, autores canônicos que incorporaram um gênero que até hoje apresenta dificuldades de delimitação.

Para isso, o marco que vai fundamentar essa discussão foi baseado em reflexões de Roland Barthes no curso *Neutro*³, definido como aquilo que burla o paradigma. Dessa forma, o conceito foi pensado em relação à poética do gênero, à produção literária e a sua posição na poesia brasileira.

O primeiro capítulo dedica-se à exploração das possibilidades do conceito de neutro e suas possíveis implicações. Não se pretende vincular o neutro ao poema em prosa de maneira exclusiva, mas oferecer outra leitura das relações entre prosa e poesia que não se concentrem nas noções de dualidade ou de tensão. Em torno dessa primeira teorização, são solicitados outros textos para a discussão e aprofundamento de alguns elementos. Entre essas correlações, encontram-se algumas observações de Maurice Blanchot e considerações de caráter metodológico elaboradas por Edgar Morin. Barbara Johnson e Valéry lançam algumas concepções de prosa e poesia e suas possíveis interações. Esses autores colaboram para compreender o conceito, relacionando-se com ele em vários planos.

Há um breve panorama da presença do poema em prosa no Brasil, no segundo capítulo do trabalho, tendo como ponto de partida a discussão feita pelo poeta Marcelo Rollemberg em um artigo⁴. O poema em prosa não foi explorado em suas virtualidades poéticas, segundo o autor, que destaca a trajetória irregular do gênero no país, a lacuna da produção na literatura brasileira e na crítica. No trabalho, para situar a trajetória do gênero

³ BARTHES, Roland. **O Neutro**: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

⁴ ROLLEMBERG, Marcelo. Onde está a poesia em prosa no Brasil? **Revista USP**, São Paulo, n.36, p.179 -181, dez. 1997/fev. 1998.

da sua origem na França e sobre o papel fundamental que desempenhou na discussão, bem como acerca das modificações da representação da poesia na literatura francesa. Na literatura brasileira, esses debates tiveram como eixo principal as mudanças feitas no verso livre, pois o poema em prosa mobilizou poucos diálogos estéticos. Contudo, o verso livre e o poema em prosa têm como característica em comum a renovação dos códigos de poeticidade.

Partindo dessas considerações, os capítulos seguintes promovem a análise de poetas e textos mais detalhadamente. Para delimitar o âmbito dessa tarefa, foram escolhidos alguns poetas que adotaram o poema em prosa em diferentes contextos. Do poeta Mário Quintana foi escolhido o livro *Sapato Florido* (1948); Murilo Mendes e Haroldo de Campos destinaram uma parte razoável de sua produção para o poema em prosa nos livros *Poliedro* (1972) e *Galáxias* (1984). Em contrapartida, Carlos Drummond de Andrade adotou o gênero em momentos esporádicos ao longo de vários livros, mas não lhe dedicou uma obra específica. De Augusto Meyer foi escolhido o livro *Literatura & poesia* (1931). O trabalho não segue um percurso que engloba o total da produção poética do gênero e não pretende ser um estudo definitivo e acabado sobre o tema, ou mesmo limitá-lo exclusivamente aos domínios da neutralidade. Ele organiza uma possibilidade de leitura e uma alternativa às análises que se concentram na dualidade.

O terceiro capítulo tem como autor pesquisado Mário Quintana. O diálogo entre prosa e poesia é recorrente na poética de Mário Quintana, e o poema em prosa convive com outras formas de prosificação da poesia, salientando uma proposta consciente de experimentar os limites dessas possibilidades. Assim como Mário Quintana, Murilo Mendes deu ao poema em prosa papel de destaque na sua produção poética em dois livros dedicados ao gênero.

Andrade, a prática do gênero foi uma ruptura do paradigma de sua própria prática poética, já que experimentado em apenas cerca de quatorze textos ao longo de sua vasta produção. A obra em prosa de Drummond é bastante vasta, mas em outras modalidades de prosa, e o poema em prosa teve um papel menor. A presença de Drummond no trabalho se justifica não apenas por este ser um autor canônico, mas por representar uma constante na prática do gênero em nossa literatura. Um grande número de poetas-prosadores compôs poemas em prosa esparsos, distribuídos em vários livros e sem atribuir-lhes uma obra exclusiva. Autores como Mário Quintana e Murilo Mendes representam uma tendência minoritária na produção poética brasileira.

O poeta Augusto Meyer faz parte de um grupo, poetas gaúchos do modernismo, que dedicou espaço ao poema em prosa. Assim como Drummond, a produção em prosa de Meyer é vasta. O autor publicou livros em que o poema em prosa é a vertente dominante. Contudo, em Meyer, ele é associado ao silêncio poético que se seguiu em sua produção. Após a publicação dos livros de poemas em prosa, Meyer se concentra em produzir ensaios e crítica.

Em Haroldo de Campos, os paradigmas são recombinações e dão vazão a um universo de palavras que levam o poema em prosa ao limite de sua especificidade genérica. A abertura de *Galáxias* dá um impulso e aponta na direção das possibilidades da prosificação da poesia. A mudança não se opera apenas no âmbito dos gêneros, mas da poesia, intrinsecamente.

Cabe destacar a aparente contradição da crítica do gênero no Brasil. Embora não tenha se configurado um horizonte de expectativa claro e definido para a literatura brasileira, o gênero foi adotado, mesmo com restrições, por autores que fazem parte do cânone da literatura brasileira. O poema em prosa, neste sentido, é uma ruptura de paradigma em relação ao dominante em nossa poesia moderna.

r da poesia no Brasil, excluindo-se o poema em prosa enquanto manifestação poética, operou-se uma visão mutiladora das mudanças empreendidas pela poesia moderna. O poema em prosa lida com o incerto, o acaso, o jogo múltiplo das interações. Ao ignorar sua existência, afasta-se o incerto e o que não se enquadra nos paradigmas poéticos em vigência, já que este questiona a poesia em seus códigos. O poema em prosa, inicialmente, se apresenta como um ãmonstro híbridoö, nas palavras de Maurice Chapelan. Ele não se adapta a um paradigma simplificador. ãA palavra paradigma é constituída por certo tipo de relação lógica extremamente forte entre noções mestras, noções-chaves, princípios-chaves. Estas relações e estes princípios vão comandar todos os propósitos que obedecem inconscientemente a seu impérioö (MORIN, 2005, p. 59).

Nesse sentido, ele não se enquadra nos paradigmas vigentes do prosaico e do poético. O paradigma simplificador engloba o que enquadra em sua ordem e expulsa dele a desordem ou os elementos insurgentes. Há um ponto de intersecção entre o poema em prosa e o neutro: ãA aceitação da complexidade é a aceitação de uma contradiçãoö (MORIN, 2005, p.59). Em nossa literatura, o poema em prosa representa uma ruptura para a poesia moderna.

Dessa forma, delinea-se o objeto construído neste trabalho. O poema em prosa não será sumariamente definido. Não a há pretensão de estudar todos os poemas em prosa, mas de fazer um recorte consciente de suas limitações. Ao relacionar o poema em prosa e o neutro, não há intenção de definir o poema em prosa, mas de pensá-lo como um objeto complexo. O poema em prosa é frequentemente estudado em função da dualidade e da tensão por ele gerada. Neste trabalho, procura-se, para além da visão dualista que reafirma uma dicotomia que o poema em prosa pretende ultrapassar discursivamente, observá-lo a partir da perspectiva do neutro e do pensamento complexo.



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

em prosa em sua especificidade e estabelecer a articulação dos conceitos que possibilitem essa abordagem. A fim de proceder a essa investigação sobre o poema em prosa e a modernidade, articulando-os com o neutro e o pensamento complexo, pensa-se na relação e no papel do poema em prosa na dinâmica da modernidade.

Apesar das limitações e falhas, o trabalho pretende contribuir para a compreensão do gênero na literatura brasileira, e o apresenta não apenas como uma reunião de tensões e conflitos de dualidade. Procura observar variedades de procedimentos apresentados nos textos de autores diferentes para tentar captar as tendências diretrizes do poema em prosa no Brasil, em uma poética da modernidade.

CAPÍTULO I

POEMA EM PROSA. FORMULAÇÃO FORA DO PARADIGMA

*Na verdade, a história do poema em prosa é a história do questionamento da forma e da ausência de uma resposta.
(Clive Scott)*

No Collège de France, no período de 18 de fevereiro a 3 de junho de 1978, Roland Barthes ministrou um curso sobre o neutro. O argumento central é a ampliação de uma categoria que deixa de se limitar à gramática para atingir domínios mais amplos. A partir do neutro como categoria gramatical, compreende-se um conceito muito mais amplo, ultrapassando os fatos da língua para atuar nos discursos, que alcança não apenas textos literários, mas também textos filosóficos e místicos. Dentre esses autores, podemos citar Ângelus Silesius, Francis Bacon, Jacob Boehme, Walter Benjamin, Dionísio, o Areopagita, Diógenes Laércio, Mestre Eckhart e Swendenborg.

A sequência das aulas pode ser percebida na organização dos capítulos, que seguem a mesma ordem do curso. No primeiro capítulo, intitulado *õPreliminaresõ*, Barthes dá início às reflexões sobre o neutro expondo características gerais, assim como as figuras, que serão detalhadas com mais cuidado ao longo do livro. As encarnações possíveis do neutro, suas figuras, são concebidas como demonstrações e ao mesmo tempo como busca do neutro, revelando um desejo⁵. As figuras somam o total de vinte e três: a benevolência, a fadiga, o silêncio, a delicadeza, o sono, a afirmação, a cor, o adjetivo, as imagens do neutro, a cólera, o ativo do neutro, as ideosferas, a consciência, a resposta, os ritos, o conflito, a oscilação, o retirar-se, o panorama, a arrogância, *kairós*, *Wu-Wei* e o andrógino.

⁵ *õNeutro ó afeto obstinadoõ* (BARTHES, 2003, p.21).

ca presidindo a sequência das figuras, já que Barthes segue uma ordem aleatória no seu agrupamento. Para que a elaboração do texto não seja autoritária e preestabelecida, ou seja, um antineuro, Barthes se preocupa com uma não sistematização. Para isso, usa um elemento mais arbitrário, que é a ordem alfabética. Essa cautela preside a ordenação do livro e se faz presente no espaço desigual e não estabelecido destinado à investigação de cada figura, seguindo as necessidades da exposição de cada uma.

Nesse capítulo, Barthes apresenta como epígrafe os seguintes textos: Joseph de Maistre, *L'Inquisition*; Tolstoi, *La nuit d'Austerlitz*; Rousseau, *Le jeudi 24 octobre 1776*; e Tao, *Portrait de Lai-Tzeu*. Em seguida, define o argumento e o objeto do curso. Ele tece um panorama da palavra "neuro" e esclarece que sua definição é estrutural e não remete a "impressões de grisalha" ou "indiferença": "Dou uma definição do neutro que permanece estrutural" (2003, p. 18). São destacados desde o primeiro capítulo os objetivos e a singularidade do objeto: "buscamos a categoria do neutro que permeia a língua, o gesto, o ato, o corpo, etc." (2003, p.19). O método de organização da exposição ocorre através de tópicos, construindo o neutro como uma "rede de leituras" em um programa bibliográfico que não pretende ser exaustivo ou completo. O caráter não normativo da concepção de neutro não ocorre de forma apenas conceitual, mas também na abordagem teórica e metodológica em que o neutro se desenvolve: "[...] hoje posso ler um livro novo com certos trechos que podem cristalizar-se em torno da noção de Neutro como uma rdomagia fantasiosa: eu leio, a varinha se eleva: tem Neutro aí e, assim, a noção de Neutro amplia-se, flexiona-se, modifica-se: ao mesmo tempo me obstino e me modifico" (2003, p.22). Assim como esclarece que os dados das referências são aleatórios, Roland Barthes também reconhece as lacunas e as carências bibliográficas em torno da neutralização husserliana, que obedeceriam a uma "estética do trabalho".

na sucessão de fragmentos e figuras, em uma sucessão descontinua da figura. análise retórica (= um pedaço delimitado de discurso, localizável porque intitulado) + rosto que tem um *arç* uma *expressão* não fragmento sobre o Neutro, mais ou menos como aqueles desenhos enigmáticos em que precisamos procurar a figura do caçador, do coelho, etc. (2003, p.24). A sequência em fragmentos teria como objetivo colocar o neutro como um estado de variação contínua, sem que haja um sentido final, focalizando mais a sua translação, do que propriamente seu conteúdo. Cada figura tende a criar um espaço projetivo, *õ*como se fosse implantada uma cabeça de ponte (2003, p.25). A *õ*inorganização (2003, p.26). A *õ*inorganização, por sua vez, é adotada de forma consciente por estar mais de acordo com o caráter não dogmático e inconcluso do neutro: *õ*Eu não fabrico o conceito de Neutro, eu exibio Neutros (2003, p.26).

De acordo com Roland Barthes, *õ*O curso existe porque há um desejo de neutro: um *páthos* (uma patho-logia?) (2003, p.29). O desejo de neutro significa desejo de suspensão do conflito, das ordens, das leis, das arrogâncias; e intensificação do conflito, muito próximo do discurso místico negativo (2003, p. 30).

O tratamento das figuras é bastante peculiar e pouco ortodoxo. Isso pode ser percebido através das nomeações das figuras que abordam desde elementos gramaticais (o adjetivo, por exemplo) até características do discurso mais sutis (delicadeza e benevolência). Elementos tão diversos compõem as cintilações do neutro, que se transformam a cada nova figura. No caso específico da figura benevolência, há uma divisão em três tópicos com denominações pouco óbvias. No primeiro tópico, denominado *benevolentia*, Barthes parte de uma observação etimológica da palavra *volutas*, que designa vontade, mas originariamente está relacionada ao campo semântico do desejo, significando ter apego, zelo por alguém ou por alguma coisa. Depois, assinala as nuances da palavra desejo no domínio da língua, observando a peculiaridade da língua francesa que faz do

de desejo mais forte que o indicativo. Ele faz uma conexão com a concretização do neutro, que não seria ausência de desejo, mas a flutuação eventual deste. É neste contexto que se pode falar em desejo de neutro no poema em prosa.

Barthes diferencia duas modalidades de benevolência: úmida e seca. A benevolência úmida está mais ligada aos domínios da gentileza, da *ágape*, uma emotividade do corpo transformada em sentimento próximo, próximo da comoção amorosa, um desejo sublimado por difusão e flutuação (2003, p. 35), a partir de uma reflexão sobre o texto de Walter Benjamin intitulado *Haschisch à Marseille*, publicado em 1932. A benevolência seca procede de uma indiferença, ligada à abstinência em exercer uma função: *Para o sábio, tudo é igual* (2003, p. 36). Há, no que diz respeito aos outros, uma incomunicação total e pacífica. As duas benevolências representam um dilema entre a *comoção* e a *distância*. Embora essas considerações pareçam à primeira vista puramente temáticas, é importante observar que Barthes parte de uma observação nos fatos do discurso. A frase *Te voglio bene* [quero-te bem], que assinala uma transição incerta da afeição terna para o amor, pode ser traduzida para o francês como *je veux bien* [faço a bondade de, concordo em], o que implica aceitação um pouco passiva, indiferença que anuí eventualmente a um pedido prévio do outro. Em *Te voglio bene*, há uma correspondência quase palavra por palavra, significando *não recuso*, sem forçosamente querer, posição de acordo com o neutro (2003, p.34).

O autor faz um levantamento lexical sumário dos campos em que a palavra *neutra* se apresenta: gramática, política, botânica, zoologia, física e química. A atuação do neutro, como o compreende Roland Barthes, passa a incluir gestos, atos, estados e comportamentos, interpretados como uma manifestação mais de uma busca ou travessia, do que propriamente um resultado. É interessante observar que o neutro, nessa acepção, não é coincidente com o senso comum, que o associa à indiferença e à fragilidade. Com a

ção, pode-se observar que o domínio do qual o neutro se aproxima é o da ética, compreendida por Roland Barthes como algo que permeia o discurso da «escolha certa» (sem trocadilhos políticos) ou da «não-escolha» ou da «escolha pela tangente» do alhures da escolha, o alhures do conflito do paradigma. Nesse sentido, a palavra mais adequada, como atesta o próprio Roland Barthes, seria *proairésis*, vontade, preferência, desejo (2003, p.20).

Toda e qualquer esquivia do paradigma⁶ é interpretada como neutro: «Defino o Neutro como aquilo que burla o paradigma, ou melhor, chamo de Neutro tudo o que burla o paradigma» (BARTHES, 2003, p.16). Porém, essa estratégia de atuação do neutro através da esquivia pode adotar duas modalidades: algumas figuras suspendem o conflito e outras o intensificam: «Tomaremos aqui a liberdade de tratar de todo estado, toda conduta, todo afeto, todo discurso (sem espírito ou qualquer possibilidade de exaustividade) que diga respeito ao conflito, ou à sua remoção, sua esquivia, sua suspensão» (BARTHES, 2003, p.18).

Na elaboração desse conceito, além das referências aos textos místicos e orientais, Roland Barthes frequentemente cita Maurice Blanchot como referência ao neutro, principalmente o livro *Conversa infinita*. No capítulo «A relação de terceiro tipo. Homem sem horizonte», Blanchot faz alusões mais minuciosas em torno das relações de neutralidade. O neutro surge na obra de Blanchot na tipologia da experiência humana. O autor concebe três tipos de relação entre os homens. Nessa tipologia, a primeira estaria fundamentada em uma relação de unidade, «uma lei do mesmo», caracterizada pela identidade e pela identificação: «O homem quer a unidade, ele constata a separação» (BLANCHOT, 2003, p. 119). Essa operação consistiria em reduzir tudo para atingir a

⁶ «Em lingüística moderna, o paradigma é constituído pelo conjunto de unidades que mantêm entre si uma relação virtual de substituíbilidade. F. de Saussure ressalta, sobretudo, o caráter virtual desses paradigmas. Com efeito, a realização de um termo (= sua formulação em enunciado) exclui a realização concomitante de outros termos» (DUBOIS, 1998, p.452).

do tipo de relação se fundamentaria na coincidência e na participação, obtidas por meios de imediação. Há uma espécie de êxtase e fusão como elemento com o qual o homem se relaciona.

No terceiro tipo de relação, não há uma identificação nem com a unidade, nem com a participação. O Uno não seria a finalidade dessa operação, diferenciando-se por não ter uma visão unificadora ou de contiguidade do Ser. Para Blanchot, o Uno realiza-se como todo, através da relação do Ser e do Ente. Desse modo, há outro tipo de relação do homem com o Outro, uma relação móvel-imóvel, sempre em deslocamento (BLANCHOT, 2001, p.121). Não é uma relação fundada na proximidade, mas em uma estranheza radical, mais intensa do que qualquer separação ou distância. Não há inclusão ou exclusão, mas sim uma interrupção radical (BLANCHOT, 2001, p.122).

Quando Blanchot apresenta o homem como uma possibilidade não unitária, ele ressalta que essa postura não remeteria o homem a uma natureza obscura, irreduzível à unidade. Ele pretende distinguir uma possibilidade diferente para contestar a concepção do Ser como unidade. Desse modo, Blanchot opera uma transição na sua reflexão que passa da dialética para a ontologia. A contestação de Blanchot em torno da noção de continuidade parte de uma reflexão em torno da pesquisa e do ensino. Nessa dialética, que privilegia apenas o momento da síntese e a fala acadêmica, a travessia se limita às águas tranquilas da continuidade discursiva.

A relação de terceiro tipo não pende para nenhum dos termos da relação, mas à palavra *entre*, que preside o relacionamento entre os homens. O homem, nesse contexto, seria o que está radicalmente exterior, fora de alcance, a todo horizonte de visão, de negação e de conhecimento. A relação entre o Eu e o Outro não se fundamentaria em nenhuma dualidade ou identidade. A palavra *entre*, a interrupção do Ser, seria o eixo dessa relação; o *entre* causa uma *irreciprocidade* *inexpugnável*. A interrupção é o que

do o que há entre os opostos, o nada e o intervalo. No contexto dessa tipologia das relações do homem e de sua experiência é que o neutro emerge. O neutro que não resolve a dualidade, mas convive com o dúplice em um enigma permanente. Ele seria o que preenche esse intervalo, sem resolvê-lo ou eliminá-lo. Essa lacuna é a condição de sua existência, e resolvê-lo seria destituir o terceiro termo de sua característica, a apreensão da lacuna como uma possibilidade (BLANCHOT, 2001, p.122).

Em Blanchot, o neutro é uma questão que não se formula, o que não pode ser apreendido nem por afirmação, nem por negação: a palavra como desvio. A experiência da neutralidade escaparia a toda experiência dialética, constituindo-se como recusa de qualquer evidência. Questões em torno das noções de mediato e imediato, sujeito e objeto, não são superadas, mas simplesmente abandonadas.

A dispersão e a recorrência dos questionamentos provocam alguma dificuldade ao leitor, já que o fragmento não tende a fazer parte da construção de uma unidade facilmente reconhecível, mas componente de uma pesquisa obstinada.

O pensamento gira em torno da questão da existência da literatura. Contudo, a monotonia dessa questão conduz o autor a múltiplos desdobramentos em razão da constante experiência da escritura. O neutro surge como um estatuto imaginário que a literatura requer.

No entanto, o ponto de partida entre os dois autores é bastante diferenciado. Enquanto Blanchot parte de uma reflexão sobre a dialética e a ontologia, Barthes elabora o neutro a partir de um elemento gramatical, numa perspectiva semiológica. O conceito do neutro não surge por acaso ou repentinamente no texto de Roland Barthes. Até a forma do neutro, essa noção se aprimorou e se transformou na escritura peculiar de Barthes, assim como muitas de suas inquietações críticas. As primeiras alusões ao neutro na obra de Barthes podem ser identificadas no ensaio *o Masculino, feminino e neutro* (1966). Trata-se

fundamento resultará na publicação de *S/Z* (1970). O corpus de análise do ensaio é a novela *Sarrazine* de Balzac, em que se inicia uma ampliação do conceito teórico da linguística de neutro⁷. Segundo Roland Barthes, para expressar a condição de uma das personagens, Balzac teria a necessidade de um terceiro sexo, ou a ausência de sexo. Como não há essa possibilidade, Balzac recorreria a uma mistura do masculino e do feminino em outros planos do texto.

Nessa estrutura binária dos sexos, a condição da personagem Zambinella pode ser compreendida como uma demonstração do neutro. Roland Barthes apresenta as características de *Sarrazine* e *Zambinella*. Ele resume o enredo do conto da seguinte forma: em 1758, em uma viagem à Itália, *Sarrazine* se apaixona por uma prima-dona chamada *Zambinella*, que, segundo *Sarrazine*, apresentaria todas as perfeições do corpo feminino. Essas características perfeitas foram percebidas por *Sarrazine* apenas de modo fragmentário, até então. Dessa forma, *Zambinella* reunia características que *Sarrazine* só conhecia de modo fragmentário.

Após essa contextualização, Roland Barthes destaca o modelo assertivo da linguagem e situa a interrogação como modelo diferenciado: «Bastará, pois, inverter a normalidade implícita do paradigma assertivo e elaborar em primeiro lugar uma linguística da interrogação» (1966, p.5). Na análise de *Sarrazine*, a pergunta se insere no contexto do suspense, em uma tipologia elaborada por Barthes e identificada na novela. A pergunta principal, contudo, desta novela, é a questão em torno da natureza de *Zambinella*, cuja indagação não se dirige para a nomeação, mas para a possibilidade, o inominável, o enigma do ser. Para isso, são apontadas algumas espécies de decifrações internas do texto. É nesse contexto que a noção de neutro se apresenta: «No caso do ancião, o problema

⁷ «O neutro é um gênero gramatical que, numa classificação em três gêneros, opõe-se ao masculino e ao feminino. O neutro representa frequentemente, mas não constantemente, o termo não-animado no gênero natural, quando este repousa sobre a oposição entre os animados, pessoas e animais, de um lado (classificados em macho/masculino e em fêmea/feminino), e os objetos não-animados, de outro lado» (DUBOIS, 1998, p.432).

uma identidade fragmentária, de suscitar um nome unitário que ainda não existe, pois, no ancião estranho, nem a pessoa, nem o corpo podem ser nomeados (1966, p.7).

Roland Barthes destaca que Balzac tem necessidade de criar um terceiro sexo ou uma ausência de sexo de acordo com a situação do castrado, definida como ãmistura simultânea do masculino e do feminino ou como sucessão dos dois. Balzac sente dificuldade de expressar essa condição na sua escritura, visto que a estrutura dos sexos é predominantemente binária. Como essa oposição não pode operar morfológicamente, Balzac opta pelo nível subsidiário do atributo. A condição de Zambinella e a construção do texto geram uma ãconflagração paradigmática e uma ãexplosão de termos incompatíveis (1966, p.11). Para Sarazine, a feminilidade de Zambinella tem provas atributivas, ou seja, parte de um predicativo e de falsos silogismos.

Como se pode observar, o neutro surge em Barthes extremamente conectado à linguística, como é o pressuposto da semiologia. Posteriormente, o neutro ganhará contornos menos restritos e se tornará um objeto mais autônomo, como um conceito independente, e funciona teoricamente com mais mobilidade. A noção ressurge no livro *Roland Barthes por Roland Barthes* (1975). O conceito, ou melhor, as cintilações do neutro, como o autor denomina, tornam-se mais contundentes e caminham em uma direção mais ampla. A própria estrutura do livro é fator que confirma essa postura. O livro se constitui em uma série de tópicos tratados com relativa independência e de modo bastante fragmentário. Ele pode ser compreendido como uma espécie de biografia, tendo em vista as informações documentais da vida de Barthes apresentadas por ele mesmo. A arrogância, elemento contra o qual o neutro se insurge, é um tópico do livro: ãA *Doxa* (palavra que reaparecerá com frequência) é a opinião pública, o espírito majoritário, o Congresso pequeno-burguês, a Voz do Natural, a Violência do Preconceito (1975, p. 56).

Neutro⁸ veem-se os esboços do que mais tarde se desenvolveria no curso sobre o neutro, através do estudo de algumas de suas figuras. As características apontadas por Barthes nesse tópico serão incorporadas como figuras do neutro: a suspensão do processo, de julgamento, a deslocação, a recusa em ostentar uma atitude, a deriva, tudo o que esquiva, ou evita ou torna irrisórios a parada, o controle, a intimidação. Cada uma dessas expressões, tomada isoladamente, apresenta características do neutro, que por sua vez serão aprofundadas no curso de 1978.

⁸ O Neutro não é uma média entre activo e passivo; antes será um vaivém, uma oscilação amoral, em resumo, e se assim se pode dizer: o contrário de uma antinomia. Como valor (proveniente da região da Paixão), o Neutro corresponderia à força através da qual a prática social varre e irrealiza as antinomias escolásticas (Marx, citado em *RS*, 61): É apenas na existência social que as antinomias tais como subjectivismo e objectivismo, espiritualismo e materialismo, actividade e passividade, perdem o seu carácter antinômico...).

Figuras do Neutro: a escrita branca, isenta de qualquer teatro literário é a linguagem adâmica é a insignificância delectável é o liso é o vazio, o sem costuras é a Prosa (categoria política descrita por Michelet) é a discricção é as férias da pessoa, senão anulada, pelo menos tornada irreferenciável é a ausência de *imago* é a suspensão do processo, de julgamento é a deslocação é a recusa em ostentar uma atitude (a recusa de toda contingência) é o princípio da delicadeza é a deriva é o gozo: tudo o que esquiva, ou evita ou torna irrisórios a parada, o controle, a intimidação.

Nada de Natureza. Num primeiro tempo tudo se reduz à luta de uma *pseudo-Físis* (Dóxa, natural, etc.) e uma *anti-Físis* (todas as minhas pessoas): uma é odienta, a outra desejável. Todavia, e num tempo ulterior, esta mesma luta parece-lhe um tanto teatral; é, então de modo surdo, rejeitada, posta à distância pela defesa (pelo desejo) de Neutro. O Neutro não é portanto o terceiro termo é o grau zero é duma oposição a um tempo semântico e conflituoso; é *num outro elo da cadeia infinita da linguagem*, o segundo termo dum novo paradigma em que a violência (o combate, a vitória, o teatro, a arrogância) constituiu o termo pleno (BARTHES, 1975, p. 159-160).

Para compreender o neutro e suas figuras é interessante observar brevemente alguns autores que se dedicaram à questão. Ao mencionar as figuras do Neutro, Barthes se vincula à Retórica, área de conhecimento que estudou a definição e a distinção das figuras⁹.

Outro viés de acesso ao neutro ocorre através do grau zero, de Roland Barthes. No texto *Algumas consequências da diferença anatômica dos textos*. Para uma teoria do poema em prosa, Barbara Johnson (1982, p.112) expõe alguns aspectos sobre o poema em prosa que geralmente não são abordados pelo estudo corrente do poema em prosa. A figura do neutro pode ser relacionada às considerações de Barbara Johnson.

Na parte intitulada *Diferença e repetição*, há um breve panorama histórico a respeito da noção de poema em prosa, citando falas de Abbé Desfontaines e Voltaire. Desde o princípio, segundo a autora, o poema em prosa mais do que contaminar a suposta clareza das classificações, coloca em questão o próprio sistema em que essas classificações operam.

⁹ De acordo com Genette, a Retórica levaria em consideração o espaço entre a letra e o sentido; a maneira como esse espaço é preenchido é o que se compreende por figura: *haverá tantas figuras quantas formas forem encontradas para o espaço entre a linha do significante (a tristeza voa) e a do significado (o sofrimento não dura)* (1972, p.199). Portanto, a Retórica estaria fundamentada nessa consciência que separa a linguagem real utilizada e uma linguagem virtual, por assim dizer. A arte dos escritores está na manipulação e no espaço de manobra desses limites. Todo estilo é, de certa forma, figurado, mas a própria Retórica denomina um estilo simples. A figura é vista como um desvio em relação ao uso, porém esse desvio também é usado, o que constitui um paradoxo da Retórica. A ausência total de figuras em um texto é possível e estaria enquadrada no que se chama grau zero, isto é, *um signo definido pela ausência de signo e cujo valor é perfeitamente reconhecido* (p.200). Nessa passagem encontra-se em Genette uma alusão ao grau zero: *Sabe-se, pelo exemplo da lingüística, que o fenômeno do grau zero, em que uma ausência de significante designa claramente um significado conhecido, é a marca infalível da existência de um sistema: é necessário um código organizado de alternâncias vocálicas para que a ausência de vogal tenha uma função distintiva. A existência de uma figura zero valendo como figura para o sublime, mostra que a linguagem da Retórica é tão saturada de figuras que a uma casa vazia no sistema significa um sentido pleno: a Retórica é um sistema de figuras* (GENETTE, 1972, p.200).

A prosa desorganizada não tem o mesmo impacto, nem causa a mesma perturbação que provocou nos clássicos. As fronteiras que o poema em prosa questiona atualmente se apoiam em outra base, porém continua a existir uma fronteira a ser transposta: a actual deslocação desta linha de demarcação do eixo prosa/poesia para o eixo linguagem vulgar/linguagem poética não dissipou nada da intensidade das questões de contaminação que em relação a essa demarcação se colocam (1982, p.112). O poema em prosa integra um prosaísmo, ou seja, expressões comuns ou triviais criam dissonâncias que contribuem para a coerência do texto, como, por exemplo, no poema *L'invitation au voyage*, de Baudelaire.

O poema em prosa deixa de ser um oxímoro entre prosa e poesia, mas o interesse permanece em vista da necessidade dessa diferença no interior da língua: o poema em prosa marca, com efeito, um momento da crise em que a problematização de uma diferença se torna discurso sobre a diferença. É esse discurso que vamos tentar ler aqui (1982, p. 112). Ele não é o único gênero que questiona sua própria constituição, porém essa problematização é um aspecto fundamental da sua gênese.

O poema em prosa frequentemente é definido como monstro híbrido ou gênero bastardo. O gênero está incluído em uma anomalia de descendência, como um problema genealógico. Nessa perspectiva, o poema em prosa é uma problematização das raízes da própria história da literatura. Ele se apresenta desde o início como um fenômeno derivado, enxertado, como, por exemplo, atesta a sua vinculação com a tradução. Segundo a autora, o poema em prosa teria, por princípio, o inédito a partir do reeditado. Ele se sustentaria em um paradoxo do novo e do repetido (1982, p.113-114).

Barbara Johnson parte de uma comparação entre o poema em versos *La chevelure* e *Un hémisphère dans une chevelure*, em prosa, ambos de Baudelaire. Colocando os poemas lado a lado, a autora discute a questão das datas das obras e as

da temporalidade constitutivas não só da sua leitura, mas também de sua escrita (1979, p. 116). O que constituiria para alguns já um argumento em favor de um texto ou de outro. No segundo tópico, *Prosa e poesia: a tentação da simetria*, Barbara Johnson afirma:

A questão posta por esta impossibilidade é a do papel desempenhado na leitura pela disposição espaço-temporal de um espaço textual e é precisamente a formulada pela própria noção de poema em prosa, considerando que a diferença mais evidente entre prosa e verso seja de ordem espacial e temporal, toda a interrogação do poema em prosa que comporte uma escolha de disposição não é contingente, mas dele constitutiva (1979, p.117).

Segundo a autora, toda a procura de uma diferença de natureza entre a linguagem versificada e a linguagem prosaica acha-se desarmada perante esta justaposição [entre os poemas em prosa e em verso]. Não há uma distinção puramente formal que abarque as diferenças entre os dois poemas. No entanto, o primeiro fragmento do poema em verso fornece o isolamento tipográfico que o diferencia do poema em prosa, engendrando uma instância de signos de literatura, como os designa Roland Barthes.

A partir das considerações mencionadas, a autora apresenta algumas questões diretamente envolvidas na noção de poema em prosa ou dele derivadas:

Admitindo que a diferença entre prosa e verso não é de essência, mas de *referência* e de referência não a uma realidade poética ou prosaica nem sequer a uma diferença lingüística inerente, mas a uma *anterioridade textual*, a uma diferença de *códigos* e não chegaremos precisamente à concepção falsamente simétrica da relação entre verso e prosa que se supõe ser posta em questão pelo poema em prosa? (1982, p.118).

Barbara Johnson destaca a insuficiência dessas observações colocando como ressalvas que a prosa geralmente é compreendida como enunciado não marcado, que não contém em si nenhuma marca de sinalização metalingüística. A diferença entre prosa e

ades de marca, ou entre a presença e a ausência de

marca:0 (1982, p.118).

Outro aspecto focado por Johnson é a produção do significado ãprosaõ pelo poema em prosa, que se constrói em torno da noção do que ele não é verso. Desse modo, ão poema em prosa deriva, de facto, igualmente dos dois códigos entre os quais, segundo a nossa definição, se supõe que um enunciado deve escolherö (1982, p.118). O poema em prosa deve ser escrito ãem prosaõ, sendo excluídos poemas em versetos ou em versos livres. Existem várias modalidades de prosa que o gênero pode incorporar, como, por exemplo, a prosa de arte e a prosa poética¹⁰.

Através dessas considerações, chega-se novamente a uma concepção dualista do poema em prosa, convergindo para dois tipos de oposições binárias; presença e ausência de marca; referência ao código ãpoesiaã referência ao código ãprosaã que entram em conflito (curto-circuito) (p.118). Porém, uma visão operada fora das noções de dualidade compreende o poema em prosa como: ãNem antítese, nem síntese, o poema em prosa é o lugar a partir do qual a polaridade ó e, portanto, a simetria ó entre presença e ausência, entre prosa e poesia *disfunciona*ö (1982, p.118).

Ela propõe comparar os dois poemas de Baudelaire em seus pormenores, para perceber os deslocamentos em torno da prosa e da poesia. No poema em verso ocorre uma sobreposição associativa e a agramaticalidade reforça os transportes estáticos, enquanto ãa prosa solicita gramaticalmente o consentimento para prolongar essa respiraçãoø(p.121). Há uma distinção entre os eixos paradigmáticos e os eixos sintagmáticos. Em várias passagens, principalmente na conclusão da análise dos poemas ãLa chevelureö e ãUn hémisphère dans une chevelureö, a autora apresenta considerações que podem ser

¹⁰ ãTous les types de prose, en un mot, peuvent être utilisés par le poète en proseö (VADÉ, 1996, p. 14)

relações específicas dos dois textos têm uma relação mais ampla com o modo de operação do poema em prosa, de maneira mais abrangente:

Assim, enquanto com o amor narcísico, a oposição simétrica entre prosa e poesia se fundamenta na astúcia de um desdobramento que não pode reduzir-se a uma unidade, nem a dualidade reais, a diferença que revela o poema em prosa não se cava entre duas unidades discretas e localizáveis ó prosa e poesia ó, mas no interior da própria possibilidade da unidade. O poema em prosa é a repetição da poesia, através da qual a poesia se diferencia retrospectivamente dela própria. Subvertendo a oposição binária ãprosa ou poesiaö por uma indeterminação que não é completamente ãnem *poesia* nem *prosa*ö, nem ãsimultaneamente prosa e poesiaö, o poema em prosa não é exterior nem interior à poesia: falando da poesia, ele fala-a e não a fala, desloca-a precisamente repetindo-a (1982, p.132).

As considerações mais específicas da análise se confundem com as considerações sobre a definição de poema em prosa engendrada no começo do texto crítico, quando aborda as implicações das noções de prosa e de dualidade. A análise se torna uma demonstração das considerações teóricas e das implicações destas. Pode-se perceber que a autora é uma leitora de Barthes. Não se trata ainda do autor do curso sobre o neutro, mas um autor que traz esse conceito de forma embrionária, que será potencializado mais tarde no curso.

O tirso, na compreensão de Bárbara Johnson, é tido como símbolo do poema em prosa pela fusão da dualidade e da unidade, em relação à prosa e à poesia (1982, p.63). De fato, a imagem do tirso se presta a transposições metafóricas, visto que são duas partes rigorosamente diferenciáveis. Ele é uma justaposição de duas naturezas diferentes, rigor e sinuosidade, unidade e heterogeneidade, mas como o tirso poder-se-ia constituir uma unidade? A unidade do tirso se torna ela mesma a metade de uma nova justaposição entre unidade e variedade. O tirso em sua unidade se torna o bastão de outro tirso, do qual ele é uma flor em volta de outro bastão, um paradoxo da proliferação indefinida. A procura pelo termo do paradoxo faz com que o sentido sempre escape e nos remeta novamente aos

em outro ponto de vista. Portanto, há uma volta dos paradoxos de quantidade, seja como regressão infinita, seja como desdobramento estéril. Cada tirso pode ser tomado como a designação de outro termo de um novo tirso.

A identificação do poema em prosa com o tirso leva a outra analogia estabelecida entre a poesia e a prosa /a dança e o caminhar. Quando Valéry identifica o andar à prosa, ele destaca o aspecto funcional e utilitário de ambos. A dança, por sua vez, é compreendida como uma elaboração estética dessa função, deixando de ser prática para ser artística. Através do ritmo, a dança também está relacionada à poesia. Vinculando a dança à poesia, Valéry faz a recorrente associação da poesia com o sagrado. A dança está ligada aos contextos de celebração. É uma linguagem que ultrapassa as palavras, que passam a ser insuficientes. Diferente do andar, que estaria condicionado pelas circunstâncias das quais é consequência, a dança está , assim como a poesia, ligada ao imperecível.

A dança é totalmente diferente. É, sem dúvida, um sistema de atos; mas que têm o seu fim em si mesmos. Não vão a parte alguma. Se buscam um objeto, é apenas um objeto ideal, um estado, um arrebatamento, um fantasma de flor, um extremo de vida, um sorriso ó que se forma no rosto de quem o solicitava ao espaço vazio. Não se trata, portanto, de fazer uma operação limitada, cuja finalidade está situada em algum lugar do ambiente que nos cerca; mas sim de criar e de manter, ao exaltá-lo, em certo *estado*, através de um movimento periódico que pode ser executado no mesmo lugar; movimento que se desinteressa quase inteiramente da visão, mas executado e regulado pelos ritmos auditivos (VALÉRY, 1991, p.212).

Em algumas culturas, a dança é uma expressão das relações sagradas e profanas do homem com o universo, expressão de um êxtase e do mistério, operando uma espécie de fusão em um movimento ao mesmo tempo estético, religioso ou místico, como uma volta ao ser de onde tudo emana. Na tradição chinesa, a dança está ligada à organização do mundo. A linguagem da dança é ao mesmo tempo uma linguagem da ação.

ra outro texto. A poesia também estaria fundamentada na manifestação de uma poética do gesto, fazendo parte do universo de ações simbólicas.

Poesia e dança teriam em comum princípios estéticos ligados ao ritual. Há uma percepção do fluxo linear, submetido aos padrões rítmicos e temporais. A dança teria uma elaboração específica em unidades autosuficientes, constituindo unidades significantes que necessitam da adesão total do sujeito. Hiatos e quebras do movimento, modulações, possibilidade de reiteraões, perturbações, deslizamentos, variações de intensidade presentes na dança, pela analogia de Valéry, podem estender-se à poesia.

No interior dessa comparação, percebe-se certa similitude com a distinção que Jakobson faz das funções da linguagem. A função referencial seria a função identificada ao andar e a função poética seria a dança. Na base, há uma distinção entre uma linguagem voltada sobre si mesma e outra, voltada para alguma finalidade prática. Nessa perspectiva, nos cabe perguntar qual é o papel de um gênero que procura andar com a técnica da dança e dançar como se caminha, e quais são os limites e as fronteiras entre essas duas modalidades de movimentação do corpo-texto.

Ao identificar a prosa ao andar, Valéry destaca o aspecto puramente funcional da prosa, como uma ferramenta que, após ter auxiliado em determinada ação, perde a importância. A prosa não é sentida ou planejada, não é, portanto, uma atividade dotada de significado. A dança e a poesia são atitudes que fazem com que se tenha plena consciência dos movimentos, dando uma espécie de tratamento estético ao movimento: ãA ação, desligada de seus fins, que vão se atenuando, torna-se proeza ou dançaõ (SARTRE, 1989, p.30).

O andar, como a prosa, visa um objeto preciso. É o ato dirigido para alguma coisa à qual é nossa finalidade juntarmo-nos. São circunstâncias pontuais, como a necessidade de um objeto, o impulso de meu desejo, o estado de um corpo, de minha visão, do terreno, etc. que ordenam ao andar seu comportamento, prescrevem-lhe sua direção, sua velocidade e dão-lhe um *prazo limitado*. Todas as características do andar são deduzidas dessas condições instantâneas que se combinam

em todas as vezes. Não existem deslocamentos através do
o sejam adaptações especiais, mas abolidas e como que
das as vezes pela realização do ato, pelo objetivo atingido
(VALÉRY, 1991, p.212).

A analogia da poesia com a dança encontra alguma semelhança com o poema em prosa de Baudelaire, *Le thyrseö*. Segundo Georges Poulet, o tirso é digressivo, mas tende ao seu fim, em uma série de movimentos imaginativos. O poema em prosa é o pensamento-tirso (1980, p.51). Essa estrutura emblemática torna-se uma expressão do pensamento dualista de Baudelaire, acentuando as diferenças e a oposição entre a linha e a curva, ou seja, entre o rigor do espírito e a fantasia imaginativa.

A distinção entre prosa e poesia é recorrente entre diversos poetas. No que diz respeito ao poema em prosa, podemos ler o gênero na perspectiva do desejo de Neutroö, elaborado por Barthes, procurando identificar as figuras que podem revelar esse desejo de burlar especificamente esses paradigmas¹¹. Nesse sentido, o poema em prosa não mistura prosa e poesia, mas opera um espaço literário em que essas distinções deixam de ser pertinentes e de fazer sentido na apreensão desse fenômeno literário. Não são questões resolvidas, mas elas não parecem oferecer respostas adequadas às interrogações lançadas pelo poema em prosa. A noção de neutro recusa as bases e os termos em que este debate ocorre. O poema em prosa habita o espaço da hesitação, de circulação entre regimes de escrituras diferentes.

As definições do poema em prosa geralmente caem em um dualismo rotineiro entre prosa e poesia, resumidas na noção de tensão. O poema em prosa se torna um problema constrangedor, por não ser uma forma convencionalmente definida. É uma terceira via de

¹¹ Se há um modelo univesal para a idéia de paradigma (é bom lembrar que o assunto do nosso curso, o Neutro, é o que desmonta o paradigma: paradigma é a lei contra a qual se insurge o Neutro), esse modelo é sim/não (+/ -)ö (BARTHES, 2003, p.92).

mais amplo. Por se definir como uma terceira alternativa, o poema em prosa é o novo termo de outro paradigma em que essas distinções não bastam. As definições de poema em prosa terminam por legitimar o senso comum. É o que se observa quando se comparam as definições de poema em prosa com as definições de um dicionário não especializado em literatura¹².

As figuras do neutro, suas encarnações, podem fornecer o instrumental teórico para compreender o poema em prosa em seu próprio território. Sem estabelecer regras *a priori*, que já mostraram resultados pouco satisfatórios na apreensão do gênero como um objeto que opera em outras instâncias do discurso literário. Há uma indagação que o poema em prosa não pretende resolver, já que este é o seu espaço de atuação. Ele seria a resposta a um questionamento, resposta que se constitui em novo enigma.

O neutro não se limita ao poema em prosa, mas fornece subsídios para um embasamento teórico. Associar o gênero ao neutro é afirmar seu estatuto de fronteira. Ele não é uma regra, mas uma antiregra, as figuras de dualidade que presidem as abordagens do poema em prosa terminam por limitá-lo. O neutro pode ser realizado de diversas formas e a sua prática não se manifesta de modo tão óbvio, visto que um desejo não precisa ser atingido necessariamente. O que importa é a sua travessia, ou seja, seu processo.

A dualidade que serve de instrumento de análise do poema em prosa tem uma perspectiva paradigmática e dogmática. O neutro não é adotado por Barthes nas questões de gênero ou do poema em prosa especificamente, porém como se trata de uma categoria que permeia todo o discurso, ele pode ser lido levando em consideração as cintilações do neutro, além de uma perspectiva dualista. Relacionar duas categorias controvertidas e

¹² Poesia [Do gr. Poésis = ação de fazer algo pelo latim poese¹+ai] S. f. 1. Arte de escrever em verso. 2. Composição poética de pequena extensão. 3. Entusiasmo criador, inspiração. 4. Aquilo que desperta o sentimento do belo 5. O que há de elevado ou comovente nas pessoas ou coisas. 6. Encanto graça, atrativo. Poesia pura. Arte Poét. Corrente da poesia moderna que renuncia à expressão de sentimentos individuais e ao material anedótico (FERREIRA, 2006, p.1586).

iculdade a mais, quando se trata do poema em prosa, por si só bastante complexo. Contudo, as afinidades do neutro com o poema em prosa não se limitam às questões temáticas, mas às questões metodológicas e práticas. Tendo em vista que essa aproximação não foi feita até então, é importante assinalar que ao focalizar a neutralidade do poema em prosa não se está tentando encontrar uma definição fechada e estanque, visto que seria incoerente em relação ao gênero e ao neutro simultaneamente, mas fornecer uma alternativa de leitura do poema em prosa dando outra perspectiva ao problema, propondo uma perspectiva teórica de acordo com postulação de escritura fora do paradigma.

Para compreender o percurso metodológico de Barthes em seu curso *O Neutro*, faz-se conveniente abordar outro estudioso que lança mão de diversos elementos que permitem a leitura do neutro em confluência com outra abordagem teórica. Edgar Morin, em seu livro *Introdução ao pensamento complexo* (2007), aborda outra forma de ver os paradigmas do conhecimento. Existem alguns pontos de convergência entre o neutro e o pensamento complexo, desenvolvido por Morin.

Quando Roland Barthes afirma que o neutro é tudo que subverte o paradigma, ele mesmo como estudioso subverte metalinguisticamente os paradigmas do discurso acadêmico. O neutro é um conceito, se se pode chamá-lo dessa forma, bastante ãcomplexoö. A dificuldade ocorre, em parte, pela matéria em si, mas também em função das opções de Roland Barthes enquanto estudioso. Não há uma definição fechada do neutro e a todo o momento do curso surgem passagens em que o autor atesta suas limitações, com o propósito declarado de não engessar o neutro em conceitos. Ele tem uma contradição irremediável, correndo sempre o risco de instaurar o paradigma que pretende abolir: ão se expor, ele consolidaria o sentido que gostaria de dissolverö (2003, p.28);

fazê-lo, mas não o falar é perder sua "constituição" (2003, p.04).

Enquanto o neutro de Roland Barthes desnorteia o paradigma, Edgar Morin apresenta o pensamento complexo como o que revela o paradigma simplificador dissimulado na produção do conhecimento¹³. Um dos pontos convergentes entre o neutro e o pensamento complexo está na própria definição do termo "neutro". A palavra, de certa forma, enquadra-se na "migração de conceitos", exposta por Edgar Morin: "Os conceitos viajam e é melhor que viajem sabendo que viajam" (2007, p. 117).

As melhores indicações do percurso metodológico do curso estão nos suplementos que Barthes escreveu antes de algumas aulas, onde se percebe a procura por um percurso maleável. Barthes não pretende definir o neutro, mas fazê-lo cintilar. Procura descobrir uma região, um horizonte e uma direção. Barthes também afirma o desejo do neutro que está por trás da sua concretização no curso, do qual ele é uma manifestação. Tem-se, no suplemento II, o exemplo da flutuação que ocorre durante o curso. Barthes afirma o acaso como potencialidade organizadora:

Sobre o curso. De um sábado a outro, em mim, o curso "trabalha"; ainda que preparado de antemão (pouco, aliás), ele continua em movimento: existe em mim uma atualidade do curso, que provém daquilo que tem vontade de se incorporar nele retroativamente: seja por pensamentos ulteriores à sua enunciação ("efeito retardado") seja porque na minha vida, durante a semana, ocorrem pequenos acontecimentos que entram em consonância com o que foi dito. Acredito que seja importante dizer e fazer isso, pois significa que o curso não é exposição de um "pensamento", mas (pelo menos idealmente) uma cambiância de individuação [...] (2003, p. 101).

¹³ Um paradigma é um tipo de relação lógica (indução, conjunção, disjunção, exclusão) entre certo número de noções ou categorias mestras. Um paradigma privilegia certas relações lógicas em detrimento de outras, e é por isso que um paradigma controla a lógica do discurso. O paradigma é uma maneira de controlar o lógico e o semântico (2007, p. 112).

Este complexo há uma afinidade não apenas conceitual, mas metodológica. Pensar através desses conceitos implica mudança de posturas e procedimentos. Os autores não coincidem totalmente, contudo apresentam reflexões em torno da mesma inquietação, apresentando formulações que se preocupam com o conhecimento e sua elaboração. São apresentadas possíveis estratégias que não visam à superação das fixas concepções vigentes. Elas se apresentam, sobretudo, como alternativas metodológicas não exclusivas.

1.2 Escrita poética

O percurso da construção do neutro no pensamento de Roland Barthes teve um momento privilegiado no livro *O grau zero da escritura*, onde o autor discorre sobre a literatura como instituição. Barthes vai situar a poesia contemporânea e oferece uma interpretação diferente daquela elaborada por Sartre, em 1948, no livro *O que é literatura?* (1948)¹⁴. No capítulo intitulado "Que é escrever?", ele discute a questão do engajamento e especifica as diferenças entre prosa e poesia a partir da noção de engajamento:

O prosador escreve, é verdade, e o poeta também. Mas entre esses dois atos de escrever não há nada em comum senão o movimento da mão que traça as letras. Quanto ao mais, seus universos permanecem incomunicáveis, e o que vale para um não vale para o outro. A prosa é utilitária por essência; eu definiria de bom grado o prosador como um homem que se serve das palavras. *Monsieur Jourdain* fazia prosa para pedir seus chinelos, e Hitler, para declarar guerra à Polônia. O escritor é um falador, designa, demonstra, ordena, recusa, interpela, suplica, insulta, persuade, insinua. Se o faz no vazio, nem por isso se torna poeta: é um prosador que fala para não dizer nada. Já vimos suficientemente a linguagem pelo avesso; convém agora considerá-la do lado direito (SARTRE, 1989, p.18).

¹⁴ Sartre havia visto a *écriture blanche* de Camus como uma recusa ao compromisso; mas, para Barthes, a escritura de Camus, tal como outros exemplos de literatura autoconsciente desde Flaubert, está historicamente engajada num outro nível: ela luta contra a literatura e suas presunções de significado e de ordem. A literatura séria deve questionar-se a si mesma, assim como deve questionar as convenções mediante as quais a cultura ordena o mundo; aí reside seu potencial radical (CULLER, 1988, 29-30).

ou um enunciado não marcado, para Barthes. Por um

lado, mesmo a prosa mais õprosaicaö revela uma concepção de literatura e um relacionamento com o mundo. Portanto, não há õneutralidadeö. Por outro lado, há muitos modos de assinalar, em um texto, os domínios do literário, e o verso é um deles. Não se trata de uma característica exclusiva. Toda escolha de escritura implica engajamento com a instituição literatura (CULLER, 1988, p.26).

Daí um conjunto de signos dados sem relação com a idéia, com a língua ou com o estilo, e destinados a definir, na espessura de todos os modos de expressão possíveis, a solidão de uma linguagem ritual. Essa ordem sacral dos Signos escritos estabelece a Literatura como uma instituição e tende evidentemente a abstraí-la da História, pois nenhum fechamento se funda sem uma idéia de perenidade; ora, é onde a História é recusada que ela age mais claramente; pode-se, portanto, traçar uma História da linguagem literária que não é nem a história da língua, nem a dos estilos, mas apenas a história dos Signos da Literatura, e pode-se prever que a história formal manifeste claramente, a seu modo, sua ligação com a História profunda (BARTHES, 1974, p.117).

As posturas diferenciadas em relação à literatura manifestam-se mais claramente nas respectivas opiniões sobre o escritor Albert Camus. Para Sartre, a escritura branca de Camus marcaria a rejeição ao engajamento; mas, para Barthes, o engajamento ocorre em outro plano, nos interstícios da literatura, ao problematizar as convenções¹⁵. Em um breve panorama, Barthes afirma que, entre o século XVII e a metade do século XIX, a literatura francesa era uma *écriture classique* que não se sentia õuma linguagemö, mas õa linguagemö, e que possuía uma confiança absoluta na função referencial da linguagem (s/d, p. 118).

¹⁵ A *linguagem* de um autor é algo que ele herda, e seu *estilo* é uma estrutura pessoal, talvez subconsciente, de hábitos e obsessões verbais; mas sua *forma de escrever*, ou *écriture*, é algo que ele escolhe, a partir das possibilidades historicamente disponíveis. Trata-se de uma õforma de conceber literaturaö, um uso social da forma literáriaö(CULLER, 1988, p.28).

ursão pela história da literatura realiza três coisas. Em afirma o engajamento político e histórico da linguagem significado político da escritura não é simplesmente uma questão de conteúdo político ou de compromisso político explícito do escritor, mas também de engajamento da forma no ordenamento literário do mundo próprio de uma cultura [...]. Em segundo lugar, *Le degré zero* estabeleceu uma narrativa histórica geral que facilita a reflexão a respeito da literatura [...]. Por fim, ao focar os sinais da literatura ó a forma pela qual a escritura expressa a conotação de um modo de fazer literário ó, Barthes traz à nossa e à sua atenção um difuso mas poderoso segundo nível de sentido, que ela vai estudar das mais diversas formas (CULLER, 1988, p.31).

Nesse momento, a noção de escritura branca, ou seja, escritura não marcada, é citada como õescritura neutraö (CULLER, 1988, p.29). Mesmo levando em consideração as diferenças entre as concepções ao longo da produção de Barthes, a aproximação da categoria do neutro com o poema em prosa traz outros obstáculos. No capítulo õExiste uma escritura poética?ö, do livro *O grau zero da escritura*, Barthes responde negativamente à pergunta do título. O capítulo começa com uma reflexão em torno das concepções de prosa e poesia na literatura clássica. Segundo Culler (1988), a negativa se deve a dois fatores:

Todavia, em *Le degré zéro*, ele segue uma linha diferente, alegando não haver uma *écriture poétique* porque, de um lado, a poesia clássica não tem como base um uso distintivo da linguagem (ela faz parte da abrangente *écriture classique*) e, de outro, porque a poesia moderna é õuma linguagem na qual um violento impulso de autonomia destrói todo escopo éticoö (1988, p.54).

Barthes coloca em termos diferentes a base da distinção entre prosa e poesia. A primeira faz da linguagem um meio de experimentações; a segunda, ultrapassa a linguagem para alcançar uma plenitude de sentido. Porém, de acordo com Culler (1988, p.55), ele estaria empenhado nessa mesma atividade, ao deixar de inserir a poesia nessa característica geral da literatura. O impulso de autonomia da poesia é um fator que faz com que sua escritura tenha um regime diferenciado. Contudo, é onde a História é mais camuflada, mas ela se torna presente, nas palavras do autor. Barthes, em geral, declina de

ca de discutir formas acabadas, dando preferência à prosa e, principalmente, a fragmentos de prosa. O neutro ultrapassa essa exclusão, uma vez que abrange textos dos diferentes territórios, como já foi dito, incluindo a poesia (muito brevemente).

O momento na trajetória de Barthes em que a poesia ganha maior destaque é, curiosamente, no livro *A preparação do romance* (1979-1980). Um curso que teria como conclusão a obra em si mesma. Segundo Compagnon, o curso se revela como *õune recherche du poème comme salut de la littérature* (2005, p.409). As observações sobre a *õmorte da literatura*¹⁶, obsessão de Blanchot, se incorporam ao repertório de Barthes. Em *O grau zero da escritura*, não há nenhuma demonstração de simpatia pela poesia moderna, que *õdestruía as relações da linguagem e reduzia o discurso a estações de palavras* (BARTHES, p.145). Além desses aspectos, *A preparação do romance* surge com a prática da sutileza em um mundo bárbaro e confere à poesia um papel diferente do que lhe foi dado no livro *O grau zero da escritura*. Desse modo, a poesia se torna uma alternativa à morte da literatura. Segundo Compagnon, Barthes *õréhabilite la poésie et rédime la littérature par la poésie* (2005, p. 437). Essa reabilitação ocorre, inicialmente, através do *haikai*, por ser particular, circunstancial e efêmero. Nessa perspectiva, o poema capta uma vibração do mundo, estabelecendo um acordo entre o que é visto, o que é observado e o que é escrito (2005, p.438). O romance atua através da narração, da interpretação, da generalização e da abstração. Para Barthes, o poema marca um *õretour de la lettre*. Assim, o curso que seria uma preparação do romance se revela uma propedêutica do poema, uma terceira forma.

A inclusão do poema nas elaborações de Barthes não se constrói em modos convencionais. Assim como o neutro, a apropriação dessas elaborações na análise de um

¹⁶ *õRéalisme ou pessimiste, le scepticisme de Barthes sur l'avenir de la langue et de la littérature est dès lors indéniable et revient tout aussi stratégiquement au début de la seconde année du cours* (2005, p.410).



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

táculos. Nesse sentido, é importante pensar em uma
ambigüidade em relação ao neutro, que consiste em transformar considerações bastante
fluidas e não ortodoxas em um instrumental analítico válido. Cumpre destacar que a
incorporação de qualquer conceito não pode acontecer intempestivamente, sendo preciso
reconhecer os limites dessas apropriações. O poema em prosa se insere na escritura
poética da modernidade e compartilha elementos dessa escritura.

CAPÍTULO II O POEMA EM PROSA NO BRASIL:

Passagens do poema em prosa na literatura brasileira

“Onde está o poema em prosa no Brasil?”¹⁷ É com esta indagação que o escritor Marcello Rollemberg intitula um artigo que discute uma lacuna na produção poética brasileira. De acordo com o poeta, a poesia brasileira do século XX, embora seja considerada excelente, possui um “buraco negro”. Ao observar esse aspecto intrigante, são indicadas tendências inovadoras e divergentes da poesia e as produções poéticas do modernismo, do concretismo, da poesia práxis, da arte da geração mimeógrafo e dos neoconcretos. Contudo, entre tantas práticas existe um gênero que não tem sido aproveitado satisfatoriamente em todas as suas possibilidades.

Não existe, segundo o autor, um poeta que possa ser indicado como um representante do gênero na moderna produção nacional. Rollemberg expõe a ausência da prática do poema em prosa e a falta de bibliografia de poetas nacionais que enfoquem esse gênero. A crítica literária mal compreendeu o gênero desde as suas primeiras manifestações no país. A dificuldade de instalação do poema em prosa na literatura brasileira começa com uma resistência ao livro *Missal* (1893), de Cruz e Sousa, que teve uma recepção crítica desfavorável.

O autor afirma que o poema em prosa simplesmente não está na poesia brasileira. Apesar de fazer distinções entre poema em prosa e prosa poética, ele faz uma aproximação arriscada entre Clarice Lispector e o poema em prosa, mesmo acentuando as diferenças. A aproximação entre prosa poética e poema em prosa é frequente e inadequada para compreender a especificidade de ambos.

¹⁷ ROLLEMBERG, Marcello. Onde está o poema em prosa no Brasil? **Revista USP**, São Paulo, n.36, p.179-181, dez. 1997/fev. 1998.

escritores deixam entrever uma concepção um tanto conservadora da poesia e da prosa, assim como das relações que elas podem manter: «Excetuando poucos e ilustres autores, como o poeta e tradutor paulistano Claudio Willer, alguma coisa de Murilo Mendes e certos textos de Clarice Lispector (que fazia prosa poética, é bom frisar-se, mas com uma *qualidade* que beirava o efetivamente poético)» (grifo meu, p.180). Quando cita Claudio Willer, afirma que seu último livro «[...] é um belo exemplo de como *enxertar* poesia em um texto de prosa [...]» (ROLLEMBERG, 1997, p.180).

A palavra «enxerto» pode gerar alguns mal-entendidos. A poesia não é um ornamento do poema em prosa; considerá-la um enxerto faria pressupor que existe uma ordem estabelecida e que a poesia é acrescentada posteriormente. A poesia, frequentemente vista como uma forma superior à prosa, apresenta-se como uma espécie de ornamento, algo que se acrescenta à prosa comum¹⁸.

É destacado, no artigo, que a prática do poema em prosa não exclui a prática do poema versificado e que os poetas que se aventuraram nos domínios do poema em prosa o fizeram em um contexto de experimentação de outra forma de se relacionar com os leitores. Rollemberg toma ares preceptivos quando assinala os riscos que a forma do gênero pode causar tanto aos leitores quanto aos escritores desavisados:

O poema em prosa encerra dificuldades que podem ludibriar àqueles que acreditam pura e simplesmente no chamado texto corrido. Deve-se tomar cuidados ao se redigir um texto assim, porque a possibilidade de apenas encadear as palavras e não dizer nada é muito grande. Acredita-se que a força do poema está em sua versificação, no ritmo. Em parte, quem pensa assim está coberto de razão. E aí reside o problema. [...] Para se fazer poesia em prosa, deve-se ir além das amarras, deve-se soltar os

¹⁸ «Poesia = Prosa = a + b + c; Prosa = Poesia ó a ó b ó c. Daí resulta evidentemente que a Poesia é sempre diferente da Prosa. Mas tal diferença não é de essência, é de quantidade. Não atenta, portanto, contra a unidade da linguagem, que é um dogma clássico. [...] A poesia clássica era sentida como uma variação ornamental da prosa, o fruto de uma *arte* (ou seja, de uma técnica), nunca como uma linguagem diferenciada» (BARTHES, s/d, p.140).

...xar a fluência e a emoção falar mais alto. Essa é a receita do poema? De fato. Mas, ressalte-se, no poema em prosa essa poética é elevada à enésima potência justamente porque abre mão da versificação, que a seqüência e a respiração da leitura, obrigando o autor a uma atenção maior, um exercício maior, uma inspiração maior. E uma transpiração maior, também (1998, p.180).

O autor afirma que a prática do poema em prosa no Brasil é escassa para um gênero tão instigante. São citados poetas das literaturas brasileira e francesa para legitimar a sua defesa, como, por exemplo, Carlos Drummond de Andrade, Haroldo de Campos, Ferreira Gullar; Baudelaire, Rimbaud, Lautréamont, André Breton, Louis Aragon e René Char. A aparente facilidade, por ser escrito em prosa, é logo desmentida por Marcello Rollemberg, já que este encerra dificuldades que podem ludibriar àqueles que acreditam pura e simplesmente no chamado texto corrido (p.180). Essa aparente facilidade da prosa é desacreditada em função da dignidade da poesia. Não se trata de um gênero mais fácil. Trata-se de uma defesa do poema em prosa, feita a partir do grau de dificuldade de sua elaboração. Ao contrário, por servir-se da prosa, obriga o autor a uma atenção maior, um exercício maior, uma inspiração maior. E uma transpiração maior também (p.181). Inspiração e transpiração maiores. Essa valorização dos recursos do poema em prosa e da sua construção faz parte do contexto de defesa de um gênero que é pouco adotado na nossa literatura. Rollemberg apresenta o poema em prosa em termos valorativos, assegurando sua qualidade enquanto prática poética, sem desmerecer o poema em verso.

Este capítulo se inicia com a referência ao texto de Rollemberg, que data de 1998, porque o cenário crítico do poema em prosa no Brasil não apresentou mudanças muito significativas. Apesar de alguns trabalhos sobre o gênero, a produção da crítica ainda está em atraso em relação à produção poética. Ao mesmo tempo, o texto de Rollemberg situa o tratamento que a questão recebe na crítica nacional.

razar a discussão à tona e sintetizar uma série de concepções vigentes em torno do poema em prosa, contudo alguns pontos do texto merecem algumas considerações mais demoradas. Apesar da trajetória irregular e da produção menor em comparação à poesia em verso, o poema em prosa, de fato, existe na literatura brasileira, embora relegado a segundo plano.

No Brasil, o poema em prosa tem sua primeira incursão na nossa literatura com *Canções sem metro* (textos escritos a partir 1881 e publicados em 1883), de Raul Pompéia, e *Missal* (1893), de Cruz e Sousa. Anteriormente, a prosa poética de José de Alencar, entre outros, pode ser considerada como um ponto de partida para a prosificação da poesia na literatura brasileira. A problemática da prosa e da poesia presente em *Atala*, de Chateaubriand, terá questionamento semelhante em *Iracema*, de José de Alencar. Em *Iracema*, as interações ocorrem através da pesquisa pela forma da expressão e da reivindicação pela liberdade de invenção. Articulando-se ao mito da origem, o plano do significante oferece uma possibilidade de operação poética, atendendo ao influxo do paradigma tupi. Alencar afasta-se do autor de *Atala*, que fez ressalvas ao estilo indiano. Por não civilizar a linguagem indígena e por buscar tupinizar o português, ele atua como tradutor criativo ao provocar um estranhamento do idioma vernáculo. No plano da expressão, o tupi mostrou-se uma língua plástica e sensorial, com suavidade prosódica. Segundo Campos (1992, p. 141), Alencar chega ao poema pelo caminho da prosa:

Das equações de similitude no plano do conteúdo (metáforas em termos genéricos, ou mais especificamente símiles comparativos), o passo imediato são as metáforas fônicas ou parafonias (os anagramas na acepção saussureana do termo) que equacionam e magnetizam semanticamente figuras fônicas dispersas e redistribuídas no plano da expressão (CAMPOS, 1992, p. 135).

de *Iracema* e *Atala* a passagem do verso para a prosa implica um grau de rebaixamento, de ódegradaçãoo. Alencar, contudo, faz restrições ao afirmar que *Iracema* é uma espécie de exercício que resultará em um òretorno ao *epos* da poesia versificadao. Há uma troca de uma poesia perdida em favor de uma prosa viável (CAMPOS, 1992, p.142). A poesia apresenta um grau de dificuldade maior do que a prosa, atribuindo-lhe um grau de nobreza e sofisticação.

Canções sem metro, de Raul Pompéia (1863-1895), é o primeiro livro de poemas em prosa do Brasil que guarda semelhanças com os poemas à Baudelaire. Os textos foram publicados a partir de 1883, em jornais de São Paulo, posteriormente, do Rio de Janeiro, de Juiz de Fora e de Vitória, entre 1885 e 1889. O livro surge com esta forma somente em 1900. Sonia Brayner, no livro *Labirinto do espaço romanesco*, afirma que desde 1881 Raul Pompéia se dedica aos textos, sob o viés do impressionismo. Os textos de *Canções sem metro* apresentam valor desigual entre si¹⁹ (p.223).

O livro é composto por cinco partes, denominadas òVibraçõesö, òAmarö, òO Ventreö, òVaidadesö e òInfinitoö. A autora estabelece um paralelo entre o sensorialismo exposto em *O Ateneu* e os textos de *Canções sem metro*, ambos vinculados à escritura artística de Goncourt, Barrès, Daudet (p. 235).

Na primeira parte, o poeta articula as cores, os sentimentos e as impressões, estabelecendo relações estreitas entre cores e sensações. A epígrafe do capítulo é um fragmento do poema òCorrespondancesö, de Baudelaire. Além dessa característica, o poema em prosa de Pompéia é perpassado pelo pessimismo schopenhaueriano:

Esses poemas em prosa manifestam um gosto quase exclusivo por temas escolhidos no manancial das meditações idealistas, carregadas de conteúdo simbólico e reveladores das òcorrespondênciasö entre os estados da alma e a fonte de especulação metafísica. Sob este prisma, diferem em muito das realizações baudelafricanas, cujos feitos líricos

¹⁹ BRAYNER, Sonia. **Labirinto do espaço romanesco**: tradição e renovação brasileira: 1888 ó 1920, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

ecos da grande cidade, num desfile de impressões e (RAYNER, 1979, p.226-237).

As *Canções sem metro* se enquadram em um lirismo moderno, sem métrica e sem rima. Elas são composições compactas e concisas, ricas de ritmo e musicalidade, mediante uma escritura com elevado tom melódico. De acordo com Donizetti Pires (1992, p. 310), não há notícia de poema em prosa na fase parnasiana, como ocorreu na França. *Canções sem metro* permanecem por um período de tempo considerável à margem das discussões críticas e teóricas. Segundo o estudioso, o simbolismo é considerado o período em que o poema em prosa teria sido mais fecundo na literatura brasileira, principalmente com a publicação de *Missal* (1893), de Cruz e Sousa. Posteriormente, em 1898, o gênero ganha outra contribuição com a publicação de *Evocações*, do mesmo autor.

Com Cruz e Sousa, a estética do poema em prosa brasileiro atingirá seu mais alto desempenho literário, menos controlado pela burilagem formal e por um espírito de rigor construtivo que, em Raul Pompéia, frequentemente tolhem as potencialidades de sua instância poética. Segundo Donizetti Pires:

[...], podemos admitir que, a partir de Cruz e Sousa e com certa insistência entre os simbolistas e a época compreendida entre o final do século XIX e o começo do século XX seria a *era de ouro* do poema em prosa no Brasil, ou pelo menos o momento fecundo em que esta nova modalidade lírica, ao lado da prosa poética, começa a se firmar entre nós. [...] Em outro sentido, depois desta época há um hiato que não foi preenchido ainda, pelo Modernismo ou por nossos poetas contemporâneos. Assim, a pouca colheita de poemas em prosa em nossa literatura posterior ao Simbolismo talvez explique o laconismo da crítica em avaliar essa produção *sui generis*. Aliás, em termos brasileiros, o poema em prosa talvez seja uma das únicas conquistas romântico-simbolistas desprezadas pelos modernistas (1992, p.314).

As lacunas em torno do poema em prosa dizem respeito à produção poética e à reflexão crítica. *Missal* e *Canções sem metro* não têm destaque na produção crítica

meros ensaios de técnicas que irão se solidificar em obras de maior quantidade em prosa ou em poesia. Embora ambos tenham produzido poemas em prosa, Cruz e Sousa é conhecido quase exclusivamente devido a sua poesia versificada e Raul Pompéia como romancista. A produção poética em poemas em prosa é relegada a um papel secundário, em ambos.

Ainda que, de fato, exista um hiato temporal, alguns poetas produziram o poema em prosa, tendo implicações diferentes para sua produção poética completa. Poetas, principalmente no contexto de novas condições históricas e experimentações artísticas dos anos 30, produziram poemas em prosa com alguma frequência. Considerando a produção escassa, mas significativa do gênero, a partir da segunda geração modernista, é interessante observar que desde então ele passa a ser uma lacuna mais crítica do que poética. Apesar desse hiato, pode-se dizer que a descontinuidade da história do poema em prosa na literatura brasileira coincide com a sua irregularidade formal, visto que não existem fórmulas prontas e os poetas-prosadores constroem modalidades de textos enquanto os realizam, preservando sua natureza acidental, sua novidade *incontrolável* (SCOTT, 1989, p.286).

Ao examinar a recepção crítica, não apenas do poema em prosa, mas das interações da prosa e da poesia, o texto *O futuro da poesia?* (1907), de José Veríssimo, discute algumas das transformações da escritura poética e a vitalidade da poesia. Percebe-se que o verso livre e o poema em prosa podem compartilhar as mesmas censuras: *Confundem-na [a poesia] com a prosa e aventam que ela perderá finalmente os seus distintivos essenciais, o seu ritmo, a sua cadência, a sua assonância, e a rima e o metro e se fundirá na prosa* (VERÍSSIMO, 2001, p. 42). Ele censura a grande extensão dada ao significado da palavra *poeta* e comenta a respeito de Carlyle: *Confundindo os gêneros, e procurando à arte uma unidade, talvez artificial, quiseram fazer de todo o criador um poeta* (p.42).

le Medeiros e Albuquerque, na Academia Brasileira, repete de posições extremadas em relação à metrificação. Em suma, a palestra apresenta a constatação de que a forma métrica tende a desaparecer da poesia, que acabará por confundir-se com o que chamamos ordinariamente de prosa (p.44). Para Medeiros e Albuquerque, os poetas necessitam de ritmos novos e a prosa mostra-se capaz de inflexões musicais e de muitas variedades; a versificação, por sua vez, tenderia a desaparecer completamente. Ele rebate as considerações de Medeiros e Albuquerque sobre a crise poética redarguindo que com o progresso da invasão da prosa pela poesia e da poesia pela prosa essa disposição, o que se chama o dom, o estro, tende a desaparecer. Essa invasão, penso eu, se faz em termos que a meu ver não alcançam na essência uma ou outra arte [...] (p. 46). Relativiza as mudanças ao afirmar que a mudança é uma tendência geral, mas também de uma moda. Para Veríssimo, a crise poética é uma reação aos excessos do naturalismo e à banalidade correta em que ia caindo com o parnasianismo, quase resumido à poesia descritiva (p. 47). Ao defender a permanência do verso, ele apresenta as modificações como artificiais e efêmeras. O verso livre é apresentado como uma mera imitação:

Quanto à métrica, a principal reforma dos simbolistas franceses e dos seus imitadores foi o recurso ao verso livre, ou verso polimorfo, isto é, que toma todas as formas segundo as necessidades do pensamento. Na poesia francesa, cuja métrica pode com razão ser acusada de estreita e demasiado rigorosa, havia talvez motivo fundado para essa revolta; mas precisavam recorrer a ela, imitando servilmente os Franceses, poetas que na sua língua achavam uma riqueza incomparável de metros e de combinações métricas, que bastava reviver para darem à sua poesia novo aspecto, e com ele vida nova? (p. 49).

Apesar da resistência, Veríssimo revela uma hipótese plausível no que concerne à prática do poema em prosa na literatura brasileira. A presença do verso livre na nossa literatura não teria o mesmo impacto ou necessidade que teve na literatura francesa. Na discussão mais ampla sobre a prosificação da poesia, ele declara que essa prática termina

participem nem de uma classificação, nem de outra. Essa postura seria uma reação, que depois será controlada em seus excessos. Seu posicionamento se dirige simultaneamente à prosificação da poesia e ao verso livre, vinculados ao movimento simbolista.

Após o simbolismo, o gênero permanece esquecido e o verso livre monopoliza a reflexão crítica a respeito das mudanças da sensibilidade, da estética e do experimentalismo que ocorre do modernismo em diante. Poema em prosa e verso livre estão indissoluvelmente relacionados, já que são realizações que se desenvolveram durante o simbolismo. No cenário da literatura francesa, eles fazem parte de uma tentativa de ampliação dos procedimentos poéticos. Ambos também compartilham da interferência da prosa no paradigma poético moderno, que teria na prosa sua expressão mais apropriada no contexto de então. Essa opção pela prosa está relacionada à captação da ômiscelânea da vida (SCOTT, 1989, p. 285).

Mais tarde, em 1922, na Semana de Arte Moderna, o verso livre seria o centro de um escândalo ainda maior. Na primeira geração modernista o uso do verso livre e do prosaísmo acentua-se, o poema em prosa por sua vez aparece esporadicamente, como, por exemplo, em alguns autores como Rodrigo M. F. de Andrade (em 1924) e Álvaro Moreyra (em 1925). Mesmo com essas restrições entre os poetas que adotaram o poema em prosa, podemos citar Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Augusto Meyer, Vinícius de Moraes, João Cabral de Melo Neto, Mário Quintana, Lêdo Ivo, Ferreira Gullar e Haroldo de Campos. Pensando em termos de literatura brasileira, o verso livre teve o papel principal na literatura moderna e coube ao poema em prosa o papel secundário nas transformações estéticas da época. O verso livre foi uma linha de força no modernismo brasileiro.

de escândalo do Modernismo, tanto para o leitor comum lerezia, foi o verso livre. A proscrição da rima, dos metros e a infração de outras normas há muito estabelecidas, levaram muita gente de boa qualificação intelectual a reações furiosas. Como se um bando de vadios, e não mais que isso, estivesse pretendendo desmontar, profanamente, o mesmo Logos. Por aí começou, entre nós, a revolução estética de 22.

O versilibrista era repellido, do alto, com o apodo de futurista, e estamos conversados. O resto ficava por conta da escabreada opinião dos que até hoje não aceitam o poema desprovido da sonoridade tradicional. Por isso mesmo, antevendo essa idiossincrasia, modernistas acomodados ou tímidos (vamos chamar-lhes assim) voltaram logo após a Semana de Arte Moderna às formas antigas, receosos de perder a clientela. A corrosão do decassílabo camoniano e do alexandrino afeiçoado ao compasso de Boileau (para dar apenas dois exemplos) começou com os românticos. Victor Hugo, com o seu discurso encantatório, mitigou a rigidez do modelo clássico na andadura de seus pomposos elefantes, assim como os nossos românticos o fizeram no concernente a estes e outros metros (CÉSAR, 1982, p.224-224).

Um exemplo da importância do verso livre nas mudanças estéticas é o debate entre Manuel Bandeira e Mário de Andrade. No *Prefácio interessantíssimo*, sem propriamente condenar o verso tradicional, o poeta procura uma ordem menos previsível que baseie a pesquisa formal do verso livre, através da prática e da crítica dos poetas. Para Bandeira, no poema em versos livres não pode pairar nenhuma suspeita de metrificação; o poema em versos livres seria o poema em antiverso: o verso livre torna-se o oposto do verso tradicional: sem métrica, sem retornos acentuais regulares, sem rimas fixas e sem um ritmo previamente planejado; mas traz o imprevisto e o individualmente elaborado, sem fórmulas pré-concebidas (CHOCIAY, 1993, p.48). No entanto, ele afirma que o poema em verso livre tem um ritmo próprio. Há, portanto, uma preocupação de fazer do verso livre um alternativa possível ao verso tradicional. Ele representou o desejo de fugir da previsibilidade das formas métricas e o desejo de liberdade formal. Em Mário de Andrade e Manuel Bandeira, há diferenças em suas reflexões críticas:

[...] enquanto Mário não se preocupa demasiadamente em fazer com que cada verso seu seja inconfundível com os tradicionais, bastando-lhe a atitude de independência em relação à Métrica no ato da composição e a

im obtida no poema, Bandeira, no testamento poético de *Parságada*, mostra-nos que sua pesquisa do verso livre é uma espécie de busca do ãntiversoö, ou melhor, do antiritmoö (CHOCIAY, 1993, p.47).

Na discussão percebe-se a necessidade de criar subsídios técnicos para o verso livre. Ele recusa um padrão, uma medida imposta de fora para dentro. Vê-se que o verso livre, que partiu do movimento simbolista, teve um respaldo crítico que outra criação do simbolismo, o poema em prosa, não usufruiu.

Ao tratar das incursões da prosa na poesia, Haroldo de Campos²⁰ expõe a concepção prescritiva presente na noção de gênero. Citando Mukarovski e Hans-Robert Jauss, ele debate a dissolução dos gêneros e a rejeição das categorias classificatórias, presente na estética de Croce, por exemplo. Haroldo de Campos adota a concepção dos gêneros na poética moderna como ãinstrumentos operacionaisö, sem a pretensão de impor limites à produção artística (CAMPOS, p. 282). Dentre os fatores que propiciaram a hibridização dos gêneros, Campos apresenta os *media*, principalmente o jornal. A sua contribuição está relacionada à ãforma de mosaico da notíciaö e ao ãestilo de apresentaçãoö (p. 285). Ele destaca a importância de Sousândrade como precursor desses procedimentos e as peculiaridades do processo nas literaturas brasileira e hispânica. Observa as contribuições de Mário de Andrade e Oswald de Andrade para as mudanças estéticas na prosa e na poesia brasileira. Na prosa, Campos indica autores como Oswald de Andrade, Clarice Lispector e João Guimarães Rosa. Dessa forma, as fronteiras entre prosa e poesia são colocadas em xeque, já que as técnicas de construção são compartilhadas, redimensionando as categorias retóricas prosa e poesia (p. 294).

²⁰ CAMPOS, Haroldo. Ruptura dos gêneros na Literatura Latino-Americana. In. **América Latina em sua Literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.281- 305.

prosa não teve papel de destaque nas discussões das relações entre prosa e poesia, já que este não é mencionado. Essa discussão aconteceu no Brasil por outro viés. É interessante observar que muitos gêneros problematizam essas questões, porém o poema em prosa apresenta essas relações como princípio fundador do gênero, levando-a para o centro de sua constituição, o que é visível nos discursos dos poetas e dos críticos.

Vale ressaltar o papel periférico que o *Missal*, de Cruz e Sousa, desempenha, comparado a *Broquéis*, do mesmo autor. O livro *Pequenos poemas em prosa*, de Baudelaire, foi consagrado pelo público e pela crítica, compartilhando o prestígio de *Flores do Mal*. Segundo Mônica Almeida Sousa (1997), na literatura brasileira o poema em prosa se faz presente, mas com sérias restrições:

Este tipo de linguagem também se faz presente na obra de Carlos Drummond e, mais tarde, nos poemas de Mario Faustino, Mário Quintana e Haroldo de Campos; todavia, mesmo após o Modernismo, é a forma versificada que possui uma posição central em nosso sistema literário, pois até hoje prevalece em nosso país a idéia de que a poesia está identificada ao verso. Assim, a ruptura representada pelo poema em prosa na França, mediante uma tensão antiverso e antiordem, vai encontrar aqui a sua equivalência na utilização do verso livre, em seguida, na poesia espacial dos concretistas (p.63-64).

O poema em prosa, de certa forma, causa uma ruptura maior com a versificação. O verso livre ainda é verso²¹. Ele ainda constitui um segmento isolado, com uma disposição tipográfica que enfatiza a verticalidade, cujo próprio desenho pode ser portador de sentido. Os brancos do verso livre ainda evocam condições de leituras mais exigentes. A prosa constrói-se progressivamente, privilegiando o encadeamento e a linearidade sintática, o que

²¹ Mas nenhum verso, por mais livre que seja, pode deixar de ser um convite expresso à leitura conforme os hábitos poéticos; nenhum ritmo, nenhum verso pode se afastar de algum paradigma convencional a ponto de não haver pelo menos uma alusão a ele, e nenhuma liberdade tem qualquer sentido se não soubermos em relação a quem existe essa liberdade (SCOTT, 1989, p.290).

mais facilmente. Historicamente, as duas modalidades requerem pactos de leituras diferentes (SANDRAS, 1995, p. 40).

O poema em prosa teve no Brasil uma trajetória bastante irregular do ponto de vista tanto da sua prática, quanto da crítica. Porém, a irregularidade da crítica parece ainda maior em relação à produção poética. Para melhor compreender o poema em prosa na atual conjuntura, é necessário compreender o ponto de partida do gênero no país de origem.

Na França, ele começa a se configurar primeiramente com a prosa poética. A importância de Aloysius Bertrand e Baudelaire para a difusão do gênero é uma evidência para todos os estudiosos do poema em prosa. Mas alguns autores anteriores também são apontados como iniciadores do gênero, como, por exemplo, Xavier Forneret, Maurice de Guérin, Alphonse Rabbe e Jules Levèvre-Deumier (VICENT-MUNNIA, 1993, p. 3). Os textos, diferentes da prosa poética, são breves, com outras modalidades de registros, e são objetos heterogêneos e incertos para os leitores da época.

L'apparition d'une autre forme poétique, celle du poème en prose, reflète, elle, moins une nouvelle révolution qu'une seconde rupture esthétique qui témoigne d'un sentiment de malaise et offre à la prose des pouvoirs neufs et des possibilités poétiques inédites: plus encore jeu sur ces possibilités poétiques que création d'une nouvelle poésie, le poème en prose a et les premiers déjà a génère un discours poétique qui provoque une réflexion sur lui-même par sa propre dérision et renvoie la poésie à elle-même: un spleen de la poésie à l'image d'une poétique moderne... (VICENT-MUNNIA, 1993, p.4).

Submetida às normas invariáveis, a poética francesa configura-se em torno dos padrões neoclássicos. Essa prática é bastante adotada e difundida e conta com a apreciação do público. Mesmo assim, alguns teóricos e poetas, como, por exemplo, Fontanelle, Deschery e Fénelon, questionam a poesia acadêmica, ressaltando a observância de padrões rígidos impostos pelas rimas e pela métrica assim compreendidas, como um obstáculo à prática da produção lírica. Nesses teóricos, a metrificação francesa é comparada a um tirano. Assim, a prosa poética conduz alguns poetas a choisir un nouvel

prose rythmée, imagée, susceptible d'exprimer un lyrisme et des sentiments personnels que le cadre du vers classique n'est plus capable de contenir (VICENT-MUNNIA, 1993, p.5). São atribuídas a Chateaubriand características de prosador com motivações poéticas, por meio de um prosa que conserva o ritmo e os efeitos de regularidade da prosa poética, como em *Atala. Télémaque*, de Fénelon, também é considerada pela crítica como exemplo da prosa poética segundo os critérios vigentes no século XVIII²². O fim do século XVIII e o início do século XIX marcam um momento de transformação para a poesia francesa, quando surge um sinal de insurreição contra a dominação da versificação, que se concretiza na prosa poética e posteriormente no poema em prosa.

Nas primeiras décadas do século XIX, a prosa é também adotada por escritores que a utilizam em textos mais curtos que desfrutam de autonomia em relação ao todo das obras, tendo unidade própria e parecendo estarem mais aproximados do formato de poema.

A prosa desses textos está próxima dos prosadores pré-românticos, predominando a inspiração religiosa, fragmentos históricos ou dramáticos e lirismo. De maneira mais geral, os primeiros poetas-prosadores caracterizam-se por tentarem dar aos seus textos um enquadramento de poema, através de parágrafos e brancos, estrofes curtas, refrãos e limitação do contexto. «Le poème en prose se distingue donc de la prose poétique par cette structuration marquée en poème. Il s'ouvre aussi à des registres variés (alors que les prosateurs préromantiques visaient essentiellement au lyrisme) et surtout multiples: narratif, descriptif, voire historiques ou réflexif» (VINCENT-MUNNIA, 1993, p.7).

O poema em prosa leva à ruptura da prosa poética mais longe, já que esta representa uma ruptura em relação ao verso. Por um lado a prosa poética permite que

²² «Mais c'est le *Télémaque* de Fénelon qui est l'exemple obligé donné par tous les poéticiens du siècle» (SANDRAS, 1995, p.47).

em ao poético. Por outro lado, o poema em prosa inclui a prosa definitivamente nos domínios da poesia²³.

Além da prosa poética, as traduções²⁴ são consideradas pela crítica como um elemento fundamental para estabelecer outra sensibilidade poética diretamente ligada ao poema em prosa. A sua origem está ligada às pseudotraduções em prosa, como *Idylles*, que Huber traduziu do poeta alemão Gressner, e a revelação de Ossian por Macpherson em 1760. Essa frequência de traduções continua ao longo do século XIX e inclui a poesia lírica, como poemas alemães feitas por Gérard de Nerval. Essas traduções demonstram a possibilidade de uma poesia que não precisa do verso para atingir os efeitos estéticos da poesia. Nelas, formas como o idílio, a elegia, o hino, tradicionalmente versificadas, são traduzidas em prosa. A prosa poética dos pré-românticos e dos românticos franceses, assim como as traduções, desempenha papéis importantes na conformação do poema em prosa.

O momento marcante para a estruturação do gênero é a publicação, em 1869, dos *Pequenos poemas em prosa*, de Baudelaire. Em alguns textos do livro a prosa apresenta as características da prosa poética: em outros, a prosa é mais sarcástica e irônica. Na carta endereçada ao seu editor, Arsène Houssaye, Baudelaire ressalta a autonomia dos textos entre si, a inspiração da vida moderna e a contribuição de Aloysius Bertrand. Posteriormente, é a capacidade de transmitir nuances fugidias que será a linha principal do poema em prosa simbolista (SANDRAS, 1995, p. 65).

Entre 1869 e 1898, ocorre a oïdade de ouroö do poema em prosa. Após a publicação de Baudelaire, outros poetas irão adotar o gênero, como, por exemplo, Paul Claudel, Charles Cros, Rimbaud, Mallarmé e Laforgue. É nesse momento, do auge do simbolismo,

²³ [...] le poème en prose, lui, marque l'entrée réelle de textes en prose dans le champ de la poésie. Cette prose et ces textes, se constituant en poèmes au même titre que des poèmes en vers, acquièrent une pleine valeur poétique et peuvent alors tenter des registres considérés par la poétique du temps comme a-poétiques (tout en conservant une unité d'effet poétique). Le poème en prose, en entrant en poésie, élargit aussi le champ poétique et contribue donc à modifier cette poétique et ses normes (VINCENT-MUNNIA, 1993, p.8).

²⁴ Ces traductions donnent des modèles d'une poésie lyrique qui ne doit pas rien au vers et qui invite à définir autrement l'effet poétique d'un texteö (SANDRAS, 1995, p.51).

onaliza como gênero, definitivamente. Ele mobiliza debates e polêmicas sobre a presença da prosa na poesia e o verso livre (SANDRAS, 1995, p. 68).

O poema em prosa que terá presença no Brasil, primeiramente, é o modelo musical, legado pelos simbolistas. Tal legado tem como influência a frase musical de Wagner, que os poetas procuram reproduzir propondo outra concepção de ritmo, não vinculada completamente à cadência, através de ecos fônicos e efeitos de timbres para imprimir ondulações sonoras. Contraditoriamente, essa concepção terminou por tentar fazer do poema em prosa um modelo único, adotando a prosa poética e uma concepção de ritmo baseado na cadência (SANDRAS, 1995, p. 79).

O poema em prosa surge esporadicamente na literatura brasileira e não tem uma presença tão marcante quanto na poesia francesa, que teve no poema em prosa e no verso livre armas contra uma versificação asfixiante. Ele não foi o centro de polêmicas entre os poetas, como se observa nas tentativas de reformulações de Max Jacob e Reverdy²⁵. Coube ao verso livre esse papel de problematizar a versificação convencional. Um dos fatores apontados como uma das razões possíveis da sua pouca penetração na literatura brasileira pode ser compreendido em uma característica da língua francesa: õ[...] entre as grandes criações da poesia francesa do século passado encontra-se o poema em prosa, uma forma que realiza efetivamente a aspiração romântica de mesclar a prosa com a poesia. É uma forma que só pode ser inventada numa língua em que a pobreza dos acentos tônicos limita consideravelmente os recursos rítmicos do verso livreõ (PAZ, 1984, p.91).

Ao refletir sobre o romantismo alemão e inglês, Paz destaca alguns pormenores. Segundo ele, os dois nasceram quase ao mesmo tempo e sua importância vai além de sua antecipação cronológica, mas ocorre devido à criação poética e à intensidade de suas

²⁵ Na literatura moderna, os poetas-prosadores se afastam do modelo simbolista. Jacob e Reverdy têm opiniões diferentes sobre Rimbaud, e revelam noções distintas sobre o poema em prosa (SANDRAS, 1995, p.83-84).

os românticos à condição de manifestos reunindo teoria e prática, poesia e poética (1984, p. 84). Dentre essas conjunções, há uma conjunção entre prosa e poesia, assinalada pelo poeta:

Mediante o diálogo entre prosa e poesia, perseguia-se, de um lado, vitalizar-se a primeira por sua imersão na linguagem comum e, de outro, idealizar a prosa, dissolver a lógica do discurso na lógica da imagem. Conseqüência desta interpenetração: o poema em prosa e a periódica renovação da linguagem poética, ao longo do século XIX e XX, através das injeções cada vez mais fortes da fala popular (1984, p. 84).

A prosa contamina a poesia em um momento marcante para a literatura, a modernidade. Com Baudelaire, a prosa será o instrumento mais adequado para exprimir as contradições da modernidade. Nesse aspecto, esse ponto convergente entre o poema em prosa e a modernidade torna necessária uma reflexão sobre as conexões entre ambos.

O moderno não é caracterizado unicamente por sua novidade, mas por sua heterogeneidade, a modernidade está condenada à pluralidade: a antiga tradição era sempre a mesma, a moderna é sempre diferente (PAZ, 1984, p. 18).

O neutro, desenvolvido por Roland Barthes, apresenta um vínculo com a concepção oriental do tempo, diferente da concepção de tempo da modernidade. De acordo com as citações e a bibliografia do neutro, essa concepção é mais fecunda nos textos orientais. O neutro confere outra perspectiva. Apesar de estar vinculado aos textos orientais, também são citados autores como André Gide, Valéry e Swendenborg. À primeira vista, a neutralidade estaria na contramão da modernidade, como deixa entrever a citação de Octavio Paz:

Passagem da metáfora ao conceito: todas as grandes imagens coletivas do tempo se transformam em matéria de especulação de teólogos e filósofos. E todas elas, ao passar pelo crivo da razão e da crítica, tendem a surgir como versões mais ou menos denunciadas desse princípio lógico que chamamos de identidade: **supressão das contradições, seja por neutralização de termos opostos, seja por anulação de um deles.** Às vezes a dissolução é radical. A crítica budista aniquila os dois termos, o eu e o mundo, para erigir em seu lugar o vazio, um absoluto do qual

dizer porque é inteiramente vazio ó inclusive, dizem os yanás, vazio de sua vacuidade. Outras vezes não há s conciliação e harmonia de contrários, como na filosofia do tempo da antiga China (PAZ, 1984, p. 45, grifo meu).

O neutro se relaciona com a õsupressão das contradiçõesö e com a õneutralização de termos opostosö. O poema em prosa discute e relaciona termos considerados opostos por muito tempo no âmbito das classificações genéricas. Sua origem é atribuída a esse desejo de ultrapassar as fronteiras e alcançar novos limites. O equilíbrio entre forças tidas como estanques é uma característica do neutro e do poema em prosa. Esse õrisco perpétuoö é apontado como um de seus traços marcantes e sua õrazão de serö: õlutte entre la liberté de la prose et la riguer organisatrice du poème, entre l'anarchie destructrice et l'art instaurateur de formes, entre le désir de s'èvader du langage et la nécessité d'user du langageö (BERNARD, 1994, p.408). Porém, o neutro não se limita à abstinência zen, mas se direciona a um combate ativo.

Na literatura francesa, o poema em prosa continuou mobilizando poetas críticos sobre a validade dos gêneros, as noções de poema em prosa e a presença da prosa na poesia. Esses debates são vistos entre 1915 e 1917. O poema em prosa também foi revisto pelos surrealistas, que não só contestavam a sua concepção, como também a noção de õpoemaö em si mesma, com um questionamento muito mais radical, devido à diversidade de matérias que faziam parte do processo de composição surrealista (SANDRAS, 1995, p. 85).

Poetas-prosadores que adotaram o gênero foram importantes para uma nova concepção poética, como, por exemplo, Francis Ponge, René Char e Henri Michaux. O poema em prosa desempenhou um papel relevante no desenvolvimento de formas mais experimentais de conceber os limites entre os gêneros e alargou os horizontes da poesia em favor de uma amplitude de extensão dos materiais e das formas poéticas.

na em prosa, comparado com o verso livre, teria como característica sua extrema singularidade: "Na questão da individualidade, o poema em prosa pode se sair melhor do que o verso livre, mas, por isso mesmo é mais provável que sua singularidade tenha de ser considerada como sua suprema, senão única, virtude" (p.290). O poema em prosa na literatura brasileira não apresenta muitos paralelos formais entre os poetas. Ele leva a uma contradição: já que este não é uma forma fechada, quais são os traços que permitem estabelecer alguma relação entre essas produções?

Pode-se apenas perceber que entre os poetas que o adotaram existe o desejo de ampliar suas experiências, no sentido de adotar a prosa e o poema em prosa como possibilidade poética que se coaduna com suas outras produções poéticas em versos. Em alguns poetas, esse revigoramento da poesia através da adoção da prosa em contextos prosaicos terá um papel mais relevante do que em outros. Em Mário Quintana, essa produção é substancial e significativa, a ponto de ser considerado um representante do gênero, tendo-lhe dedicado obras exclusivamente voltadas para a prosificação da poesia. *Sapato Florido* tece um diálogo com outras prosas, além dos poemas em prosa.

Em Murilo Mendes, o poema em prosa teve um papel também relevante em relação ao total de sua obra. O processo que se inicia com os textos memorialísticos de *A idade do serrote* encontra seu ponto culminante na realização de *Poliedro*.

Os textos são esparsos e com características diferentes entre si na produção poética de Carlos Drummond de Andrade. Eles se distribuem ao longo de vários livros e não parecem desfrutar de alguma sistematização. O poema em prosa não teve o papel relevante que outras modalidades de prosa tiveram na obra de Drummond. Por isso mesmo, a observação desses textos raros se torna interessante. Drummond representa uma constante na prática do poema em prosa na literatura brasileira. Outros poetas adotaram o gênero esporadicamente, como Manuel Bandeira, Lêdo Ivo, Ferreira Gullar e Vinicius de Moraes.

como Drummond uma produção em prosa de maneira geral bastante vasta, mas sua produção de poemas em prosa foi mais frequente. Para alguns críticos a adoção da prosa, em Meyer, tem relação com o silêncio poético que se seguiu à *Literatura e poesia* e *Folhas arrancadas*.

O poema em prosa, ou *proesia*, terá um novo fôlego com o livro *Galáxias*, de Haroldo de Campos. Nesse contexto, o poema em prosa será o aliado em projeto audacioso em todos os seus planos. A cosmogonia da linguagem encontrará, em um poema em prosa com margens irregulares, uma prosa que se desorganiza para organizar-se em outro plano.

Como se pode observar, embora o poema em prosa não desfrute de solidificação na crítica literária brasileira e de sua trajetória descontínua, ele foi incorporado à produção literária. A escolha dos poetas não teve como objetivo criar um panorama completo ou exaustivo do poema em prosa no Brasil. O recorte do *corpus* pretendeu vislumbrar alguns aspectos do poema em prosa no Brasil, com sua trajetória fragmentária. Desse modo, o trabalho não pretende estruturar uma continuidade que não existe. Porém, observar os textos com relação às singularidades, considerando não uma poética do gênero, propriamente dita, mas um discurso crítico e poético que existe em torno do gênero. A neutralidade de um conflito que extinguiu seu caráter revolucionário porque se tornou um conflito extremamente codificado será menos enfocada em favor de uma abordagem que busque o poema em prosa como espaço onde essa dualidade òdisfuncioneö.

Ignorando a presença do poema em prosa na literatura brasileira, eliminou-se uma parte da produção poética. O poema em prosa lida com fronteiras pouco delimitadas, superfícies fraturáveis, incorpora o incerto e o que não se enquadra nos paradigmas poéticos ortodoxos. Com o gênero, as dicotomias são relativizadas. O òmonstro híbridoö não se adapta a um paradigma simplificador do discurso crítico ou teórico, que reúne o que se ajusta em sua ordenação. Dessa forma, o poema em prosa se insere no contexto da



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

processo de ruptura da tradição e como direito à pesquisa estética. Pode-se dizer que o questionamento do poema em prosa em relação à literatura é mais radical do ponto de vista formal. O verso livre, mesmo reavaliando a metrificação, ainda está mais formalmente ligado à poesia como é convencionalmente compreendida.

3.1 O prosaico e o poético como categorias temáticas em Mário Quintana

As únicas coisas eternas são as nuvens...
(p.32)

O quotidiano é o incógnito do mistério.
(Mário Quintana, p.91)

Mário Quintana está inserido em uma tradição rio-grandense que adotou o poema em prosa, iniciada por Augusto Meyer e Álvaro Moreyra, entre outros. Caberia aos dois a iniciativa de produzir o gênero após Adelino Magalhães. Nesse contexto, Mário Quintana deu outra dimensão ao poema em prosa. No livro *Sapato florido* (publicado em 1948), encontram-se exemplos de poema em prosa, já que o livro é constituído em sua maioria pelo gênero²⁶. No entanto, o texto contempla grande variedade de escrituras: anotações, narrativas, epigramas e citações. Segundo Teles, Quintana expõe esse informalismo, que se diferencia do formalismo de 45, com textos que não se enquadram nem como prosa, nem como verso, no sentido usual dessas palavras (TELES, 1979, p.229).

Ao longo de vários textos, percebe-se a tensão entre o prosaico e o poético e a inquietação teórica que o poema em prosa compartilha com outras modalidades poéticas de Quintana. A reflexão criadora abrange as causas e os fatores de produção dos textos. Ela não se resolve, mas propicia tal construção. Essa amplitude também contempla a variedade temática, principalmente a interpenetração de aspectos líricos no espaço da vida cotidiana. No texto *O milagre*, há um exemplo de como essa relação se estabelece.

²⁶ TELES, Gilberto Mendonça. A enunciação poética em Mário Quintana. In. ____ **A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário.** São Paulo/Brasília: Cultrix/INL-MEC, 1979. p. 207 ó 233.

osos em que os jornais vêm cheios de poesia... e do lábio
am palavras de eterno encanto...Dias mágicos... em que os
iam, através das vidraças dos escritórios, a graça gratuita da
nuvem... (p.31).

Partindo do título *ômilagreö*, ou seja, um acontecimento que não pode ser compreendido pelas leis da natureza, o texto insere elementos prosaicos e poéticos em um mesmo espaço textual e acentua a contaminação poética no cotidiano.

Quando se relaciona as características da imagem da poesia, percebemos que o prosaico e o poético, na acepção mais comum das palavras, convivem no texto. Os adjetivos revelam a poesia como algo que remete ao sagrado: *ôDias maravilhososö*, *ôdias mágicosö*, e as palavras possuem um *ôeterno encantoö*. Essas expressões estabelecem uma oposição ao *ôjornalö* e ao *ôlábio do amigoö*, remetendo ao cotidiano do jornal e à oralidade.

Essa relação evidencia-se quando os burgueses *ôespiamö* as nuvens. Espiar significa olhar e observar, mas também faz parte do campo semântico do segredo, olhar ou verificar em segredo, em uma ação que beira a desconfiança. Os objetos desse exame, *ôas nuvensö*, são portadores de uma graça gratuita. Elas também estão presentes no poema *ôExegeseö*:

*ô Mas que quer dizer esse poema? ô perguntou-me alarmada a boa
senhora.
ô E que quer dizer uma nuvem? ô retruquei triunfante.
ô Uma nuvem? ô diz ela ô Uma nuvem umas vezes quer dizer chuva,
outras vezes bom tempo... (p.78).*

O texto dá voz a um interlocutor, através do diálogo. Contudo, essa inclusão serve apenas para acentuar a diferença entre o fazer poético e o senso comum. A nuvem é usada como um argumento para confirmar o caráter etéreo da poesia, porém essa comparação não surte o efeito desejado. A nuvem não é compreendida em sua dimensão simbólica, mas puramente empírica, fazendo com que a poesia continue indecifrável.

no um índice²⁷ e não um símbolo, a boa senhora encontra uma explicação prática, o que, de certa forma, contraria algumas concepções de poesia como inutensílio, como, por exemplo, em Paulo Leminski²⁸. A poesia não remete a nada que não seja às suas próprias entranhas. Ela não quer dizer nem bom tempo, nem chuva; ela diz.

A nuvem, na perspectiva simbólica junguiana, remeteria a uma natureza confusa e mal definida, vinculada às apoteoses e epifanias (CHEVALIER, 2006, p.648). Ao aproximar o poema da nuvem, o poeta destaca a nebulosidade e a indefinição de ambos, uma forma à deriva, não classificável. A exegese toma um rumo diferente quando a interlocutora do poeta observa a nuvem em outra perspectiva, a princípio não necessariamente pior ou melhor.

Porém, a autoridade poética não está abalada pela inclusão do outro no texto. Essa inclusão apenas salienta o quanto a poesia contém de misterioso e pouco acessível aos não iniciados. Desde o início do texto, a boa senhora é tratada em um tom condescendente. O adjetivo, nesse contexto, remete a uma pessoa inofensiva. O diálogo é fragmentado, mas quando se inicia, o leitor sabe que o estado da boa senhora é de inquietação: perguntou-me alarmada. A poesia é a causa do alarme porque não atende às regras técnicas ou às convenções literárias da interlocutora. O texto *Exegese* relaciona o saber acadêmico e o senso comum quando aproxima um termo que designa, originalmente, a interpretação das Sagradas Escrituras a um diálogo que tenta reproduzir uma conversação natural. Algumas expressões podem remeter às discussões da hermenêutica e da interpretação.

²⁷ Na terminologia de CH. S. Peirce, distinguem-se *ícone*, *índice*, *símbolo*. O índice está em relação de contigüidade com a realidade exterior. Assim, dir-se-á que a fumaça é o índice do fogo; contrariamente ao caso do ícone, não há aqui semelhança; contrariamente ao caso do símbolo, não há laço convencional (DUBOIS, 1998, p.338).

²⁸ LEMINSKI, Paulo. A arte e outros inutensílios. **Folha de São Paulo**. São Paulo, p.92, 18 de out. de 1986.

banal, tem como tema um aspecto da interpretação sobre o sentido de um texto literário. O texto, repleto de interrogações diretas, tem como interrogação primordial sua própria construção, que se revela diante do leitor do poema. A exegese encontra a recepção de outro leitor e de outro poema. As respostas dadas pelos poemas aos leitores dependem da interpretação. Colocar em relação paradigmática esse poema e uma nuvem põe em questão a materialidade do texto e a abstração das suas significações, que não podem ser paralisadas nem pela intenção do autor ou pelo seu contexto original, exclusivamente. O sentido de um texto pode ser delimitado, mas não suas significações: O sentido é singular; a significação, que coloca o sentido em relação a uma situação, é variável, plural, aberta e, talvez, infinita (COMPAGNON, 2003, p.86).

A hermenêutica pretende estabelecer o sentido de uma obra, restituindo sua significação no momento da sua origem. Com o texto de exegese não é possível fixar as significações, porque a nuvem não possui um significado inalterável ou estável. A instabilidade faz parte de sua constituição e não há meios de conhecer o texto como ele é essencialmente, abstraindo as condições da recepção.

A palavra nuvem ainda é dotada de outras implicações, de ordem intertextual. No poema *A sopa e as nuvens*, de Baudelaire, as nuvens são citadas para acentuar o contraste entre o mundo dos sonhos e a realidade mais trivial. No primeiro parágrafo do poema as frases são longas e poéticas: [...] *et par la fenêtre ouverte de la salle à manger je contemplais les mouvantes architectures que Dieu fait avec les vapeurs, les merveilleuses constructions de l'impalpable* (p.216).

No segundo parágrafo do poema ocorre uma ruptura de tom que chega a provocar um efeito que se aproxima do cômico: *Et tout à coup je reçus un violent coup de poing dans le dos* [...] (p.216). A agressão marca o momento de interrupção da contemplação e

esse modo, a aproximação nuvem/poema enquadra-se em uma comparação que marca uma tensão entre a realidade cotidiana e a realidade da poesia.

O texto *Exegese* é um diálogo fragmentário e não há uma conclusão sobre a questão, inclusive pelo seu início, que começa com a conjunção adversativa *mas*, ressaltando o tom provocativo e o movimento de oposição, embora se ignore o contexto que o precede. O texto permanece inacabado, sem um argumento final que solucione a questão. A indeterminação do poema, como da poesia moderna de uma forma geral, permanece em aberto. A nuvem que indica chuva ou bom tempo continua, mesmo na sua compreensão mais pragmática, sem um significado unívoco. Até mesmo um elemento tão fugidio e inefável como a nuvem tem a possibilidade de remeter a um elemento concreto. A poesia mesmo quando se proclama imanente traz como virtualidade a dialogicidade inerente à linguagem, a possibilidade de ser lançada para algo que está, aparentemente, fora de si mesmo ou profundamente interiorizado. Ela também pode indicar chuva ou bom tempo. Ou talvez uma terceira possibilidade.

Ao fazer a conexão entre o poema e a nuvem, introduz-se uma digressão, e o tópico inicial da conversa permanece inconcluso. O paralelismo ocorre sintaticamente:

Mas que quer dizer esse poema?, *É que quer dizer uma nuvem?*. O tom opositivo da conjunção *mas* e a conjunção *e* da interrogativa direta seguinte deixa entrever a dinâmica de contestação e a continuidade do tópico, que mesmo mudando de referente, aparentemente, assinala sua continuidade do ponto de vista sintático. A mudança ocorre na utilização dos determinantes, o dêitico e o artigo indefinido.

A aproximação entre a palavra *exegese*, de âmbito acadêmico, e a conversação, gênero básico da interação humana, promove uma interação dos gêneros textuais. As perguntas e as réplicas deixam entrever as expectativas mútuas na construção do tratamento do tema. A aproximação ironiza ao mesmo tempo a atividade de exegese e a

ção que se atém aos aspectos mais superficiais do texto.

A interação dos gêneros não se limita a esse aspecto.

No poema *O milagre*, os jornais estão *cheios de poesia*, e do amigo surgem *palavras de eterno encanto*. Essa posição subverte a noção da poesia como forma mais sofisticada e mais nobre da linguagem. Para tal, concorre o fato de que o texto é submetido à prosa e à conversação. A referência ao jornal tem outras implicações. O pensamento poético moderno apresenta frequentemente a imagem da poesia como inutensílio. A poesia está voltada para si mesma, a função poética, e não para o mundo das referências. A prosa, assim como o jornal, evoca um código concreto, cotidiano, perecível e útil. A natureza da poesia não pode ter relação com sua utilidade objetiva. O eterno encanto das palavras do amigo remete aos domínios da imagem da poesia e não da conversação. O mágico e o maravilhoso fazem parte do campo semântico do sagrado. A poesia remete aos domínios da magia.

A nuvem insere-se em um paradigma marcado/não marcado ou distinto/indistinto. Sua forma *deriva* para sobre práticas codificadas, os escritórios e seus espaços fechados. Assim como a poesia, a nuvem não tem uma única forma definida e muda facilmente de aspecto ou sentido. A indeterminação dos seus limites é uma indeterminação de suas fronteiras. A nuvem pode ser compreendida como um estado sem paradigma.

No livro *Sapato Florido*, o poema "O espião" revela uma manifestação do neutro no momento em que o poeta se confronta consigo mesmo. Primeiramente, observa-se que o texto é formado por um único parágrafo, numa apresentação compacta. A brevidade é frequentemente associada ao poema em prosa, enfatizando a sua descontinuidade. O poema em prosa tende à descontinuidade da escritura, participando de uma estética de incompletude que é uma das características da literatura moderna (VADÉ, 1996, p.183).

O início do texto deixa entrever as relações estabelecidas entre o eu lírico e o objeto da observação. Na primeira linha, já é assinalada a relação do eu lírico, sujeito do conhecimento. Esse alvo da percepção é definido como "espião", ou seja, uma pessoa ou objeto encarregado de obter informações confidenciais, informações, portanto, obtidas de forma clandestina.

O espião

Bem o conheço. Num espelho de bar, numa vitrina, ao acaso no *footing*, em qualquer vidraça por aí, trocamos às vezes um súbito e inquietante olhar. Não, isto não pode continuar assim. Que tens tu de espionar-me? Que me censuras, fantasma? Que tens a ver com os meus bares, com os meus cigarros, com os meus delírios ambulatórios, com tudo que não fiz da minha vida!? (p.70).

A organização sintática da primeira frase e o seu isolamento permite perceber, inclusive visualmente, que o texto será desenvolvido em torno dessa situação. O contato entre o eu lírico e o seu espião ocorre através de um olhar que espreita. É a partir deste que, mais do que simplesmente um contato, ocorre um estranhamento misterioso entre o interior e o exterior do eu lírico. Esse olhar interrogante é uma presença que não pode ser dominada, uma presença inacessível. As superfícies em que esses encontros acontecem são

Os espelhos surgem como instrumentos de autoconhecimento, revelando um eu que se interroga. Os espelhos respondem sem reterö (BARTHES, 2003, p.374). Existe uma relação entre o sujeito contemplado e o espelho que o contempla. Está implícito o terror que o conhecimento de si desperta. Sendo o olho o órgão da percepção intelectual, percebe-se como esse reflexo é um símbolo de uma revelação. Segundo Bosi (1988, p.66), o olho é a òfronteira móvel e aberta entre o mundo externo e o sujeitoö. No poema, essa fronteira está em contato com o eu lírico em um olhar interiorizado. O verbo òconhecerö, que estabelece a ligação entre o eu lírico e a imagem repetida, se dá através do olhar.

Ele não se direciona para o exterior, mas para perceber uma realidade interna. Entre o eu lírico e seu espião há uma espécie de dupla apreensão. Partindo do eu lírico, percebe-se que essa percepção é subjetiva, captada a partir de uma realidade apresentada nas superfícies refletoras.

Esse novo olhar é o que, desde sempre, exprime e reconhece forças e estados internos, tanto no próprio sujeito, que deste modo se revela, quanto no outro, com o qual o sujeito entretém uma relação compreensiva. A percepção do outro depende da leitura dos seus fenômenos expressivos, dos quais o olhar é o mais prene de significações (BOSI, 1988, p.77).

Depois de indicar sumariamente a natureza do contato: òBem o conheçoö, o poema dá sequência às ocasiões do contato, todas fortuitas e inesperadas, que emergem de situações cotidianas e em momentos de distração. Em seguida, dá-se um momento de suspensão no texto. Esse momento é instaurado pela intensificação da oscilação: òNão, isto não pode continuar assimö. Essa passagem anuncia uma interrupção e causa uma mudança brusca no tom, levando a uma transição a um segundo momento. Essa passagem seria o instante da ruptura e da fissura no texto e no eu lírico e guarda algumas afinidades com o

... situa um estado inicial, que poderia se desdobrar em uma sequência, não ocorre. O encadeamento se interrompe bruscamente.

Essa ruptura prossegue na sequência do texto com a irrupção de interrogações e apelos que o eu lírico lança ao seu interlocutor especular. As interrogações respondem ao olhar inquiridor do espião em um diálogo tenso presumido, mas não verbalizado. Esse questionamento assinala uma crise: *“Questionar é buscar, e buscar é buscar radicalmente, ir ao fundo, sondar, trabalhar o fundo e, finalmente arrancar”* (BLANCHOT, 2001, p.41). A última questão é o ponto culminante de um processo de inquietação e o clímax do conflito.

A abertura da palavra interrogante, palavra inacabada e incompleta exige a presença de algo além do que está sendo dito. É interessante observar que a maneira como o eu lírico se vê também é o resultado de uma distância: *“Ver também é um movimento”*; *“Vemos a distância e vemos o que nos escapa”* (BLANCHOT, 2001, p.67). A maneira perturbadora com que esse reflexo emerge do cotidiano pode ser percebida na passagem do poema: *“Que me censuras, fantasma?”*. Ao referir-se ao espião como um fantasma, o eu lírico manifesta ao mesmo tempo um desejo e uma inquietação. As interrogações são acentuadas pela recorrência do paralelismo na repetição das perguntas, sequência que finaliza com uma exclamação. Ao se referir ao seu reflexo como *“fantasma”*, o eu lírico invoca e interpela uma presença que está fora do seu alcance. A estranheza que existe entre eles não apresenta solução.

Assim como a fuga e a deriva são figuras do neutro, podemos relacionar a questão com o gênero. O poema em prosa é a deriva do paradigma, uma resposta pela tangente. O eu lírico estabelece com o mundo uma relação mortífera e incomodada com o mundo. O espaço e os hábitos do eu lírico revelados no poema, nas circunstâncias dos encontros,

to para com a realidade como uma esterilidade

Partindo para uma perspectiva mais teórica, é possível observar como interagem a prosa, a poesia e o neutro. O poema em prosa pode ser interpretado com um gênero que vai de encontro à *dóxa* de classificação, ou seja, vai de encontro ao discurso que é vivenciado como universal e não precisa de explicação: o discurso não percebido como lei (p.184). Tudo o que não se enquadra é relegado à condição de desvio. O poema em prosa não corresponde a uma identificação absoluta e dogmática com o neutro, mas seria uma cintilação, uma manifestação do desejo de Neutro. Sempre analisado com os pressupostos de uma dualidade, as figuras do neutro representam uma contribuição às incursões teóricas em torno dos paradigmas do prosaico e do poético.

A primeira parte do poema permite uma leitura mais linear, devido à sequenciada enumeração. O poema em prosa é a deriva do paradigma, uma resposta pela tangente. A sucessão de espaços e hábitos do eu lírico é interrompida por uma série de interrogações que mudam apenas alguns elementos, focalizando o paralelismo sintático. O eu lírico passa a ser definido metonimicamente. Os dois momentos do texto se manifestam inclusive na mudança da entonação, que contrasta com a frase declarativa inicial. A condensação permite entrever a reconciliação entre essas modalidades do discurso.

Depois da enumeração da trivialidade dos encontros com o fantasma, ocorre uma enumeração das interrogações lançadas pelo eu lírico. O encontro, desde o início marcado pela tensão, culmina em interrogações que não se limitam a aspectos do cotidiano. Tudo que não fiz da minha vida. O fantasma geralmente aparece à noite, esse espião que se converte em fantasma surge em vários lugares e horários. Os fantasmas entram em contato com os homens porque precisam se apaziguar de alguma forma. Eles se apresentam onde o vivo estiver sozinho. O momento de ruptura ocorre quando a irrupção de si mesmo

o sobrenatural. A tensão é provocada por essa contaminação no cotidiano por uma experiência perturbadora, que chega a um crescendo de intensidade na última frase que finaliza o texto. Em muitos textos da literatura, o homem visita o Além; no poema, contudo, é o fantasma que o vem visitar, para talvez dizer uma revelação que não foi enunciada. Não se trata da aparição de um fantasma ou de um espião, mas da aparição de um homem vivo.

3.3 O poema em prosa ou o imponderável

Muitos textos de Mário Quintana giram em torno da metalinguagem do fazer poético. O poema em prosa é o espaço em que essas questões são pensadas acerca da condição mesma de gênero. O texto *Da dúvida* parte de considerações de ordem metafísica, para chegar ao problema maior que advém da condição de escriba do eu lírico. O estado de incerteza encontra paralelo com o da condição da literatura e do fazer poético.

Da dúvida

Felizmente parece que o Além não resolve coisa alguma, e a confusão continua a mesma, senão maior... Posso, pois, morrer descansado e levar os meus problemas comigo, que não me faltará distração. Não me refiro à quadratura do círculo, que pouco se me dá, nem ao moto-contínuo. Penso é nas mil e uma perplexidades da minha condição de escriba, nesses cruciantes imponderáveis, no eterno problema da subjetividade da partícula *se...* (p.86).

O texto é composto por um só parágrafo formando um todo breve e compacto. Como o título indica, ele gira em torno desse estado incerto em que não há um assentimento firme sobre um juízo ou fato. Esse estado prolonga-se e subsiste à morte. No texto, a noção de *além* é incapaz de resolver e pôr fim à dúvida, com um tom bastante coloquial. A frustração dessa solução surge como uma negativa, mas o advérbio *Felizmente*, revelando uma atitude psicológica em relação ao enunciado, deixa claro que

mente uma dificuldade, e não transparece nenhum mal-

As declarações em torno da persistência dos problemas têm uma conclusão inusitada. Há uma espécie de contradição em morrer descansado e levar meus problemas comigo. Os problemas são distrações, um entretenimento, desviando a atenção de preocupações de outra natureza. A confusão, estado em que predomina a falta de coerência e a ausência de ordem, confirma a permanência do problema.

No momento em que o eu lírico surge de forma mais evidente, há uma intensificação desse estado, reforçando o desfecho inusitado das declarações anteriores: Posso, pois, morrer descansado e levar os meus problemas comigo. Em seguida, os problemas que seguirão para o além são definidos. A persistência dos problemas instala uma continuidade entre a vida e a morte. Assim, a ruptura e a mudança da morte são anuladas devido a esta linearidade que desfaz as oposições.

Antes de especificar quais são os problemas que lhe seguirão, o eu lírico determina quais não constituem essas questões não resolvidas. Dentre as questões, são citados a quadratura do círculo e o moto-contínuo. Esse recurso provoca um estado de suspense, já que o objeto real das indagações é adiado. Ele é definido através de uma enumeração de três razões para sua definição.

A condição de escriba constitui o alvo de tantas reflexões. Condição definida também intertextualmente com a alusão à Mil e uma noites, fonte de perplexidades repleta de cruciantes imponderáveis, segundo item da enumeração.

Os cruciantes imponderáveis mantêm o estado de tensão, disseminando designações semânticas em estado de variação de intensidade. A atividade de escriba consiste em pensar o impensável, mas essa atividade não é um passatempo agradável, que

io questões torturantes que perduram e não podem ser

RESOLVIDAS.

A última definição refere-se à ãsubjetividade da partícula *se...õ*. O termo ãproblemaõ ressurge agora acompanhado do adjetivo ãeternoõ. Pensando nos problemas excluídos como questões relevantes para o eu lírico anteriormente, o termo ãpartículaõ provoca implicações interessantes. A palavra transita em contextos semânticos diferenciados, podendo oscilar entre a Física e a Gramática. Pode ser um nome genérico de um sistema a que se podem atribuir às propriedades de um corpo de dimensões diminutas com massa insignificante, a uma palavra invariável com função gramatical, mas não facilmente classificável numa das partes do discurso.

A condição de escriba é tematizada metalinguisticamente, já que ãseõ é também um conjunção subordinada condicional. As contradições e tensões propagadas ao longo do texto entram em consonância com esse estado, no qual as declarações da oração principal entram em contradição ou dúvida em relação à oração subordinada condicional.

Portanto, a permanência dos problemas e a falta de solução para estes poderiam ser consideradas a temática do poema. Porém, é a condição de escriba que permanece como eterno problema, já que não mostra indícios de solução. As questões que perseguiriam o eu lírico até o além estão ligadas a sua condição de poeta e escriba, questões imponderáveis. A natureza desses problemas não está ligada à ãquadratura do círculoõ ou ao ãmoto-contínuoõ, mas às questões insolúveis de natureza estética. Pensar a condição de escriba assinala uma referência metalinguística com a produção poética, referência clara à condição de poeta, e talvez possa ser estendida até à produção do poema em prosa.

A banalidade da morte e a permanência dos problemas no Além anulam uma oposição fundamental: vida/morte. O termo que permite essa continuidade é a dúvida sobre a condição de escriba. Essa presença nos dois estados invalida a oposição, os dois estados

problemasö, desmontando a oposição marcado/ não marcado, presente/ ausente.

A partícula öseö, índice gramatical da condição de escriba, pode ser lida em conexão com uma questão muito mais ampla, que diz respeito à própria condição da literatura. O problema é o que anula ou intensifica as tensões entre a vida e a morte, assegurando sua linearidade, mas também aumentando o grau de sua incerteza. Levando essas considerações para o âmbito do gênero em questão, o poema em prosa muitas vezes é lido como um intensificador de tensões entre prosa e poesia. Essa perspectiva predomina em textos críticos e teóricos que enfatizam sua dualidade. Contudo, é possível compreender o poema em prosa como um gênero que pretende ultrapassar as dualidades e oposições. A intensificação das tensões pode ser um estágio para esse equilíbrio entre as tensões. Dúvidas entre a prosa e a poesia, sobre os gêneros ou sobre a natureza da literatura são também problemas sutis. No poema em prosa não se trata mais de saber qual a diferença entre prosa e poesia, mas o espaço onde essas relações devem ser repensadas e em como a incerteza pode interferir na condição do texto. O poema em prosa, mais do que o espaço da incerteza, é o espaço das certezas deslocadas. Ele se situa nesse espaço de fissuras, re-configurando as questões da suposta essência e referência poética (JOHNSON, 1979, p.38).

O texto *Epílogo* tematiza a condição do acaso e do destino, que se dá através da gratuidade dos acontecimentos. As negações abundantes levam à suspensão dos juízos, que se aproxima das negações da teologia negativa. Os vínculos entre a poesia de Quintana e a teologia negativa²⁹ já foram amplamente estudados, contudo, no poema em prosa, eles ganham outra significação.

Epílogo

Não, o melhor é não falares, não explicares coisa alguma. Tudo agora está suspenso. Nada agüenta mais nada. E sabe Deus o que é que derruba um castelo de cartas! Não se sabe... Umas vezes passa uma avalanche e não morre uma mosca... Outras vezes senta uma mosca e derruba uma cidade (p.74).

Esse poema também é formado por um só parágrafo. O texto possui um tom que o aproxima da dicção dos preceitos bíblicos. As negações propagadas no texto exprimem a impossibilidade de compreender a realidade: falar e explicar não bastam. Ele começa com duas interdições; a negação *não* é a primeira palavra do texto. Na primeira linha, há uma referência à segunda pessoa, a quem a interdição é dirigida.

São frequentes, no texto, alusões variadas à totalidade e ao vazio: *coisa alguma*, *Tudo*, *nada*. O pronome indefinido *nada* é repetido e conserva uma relação especular, *nada igual a nada*, tendo apenas como variação a intensidade do advérbio *mais*.

As interdições solenes anteriores cedem espaço para exclamações e reticências. O texto é interrompido pela frase exclamativa onde um castelo de cartas se torna uma figura

²⁹ CARVALHO, Vinícius Mariano. **Fora da poesia não há salvação**: uma hermenêutica literária da poesia de Mário Quintana à luz da teologia negativa. 2006. (Tese de Doutorado) Philosophischen Fakultät der Universität Passau, Alemanha.

do acaso. Uma frase reticente continua o raciocínio com a repetição dos mesmos elementos da frase anterior, sob uma nova conotação. Há uma aporia da compreensão com as negações categóricas. A aporia toma uma forma mais evidente no fragmento: "Tudo agora está suspenso. Nada agüenta mais nadaö. A suspensão é fixar, suste, pendurar no ar, mas também assinala uma interrupção. A interrupção dos juízos provoca uma interrupção do texto³⁰.

A negação volta ao texto não mais para criar interdições, mas para atestar a presença do acaso: "Não se sabe...ö. Para justificar esse raciocínio, surgem exemplos da onipresença do acaso. O exemplo funciona como argumento e demonstração das proposições anteriores, porém os elementos que compõem o exemplo são díspares e desproporcionais, e perdem, de certa forma, sua conformidade lógica: "umas vezes passa uma avalanche e não morre uma mosca... Outras vezes senta uma mosca e derruba uma cidadeö(p.74). A hipérbole que ilustra o acaso justifica a desistência de compreender a realidade em termos lógicos.

A contestação do *logos* pode ser lida como o eixo do texto, e esta opera em vários níveis. Dentre as estratégias de contestação, a ataraxia permite uma suspensão do julgamento³¹.

No poema "Epílogoö, há outro caminho que conduz ao neutro. A teologia negativa é outra via de acesso ao neutro. Especificamente, a obra de Dionísio, o Areopagita³² ou

³⁰ A suspensão do juízo, para os cétricos gregos, se chama ataraxia. Roland Barthes assinala que os cétricos são os inventores do Neutro: "Ele [Pírron] criou algo: não digo o quê, pois na verdade não foi nem uma filosofia nem um sistema: eu poderia dizer: ele criou o Neutro ó como se tivesse lido Blanchot!ö (Barthes, 2003, p.48). No poema, "não falarö tem a acepção de calar-se e silenciar-se. *Silere* remeteria à tranqüilidade e à ausência de ruído, öa uma espécie de virgindade intemporal das coisas, antes de nascerem ou depois de desaparecerem (*silentes* = os mortos)ö (BARTHES, 2003, p.49).

³¹ A ataraxia é o nome que se dá à suspensão do sábio pirrônico que se abstém de julgar. Trata-se de reconhecer a impenetrabilidade dos fenômenos. Roland Barthes inclui os cétricos na bibliografia do Neutro: "Notar, é importante, que o silêncio do cétrico não é um silêncio de boca (os cétricos falam como qualquer um), mas do pensamento da örazaö, do sistema implícito que subjaz a toda filosofia, toda declaração, todo discurso não-contigente, articulando-osö (BARTHES, 2003, p.57).

³² "Pseudo-Dionísio, o Areopagita. *Ouvres complètes*, trad. fr. de Maurice de Gandillac, Paris: Aubier-Montaigne, 1943ö.Os escritos de Dionísio aparecem pela primeira vez na história por volta do ano 532, e

Quando se tratou de nomear os nomes divinos, Dionísio define duas modalidades de teologia. A primeira pesquisa a claridade e tem o visível como seu domínio, e procede por demonstração; a segunda, parte de uma iniciação e atua através de símbolos, e seu domínio seria o invisível (GANDILLAC, 1943, p.28). A palavra mística na obra de Dionísio tem outra acepção. Para o autor, toda teologia seria mística porque designaria um estudo que tem por objeto uma realidade divina e um saber que viria de Deus. Místico, nesse sentido, seria o sinônimo de espiritualidade, por oposição a uma posição racional.

Apesar de não ter elaborado uma teoria do conhecimento de Deus, em seus textos Dionísio indica um caminho para o conhecimento da divindade. Esse processo se inicia com uma teologia afirmativa, baseada nas Sagradas Escrituras, nos nomes com os quais o próprio Deus se apresenta. Quanto mais tais afirmações se aproximam das coisas humanas, mais se tornam inapropriadas. Deus sempre estaria além dessas afirmações, completamente incompreensível aos sentidos e à razão. A teologia negativa é o segundo passo. Fazendo o caminho inverso, negam-se todos os nomes atribuídos a Deus, pois estes nomes demarcam uma finitude que não pode ser atribuída a Deus. Deus transcende a toda afirmação e a toda negação. Portanto, Deus não é essência, não é vida, não é entendimento, não é razão, não é bondade, não é pai, não é filho, não é luz, não é treva. Deus é realidade absolutamente transcendente e superessencial.

O terceiro passo para o conhecimento de Deus seria a mediação entre o conhecimento afirmativo e negativo de Deus, denominada teologia simbólica. Na teologia

estudos paleográficos revelam vários trechos desses escritos compilados de Proclo. Conhece-se mais sobre sua obra que sobre sua vida, principalmente pelo zelo com que se dedicaram os escolásticos ao estudo de seus escritos, conhecidos como *Corpus areopagiticum*, e compostos da *De caelesti Hierarchia*, da *De ecclesiastica Hierarchia*, da *De divinis nominibus* e da *De mystica theologia*. A identificação de Dionísio ao autor dos tempos apostólicos já garantiu certa importância no meio teológico, especialmente como místico, e ainda no meio filosófico, visto que, por seu intermédio, vários elementos neoplatônicos chegaram ao pensamento ocidental.

conceitos da ordem do sensível atribuídos a Deus são suprimidos, aplicando-se os mesmos conceitos, em sentido figurado. As características de Deus, os nomes de Deus, não podem ser compreendidos pela razão humana porque Deus está além da afirmação e da negação³³. O resultado desse processo é um silêncio gradativo em face da atitude mística. Enfim, Deus é indescritível e irracionalizável. Porém, também é acessível e presente.

De acordo com Dionísio, deve-se afirmar, primeiramente, que Deus é o ser. Depois, deve-se contestar negativamente, dizendo que Deus não é o ser. Desse modo, Deus pode ser, ao mesmo tempo, essência e não essência, concluindo-se que Deus está além das duas conceituações. Deus estaria acima de qualquer categoria, portanto seria indefinível³⁴.

No poema *õEpílogoö*, a figura do neutro é expressa pela ataraxia, a suspensão do julgamento e do juízo. Porém, também é possível estabelecer um ponto de contato com a teologia negativa de Dionísio. O Areopagita aproxima-se do neutro porque seu raciocínio vai além dos princípios de afirmação e negação. Um pensamento que reconhece as limitações da linguagem para expressar realidades e essências: não falar e não explicar. Diante dos fatos, tanto a compreensão como a linguagem podem apresentar lacunas: *õ Neutro = postulação de um direito a calar-se ó de uma possibilidade de calar-seö* (BARTHES, 2003, p. 52).

O eu lírico atesta a impossibilidade de compreensão, fazendo com que toda tentativa de explicação ou apreensão da realidade resulte inútil. Essa falta de lógica e racionalidade dos acontecimentos faz com que não apenas Deus seja inatingível, mas

³³ *õO discurso é feito de (pro)-posições naturalmente assertivas. Para afastar, preservar o discurso da afirmação, para matizá-lo (em direção à negação, à dúvida, à interrogação, à suspensão) é preciso brigar o tempo todo com a língua, matéria-prima, óleo do discursoö* (BARTHES, 2003, p.95).

³⁴ A teologia negativa seria um caso exemplar da remoção do adjetivo, já que a experiência consiste em não predicar Deus. A primeira etapa está baseada no método afirmativo (catáfase), em que Deus, compreendido como causa universal, é definido com nomes que remetem à causa. Em seguida, o método negativo (apófase) ultrapassa o plano da causalidade, negando os nomes atribuídos a Deus (BARTHES, 2003, p. 126).

dos fatos e da realidade empírica seja irracionalizável.

Deus é incognoscível, um estado sem paradigma.

A teologia negativa conflui para uma espécie de teologia negativa da literatura. A poesia não pode ser definida pelo que ela é, mas apenas pelo que ela não é. Ela passa a ser compreendida como um estado sem paradigma. Após essa passagem, o texto muda de um registro elevado para um registro prosaico, com uma comparação de elementos heterogêneos. A condensação do texto e a flutuação do discurso fazem com que o espaço textual esteja repleto de oscilação entre entidades estéticas, geralmente, diferenciadas. A ênfase ocorre na oscilação, não na dualidade.

3.5 O cultivar do neutro

Em oO estranho caso de Mister Wongö, a apresentação do caso do título é precedida pela menção intertextual ao romance *O médico e o monstro* (1886), de Robert Louis Stevenson. Nesse poema, são descritos dois perfis, Dr. Jekyll e Mr. Hyde, que apresentam opções maniqueístas. Nesses perfis, que realizam uma antinomia completa, Mister Wong é a alternativa. A introdução das personagens funciona como um comentário explicativo que prepara a apresentação do argumento central do texto.

O estranho caso de Mister Wong

Além do controlado dr. Jekyll e do desrecalcado Mister Hyde, há também um chinês dentro de nós: Mister Wong. Nem bom, nem mau: gratuito. Entremos, por exemplo, neste teatro. Tomemos este camarote. Pois bem, enquanto o dr Jekyll, muito compenetrado, é todo ouvidos, e Mister Hyde arrisca um olho e a alma no decote da senhora vizinha, o nosso Mister Wong, descansadamente, põe-se a contar carecas na platéia...

Outros exemplos? Procure-os o senhor em si mesmo. Não perca tempo. Cultive o seu Mister Wong! (p.37).

parágrafos. Há uma frase núcleo em torno da qual o texto vai se construir. O [...] na também um chinês dentro de nós: Mister Wongö. Há um argumento em favor da existência de Mister Wong. Os verbos no imperativo conduzem o leitor ao teatro, para ter uma exemplificação mais prática das nuances de comportamento dos três personagens: ãa qualidade é um teatro de forças em luta: nada de irenístico; em termos modernos, poderíamos dizer: é uma intensidade (entrando portanto num jogo, numa dialética de intensidades, numa cambiância de forças)ö (BARTHES, 2003, p.115). Ao término do poema, o imperativo funcionará com um apelo entusiasmado: õCultive o seu Mister Wong!ö. O poema funciona com uma exposição para convencer sobre o cultivar do neutro, e o exemplo serve para dar uma fundamentação aos argumentos.

O ãestranhoö caso, contudo, não diz respeito aos dois personagens do livro de Stevenson. A estranheza é causada, nesse caso, por Mister Wong, pelo fato de não se enquadrar nas dicotomias da personalidade. A gratuidade do comportamento passa a ser concebida como a irrupção do insólito. O livro de Stevenson tem como tema central o dualismo da alma humana em um sistema abertamente opositivo. Dentre uma propagação de adjetivos (controlado, desrecalcado, bom, mau, compenetrado) surge um adjetivo para caracterizar esse outro elemento que não pode ser identificado nem a um, nem a outro perfil: gratuito. Os adjetivos preparam a exemplificação dos comportamentos das personagens, que apresentam atitudes diametralmente opostas, paradigmáticas. De acordo com Roland Barthes, os adjetivos têm um papel relevante na formação do neutro: ãOcorre um jogo estrutural, paradigmático, entre as qualidades; ou seja, duas qualidades opostas + uma qualidade que as combina, as concilia: é o A e B do paradigma A/B: termo complexo (ÑNeutro: nem A nem B)ö (BARTHES, 2003, p.115).

Pode-se observar uma preocupação metalinguística nos textos de Mário Quintana, como assinala Gilberto Mendonça Teles, no ensaio intitulado "A enunciação poética de

que faz um levantamento dos títulos dos poemas do poeta-prosador que revelam essa temática: oEpígrafeo, oPáginao, oProsódiao, oPoemaö, oDa exegeseö, oLeituraö, entre outros. Gilberto Mendonça Teles enfatiza o quanto a adoção do poema em prosa por Mário Quintana constitui uma "notável contribuição à moderna poesia brasileiraö e assinala a importância da tradição literária rio-grandense na produção de poemas em prosa, destacando nomes como Álvaro Moreyra, Teodemiro Tostes e Augusto Meyer. Aprofundando a compreensão deste novo gênero ao vincular o poema em prosa ao ograü zero da escrituraö, Teles também enfatiza sua modernidade:

Resultado de uma longa evolução do processo literário, o "poema em prosa" é produto do momento em que a linguagem literária, sentindo-se ineficaz, começa a situar-se na zona do silêncio, na direção daquele "graü zero da escritura", de que fala Roland Barthes (p.209).

Levando em consideração a epígrafe do livro *Sapato florido*, podem-se estabelecer algumas considerações. Aparentemente ingênua, a epígrafe, da peça *O gentil-homem burguês*, de Molière, refere-se diretamente à modalidade do gênero de *Sapato Florido*: nem prosa, nem verso:

MONSIEUR JOURDAIN: ó Non, je ne veux ni prose, ni vers.
MAÎTRE DE PHILOSOPHIE: ó Il faut bien que ce soit l'un ou l'autre.
MONSIEUR JOURDAIN: ó Pourquoi?

O Mister Wong foge aos adjetivos que expressam qualidades opostas, já que sua principal característica é a gratuidade. Mister Wong é um desvio³⁵, uma suspensão do conflito, uma cintilação do neutro. Porém, o neutro não deve ser associado à passividade. A subversão do paradigma tem estratégias que vão da suspensão à intensificação do conflito: oMas esse Neutro permanece conflituoso, sensível à luta de forças coléricas que se erguem uma contra a outra: perempção do conflituoso não se faz por suspensão,

³⁵ oNão afirma, nem nega ó desvia o paradigmaö (p.234).

, mas por invenção de um terceiro termo: termo complexo e não termo zero, neutro (BARTHES, 2003, p.117).

É interessante observar que a aproximação do poema em prosa de Mário Quintana e do grau zero da escritura, elaborado por Roland Barthes, é feita por Mendonça Teles. Essa aproximação surge como um argumento favorável à ligação do poema em prosa ao neutro, já que o grau zero contém de forma embrionária a noção do neutro, apresentando algumas modificações que potencializam conceitos que o grau zero ainda não enunciava nitidamente. Como afirma Barthes, o neutro não apenas burla o paradigma, como ultrapassa o grau zero por se constituir em um novo termo de outro paradigma.

Um dos consensos em torno do poema em prosa, além da dificuldade de definições exatas, diz respeito a sua relação com outros gêneros, com os quais muitas vezes se confunde. Em o estranho caso de Mister Wong, a alusão é estabelecida pelo título em uma referência metalinguística. Segundo André Jolles, a disposição mental característica da forma simples caso representa o universo como um objeto suscetível de ser avaliado e julgado segundo normas, fórmula abstrata concernente ao campo dos juízos valorativos (1976, p.151). O caso se constituiria como um conjunto de partes que se contradizem. A definição permite estabelecer o primeiro ponto de contato entre o poema em prosa e a forma simples caso, como diálogo possível. As partes contraditórias são as personagens do livro *O médico e o monstro*. Demarcando as oposições em dados fatuais, chega-se ao seguinte esquema:

1. controlado dr.Jekyll;
2. desrealcado Mister Hyde;
3. gratuito Mister Wong.

Após constatadas as diferenças internas entre as personagens do caso, tem-se a ilustração de como essas diferenças acontecem na prática. Trata-se portanto do espaço, do cenário onde essas normas se realizarão. Ele é o ponto de partida em que podem ser

s. Depois da apresentação dos personagens e das respectivas normas de conduta que eles encarnam, pode-se observar como essas normas funcionam na prática, evidenciada no comportamento diferenciado.

A partir da exemplificação da atitude das personagens em uma situação particular, podem-se medir as ações segundo as normas de cada personagem. O exemplo serve para ilustrar o argumento central do texto: *ohá um chinês dentro de nósö. O conjunto de partes que se contradizem e a avaliação das ações são elementos da forma simples õcasoö: õRetomando a imagem da balança, podemos dizer, enfim, que existe um peso em cada prato e que os dois pesos se pesam um no outroö (JOLLES, 1976, p.151). Mister Wong provoca uma dispersão, já que não se trata de optar por uma das personagens, mas de adotar outro viés. Ele surge para declarar a insuficiência dos modelos.*

Mister Wong é um modelo passível de ser copiado, como se percebe pela prescrição do eu lírico no final do poema. Porém, os dois personagens também são exemplares, no sentido de que suas ações boas ou más podem ser imitadas. Mas Mister Wong pode ser considerado a opção exemplar em um sentido valorativo. Cada uma das personagens também pode ser considerada como um exemplar, ou seja, um indivíduo de uma espécie.

Como já foi dito, este poema tem como interface *O médico e o monstro*. O monstro pode ser considerado o elemento caótico, com características disformes. Nesse contexto, a alusão a esse texto não é aleatória. De acordo com o título, pode-se dizer que a pergunta que o poema em prosa faz, com a forma simples subjacente ao poema, diz respeito à normalidade. Há uma ponderação em torno da questão que está subentendida no caso: õA forma do Caso tem a particularidade de formular a pergunta sem poder dar-lhe resposta; de nos impor a obrigação de decidir sem conter ela mesma a decisão: é o lugar onde se faz a pesagem, mas não se indica o resultadoö (JOLLES, 1976, p.160).

alusão contida no título e o que de fato é qualificado como estranho. O monstro é tudo que não é considerado normal, ou seja, algo que não está em conformidade com uma regra, tudo que é observado com certa regularidade. O normal também está relacionado com o que é considerado habitual ou costumeiro, é o que se enquadra em média. Mister Wong não é o termo médio, visto que ele é o elemento estranho dessa composição; ele não é um termo síntese, composto por características de ambos, mas o novo termo de um novo paradigma.

O desvio do paradigma em "Mister Wong" remete à dispersão do paradigma do próprio poema em prosa. Essa postura parece bastante plausível considerando a alusão dessa questão na epígrafe. O poema em prosa, nem verso, nem prosa; nem bom, nem mau: gratuito. O poema em prosa pode ser lido, até certo ponto, como um Mister Wong dos gêneros literários.

Os textos apresentam vínculos com o neutro em vários planos. Pensando o poema em prosa como a tentativa de superar as dicotomias e de deslocar os códigos poéticos, os textos reforçam essas interações através da escolha do poema em prosa e da interferência de ambos, que se observa desde a temática. Ao lado de uma concepção da poesia como algo mágico, o texto dialoga com os aspectos mais triviais da experiência. Em alguns poemas, a palavra interrogante que se transforma no olhar de outro eu produz inquietação e conduz ao questionamento da *doxa*, que pode estar presente nos planos estéticos ou práticos. A dúvida em torno da condição de escriba problematiza a condição do fazer poético, e faz dele o espaço das incertezas permanentes. A teologia negativa faz parte de uma teologia negativa da arte moderna, que se apresenta com um problema imponderável e se desvia de toda determinação explícita. Essa postura é recorrente na literatura moderna, e o poema em prosa faz parte dessa tentativa de subverter os gêneros e sua postura classificatória e limitante do fazer poético. A figura "adjetivo" permite questionar e

são veiculados, e pode suscitar o neutro ou destruí-lo.

A tentativa de subverter o gênero passa pela mudança de significado dos adjetivos poético e prosaico.

A dominante em *Sapato Florido* é a aproximação formal com as formas breves, destacando-se pela concisão. Dentre essas formas breves, encontram-se epigramas, máximas e provérbios. Essas formas compartilham com o poema em prosa a busca pela concisão. A descontinuidade dos poemas em prosa de Quintana faz parte da estética da incompletude da poesia moderna, da qual o poema em prosa faz parte. A sua fragmentação, em alguns casos, evoca uma totalidade perdida. Os poemas em prosa, breves e condensados, tem términos suspensos e as questões disseminadas permanecem em aberto. Há uma focalização de instantes descontínuos, momentos privilegiados de tensão que se resolvem pela anulação ou intensificação dos conflitos. A condensação tipográfica promove a unidade de efeito dos textos, distanciando-se de outros gêneros que adotam a prosa.

CAPÍTULO IV O TEMA EM PROSA E A RELAÇÃO DE TERCEIRO TIPO EM MURILO MENDES

A prosa provém da digestão de Orfeu.
(Murilo Mendes, p. 1.035)

O livro *Poliedro* é dividido em quatro setores: o Microzoo, o Microlições das coisas, a palavra circular e os Textos délficos. O primeiro setor inclui textos que têm como temática uma grande variedade de animais, a exemplo de crustáceos, mamíferos e insetos. Os textos também apresentam procedimentos diversos. Alguns partem de reminiscências da infância, outros das descrições de dicionários. Em torno dessa temática, surgem reflexões teóricas e filosóficas, desencadeando associações inesperadas. A tartaruga, por exemplo, suscita comentários e reflexões sobre sua modernidade e *flânerie* baudelairiana, incluindo a citação Walter Benjamin.

O setor Microlições das coisas tematiza objetos e coisas. Elementos do cotidiano são incluídos nesse setor, denotando claramente que esses objetos serão vistos como coisas, provocando estranhamento em relação a eles. Dentre as coisas, estão o ovo, o serrote, a mesa, o copo, a melancia, o fósforo, a caneta e a lata de lixo. Elementos orgânicos serão tratados como coisas. Essa heterogeneidade produz, por si só, o estranhamento. Nesse momento também são apresentados os objetos torcionários.

Os dois setores apresentam um desejo de catalogar e colecionar os objetos tematizados nos textos. Eles se constroem como montagem de fragmentos com uma prosa que a todo o momento questiona os encadeamentos lógicos em que opera. As inúmeras citações deixam entrever um eu lírico heterogêneo que também é construído pelo discurso dos outros.

a algumas diferenças em relação aos textos anteriores. Poemas fragmentados como *o menino experimental*, ou longos, como, por exemplo, *Carta aos chineses*, problematizam as características que são usualmente atribuídas ao poema em prosa. Os textos delficos são formados por um único texto em que há numerosas referências à mitologia grega e a presença de muitas assonâncias e aliterações, como, por exemplo, *O compasso dos passos já passados*. Os textos também são fragmentários. Há uma grande variedade temática e formal, a saber, vários objetos, o temporal, o Uruguai, entre outros.

Em *Poliedro* vê-se a linearidade do discurso que sofre com os abalos de um fluxo frasal diferenciado, onde proliferam digressões, cesuras, disposição gráfica não convencional, sucessões associativas com aparentes suspensões aleatórias do texto, através de fragmentos. A linearidade lógica da prosa é constantemente abalada. Há um grande número de citações e o lírico irrompe nos textos em prosa de maneira inesperada.

4.1 *o peixe* prosaico

o peixe faz parte do *Setor microzoö*. O texto é composto e subdividido por oito partes de extensão desigual. A primeira parte do poema é formada por três parágrafos em que ocorre uma enumeração sem verbos de diferentes tipos de peixes. Nessa primeira parte, o peixe é definido como o *alfa* e o *ômega* dos bichos (p. 987). Essas duas letras são a primeira e a última do alfabeto grego. Elas conteriam a chave do universo, já que este estaria contido entre essas duas extremidades, indicando uma relação de totalidade: totalidade do ser, do conhecimento, do espaço e do tempo (CHEVALIER, 2006, p.23). A busca exaustiva revela-se no número de vezes em que a palavra *peixe* é repetida obsessivamente. Trata-se de uma busca pelo significado por meio de uma saturação do

ciias ao peixe como uma aura quase mística, como deixam entrever as palavras do campo semântico, que incluem termos como õiniciaçãoõ e õsigno mágicoõ. A iniciação ao peixe, temática da primeira parte do poema, destaca uma relação mística com o objeto de evocação. Ela demanda uma transformação em que o indivíduo se torna diferente, passando por uma metamorfose. Esse contato começa em um grau mínimo que se desdobrará ao longo do texto em inúmeras variantes do eixo que o organiza. O peixe assumirá diferentes matizes a partir desse desenvolvimento do grau mínimo.

Essas variantes destacam e associam elementos heterogêneos de forma simultânea. Dentre esses elementos, podem-se destacar os aspectos físicos, pragmáticos e até estéticos do peixe. Os peixes fluvial e marítimo dizem respeito a seu hábitat. Os peixes redondo, estilete e oblongo remetem a sua aparência física. Os peixe lírico, dramático e épico remetem à poética, domínio da estética e da literatura. O peixe épico é definido com um epíteto, forma muito recorrente nos textos épicos.

O Peixe

O infinito peixe. Alfa e ômega dos bichos.

O peixe finito. O peixe fluvial. O peixe marítimo. O peixe redondo. O peixe estilete. O peixe oblongo. O peixe lírico. O peixe dramático. O peixe épico, assaltador de homens e navios.

Minha iniciação ao peixe começou pelo grau mínimo, quando outrora menino: o signo mágico era constituído pelo lambari; mais não podia produzir o pobre Paraibuna.

•

O homem, ser muito piscoso, é por sua vez pescado pelo Peixe.

•

O olho pesca.

•

Peixe-agulha. Peixe-borboleta. Peixe-cabra. Peixe-cachorro. Peixe-cana. Peixe-cavalo. Peixe-congo. Peixe-do-mato. Peixe-flor.

Peixe-macaco. Peixe-martelo. Peixe-morcego. Peixe-mulher.
Peixe-piolho. Peixe-prego. Peixe-rato. Peixe-roda.

Ai de mim que não inventei nenhum destes nomes. Constam todos no dicionário brasileiro. *Aimez-vous les dictionnaires?* Perguntou Théophile Gautier a Baudelaire, apenas o conheceu.

•

Quando fui a Montecarlo neguei-me a visitar o palácio do príncipe: preferi ver o aquário, descobrindo peixes estupendos, quadriculados, peixes Klee das mais insólitas colorações e tonalidades. Peixes dançarinos, peixes surrealistas, peixes sonhadores. Os ademanos, as manimolências de alguns!

•

Quem fala em peixe fala no portador, na portadora do peixe. Cito agora particularmente as varinas lisboetas gravadas a buril de Cesário Verde:

Õ Vêm sacudindo as ancas opulentas

Seus troncos varonis recordam-me pilastras:õ

E como equilibram bem os cestos no orozimbo, ajunto eu.

•

Inquieto, o peixe-boi agride o arpão. O peixe-espada ultrapassa a espada.

•

Peixe:

O tempo em que ó sagrado ó vivias no lago do Tiberiade

Quando _____

(p.987).

Pode-se dizer que a investigação em torno dos gêneros de peixes converge para uma reflexão sobre os gêneros literários da retórica clássica que o texto coincidentemente subverte. A palavra *õ gênero õ* não se limita ao campo da literatura ou da estética. Ela também remete à ideia de origem, de acordo com sua terminologia (STALLONI, 2003, p.11). Os pressupostos da noção de gênero implicam noção de norma, já que a categoria genérica predeterminaria o conteúdo das produções em uma ordem estabelecida. O gênero também traria implicitamente a noção de pluralidade, reunião de elementos em função das suas semelhanças entre si, um grupo de seres ou objetos que possuem características comuns. O texto cria uma relação entre os gêneros literários e os gêneros biológicos. Nas

divisão da família, que por sua vez se divide em espécies, sendo aplicada ao gênero humano nessa acepção. O poema menciona a divisão clássica dos gêneros, que se baseia em regras de espécies e classes na escritura de um gênero que traz em sua constituição histórica uma aversão a esse tipo de classificação predeterminada.

A noção de gênero, até certo ponto, clarifica os tipos de relações que se estabelecem entre o homem e o peixe ao longo do poema. A conexão estabelecida assinala desde o início o caráter mágico. A pesca deixa de ser uma técnica de captura, pressupondo uma relação mágica, um exercício mágico, ao criar vínculos entre o homem que captura e o objeto da caça. A palavra *õgêneroö*, nesse contexto, relaciona o homem e a pesca como atividades comuns entre o homem e o peixe: o homem é pescado pelo peixe, e por essa atividade imediata da pesca sente-se ligado ao objeto.

No segundo fragmento do texto, não se trata mais da definição do peixe, mas da sua relação com o homem. Relação que se estabelece através da pesca e da captura. O homem é definido pelo aposto como um ser muito piscoso, ou seja, há muitos peixes no homem. A relação entre ambos os elementos constitui-se em torno da questão de quem de fato é pescado e pescado por quem. O peixe também captura o homem, usando de outros recursos e estratégias.

No poema, essa ligação estende-se às esferas cada vez maiores, incluindo as associações do peixe com utensílios e objetos. A palavra *õpeixeö* vai estender seu círculo mágico ao longo do poema. Esse *genus* mágico abrange os mais variados conteúdos do peixe e o compõe em uma multiplicidade, em diversas configurações de um mesmo objeto, em uma coordenação de todos os seus aspectos singulares. Homem e peixe têm afinidades entrelaçadas. Não se trata de decompor o peixe em espécies e famílias biologicamente

esses aspectos simultaneamente, produzindo um objeto de muitas faces. Trata-se, portanto, de um peixe poliédrico.

O fragmento que se segue é ainda mais econômico em relação ao anterior. O terceiro fragmento cria uma relação metonímica com o fragmento anterior. O homem como um ser piscoso será concentrado no componente que possibilita essa ação: o olho pesca.

O fragmento seguinte volta a uma enumeração do peixe com hífen, o que implica dizer que os elementos que se ligam mantêm a noção de composição, as palavras compostas mantêm sua independência fonética, conservando cada uma sua acentuação, mas formando uma unidade de sentido. Associados ao peixe, são enumerados elementos heterogêneos que retomam o signo peixe em uma perspectiva sempre diferente. Todas as formas são incorporadas: animais, objetos, vegetais etc. Esses elementos das composições evocam características diferentes, às vezes opostas: agulha, borboleta, martelo, pedra, lua, cavalo, entre outros.

No processo de composição do signo peixe, os dois elementos formam uma unidade nova de significado. O primeiro termo funciona como a denominação e o segundo como uma especificação. Os elementos de existência independente passam a formar uma unidade. Nesse caso, a composição prende-se a uma oração de base, como, por exemplo, o peixe-espadao ou o um peixe que parece com uma espadao. O fragmento é uma enumeração sem verbos, mas a formação das palavras aponta para transformações de construções sintáticas, gerando signos nominais. É o modelo sintático que cria a possibilidade do composto morfológico e que o produz por transformação (BENVENISTE, 1989, p.149). A predicação torna-se implícita. No parágrafo, a expressão sintática torna-se condensada e simplificada, mas ela permite um número maior de variações possíveis através da montagem dos segundos elementos da composição e da

instrumentos de classificação e de nomenclatura. No entanto, no mesmo fragmento, há uma ruptura que não chega a ser assinalada tipograficamente. A enumeração é interrompida para uma alusão metalinguística e intertextual. O eu lírico declara não ser o inventor dos nomes e revela sua fonte: o dicionário. Tradicionalmente, os verbetes de dicionários são constituídos por artigos em ordem alfabética, pela comodidade da consulta. Os lexemas são tratados isoladamente, formando fragmentos autônomos. Esses verbetes têm uma microestrutura facilmente identificável: entrada+informação (etimológica/ortográfica/ fonética/gramatical) + definição (ou explicação) + exemplos (ou aplicação da entrada em contextos). A entrada visa explicitar o sentido do lexema, verbete do dicionário. Essa explicação ou definição vem sob a forma de uma paráfrase, procurando estabelecer uma equivalência em relação ao termo da entrada. O dicionário estabelece uma sinonímia duvidosa com o lexema definido: um X é um Y.

As alusões intertextuais abundantes repetem-se no parágrafo seguinte com a citação de Cesário Verde no corpo do poema. Há uma referência ao poema *Ave-Marias*, que faz parte de *O sentimento dum ocidental*, do poeta português Cesário Verde, publicado em 1887. O crítico Eduardo Lourenço (1993, p.131) destaca as características modernas de Cesário Verde. O poeta apresenta a cultura urbana como um elemento desintegrante e desintegrador, além de ressaltar a cotidianidade. O olhar do poeta seria, ao mesmo tempo, crítico e visionário, focalizando o cotidiano lisboeta. O poeta português apresenta uma fratura da percepção poética do real e a consciência do prosaísmo presente na sua escritura, como, por exemplo, no poema *Nós*: *Para alguns são prosaicos, são banais / Estes versos de fibra suculenta*. Mais do que uma referência meramente temática, há também uma citação de procedimentos. Os comentários e acréscimos que acontecem no poema citado de Cesário Verde entram em consonância com os procedimentos que o próprio Cesário

português olha literalmente para o poema que escreve e dialoga com a realidade que motiva o poema, criando um espaço de ironia e crítica. O leitor vê o que é mostrado e como é mostrado. Ele revela, desse modo, uma dupla posição como participante da realidade, mas também observador da realidade de que faz parte. A percepção é acrescida por reflexões e comentários através de um lirismo de um repórter atraído pela cidade e pelos seus aspectos compósitos.

Existem alguns paralelos entre Cesário Verde e Baudelaire quanto à observação da cidade e à aparência mutante da modernidade. Em um poema em prosa, o autor de *Poliedro* cita o poeta que, além de produzir poemas em versos, denominou definitivamente o gênero, Baudelaire. Ele também faz alusão a um poeta que se serviu de alexandrinos e de uma estrutura rigorosa, Cesário Verde.

Pode-se dizer que o poema é uma enumeração de gêneros de peixes interrompida por digressões do eu lírico. O tema central que norteia o texto é interrompido por uma série de digressões e alusões intertextuais que interferem na recepção do texto, já que a todo momento o leitor é levado a considerar os processos de elaboração do poema com suas inúmeras autoreferências e descontinuidades.

Ao afirmar que o homem é pescado pelo peixe, o texto revela sua própria constituição. O olhar estabelece as relações entre o eu lírico e o objeto que tematiza o poema. Através do olhar dirigido ao peixe, o poema se constrói. O olhar é uma alusão ao processo perceptivo que fundamentou o poema.

Cada enunciado no poema gera outro texto e cada descrição do peixe produz outra verificação do significante que se repete incessantemente. As palavras que se associam ao peixe pertencem a vários campos semânticos e esse fluxo de descrições é interrompido pelas digressões do eu lírico. O peixe é associado a outros utensílios, animais e objetos. As denominações do dicionário, deslocadas do seu contexto original, instalam associações

idades semânticas. Cada fragmento do poema e do peixe distribui-se nos compartimentos estabelecidos pelos membros da composição. As séries associativas retiradas do dicionário não se limitam mais a esse contexto da função referencial da linguagem, mas a sua significação ganha sentido no contexto do poema e das suas relações recíprocas. As palavras recolocadas no poema fazem com que se repensem as virtualidades do significante. O signo peixe é explorado em toda a sua virtualidade. O poema gira em torno da palavra-chave ãpeixeö. Mesmo com as digressões, o texto deriva direta ou indiretamente dessa palavra, uma invariante matricial. Essa palavra núcleo é reescrita continuamente e cada nova reescrita funciona como um indutor de novas expansões: ãO melhor Neutro não é o nulo, é o pluralö (BARTHES, 2003, p.247).

Voltando ao começo do poema: ãMinha iniciação ao peixe começou pelo grau mínimo, quando outrora menino: o signo mágico era constituído pelo lambari; mais não podia produzir o pobre Paraibunaö. Há uma referência ao Paraibuna, rio que passa em Juiz de Fora, Minas Gerais, cidade natal de Murilo Mendes, como atesta uma passagem do livro *A idade do serrote* (1968): ãNasci às margens de um rio-afluente de águas pardas, o Paraibuna, que fazia muita força para atingir os pés do pai Paraíba. Dediquei-lhe na adolescência um minúsculo epigrama. ãEu tenho pena do rio Paraibunaö (p.26).

O peixe é topicalizado de modo mais explícito no último parágrafo. Os diversos aspectos do objeto tematizado no poema se convertem em uma dimensão sagrada. Essa característica opera textualmente através da pontuação dos recursos gráficos e da referência ao lago Tiberíades ou mar da Galileia, atravessado pelo rio Jordão. O peixe passa de um signo mágico para um signo sagrado.

O grau mínimo do peixe que se propagará pelo poema permite uma aproximação com uma figura do Neutro. De acordo com Roland Barthes (p. 405), ãa tabela de graus permite postular fora do paradigma (presente/ausente) um terceiro termo, que não é nem o

modo, a figura que poderia ser auxiliar à leitura do poema seria o gradiente, já que o grau intensivo, o mais ou menos, o intensivoö. Deste poema, no âmbito da temática, introduz uma variação gradativa, estabelecendo uma intensidade não paradigmática. Entre o alfa e ômega do peixe existe uma gama muito extensa de intensidades. Nesse caso, o grau corresponde a algo numa série ou escala cujos valores são determinados a partir de um termo inicial e final.

O poema demonstra na temática uma coincidência com a sua estrutura genérica. Uma manifestação do desejo do neutro, desejo de burlar o paradigma, no caso específico os paradigmas do poético e do prosaico. Temos uma oscilação entre o caráter analítico atribuído à prosa e o caráter mais sintético atribuído à poesia. A aproximação de termos remotos provocando associações inesperadas pode ser entendida como um recurso da poesia, mas também permite algumas reflexões. O emprego do dicionário remete a um livro com uma função bastante utilitária. As retomadas de um mesmo significante em associações vertiginosas poderiam indicar a circularidade do poema como um todo construído e autônomo. Porém, as alusões õextraliteráriasö extrapolam a concepção de poesia *stricto sensu*, revelando uma contaminação da realidade que alguns indicam como característica da prosa.

Obviamente, não se trata de estabelecer a pertinência das relações, definições e imagens da prosa e da poesia, mas de observar como elas funcionam ou não no poema em prosa. Não se pode ter uma definição unívoca e não é o propósito do trabalho chegar a uma conclusão sobre essa questão especificamente, mas sim deslocar essas questões do âmbito específico de um gênero, a fim de compreender a sua dinâmica diferenciada. Diante do problema proposto pelo poema em prosa, não se trata mais de investigar a poesia sobre uma base dualista, mas de recorrer a outro instrumental teórico para interrogá-lo.

o Mendes funciona como uma espécie de verbete de dicionário que procura não as definições, mas a contradição e a multiplicidade. O peixe é o verbete de entrada de um bestiário de Murilo Mendes. O paralelo entre homem e peixe coloca em movimento uma série de associações. Primeiramente, homem e peixe em superfícies diferentes. O peixe vive no interior de um volume: a água. Tem-se então a duplicidade da realidade e do mundo, entre um mundo interior e outro exterior. A água é um elemento que implica transparência e espelho. Assim como a imagem do peixe, a água se distende, se contrai e tremula. A ordenação das variedades de peixe indica uma ordem, um critério de organização.

No poema em prosa, a concepção dualista entre a poesia e a prosa foi bastante adotada e propagada. Uma concepção que não veja essas modalidades como uma oposição irreversível pode oferecer uma nova perspectiva para a questão. No poema em prosa, as distinções entre prosa e verso não são mais pertinentes. Um gênero de fronteira torna-se especialmente enigmático quando os territórios sobre os quais as fronteiras foram erigidas estão tão indeterminados. Investigar os territórios pode fazer com que as fronteiras sejam questionadas e talvez, também, os domínios desses mesmos territórios. A menção e a busca dos peixes épico, lírico e dramático podem colocar sob suspeita a existência de um peixe prosaico e de um peixe poético como espécies distintas.

O texto *O ovo* é o primeiro do setor *microlições das coisas*. É interessante observar a coincidência com o símbolo do ovo como germen inicial da criação e a sua correspondente disposição no setor. Ele é considerado como o que contém o germe que desencadeará a manifestação da multiplicidade de seres, encerrando implicitamente uma cosmogonia.

O Ovo

O ovo é um monumento fechado, automonumento; plano-piloto, realização do agora, do germe inicial da criação.

A exemplo da torre de Pisa, o ovo não costuma sustentar-se em pé. Ninguém ignora que a torre gosta de emigrar durante a noite. De resto, ela subsiste porque amparada por uma pena num quadro de René Magritte.

O mesmo pintor em outro quadro *Les vacances de Hegel* mostra um guarda-chuva aberto: em cima pousa um copo contendo um líquido. Evidentemente todos os observadores sofrem uma ilusão de óptica, trocando o copo por um ovo, de resto mais vizinho do pensamento filosófico.

O ovo, objeto concreto de alto coturno, caríssimo, quase inacessível: diamante do pobre.

•

No meu tempo de infância, indo a noite alta de dois metros, eu já não ouvia mais o tique-taque do relógio; antes o pulsar do ovo na sua gema, nunca na sua clara.

Num tempo ainda mais recuado, eu tinha medo do ovo. O medo: confere-nos uma tábua de identidade, fazendo-nos enfrentar algo de real, o próprio medo. O medo é o ovo da aventura posterior (p.995).

No primeiro parágrafo, o ovo é apresentado como objeto hermético: *objeto fechado*, *automonumento* e ponto *inicial da criação*. Esse objeto remete a um ato criador que surge a partir do nada, uma irrupção súbita. Há uma aproximação entre o ovo e a torre de Pisa, no parágrafo seguinte. A comparação coloca em relação dois monumentos de natureza diferente. Há uma descrição de um quadro do pintor surrealista René Magritte.

em outro tipo de relação. Ele é comparado ao diamante. Ao fazer essa comparação, são colocados em relevo pontos em comum e diferentes entre ambos: o ovo, objeto concreto de alto coturno, caríssimo, quase inacessível; o diamante do pobre. A exclusão dos verbos intensifica o caráter fragmentário no plano formal e sintático, isolando o objeto da reflexão. Os dois têm valores diversos do ponto de vista econômico, porém a comparação estabelece uma relação entre as propriedades físicas dos dois termos, tais como a limpidez e luminosidade. Ambos são interpretados como realizações perfeitas e acabadas, inalteráveis. Realização perfeita e potencial não manifestado. Ao colocar esses objetos no mesmo plano, ocorre uma quebra da visão convencional. Os objetos participam uns dos outros a partir de uma associação quase arbitrária.

Na segunda parte do poema, assinalada por um marcador, indicando uma passagem maior do que o parágrafo, há uma reminiscência de infância do eu lírico, como atesta o tempo verbal pretérito. O ovo é apresentado como um marcador temporal, um marcador da passagem do tempo, na sua gema e não na sua clara. A noção de centro remete a um ponto inalterável, aspecto imóvel e essencial.

O ovo, como princípio da criação, coincide com o princípio do eu lírico: "No meu tempo de infância", "No tempo ainda mais recuado". A segunda parte do poema é um relato da gênese do eu lírico e de seu objeto de problematização. O ovo surge como objeto que causa pavor: "Eu tinha medo do ovo". O seu pulsar se assemelha à implosão e às possibilidades desconhecidas nele contidas. "O tempo da infância é o tempo da imaginação, espírito do lugar e do momento, realidade visível e oculta; é também o meio através do qual a natureza, pelo olhar do poeta, se olha" (PAZ, 1984, p.65).

As formas circulares são habitualmente relacionadas ao tempo e à duração, ao ritmo circular. Ao associá-lo ao relógio, o ovo surge como símbolo de permanência e

que-taque do relógio, que se converte em uma espécie de coração mecânico, órgão considerado central do indivíduo, correspondendo à noção de centro. Ele é o centro vital, já que é o órgão responsável pela circulação, pelo pulsar.

Medo e ovo se autoexplicam e autoalimentam, intensificando a noção de centro, gema e clara: ão próprio medoö. Há uma relação entre o ovo e a sua casca; interior e exterior; automonumento e monumento de si mesmo. A casca é a linha que divide o centro do exterior, assim como a percepção é a mediadora entre o eu lírico e os dados externos.

A palavra ãexemploö remete à comprovação para reforçar uma ideia e a um processo de argumentação. O advérbio ãevidentementeö diz respeito a algo que dispensa evidência, como algo de domínio público, o que não é o caso. As premissas são duvidosas e reposicionam os dados da realidade. A torre de Pisa migra durante a noite e muda para o quadro, que se move para a realidade: ãA *exemplo* da torre de Pisa, o ovo não costuma sustentar-se em pé. *Ninguém ignora* que a torre gosta de emigrar durante a noiteö. Vê-se a construção móvel do poema em plena gênese, tornando ilusórias as referências através da fragmentação e do deslocamento.

O ovo se torna um objeto de terror, que tira alguém do estado de tranquilidade. O pavor é uma figura do imaginário: ãSujeito que encontra um objeto de terror. Tudo que pode estar implicado na palavra acasoö (BARTHES, 2003, p.433).

Veem-se fragmentos do mundo a partir de objetos triviais, criando uma perspectiva inabitual. O objeto mais insignificante se desdobra em múltiplas significações, criando uma nova forma de ver. O ovo, como automonumento, é comparado a outro tipo mais convencional de monumento, a torre de Pisa. Apresentar esses objetos como equivalentes implica dizer que ambos devem ser transmitidos à posteridade como algo notável. No entanto, há outro tipo de monumento em questão: o próprio poema, mas não se trata de um automonumento, senão talvez de um ãmetamonumentoö. O ovo como germe da criação, e

ão um espaço que se abre a múltiplas significações e que traz em sua constituição múltiplas potencialidades: *“O ovo da aventura posterior. O pavor diante do futuro a partir de um tempo sem datas, o tempo original”* (PAZ, 1984, p.74)

É interessante observar que as formas circulares do tempo estão atreladas ao significante, com a circularidade do /o/ do título do texto: *“O Ovo”*. O medo do desconhecido, de algo que está por vir, ulterior. A vogal /o/ é uma vogal posterior, considerando-se sua zona de articulação. A palavra *“posterior”* também pode dizer respeito ao que ficou situado atrás, o que ficou para trás. Neste caso, a aventura posterior pode ocorrer, ambigualmente, no passado: *“Num tempo ainda mais recuado”*.

A segunda parte do texto apresenta uma relação com o livro anterior de Murilo Mendes, *A idade do serrote* (1969), em muitos aspectos. Este livro também é composto por poemas em prosa, mas tem como característica principal as referências às lembranças da infância, elaboradas com lacunas e lapsos que revelam as percepções de pessoas, animais e coisas. Com muitas referências histórico-geográficas sobre Juiz de Fora e informações culturais que compõem a infância do eu lírico.

No texto *“O ovo”*, o objeto funciona como o emblema do fascínio pela descoberta do mundo e se transforma em uma espécie de alegoria da produção poética. Ele compõe uma mitologia infantil, oriundo do universo das recordações. Ele confere a identidade ao eu lírico, a tábua, que permite o acesso ao poético, à origem da subjetividade. A cena significativa da infância faz parte do seu aprendizado poético, provocando um olhar mítico para o cotidiano. A partir do *“agora”* do início do texto se interpõe o passado rememorado que configura essa temporalidade instável, acoplando duas temporalidades. Essa infância é lugar de revelações e espaço de conservação. O ovo é um código de decifração e abre o setor da palavra circular.

4.3 A máquina poética

O texto *ãA Vassoura* se inicia com uma definição da vassoura como uma máquina. O elemento do cotidiano é elevado à condição de máquina: útil e poética. Paulo Leminski, como já foi visto, discute essa questão no ensaio *ãA poesia como inutensíio*. Essa distinção tem relação com a distinção entre a função referencial e a função poética da linguagem: *õ[...]*, o poema põe em questão a utilidade dos outros textos e da própria linguagem. Afirmando coisas inverificáveis, irredutíveis a um referente. O poema questiona a verificabilidade e a referencialidade da mensagem que nos chega cotidianamente. A concepção moderna como inutensíio tem, segundo Tezza (2003, p.71), três implicações. A primeira seria o acordo com a concepção das funções da linguagem, pois a função poética está voltada para si mesma, e não para as referências externas. Dessa forma, a poesia não *õserve* para nada. Esta concepção leva a uma postura ideológica por parte do poeta, e consiste em atitude deliberada em relação a sua falta de finalidade prática, operando fora das amarras da linguagem cotidiana e, por conseguinte, das limitações sociais. A poesia passa a ser o espaço da liberdade do eu lírico. Outro fator consiste na concepção da poesia com relação ao consumo, sendo um gênero que vende menos do que os outros, tornando-a um objeto livre e transcendente (TEZZA 2003, p.73).

A vassoura parece resolver essas contradições. Sendo poética, com a função de transformar a sociedade e com uma origem mítica. Porém, é instrumento de fácil uso, trivial e cotidiano, prosaico, no sentido comum do termo. Diferentemente da poesia, ela tem um valor estabelecido e parece compartilhar, ainda que de maneira diferenciada, das condições mercadológicas de outras coisas: *õUma ilíada em marcha, e comprada a prestações! Compraremos às prestações também o saldo dessas categorias -superadas* o

o e o prosaico também fazem parte desse universo de categorias a que o texto faz alusão.

A esse objeto prosaico, atribui-se uma tradição ilustre. A primeira frase do texto é declarativa, define e ao mesmo tempo estabelece um juízo valorativo da vassoura. Ela não é apreendida apenas como objeto, mas como agente de transformações mais profundas, em razão de seu gesto dinâmico.

A Vassoura

A vassoura é certamente uma das máquinas mais úteis e poéticas. Como dança! Vem de tradição ilustre. Vassouras das feiticeiras Valpurgis, vassouras parentas do Barão de Vassouras. Tem-se varrido tanto desde que o mundo é mundo: a vassoura varre mais que o próprio vento. Mas existem ainda muitíssimas coisas, pessoas e sistemas a serem varridos, *ahimé!*

A postos, sólidas vassouras da terra, varrei os lados negativos da vida e da organização social, varrei, varrei, varrei! De olho e ouvido atentos vos aplaudiremos.

Vassouras não de ouro ou prata: de madeira, de piaçaba ou rabo de cavalo. Uma ilíada em marcha, e comprada a prestações! Compraremos às prestações também o saldo dessas categorias õsuperadasõ, o belo, o bem, o verdadeiro?

O vaivém, o ritmo dissonante das vassouras rodando no espaço lustroso do pavimento, que recebe embora padecente (às vezes estala protestando) a sujeira, a poeira de nossos passos passados presentes e futuros, passos perdidos nos paços, nas cabanas, esperando o impulso violento da vassoura final (p.1010).

A vassoura passa a ser um objeto nobre devido à genealogia: bruxas Valpurgis e Barão de Vassouras. A consoante /v/ é repetida numerosas vezes: õVem de tradição ilustre. Vassouras das feiticeiras de Valpurgis, vassouras parentas do Barão de Vassourasõ; õ[...] a vassoura varre mais que o ventoõ. O movimento dinâmico da dança está associado aos sons das consoantes fricativas, que remetem ao som do atrito da vassoura com o solo.

ra deixa de ser um utensílio doméstico para ser um

símbolo de poder sagrado.

Apesar da atividade contínua, a ação ainda não está esgotada. Vassoura e vento são colocados no mesmo plano devido a sua função. Ela é considerada mais intensa do que o vento, como instrumento de dissipação. Há referência ao texto de Goethe, em que um aprendiz de feiticeiro encanta uma vassoura, mas perde o controle sobre ela, e às feiticeiras Valpurgis na ópera de Arrigo Boito, que tem como tema um Sabbat, repleto de danças, ritmos rápidos e sinuosos³⁶.

O parágrafo seguinte é um vocativo dirigido às vassouras. As exclamações anteriores culminam no vocativo: elas são convocadas a atuar como agentes modificadores da organização social. Elas se tornam o emblema de uma limpeza mais profunda. A repetição do verbo no indicativo intensifica o vocativo: ãA postos, sólidas vassouras da terra, varrei os lados negativos da vida e da organização social, varrei, varrei, varrei!ö. Além da citação da epopeia *Iliada*, o poema traz alguns elementos que podem ser vinculados ao gênero. A ação destinada às vassouras possui aspecto heroico. O vocativo e os aplausos com a louvação dos méritos completam essa impressão de grande fato a que elas estão destinadas. Esses procedimentos reforçam o engrandecimento da ação e de seus agentes, assim como as repetições e o registro elevado.

Dessa forma, o ato de ouvir as vassouras e o seu varrer remete à epopeia em outro sentido, já que esta era apreendida primeiramente como registro oral. Os aplausos também remetem à existência do público, presente como um círculo de ouvintes.

O gesto é captado visualmente e sonoramente. O ãvaivémö é descrito como um ãritmo dissonanteö. A vassoura, no texto, parte de sua definição, da sua genealogia, de seus

³⁶ Mefistófeles é a única ópera de Arrigo Boito. A estréia de Mefistofele aconteceu em 5 de março de 1868. As bruxas surgem ãna noite de Walpurgisö, no segundo ato.

ns e gestos. Seu gesto é uma metáfora para um gesto mais radical. E finalmente, a vassoura no pavimento varre os passos, as pegadas deixadas pelos transeuntes. A consonância mais intensa deixa mais presente o momento final: õpassos passados, presentes e futuros; õpassos perdidos nos paçosõ.

A vassoura é apresentada, mas essa apresentação a transforma em uma apropriação. Ela é designada e classificada e transformada em um objeto ambíguo, como a poesia. Como uma palavra instrumento, a vassoura se transforma em objeto poético e ganha trajetória épica, fazendo com que seja percebida em outra perspectiva. Ao reforçar a ambiguidade entre o útil e o poético, a vassoura passa a ser uma metáfora da poesia.

4.4 õO Iétiõ e o silêncio

O poema õO Iétiõ integra o setor õA palavra circularõ, que apresenta uma variedade temática maior do que os setores anteriores. A temática do texto õO Iétiõ se encontra com certa frequência na problemática poliédrica. Ao tratar dessa figura mitológica, Mendes o confronta com um mundo cotidiano. Onde impera uma espécie de caos da homogeneidade industrial e mecânica, o Iéti é o contraponto de um território profano. O silêncio cria um paralelo com outro tipo de criação que não se dá pelo verbo, mas pelo silêncio. O ser singular é avesso à habitação, ele é uma tradução lendária não profanada pela barbárie bélica.

O Iéti

O ser singular mais uma vez ri-se nos olhos indevassáveis: veio o homem do outro lado da terra para prendê-lo: só conseguindo captar suas pegadas.

•

é seu chão, teto e veículo. O silêncio, seu ofício de existir, o silêncio que não se cansa de atingir sua perfeição, o criador de palavras e o silêncio que não somente ele interpreta; o silêncio particular da neve com esse rumor fluido e sonolento que afinal se traduz em comunicação.

Os *demonôs*, isto é, os do outro lado, querem destruí-lo, nem precisam de laço, espada ou bomba: bastaria entrevistá-lo, fotografá-lo, filmá-lo, televisioná-lo. Se o conseguirem tê-lo-ão matado. Mas, guiado por antiquíssimo instinto que o ajuda a farejar a força adversa, Iéti, que já escapou do sol, do vento e do rangífer, volatiliza-se, enquanto os rádios desencadeados no mundo inteiro discutem a existência ou não do abominável homem da neve, que, último descendente de uma raça extinta, teme com tremor o caos, a confiança, o papel, a máquina e o físico nuclear (p.1.024).

No início do poema, a criatura que intitula o texto é definida como um ser singular. Dessa forma, o singular, o ser particular, é pensado em relação a uma espécie de lei universal. Esse ser único não é uma expressão ou fragmento de um todo, de uma unidade mais abrangente. Desde o primeiro parágrafo, estabelece-se uma oposição entre o Iéti e o homem. Na tentativa de captura, apenas é possível captar suas pegadas.

A expressão "O Abominável Homem das Neves" surgiu em 1921, quando um jornalista correspondente cobria a primeira expedição inglesa a explorar a região do monte Everest, no Himalaia. O adjetivo abominável surge entre aspas no texto porque contraditoriamente acredita-se que ele seja dócil. No texto, portanto, há uma clara alusão a um período específico de maior frequência das expedições à década de 50 em torno da lenda do Iéti. Quando o eu lírico faz alusão aos meios de comunicação, ele se refere às buscas insistentes de provas da existência do Iéti. A suposta prova mais conhecida teria aparecido nessa mesma época, quando o alpinista Eric Shipton fotografou, no vale do Menlung, uma pegada gigante de um animal desconhecido.

No segundo parágrafo, o Iéti é descrito a partir de seu hábitat, caracterizado pela presença predominante da neve. Ele é designado com palavras que delineiam sua figura lendária em uma aura mítica. O silêncio, que apresenta característica quase demiúrgica, é um modo de atingir sua perfeição, um meio preempatório de recusa: o criador de palavras e

5. Segundo Roland Barthes (2003, p.53), o silêncio é uma arma potente. Desse modo, a singularidade do Iéti também opera na sua relação com a linguagem e o seu silêncio atuaria em contrapartida aos meios de comunicação do homem.

No último parágrafo, mais extenso, destacam-se os métodos de extermínio do Iéti, que não obedecem aos padrões costumeiros. O extermínio seria causado pelos meios de comunicação, letais para sua existência. Ele consegue escapar graças aos seus instintos, que permitem que se volatilize diante das tentativas das expedições.

O texto se instaura em torno de uma tentativa de transformar um elemento diferenciado e enigmático, o Iéti, em uma impressão mais imediata e tangível. No entanto, a experiência permanece fugidia e sem uma impressão unívoca, já que apesar de todos os esforços o Iéti permanece a salvo das expedições que tentam comprovar sua existência. As formulações sobre sua existência permanecem indeterminadas e ele continua sendo um objeto de especulação, mas não um objeto empírico. O ser singular não é um ser positivo, não se oferece às investigações empíricas, e sua singularidade não está na revelação da sua existência concreta, mas no que revela implicitamente. A escritura do Iéti é cifrada e tangível apenas através das suas pegadas; sua comunicação acontece entre ele e o silêncio, o seu único interlocutor. Diante dessa estratégia, os meios são ineficazes na captura da sua presença. O Iéti, de certa forma, recusa-se a uma função referencial e adota a esquiva como meio de defesa. Através das pegadas, supomos que a forma de comunicação do Iéti é não-verbal, apresentando uma realidade singular e concreta.

A fuga do Iéti pode ser compreendida como uma fuga da *doxa*, já que essa fuga representa a recusa pela conceituação do discurso oficial. O Iéti é particular, singular e único, singularidade que remeteria tanto a sua individualidade, como a sua estranheza e a seu caráter fantástico. No poema *õIétiö*, o ser singular funciona como um termo

que o desenvolve e qualifica. O ser singular refere-se anafonicamente ao Iéti, mas também se justapõe a ele.

Considerando o campo semântico predominante, pode-se dizer que o poema tematiza o problema da comunicação: o captar, o veículo, o criador de palavras e imagens, o interpretar, o traduzir, o comunicação, o entrevistá-lo, o fotografá-lo, o filmá-lo, o televisioná-lo, o rádios. O texto focaliza a aproximação etimológica e paronomástica entre as palavras captar e capturar³⁷. A sua recusa é dupla, já que ele se recusa a ser captado e capturado. O ser singular recusa-se a uma exposição massificadora dessa singularidade, recusa-se a ser captado em uma transmissão radiofônica ou audiovisual.

Nesse caso, o modo de interação do Iéti com os habitantes do outro lado dá-se apenas através das pegadas; não há interação face a face, pois ele se esquivava dos padrões de interação das sociedades modernas. A recusa pela difusão é uma recusa a um modo de experiência: a criatura não quer ser compreendida e recusa-se a ter um rosto, uma voz ou um temperamento definido e exposto. Não há presença física, mas apenas vestígios, e suas pegadas funcionam como signos dos caminhos que foram percorridos por ele. Pode-se dizer que o Iéti, através do silêncio, procura não perder a sua aura, permanecendo como uma aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja (BENJAMIM, 1986, p. 170). Ele declina da difusão da sua imagem em grande escala e do desejo da sociedade moderna de tornar tudo mais próximo.

A singularidade do Iéti também se manifesta no aqui e agora que a sua presença representa em sua existência única, fazendo com que ele seja sempre igual a si mesmo. A sua existência não é levada a novas circunstâncias espaciais e temporais. Há uma recusa da multiplicidade, há um conflito entre a existência singular e a existência serial. Não há uma

³⁷ o Captar ó v.t. Pegar, apanhar, prender. Lat. *Captare*. Captura ó s.f. Prisão, ato de prender. Lat *captura* (BUENO, Francisco da Silveira. **Grande dicionário etimológico da Língua Portuguesa**. São Paulo: Saraiva, 1964).

em relação à criatura porque ela não é retirada do seu involuço e permanece como fenômeno único, negando-se a uma difusão massiva da sua imagem (BENJAMIM, 1986, p.171).

Se pensarmos o comportamento do Iéti como uma recusa, estamos nos domínios do neutro, nas õrespostas enviesadas, região do Neutro, pois aí se frustra a arrogância de boa réplicaõ (BARTHES, 2003, p.226). A pergunta, elemento primordial da entrevista, opera através do fechamento de uma alternativa õresponder bem / mal // não responder: por recusa / por ignorância etc. Fechamento que, na verdade, implica rapidamente a morte, o apagamento ou a loucura de quem não respondeõ (BARTHES, 2003, p.223).

Nesse caso a entrevista passa a ser outra espécie de armadilha para o Iéti, a armadilha da fala. Segundo Barthes, seria necessário desnaturalizar a interrogação, que é mais um modo afetivo do que um meio de comunicação. Toda pergunta implicaria poder porque ela denega o direito ao desejo do incerto (p.222). A pergunta e a apreensão do Iéti passam a ser outra forma de violência que substitui o laço, a espada e a bomba. Contra essa conversação imposta, a criatura apresenta como estratégia de defesa a sua obscuridade e o seu caráter elíptico. No entanto, o Iéti burla o Sim/Não sem se ausentar, desviando o paradigma para outro valor. O neutro, nesse contexto, refere-se a um desejo de calar-se mediante a invalidação das opressões (p.52).

A terceira parte do texto remete a uma temática frequente em Murilo Mendes. No poema õColagensõ, ao se referir à cidade de Roma, o eu lírico afirma: õDa predominância do efêmero. Das teorias rapidamente esgotadas. Dos objetos rapidamente consumidos e consumadosõ; õEis um dos aspectos desta problemática poliédrica, a vontade de recuperação dum mundo onde a crueldade, se não desaparecer de todo, ao menos não se torne organizada como neste século sinistro-grandioso; cientificamente organizadaõ (p. 1.021).



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

são figuras que remetem ao neutro. Os peixes lírico, épico e dramático se neutralizam, no sentido de serem forças em convergência para criar um peixe prosaico, que subverte as ambições classificatórias. O neutro concebido como desvio estabelece uma relação complexa com a percepção do ser singular, que se afirma a partir do silêncio. O estado sem paradigma, o grau zero do germe da criação poética, revelando a gênese do eu lírico, do tempo e da gênese/gênero. A matéria prosaica adquire ares poéticos quando trabalhada como objeto estético, abolindo a dualidade entre os adjetivos útil e poético.

CAPÍTULO V A PROCURA DO TEMA EM PROSA EM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

O poema em prosa na obra de Drummond se desenvolve de maneira irregular. Diferentemente de Mário Quintana, o poeta não destinou um livro em que ele tivesse papel predominante, portanto o gênero terá uma leitura diferente quando comparada com a produção total de Drummond. Os poemas em prosa estão distribuídos esporadicamente por cinco livros, com bastante espaço de tempo entre eles: *Novos poemas*, 1948; *Claro Enigma*, 1951; *Boitempo*, 1968; *A paixão medida*, 1980; *O Amor Natural*, 1992. Donizeti Pires expõe (1992, p. 188), a partir das declarações do autor em *Tempo vida poesia*, que a escassa produção de gênero se deve à vinculação que o poeta faz entre o gênero e a estética simbolista em geral³⁸. Em Drummond, assim como na literatura brasileira, o verso livre foi mais atuante. Dentre formas variadas, podem-se identificar treze poemas em prosa na obra de Drummond.

Os textos têm características diversas. Os poemas em prosa estão escritos em prosa poética, menos evidente em crônicas e contos. No entanto, essa prosa poética não resvala para uma concepção esteticista da arte. Quanto à temática, há pontos em comum entre os poemas em versos e os poemas em prosa do autor, como, por exemplo, as questões reflexivas e os poemas metalinguísticos (PIRES, 1992, p.191).

Nesse sentido, o Quintana e o Verbo serô apresentam características diferenciadas. Percebe-se em alguns poemas uma contaminação narrativa forte, que confere algumas características de relato. A maneira errática e não sistemática do poema em prosa na produção de Drummond dá margem à especulação dessa possibilidade e suas

³⁸ Depreende-se dos textos (chaves para a compreensão da deliberada recusa do autor ao cultivo do poema em prosa) pelo menos duas direções de leitura, complementares: por um lado, a associação do poema em prosa ao Simbolismo; por outro, a associação do cultor de poemas em prosa ao ideal de artista puro almejado pela estética simbolista que Drummond afirma ser cheia de cacoetes, ainda que encantadores [...] (p.188).

em espaço de destaque para o gênero, mas o integrou no

corpo da sua obra.

O texto surge, nos poetas estudados até agora, em diferentes contextos, assinalando maneiras específicas de interagir com a poesia em versos. Em Augusto Meyer, um momento que antecede um silêncio poético; em Mário Quintana, um momento de experimentações bastante consciente e programático. Já em Drummond, o gênero se encadeia com sua produção em verso, que constitui porcentagem esmagadora da sua produção. Sua produção em prosa, de maneira geral, é bastante frequente. Quanto ao poema em prosa, especificamente, a produção é mais escassa. A prosa de Drummond destina-se predominantemente ao conto, à crônica e ao ensaio. A poesia, por sua vez, tem como dominante o verso livre.

5.1 O espaço poético

As experiências de Drummond com o poema em prosa se iniciam em 1951, com o livro *Claro Enigma*, do qual o texto “Quintana” também faz parte. Nesse texto, Drummond descreve um encontro com Quintana, permeado por uma atmosfera mágica, traduzida pela homenagem de um poeta para o outro. O texto faz parte da terceira parte do livro, intitulada “O menino e os homens”, composta por quatro poemas, do qual apenas “Quintana” é poema em prosa. É interessante assinalar que o encontro entre os poetas não se limita à temática; ele acontece metalinguisticamente na escolha do poema em prosa, que foi bastante exercitado por Mário Quintana.

Num bar fechado há muitos, muitos anos, e cujas portas de aço bruscamente se descerram, encontro, que eu nunca vira, o poeta Mário Quintana.

Tão simples reconhecê-lo, toda identificação é vã. O poeta levanta seu copo. Levanto o meu. Em algum lugar ó coxilha? montanha? vai rorejando a manhã.

Na total desincorporação das coisas antigas, perdura um elemento mágico: estrela do mar ó ou Aldebarã?, tamanquinhos, menina correndo com o arco. E corre com pés de lã.

Falando em voz baixa nos entendemos, eu de olhos cúmplices, ele com seu talismã. Assim me fascinavam outrora as feitiçarias da preta, na cozinha de picumã.

Na conspiração da madrugada, erra solitário ó dissolve-se o bar ó o poeta Quintana. Seu olhar devassa o nevoeiro, cada vez mais densa é a bruma de antanho.

Uma teia se tecendo, e sem trabalho de aranha. Falo de amigos que envelheceram ou que sumiram na semente de avelã.

Agora voamos sobre tetos, à garupa da bruxa estranha. Para iludir a fome, que não temos, pintamos uma romã.

E já os homens sem província, despetala-se a flor aldeã. O poeta aponta-me casas: a de Rimbaud, a de Blake, e a gruta camoniana.

As amadas do poeta lá embaixo, na curva do rio, ordenam-se em lenta pavana, e uma a uma, gotas ácidas, desaparecem no poema. É há tantos anos, será ontem, foi amanhã? Signos criptográficos ficam gravados no céu eterno ó ou na mesa de um bar abolido, enquanto, debruçado sobre o mármore, silenciosamente viaja o poeta Mário Quintana. (Drummond, 1951, p. 273).

O texto é formado por nove parágrafos, revela no título o lugar do encontro fantástico: o bar de Quintana. A atmosfera corriqueira do bar contrasta com o espaço ritual que se forma a partir desse encontro: "Num bar fechado há muitos, muitos anos, e cujas portas de aço bruscamente se descerram, encontro, que eu nunca vira, o poeta Mário Quintana" (p. 273). É interessante observar que o encontro acontece fora do tempo e do espaço, localizado em um ponto indeterminado. Ele permite que os poetas se encontrem, anulando as distâncias que seriam obstáculos para um encontro pessoal real. As portas de aço abrem-se no fluxo da memória, assinalando o local de passagem entre dois estados. A porta vai dar acesso, como uma chave, a um instrumento de comunicação com o desconhecido, marcando também uma separação tão intensa quanto ancestral, que está

ada e condensada. Ela encerra um grande mistério: o poeta Mano Quintana. A organização da pontuação na frase reserva uma posição de destaque, e o termo *encontro*, que está isolado entre vírgulas, remete ao ato de encontrar ou achar e ir ter com alguém. Essa palavra será o ponto de partida da aventura que acontece no decorrer do texto.

O encontro ocorre de maneira frontal e oblíqua, simultaneamente. Mais do que uma reunião, trata-se de um reconhecimento: *Tão simples reconhecê-lo, toda identificação é vã. O poeta levanta seu copo. Levanto o meu. Em algum lugar ó coxilha? montanha? Vai rorejando a manhã.*

Nessa passagem, há uma alusão aos lugares de origem de ambos os poetas. As marcações temporais e espaciais são confusas e tornam-se mais nebulosas, criando espaços fantásticos e confundindo futuro e presente. A quebra da sintaxe provoca o estranhamento, como a ênfase dada no último parágrafo: *É há tantos anos, será ontem, foi amanhã?*

Há relação entre as palavras *encontrar*, *reconhecer* e *identificar*. A ação de identificar, ou seja, verificar, se há ou não identidade entre coisas e ideias, promove um vínculo emotivo com outras pessoas ou situações, nas quais o sujeito se conduz como se fosse outra pessoa. Identificar também é reconhecer, mas implica outra relação com o objeto da percepção. A palavra também traz à tona a questão da identidade e do idêntico.

Embora seja um primeiro encontro, a sensação experimentada pelo eu lírico é de reconhecimento. Ele percebe o outro como um indivíduo, havendo um sentimento de familiaridade. Como não se pode reconhecer o que não possui nenhuma base para a semelhança, em qualquer coisa nova, por incrível que pareça, há alguma coisa que se repete para nós. Conhecer e reconhecer estão implicados. O encontro ocorre em um espaço ideal, e para reconhecer Quintana a descrição torna-se desnecessária. O elemento mágico tem a sua permanência assinalada: *Na total desincorporação das coisas antigas,*

ela do mar ó ou Aldebarã?, tamanquinhos, menina
contendo com o arco. E com o pé de lã. Alusões no poema às poesias de Quintana.

As portas que inicialmente se abriam para o bar, agora permitem um voo muito mais amplo. Na conspiração da madrugada, erra solitário ó dissolve-se o bar ó o poeta Quintana. Seu olhar devassa o nevoeiro, cada vez mais densa é a bruma de antanho. O bar dissolve-se, assim como Quintana. A sua dissolução salienta o espaço onírico, ampliando os horizontes e as perspectivas que transformam a passagem pela porta num ritual. Mário Quintana é sempre antecedido textualmente pelo epíteto de poeta, elemento que os une, observador e observado. Além do encontro de dois poetas, há o encontro de poéticas. Pode-se dizer que se trata de um encontro da poesia com a poesia, que ocorre não no espaço do bar, mas no espaço textual do poema.

O diálogo não é marcado pela fala, mas por gesto desde seu início. Desde o primeiro cumprimento entre os dois poetas. Agora o contato ocorre através de gesto, com o ato de apontar e indicar do poeta Mário Quintana.

Nessa atmosfera mágica, a aranha, como uma tecelã do destino, tem uma função divinatória. Uma teia se tecendo, e sem trabalho de aranha. Falo de amigos que envelheceram ou que sumiram na semente de avelã. Há uma referência à passagem do tempo e à morte. As Moiras que tecem os destinos ãsem trabalho de aranhas.

No texto, há muitas alusões aos poemas de Quintana, além da repetição textual do nome do homenageado ao longo do texto. A reiteração de Mario Quintana ocorre também através do estrato fônico do poema com a grande frequência da vogal aberta /a/ e da nasal /ã/.

O ritmo prevalece no texto através do estrato sonoro e pela sintaxe que privilegia orações curtas, tendo por resultante criar uma atmosfera lírica que dialoga com a poesia de Quintana. Agora voamos sobre tetos, à garupa da bruxa estranha. Para iludir a fome, que

mescla de espaço marca o início do texto e continua ao longo deste. A partir do bar de Quintanaö, as paisagens são sobrevoadas pelos poetas.

O texto tem como temática a poesia e a intertextualidade, por meio de uma realidade perene que se constrói através da poesia e dos signos criptográficos ficam gravados no céu eterno ó ou na mesa de um bar abolido, enquanto, debruçado sobre o mármore, silenciosamente viaja o poeta Mário Quintanaö. A linguagem secretamente cifrada divide dois veículos de escritura: o céu eterno e a mesa de um bar. A poesia compartilha a sua perenidade e a trivialidade, que são matérias da produção poética. As relações metalinguísticas com Mário Quintana são perceptíveis desde a temática do texto. Os poemas de baresö são frequentes na obra de Quintana. Alguns pontos de contato são claramente reconhecíveis no Barö, do livro *O Aprendiz de feiticeiro*, de 1950.

Bar

No mármore da mesa escrevo
Letras que não formam nome algum.
O meu caixão será de mogno,
Os grilos cantarão na treva...
Fora, na grama fria, devem estar brilhando as gotas pequeninas do
[orvalho.
Há, sobre a mesa, um reflexo triste e vão
Que é o mesmo que vem dos óculos e das carecas.
Há um retrato do Marechal Deodoro proclamando a República..
E de tudo irradia, grave, uma obscura, uma lenta música...
Ah, meus pobres botões! Eu bem quisera traduzir, para vós, dois ou
[três compassos do Universo!...
Infelizmente não sei tocar violoncelo...
A vida é muito curta, mesmo...
E as estrelas não formam nenhum nome.(AF, p. 166)

De acordo com Doris Munhoz (2008), o poema O barö estabelece o ambiente impreciso e irreal com a caracterização vaga do ambiente. O bar é uma espécie de refúgio onde o eu lírico procura abrigo e a mesa de mármore também está presente. Ele é um ambiente de introspecção para Quintana: O bar é uma espécie de reduto do eu-poético,

artista se refugia da realidade externa e pode se entregar completamente a sua atividade solitária (p.75).

É interessante assinalar a menção à música presente no poema de Quintana, que surge como uma referência à *lenta pavana*, citada por Drummond. A alusão à música, neste caso, tem uma conotação diferente da que teve para os simbolistas. No texto, o eu lírico não pode traduzir a harmonia do universo através das palavras, contudo, a música também não é uma opção viável, já que não sabe tocar violoncelo. Desse modo, o mistério permanece como mistério (p. 76).

O mergulho profundo no *eu* nos sugere que, solitário num mundo que se lhe tornou ininteligível, o poeta também não consegue encontrar-se. Os textos revelam sempre certa dúvida existencial, um visível estranhamento do poeta em relação a si mesmo, como se ele não reconhecesse sua própria identidade. Assim como a realidade exterior, ele não alcança uma unidade de sentido, assumindo em seu ser a inevitável fragmentação (MUNHOZ, 2008, p.77).

No texto, viajam o poeta Mário Quintana e Drummond, que são os poetas viajantes de uma travessia que acontece através da poesia e pela poesia. Ela acontece por meio de mecanismos mágicos. O termo *viagem* ganha a conotação, no texto, do rompimento de limites que cercam os sujeitos, que são ao mesmo tempo expectadores e viajantes. As fronteiras movem-se de acordo com a movimentação dos viajantes, transformando-se a cada instante. Elas são fronteiras criadas e recriadas de acordo com o ponto de vista, tomando direções interiores em um sentido dinâmico, numa sensação de trânsito e transitoriedade. Uma viagem imaginária, um devaneio. A rota da viagem percebe a poesia como caminho. O poeta é conduzido pela poesia, como a poesia é conduzida pelo poeta (p.138). A palavra torna-se o veículo para a viagem, conectando diferentes pontos no mapa, verbalizada no trajeto: viagem através de um arrebatamento em que as poéticas confluem.

oVerbo serö tem características diferentes e está relacionado à linha de poesia existencial de Drummond. A partir do verbo, abre-se caminho para a problematização do ser, mantendo um acento meditativo e reflexivo. O drama existencial desenvolve-se sobre o jogo lúdico e a ambiguidade do verbo polissêmico. A procura ontológica e a impossibilidade de fixar natureza do ser são abordadas no poema, já que este contém múltiplas esquivanças.

Verbo ser

Que vai ser quando crescer? vivem perguntando em redor. Que é ser? É ter um corpo, um jeito, um nome? Tenho os três. E sou? Tenho de mudar quando crescer? Usar outro nome, corpo e jeito? Ou a gente principia a ser quando cresce? É terrível, ser? Dói? É bom? É triste? Ser: pronunciado tão depressa, e cabe tantas coisas? Repito: ser, ser, ser. Er. R. que vou ser quando crescer? Sou obrigado a? Posso escolher? Não dá pra entender. Não vou ser. Não quero ser. Vou crescer assim mesmo. Sem ser. Esquecer.

O texto oVerbo serö é um ponto de convergência entre uma questão existencial e uma gramatical. Como verbo, oserö liga o predicativo ao seu sujeito, atribuindo-lhe um estado, uma condição ou natureza, ou seja, características e qualidades expressas pelo que se segue ao verbo. O verbo ser é utilizado em inúmeros contextos, para indicar a profissão ou a formação, por exemplo. A utilização do verbo ultrapassa a questão gramatical e chega à reflexiva, indicando a natureza de um indivíduo.

O título já implica relação metalinguística, enunciando uma categoria gramatical. Porém, as questões vão além do oVerboö e abrangem um questionamento mais radical. A primeira frase é uma interrogação que se desdobra ao longo do texto. Percebe-se a relação entre o eu-lírico e o mundo exterior, entre a subjetividade e a percepção dessa

dividida em subtópicos e acrescenta outros elementos para decompor a questão em termos mais objetivos: o corpo, nome, jeito.

As perguntas feitas em redor repetem-se circularmente no texto e reproduzem metalinguisticamente a repetição das perguntas feitas ao eu-lírico. Ela é parcialmente respondida: "Tenho os três". Mas ter um corpo, um nome e um jeito não é suficiente. Outras perguntas são feitas em torno das sensações físicas e emocionais, e para enunciá-las é necessário utilizar o verbo ser.

As interrogações lançadas no texto transformam-se em uma investigação em torno da procura de um elemento essencial que foge a todas as designações: "Que é ser? É ter um corpo, um jeito, um nome?". A busca desse elemento motiva essa série de interrogações. O ser consistiria em uma realidade física, um aspecto ou aparência ou em uma designação. A busca pelo ser caminha desde a sua classe gramatical, sua problemática filosófica, e chega à materialidade do signo: "Ser: pronunciado tão depressa, e cabe tantas coisas? Repito: ser, ser, ser. Er. R.". Depois de passar por tantos aspectos, o eu-lírico se detém no significante do verbo ser. A desarticulação dos sons do verbo coincide com a desarticulação sobre o ser. Montando e desarticulando os vocábulos, investiga-se a palavra e o objeto da palavra. A reflexão sobre o signo é rompida com a volta à pergunta inicial "ser e crescer".

Sendo um poema em prosa, essa prosa é permeada por proximidades fonéticas com verbos da segunda conjugação que, embora tenham essa característica em comum, promovem um cruzamento de sentidos. Pode-se dizer que o poema segue a trajetória a partir dos verbos: ser, ter, crescer, escolher, entender, esquecer. Dentro do paradigma dessas conjugações, o verbo ser é um verbo irregular, de acordo com a dificuldade desencadeada pelas questões que o envolvem. Para se questionar o ser é preciso usar o verbo ser, metalinguisticamente: "Que é ser? É ter um corpo, um jeito, um nome? [...] É terrível, ser? Dói? É bom? É triste?". Ao investigar, o texto percorre uma gama variada de

o problema. Essas impressões vão desde as sensações físicas até os estados afetivos. O ser é algo que não tocamos ou de que não vemos a cor.

Ser e crescer parecem solidários nesse questionamento entre o que permanece e o que se transforma. Eles refletem uma tensão entre um estado fixo e a mudança de estado.

Assim como na questão ontológica, há um dilema entre o ente e os seus atributos, entre o que é essencial e o que é contingente, entre o ser e o seu conteúdo. Ser também pode significar presença, estabilidade e permanência. O conceito, como problema lógico, é esvaziado de compreensão por ter extensão muito ampla. Ele não pode ser compreendido de uma forma meramente conceitual. Desse modo, o texto apreende o ser a partir de dados da experiência.

Não se pode reduzir o ser a outra coisa. Definir é limitar, e o conceito de ser não tem limitações e não pode ser reduzido a outros conceitos. Ele não é apenas o que é perceptível pelos sentidos ou o que é sensorialmente cognoscível, porque transcende a todos os conceitos, prescinde a todas as determinações, abrangendo não só tudo que existe, mas também tudo que é possível. Se alguma coisa que há não é ser, e nada, e, nesse caso, essa alguma coisa não há, não acontece, não sucede, não perdura, não se dá. O ser é também uma presença que flui. As indagações, no texto, procuram o que há de permanente. Ser é o que dura, o que afirma, o que perdura, o que fundamenta (SANTOS, 1966, p.1.210).

As quatro cisões do ser são apresentadas no texto: o ser e o devir, ser e aparência, ser e pensar, ser e dever. Embora seja um elemento evanescente, é um fato incontestável. O ser é um acontecimento fundamental. É o que determina a significação e o conteúdo do infinitivo ser (SANTOS, 1966, p.1.213).

Pode-se dizer que o eu lírico do Verbo ser é investigação sobre as convenções, ideias de comportamento social e de normalidade física. Atuando com o meio, ele

duz um ritmo próprio, que não coincide com o comportamento comum. Uma ruptura que acontece em termos estéticos. Existe uma disritmia entre ele e a sociedade.

O verbo ser, em grego, também significa existir. Ao dizer *ôsouö*, também se diz *õexistö*; ao dizer *õx éö*, estou dizendo *õx existeö*; ser, pensar e dizer eram designados com uma única palavra (*logos*). Parecer e opinar são o mesmo, pois a opinião é tal como parece ser para alguém. Neste caso, não se diz que algo existe, mas se atribui uma qualidade. No texto, há um jogo com o verbo ser. O verbo ser substantivado (o ser) e significando existência, e o verbo ser como verbo de ligação entre sujeito e predicado. Neste caso, o verbo ser é um verbo de ligação. No segundo caso, porém, ao dizer *õo ser é serö*, *õo não-ser é o não-serö*, temos apenas a ligação de um sujeito e de um predicado, toda ambigüidade da frase estando no fato de que é a mesma palavra que ocupa os dois lugares: ser é o sujeito (o ser) e o predicado (o ser). A ambigüidade do uso do verbo ser é propositada porque ao apontá-la é quebrada a identidade entre ser, pensar e dizer, contida na palavra *logos*, ou seja, é estabelecida a diferença, a separação e a autonomia entre realidade, pensamento e linguagem. Isso implica dizer que é possível pensar o inexistente e dizê-lo. Ao estabelecer essa separação, não há mais a distinção entre *aletheia* e *doxa*, forçando-se a se definir outro conceito de verdade e reformulando as relações entre ser, pensar e dizer, e portanto, a própria ideia de conhecimento (CHAUÍ, 2002, p. 179).

O texto finaliza com a opção *õNão vou ser. Não quero ser. Vou crescer assim mesmo. Sem ser. Esquecerö*³⁹. Essa atitude opera um desvio em relação à postura socialmente aceita e entra em acordo com a visão de neutralidade. O *õserö* do poema desvia-se das imagens bilaterais, entre o eu e o outro, recusando-se a ser segmentado.

³⁹ O sofista siciliano Górgias (480- 375 a. C.) afirma que o ser não pode ser pensado, não pode ser dito. Em sua demonstração, o não ser é o inexistente.

questões em torno do ser. Ocorre uma separação entre o verbo e as implicações misonicadas. O eu-lírico só consegue proclamar sua não existência enunciando o verbo que pretende negar. As questões são respondidas negativamente: ãNão vou ser. Não quero serõ. Distinção entre realidades e qualidades. O texto de Drummond discute a compreensão de que o pensamento e a linguagem são a capacidade para atribuir qualidades a um ser, predicados a um sujeito. Essa desistência surge como reconciliação consigo mesmo e transforma-se em uma espécie de anestesia moral e suspensão de juízo. O ser é um objeto intermitente e não é muito dócil às definições. A tentativa de decompor o ser termina em uma desistência. Assim como o ser, o texto gira em torno de si mesmo. O tom existencial reflete um pensar sobre as condições de construção do eu-lírico, e chega à impossibilidade fundamental e termina com a desistência visível das negativas, assinalando uma crise expressiva.

5.3 Procura da prosa

ãProcurar o quê, *Boitempo*, de 1968, tem como temática mais visível a problematização da vida. Além da persistência da busca, há um renunciar à procura, assim como no texto anterior. Esse estatuto é uma característica frequente na poesia de Drummond. A procura também conduz à problematização do fenômeno poético. Percebe-se que a busca tem como objeto seu próprio processo, como ação que acontece enquanto é realizada.

Procurar o quê

O que a gente procura muito e sempre não é isto nem aquilo. É outra coisa.

Se me perguntam que coisa é essa, não respondo, porque não é da conta de ninguém o que estou procurando.

Mesmo que quisesse responder, eu não podia. Não sei o que procuro. Deve ser por isso mesmo que procuro.

mam de bobo porque olhando aqui e ali, nos ninhos, nos
as panelas, nas folhas da bananeira, nas gretas do muro, nos
s.

Até agora não encontrei nada. Ou encontrei coisas que não eram a
coisa procurada sem saber, e desejada.

Meu irmão diz que eu não tenho mesmo jeito, porque não sinto o
prazer dos outros na água do açude, na comida, na manga, e procuro
inventar um prazer que ninguém sentiu ainda.

Ele tem experiência de matos e de cidade, sabe explorar os mundos,
as horas. Eu tropeço no possível, e não desisto de fazer a descoberta do
que tem dentro da casca do impossível.

Um dia descubro. Vai ser fácil, existente, de pegar na mão e sentir.
Não sei o que é. Não imagino forma, cor, tamanho. Nesse dia vou rir de
todos.

Ou não. A coisa que me espera, não poderei mostrar a ninguém. Há
de ser invisível para todo mundo, menos para mim, que de tanto procurar
fiquei com merecimento de achar e direito de esconder. (Drummond,
Boitempo, 1968, 1973, 1979, p. 973).

O texto apresenta uma similaridade temática como o poema *Procura da poesia*, *A rosa do povo*, de 1945. O poema em prosa *Procurar o quê* apresenta parágrafos mais densos, comparado ao poema em prosa *O enigma*, *Novos poemas*, de 1945. Essa condensação conduz a uma maior ruptura lógico-discursiva e espacial. *O* que a gente procura muito e sempre não é isto nem aquilo. É outra coisa. No primeiro parágrafo, a atividade da procura é atribuída ao pronome *o*. A coisa procurada é compreendida através da exclusão, e a presença dos dêiticos revela uma presença física em relação à coisa. No entanto, essa procura pelo indefinido ocorre de maneira intensa e constante, como deixam entrever os advérbios *o* muito e *o* sempre. A tentativa de compreender o objeto da busca torna-se ainda mais difícil, visto que a exclusão é seguida de uma frase que torna ainda mais longínqua a possibilidade de circunscrevê-la: *É outra coisa*. Essa assertiva afasta qualquer tentativa de definição do objetivo procurado. A palavra coisa remete aos contextos mais variados: tudo o que pode ou não existir, um objeto inanimado, um acontecimento, um assunto ou uma matéria, enfim, qualquer objeto que motive a busca aumenta sua indefinição, à medida que o texto progride.

parágrafo, limita-se à procura feita especificamente pelo enunciador e não mais por um óia genteó: ónão é da conta de ninguém o que estou procurandoó. O termo ócoisaó é reiterado, a busca é persistente do ponto de vista lexical também, já que é retomado várias vezes ao longo do texto. O verbo passa do presente do indicativo para o gerúndio, no segundo parágrafo, indicando uma ação que está em processo, em pleno desenvolvimento.

A locução verbal óquisesse responderó e o fragmento ó eu não queriaó põem em relevo mais uma vez a questão da impossibilidade. Ela ocorre, porém, porque o enunciador não quer e não pode, não há nem vontade nem os meios para as repostas. Não há um diálogo possível.

A busca é duplamente complexa, já que é uma travessia sem destino fixado, uma busca pelo indeterminado. Essa será empreendida em espaços heterogêneos que remetem geralmente à interioridade e ao vazio: ónos ninhos, nos caramujos, nas panelas, nas folhas da bananeira, nas gretas do muro, nos espaços vaziosó. A busca, embora insistente, não obteve sucesso no que concerne a alcançar e definir a coisa.

Há a reiteração do verbo procurar em diversos contextos ao longo do poema, dando ênfase e insistência nesse processo de perseguição constante, que desencadeia a procura, o texto e a ação.

No parágrafo seguinte, um elemento novo é introduzido com a imagem do irmão, que age de forma diferente e tem outras motivações: óMeu irmão diz que eu não tenho mesmo jeito, porque não sinto o prazer dos outros na água do açude, na comida, na manga, e procuro inventar um prazer que ninguém sentiu aindaó. Portanto, a atividade de busca da coisa por si só já é a recompensa, um prazer, e a elaboração e construção de uma nova sensação inédita, a travessia. A procura não é apenas óa coisaó, o resultado final, mas também a busca: óprocuro inventaró. Procurar a coisa é inventá-la.

aponto em relação ao comportamento do enunciador. As atividades deste se dão de forma mais concreta, com dados da realidade mais observáveis: *“Ele tem experiência de mato e de cidade, sabe explorar os mundos, as horas. Eu tropeço no possível, e não desisto de fazer a descoberta do que tem dentro da casca do impossível. A diferente posição diante da realidade se torna evidente na distinção entre os termos *“explorar”* e *“descobrir”*. Embora pertencentes ao mesmo campo semântico, há diferentes matizes entre os termos. Explorar também remete à descoberta, porém deixa transparecer uma relação com o desenvolvimento no que concerne aos aspectos mais práticos, como negócios ou indústria, no sentido de tirar proveito de algo. Descobrir, por sua vez, implica tirar a cobertura que oculta algo, deixando-o à vista, encontrar algo pela primeira vez, relacionado mais ao terreno da invenção.*

Essa invenção não estará, contudo, ao alcance de todos. A coisa até então encoberta será descoberta um dia. A partir dessa conquista, percebe-se que é uma experiência particular, dificilmente compartilhada por todos. A coisa, embora seja difícil de ser encontrada, será facilmente reconhecida: *“Vai ser fácil, existente, de pegar na mão e sentir. Não sei o que é. Não imagino forma, cor, tamanho. Nesse dia vou rir de todos. As sensações são táteis, embora suas características ainda sejam uma incógnita. A coisa tão incansavelmente procurada fará um circuito curioso. Será buscada, encontrada e depois escondida novamente, em um jogo lúdico.*

Há um texto anterior de Drummond em que a palavra *“procura”* tem um papel nuclear: o poema em verso *“Procura da poesia”* (*A rosa do povo*, 1945). A palavra é compreendida como material exclusivo do poema. Nele, a poesia é refletida através das exclusões. Ela não remete à função emotiva, referencial ou conativa. A poesia consistiria na consciência das possibilidades infinitas da linguagem, a forma-palavra, a palavra-signo, a palavra-coisa. É interessante observar que o poema não é simplesmente uma propaganda

me mais detalhado do livro revela que *A rosa do povo*

em muitos pontos apresenta características diversas das enunciadas, mantendo a tensão entre autonomia e comunicação, apontadas como marca do processo poético do livro.

“Procura da poesia” trata de uma exploração do reino das palavras. O texto começa dizendo o que não é poesia, depois afirma o que é poesia e o estado de dissipação da palavra. Na primeira estrofe, são focalizadas as ações do sujeito, depois das negações a uma definição de poesia. O texto tenta concentrar a experiência do poeta e diversas relações possíveis do sujeito com o objeto. A recuperação da poesia se dá através do engajamento com as palavras. Enquanto o texto “Procura da poesia” gira em torno da revitalização das palavras e evita seu atrofiamiento, redefinindo a poesia e o poeta, o texto “Procurar o quê” focaliza o processo de busca e investigação como atividade criadora, a palavra como coisa.

O processo de busca está permeado de negativas que confirmam o processo tenso da impossibilidade: “não é isto nem aquilo”, “não respondo”, “eu não podia”, “não sei o que procuro”, “até agora não encontrei nada”, “não sei o que é”. A coisa procurada e não identificada opera por exclusão das coisas que ela não é: “Ou encontrei coisas que não eram a coisa procurada sem saber, e desejada”. A ação que se dá de forma simultânea não atingiu o objetivo até agora, em relação ao futuro: “Um dia descobro”.

A procura é um processo gradativo. Ela se constitui como projeto de abertura para novas possibilidades e experimentação de novas imagens e formas poéticas. Os textos “Procurar o quê” e “O enigma” giram em torno de uma impossibilidade. Em “Procurar o quê” há um movimento que oscila entre a procura de algo e a impossibilidade de comunicação do que venha a ser encontrado: “Mesmo que quisesse responder, eu não podia. Não sei o que procuro. Deve ser por isso mesmo que procuro”.

O poema *O Enigma*, assim como *Procurar o quê*, gira em torno de uma busca e de uma impossibilidade. Mas o poema em questão opera através da tensão entre movimento e estagnação. Há uma afinidade com a narrativa mais evidente neste texto. Ele começa *ex abrupto* com uma frase que indica seres elementares, uma realidade concreta que atingirá uma atmosfera mítica.

O Enigma

As pedras caminhavam pela estrada. Eis que uma forma obscura lhes barra o caminho. Elas se interrogam, e à sua experiência mais particular. Conheciam outras formas deambulantes, e o perigo de cada objeto em circulação na terra. Aquela, todavia, em nada se assemelha às imagens trituradas pela experiência, prisioneiras do hábito ou domadas pelo instinto imemorial das pedras. As pedras detêm-se. No esforço de compreender, chegam a imobilizar-se de todo. E na contenção desse instante, fixam-se as pedras ó para sempre ó no chão, compondo montanhas colossais, ou simples e estupefatos e pobres seixos desgarrados.

Mas a coisa sombria ó desmesurada, por sua vez ó aí está, à maneira dos enigmas que zombam da tentativa de interpretação. É mal de enigmas não se decifrem a si próprios. Carecem de argúcia alheia, que os liberte de sua confusão amaldiçoada. E repelem-na ao mesmo tempo, tal é a condição dos enigmas. Esse travou o avanço das pedras, rebanho desprevenido, e amanhã fixará por igual às árvores, enquanto não chega o dia dos ventos, e o dos pássaros, e o do ar pululante de insetos e vibrações, e o de toda vida, e o da mesma capacidade universal de se corresponder e se completar, que sobrevive à consciência. O enigma tende a paralisar o mundo.

Talvez que a enorme Coisa sofra na intimidade de suas fibras, mas não se compadece nem de si nem daqueles que reduz à congelada expectativa.

Ai! de que serve a inteligência ó lastimam-se as pedras. Nós éramos inteligentes; contudo, pensar a ameaça não é removê-la; é criá-la.

Ai! de que serve a sensibilidade ó choram as pedras. Nós éramos sensíveis, e o dom da misericórdia se volta contra nós, quando contávamos aplicá-los a espécies menos favorecidas.

Anoitece, e o luar, modulado de dolentes canções que preexistem aos instrumentos de música, espalha no côncavo, já pleno de serras abruptas e de ignotas jazidas, melancólica moleza.

Coisa interceptante não se resolve. Barra o caminho e
(DRUMMOND, *Novos poemas*, 1948, p. 243).

Após esse estado inicial em que as pedras são descritas, há uma mudança de estado. As pedras são vítimas de sua própria capacidade de interpretar, já que esta capacidade se volta contra elas mesmas. No primeiro parágrafo, as pedras estão em movimento em um tempo imemorial.

O léxico é formado por palavras que remetem à exposição lógica: ãformaö, ãinterrogarö, ãconhecerö e ãexperiênciaö. A forma deambulante é que causa o inesperado e o inédito na experiência das observadoras. Há um relato da origem, ou seja, como algo passou a ser como vemos hoje. Neste caso, como as pedras se tornaram imóveis, como algo começou a ser. A conexão entre o poético e o narrativo se apresenta no texto. Essa contaminação narrativa está presente em muitos poemas de Carlos Drummond de Andrade, inclusive em poema em versos, como, por exemplo, ãO caso do vestidoö. No poema, em geral, essa contaminação é bastante frequente com outras formas breves.

Em ãO enigmaö, há uma estrutura lógico-temporal, uma sequência de acontecimentos e um desfecho. A disposição gráfica do texto possibilita com mais facilidade a discursividade. O texto desenvolve o processo que desencadeia essa transformação, e as ideias são desenvolvidas em parágrafos longos, que têm como características a profusão de detalhes, as digressões e a expansão no lugar da síntese. A articulação lógica entre os parágrafos também deixa entrever as relações lógicas presentes no texto.

A espacialização do texto permite a identificação de dois momentos. A primeira parte apresenta parágrafos longos em que são descritas a origem e a mudança de estado das pedras: ãAs pedras caminhavam pela estradaö, ãElas se interrogamö, ãAs pedras detêm-seö e ãfixam-se as pedrasö. O relato dessa mudança de estado está contido no primeiro

da em várias passagens do parágrafo. No entanto, é no segundo parágrafo que a referência ao título surge textualmente.

Não há apenas o desenvolvimento dos elementos do parágrafo anterior, mas a progressão de outros motivos. A tentativa de interpretação malsucedida é o motivo do segundo parágrafo que se desdobra em outras digressões, situando circunstâncias e implicações: òe amanhã fixará por igual às árvores, enquanto não chega o dia dos ventos, e o dos pássaros, e o do ar pululante de insetos e vibrações, e o de toda vidaö. As pedras são paralisadas, mas os enigmas continuam em movimento. Há uma volta ao início do texto, inclusive pelo paralelismo sintático: òO enigma tende a paralisar o mundoö. Essa frase finaliza e conclui as considerações anteriores.

Depois, os parágrafos ficam mais curtos e o lirismo atinge seu ponto culminante com as interjeições das pedras. A narração cede espaço à subjetividade, e a atmosfera mágica se intensifica no momento em que as pedras assumem a enunciação com as interjeições e o paralelismo: inteligência/sensibilidade e lastimar-se/chorar. Através da inteligência, as pedras se queixam, e essa reação acontece por meio da função emotiva. A sensibilidade se manifesta por meio de uma ação. Inteligência e sensibilidade são de campos semânticos diferentes, remetem a atitudes mentais quase opostas. Porém, essa oposição é neutralizada com a relação de paralelismo que ocorre com os verbos lastimar-se e chorar, que remetem ao mesmo campo semântico.

Nessa passagem, a atmosfera mítica emerge com mais ênfase no quinto parágrafo: òAnoitece, e o luar, modulado de dolentes canções que preexistem aos instrumentos de música, espalha no côncavo, já pleno de serras abruptas e de ignotas jazidas, melancólica molezaö. O vocabulário, assim como a organização sintática, contrasta com o tom anterior. A inclusão de um novo elemento, a música, remete à atmosfera mais imprecisa, por ser mais afastada da representação, e completa a enunciação lírica dos parágrafos anteriores.

o do texto, que oscila entre as formas para reconciliá-

ias.

Mas ãa coisa sombriaö e a ãoisa interceptanteö permanecem e não se resolvem, continuando a sua condição de enigma não solucionado. As modulações entre as formas e a flutuação do discurso no texto conduzem a um enigma formal. Esse caminho linear associado à imagem da prosa é interceptado pelo movimento poético que quebra a discursividade no plano tipográfico. O enigma, alvo do esforço de interpretação, não é enunciado claramente. Mas é definido como ãforma deambulanteö.

O enigma do poema em prosa se alia ao enigma Mário Quintana em um diálogo poético, sobretudo formal. A poesia compreendida como magia se enquadra no que se denomina prosa poética. O ser da poesia investiga as virtualidades do ser como desistência e fuga dos paradigmas verbais. A procura da poesia e a procura do poema em prosa levam a experimentar formas poéticas não escritas usualmente, fazendo parte de uma pesquisa formal. Ao enigma poema em prosa confluem outros enigmas recorrentes na poesia de Drummond, e o poema em prosa constitui um elemento que ao mesmo tempo rompe e reafirma paradigmas da poesia drummoniana.

OT POEMA EM PROSA E O REFLEXO DA PROSA EM AUGUSTO MEYER

*Cada palavra é uma transparência simbólica
e uma janela aberta para paisagens interiores (Meyer, p.21).*

Augusto Meyer, descendente de imigrantes alemães, publicou seu primeiro livro, *Ilusão querida*, em 1923. Em seguida, publica alguns textos na revista *A máscara* e escreve com regularidade para os jornais *Correio do povo* e *Diário de notícias*. Funda a revista *Madrugada* em 1926 e liga-se a outros intelectuais da época, como, por exemplo, Theodomiro Tostes, Miranda Netto, Sotero Cosme, Paulo de Gouveia, J. M. Cavalcanti e João Santana. No mesmo ano, publica *Corações Verdes*.

A produção de Augusto Meyer abrange várias formas, tais como ensaio, memória e crítica literária. O poema em prosa surge nos textos do autor em dois livros: *Literatura & poesia* (1931) e *Folhas arrancadas* (1940-1944). Segundo Tânia Franco Carvalhal, o livro *Poemas de Bilu*, de 1929, é o espaço õsem limitesõ da experimentação. *Literatura & poesia* é uma reescrita do livro anterior que oscila entre a crônica, a prosa poética e o conto curto: õDe um lado o poeta realiza a experiência da reescrita, de outro afirma a rebeldia de outro modo, com recursos de natureza váriaõ (1981, p.23). É interessante observar que Augusto Meyer só voltará a escrever poesia em 1940, dedicando-se à crítica literária e ao ensaio. Carvalhal se detém neste fato curioso: õComo explicar esse silêncio? Uma opção pela prosa? Desencanto pela poesia ou falta de inspiração poética? As tentativas de explicação poderiam multiplicar-seõ (1981, p.25).

Augusto Meyer como poeta, crítico, memorialista e tradutor esteve vinculado às primeiras manifestações do modernismo no Rio Grande do Sul e suas obras revelam essas conexões com o modernismo. De acordo com João Alexandre Barbosa (1986), õembora

ética [...], é como crítico literário que Augusto Meyer ocupa uma posição de relevo na literatura brasileira pós-modernista (p.X). Ele é considerado uma das figuras mais representativas do modernismo rio-grandense. Um aspecto importante da produção de Augusto Meyer é a ênfase dada aos textos críticos e à literatura comparada, publicados de maneira fragmentária.

O livro *Literatura & poesia* demonstra, de certa forma, o momento culminante da preocupação metalinguística na obra de Augusto Meyer. Segundo Teles (1979, p.211), o livro conduz o leitor à terceira dimensão do texto literário por conter prosa, poesia e reflexão crítica. O título faz parte dessa concepção mais ensaística que domina o livro, repleto de reminiscências filosóficas e poéticas, observações objetivas, com ironia e humor.

61. Metapatafísica e lirismo

Os textos *Metapatafísica* e *Mais metapatafísica* apresentam como dominante a reflexão filosófica e a utilização de procedimentos retóricos na argumentação. *Metapatafísica* dramatiza, em certa medida, uma crise poética. As relações entre prosa e verso ocorrem de forma visível, assim como as associações usuais dos campos semânticos ligados à poesia e à prosa. Ligações lógicas e versos livres, que finalizam o texto, formam um percurso poético que oscila e mescla as duas formas no caminho pelas estradas reais.

Metapatafísica

Lucidez da manhã, quando as idéias voam com asas de luz e não pousam:

Toda idéia que pousa, morreu. No momento em que ela fechar as asas, minha sombra descerá sobre mim. Toda idéia que eu agarro é um punhado de cinza.

lavra bonita murchou no papel; que era mesmo que ela
parou, agonizo. Meu destino é andar. Alegria! Os caminhos
não têm destino, eles levam à alegria de andar.

Onde digo *digo*, digo que não digo *digo*, digo que digo: *diria*.

Que seria de mim se eu achasse o caminho? Os doutores
subtilíssimos traçaram roteiros. Mas chegavam a um novo caminho. Então
aconselharam que a gente usasse antolhos como os jumentados, porque os
antolhos ensinam a não ver os atalhos. Mas nem por isso destruíram os
atalhos.

Dês que o meu olhar aprendeu a ver, perdi os preconceitos das
estradas reais. Elas levam ao sossego mole, à paz dominical, e o que eu
não quero é a paz dominical.

Toda certeza faz engordar. E um caminhante não deve engordar.

Eu te ensinarei a não acreditar; compreenderás então porque existe
alegria no mundo, porque as águas correm, os homens morrem e as folhas
caem.

Pensa nas vidas que vão nascer.

Pensa na canção das dores futuras.

Onde estamos nós dois daqui a cem anos?

Cantarão os galos: viva o sol! (p.105-106)

A ironia é perceptível a partir do título do texto. A metafísica ultrapassa questões
postas a partir do conhecimento sensível e seu ponto de partida da metafísica é a
diversidade de realidades, criando uma oposição entre o saber teórico e o saber epistêmico.
Se a ciência estabelece um limite, implica estabelecer um além. Esse além é ironizado no
título *õmetapafísica*⁴⁰. O primeiro parágrafo constrói-se a partir de uma expressão quase
redundante, quando se considera a raiz etimológica da palavra *õlucidezõ* (do lat. *lucidus*):
*õLucidez da manhã, quando as idéias voam com asas de luz e não pousam: Toda idéia que
pousa, morreuõ.*

Nesse sentido, há uma relação entre o movimento e a estagnação; plano vertical e
horizontal. Há, portanto, uma ultrapassagem dos conflitos, uma ascensão física que
corresponde a uma ascensão no plano do pensamento. Os textos contêm essas duas
dinâmicas em que a luz, como aspecto da matéria, desloca-se com uma velocidade
limitada. As asas de luz dizem respeito à ausência de gravitação terrestre, a um impulso de

⁴⁰ A *patafísica* é a ciência das soluções imaginárias criada pelo dramaturgo francês Alfred Jarry no
livro **Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien**, *õPatafísica* significa "o que está perto
do que está depois da [física](#)"

liga-se à imagem fugidia das coisas, relaciona-se à consciência dos contrários. Luz e trevas fundam uma dualidade universal.

As ideias, quando paralisadas, estão mortas, ou seja, inertes. Os verbos deixam entrever essa relação entre o movimento e a morte: *õpousarõ, õfecharõ, õdescerõ*. Há outra relação paradigmática entre luz e sombra. As *õidéiasõ* também constroem essa rede paradigmática da luz. Ideia, do grego *idein*, ver, daí ideia. Palavra que evoca uma série de palavras: forma, semelhança, natureza, classe, espécie, classes de esquemas mentais do homem, conceitos lógicos, impressões, acepções.

Há constantes retomadas de termos anteriores e reiteraões de procedimentos sintáticos que comprometem a linearidade da prosa, tornando a progressão sintática relativamente lenta, já que os parágrafos se desdobram como paráfrases de si próprios: *õQuando paro, agonizo. Meu destino é andar. Alegria! Os caminhos não têm destino. Eles levam à alegria de andarõ*.

O parágrafo seguinte continua a isotopia da paralisia/morte. *õQuando paro, agonizo. Meu destino é andar. Alegria! Os caminhos não têm destino, eles levam à alegria de andarõ*. O texto tem como temática o movimento e a paralisia, em conexão com o conhecimento e a certeza. Perder o preconceito das *õestradas reaisõ*, ou seja, a via direta, a via reta em relação aos caminhos tortuosos. A estrada real é a direta, desprovida de qualquer possibilidade de desvio que provoque o atraso, evitando desvios, circuitos, atalhos, ou seja, tudo que possa dissipar a atenção (p. 105-103). Paralela a esta análise sobre as dualidades e as oposições, existe outra possibilidade de leitura que deve ser encarada como outra perspectiva de análise, sem conotação valorativa. Alguns fragmentos do texto oferecem outras implicaões: *õOnde digo digo, digo que não digo digo, digo que digo: diriaõ*. Nesta passagem há uma recusa em estabelecer uma opinião fechada,

No texto não há propriamente um discurso claro e

A injunção de asserção passa da língua para o discurso, pois o discurso é feito (de pro)- posições naturalmente assertivas. Desse modo, para afastar, preservar, o discurso da afirmação, para matizá-lo (em direção à negação, à dúvida, à interrogação, à suspensão), é preciso brigar o tempo todo com a língua, matéria-prima, oleio do discurso (BARTHES, 2003, p. 94).

Nessa superfície quebradiça, pouco perceptível aos odores subtilíssimos, há um discurso do talvez. Depois dessas possibilidades de leitura, pode-se ter como outro aspecto interessante o confronto de um texto poético, com outro texto do mesmo autor, porém um texto crítico que pode apresentar alguns aspectos interessantes e esclarecer o funcionamento e o papel do poema em prosa na poética de Augusto Meyer.

A reflexão filosófica em Meyer é uma constante em sua obra. O ensaio "Epístola a Agostinho", do livro *A forma secreta* (1971), traz pela temática e pelo léxico algumas semelhanças com o poema em prosa. A carta começa com uma invocação ao destinatário, que se dá com certo nível de familiaridade, já que este é tratado pela segunda pessoa do singular. O tratamento por tu se complementa com o início da carta que começa com "Meu caro Agostinho". Como se houvesse assistido ou participado de um debate anterior ao momento de escrita da epístola a Agostinho, o enunciador se refere aos "ardores implacáveis da tua réplica". O enunciador estabelece uma distinção de temperamentos

⁴¹ As relações entre o poeta e o mundo nem sempre são vias de acesso à experiência. [...] usando da linguagem que *diz* o mundo, o poeta *diz* o seu modo de relacionar-se com ele. Entre este *dizer*, que a linguagem inclui antes de ser tratada pelo poeta, e o *dizer* que resulta de uma reconsideração operada sobre o primeiro, o poema realiza-se como possibilidade de instauração do que ficou *por dizer*. Na verdade é no prolongamento daquilo que restou para além da comunicação que o poema moderno encontra seu alimento. [...] Tratar de um ou de outro, como organização verbal que atinge o leitor, é modo de permanecer atuante ó não obstante a consciência do vazio e da insuficiência da palavra ante a realidade. [...]. Aquilo que se *queria dizer* não é senão a máscara por sob a qual se esconde a insuficiência do código utilizado. Negando-se, para afirmar o espaço que ficou por preencher. O espaço repleto de nada, o esvaziamento de um espaço tolhido pelos escolhos de uma tradição [...] (BARBOSA, p.107-109).

terminando o parágrafo com a seguinte consideração: *Quem muito afirma, pouco se interroga e deixa de pensar com algum proveito* (p. 24).

A epístola prossegue tendo por assunto principal a Retórica e a Eloquência, que privilegiam a persuasão e não a meditação: *O melhor tribuno é aquele que sabe impor ao seu auditório os antolhos que mais lhe convêm no momento, para que os ouvintes não vejam as coisas importunas e ele possa ferir a atenção no que mais importa a sua tese* (MEYER, 1971, p.24). Dirigindo-se a Agostinho, discute, distante de sua presença intimidante, a questão do livre-arbítrio. Estão presentes vários procedimentos da contra-argumentação.

Há um diálogo entre a prosa dos ensaios e a prosa da poesia em Augusto Meyer. No poema *Metapatafísica*, o processo argumentativo e a progressão lógica ocorrem através do uso dos conectivos: *mas*, *então*, *porque*. Algumas frases do poema parecem aforismos: *Toda certeza faz engordar. E um caminhante não deve engordar*. Para compor essa enunciação heterogênea, o final do poema é formado por uma estrofe em versos. Essa retomada do verso reforça o caráter lírico do texto, que apresenta versos no futuro e interjeições: *Cantarão os galos: viva o sol!*. O momento em que a forma versificada compõe o poema acentua o lirismo, e a alusão ao canto do galo se conecta com o canto do eu lírico, que atinge seu ápice nesse instante. Relacionado à manifestação da luz, o galo remete o texto ao seu início. Porém, essa relação com a luz não ocorre como *ilucidez*, mas como canto lírico.

Tipograficamente, a estrofe final do texto se destaca como conclusão. Os versos emergem em um contexto em que a prosa não é mais adequada. Os tempos verbais no futuro culminam em um transbordamento lírico que se traduz inclusive com a sua entonação ascendente *Onde estamos nós dois daqui a cem anos?*, *Cantarão os galos:*

cio, a manhã que o inicia se direciona para aquele que anuncia a manhã. O plano discursivo da prosa e a condensação dos versos apresentam as características comumente atribuídas a ambas. Contudo, entre a argumentação e a estrofe final não há oposição, mas transição.

6.2 Além da poesia

O texto *Mais metapatafísica* apresenta teor argumentativo mais consistente que o texto anterior. Ele se estrutura como um sofisma em que as afirmações são continuamente recuperadas e transformadas. A dominante metalinguística emerge nos comentários que discutem o processo de composição dos argumentos e sua validade.

Mais metapatafísica

A cabeça foi feita pra dor de cabeça, dizia um filósofo constipado. Mas isso é uma opinião individual (com licença do pleonasmo), e eu acho que a cabeça foi feita pra não se ter opinião, porque a vida é tão grande e tão bela, que aceita e contradiz qualquer opinião. Afora mesmo antes que alguém me desdiga ou contradiga, sinto a obrigação de presenteá-la com mais dois adjetivos: mesquinha e feia.

Magali, fiquei triste quando me disseste que acreditavas nisto ou naquilo: acreditar quer dizer ó querer que as coisas sejam como nós queremos. Debaixo da crença está o egoísmo, um idolozinho barrigudo que vive adorando o próprio umbigo. Debaixo da descrença está sempre escondido um talvez.

Coçai a fé e aparece o estômago. Forçai o ceticismo e aparece a oração. Tudo assim está tão misturado que o difícil é encontrar um falsete na harmonia complexa. A dissonância serve à assonância. O contrário, olhando bem, que parecido! A sabedoria se consegue pondo preto no branco.

Tudo isso é muito conhecido, Magali, porém os homens continuam eructando opiniões. E outro fato mais curioso ainda: até as opiniões têm a sua utilidade, elas servem pra saber de que lado sopra o vento. Me diz que vento sopra e te direi quem és...(p. 117).

O texto é metalinguístico, discutindo e se corrigindo ao longo da sua própria escrita. O humor está implementado na sequência de incoerências lógicas que anulam as

primeiro parágrafo um grande sofisma: ãe eu acho que a cabeça foi feita pra não se ter opinião, porque a vida é tão grande e tão bela, que aceita e contradiz qualquer opinião. A opinião individual é contestada com outra opinião individual. O texto tem uma estrutura argumentativa que pode ser observada pelo emprego de algumas conjunções e outras expressões que indicam opinião. ãMas isso é uma opinião individual, ã porque a vida é tão grande e tão bela [...]ö, ã [...] antes que alguém me diga ou contradiga [...]ö.

A sensação e a opinião são maneiras de conhecer imperfeitas. O sofista manipula a contrariedade e as oposições das opiniões ou discursos, produz simulacros. ãA mentira sofisticada consiste em dizer de alguma coisa o seu não-ser, tomá-la pelo que ela não é, atribuindo-lhe como predicado o seu outro, roubando-lhe seu ser próprio ou sua identidadeö (CHAUÍ, 2002, p. 286). A falha consiste em atribuir a uma essência predicados ou qualidades que não lhe pertencem e não podem pertencer-lhe, de sorte que a ideia parece participar de ideias estranhas ao seu ser ou incompatíveis com ele. É uma falha na predicação, que leva a dar à essência predicados que são seu não-ser, o seu outro, o que ela não é⁴². O ato de predicar chama-se juízo (afirmar ou negar alguma coisa de outra coisa), de sorte que o erro se localiza no juízo (CHAUÍ, 2002, p.287). Na opinião, confundimos predicados ou qualidades porque a mobilidade incessante das coisas faz o que sentimos e o que pensamos. Na opinião somos acostumados com a aparência das coisas e não encontramos a delimitação ou a determinação para o campo indeterminado das coisas

⁴² As coisas estão em perpétua mudança e nós estamos em perpétua mudança. Por isso dois homens podem ter percepções e opiniões opostas sobre coisas que parecem idênticas ou iguais e as duas opiniões são verdadeiras, do ponto de vista de cada sujeito que as tem. Não há princípio de identidade ó porque não há *phýsis* ó e não há princípio de contradição ó porque nossa percepção e nossa opinião sempre têm razão, ainda que opostas às dos outros (CHAUÍ, 2002, p. 172).

da ou dita, nem as que são diferentes dela (CHAÚÍ, 2002, p. 288). A opinião é múltipla e variável, a verdade uma e imutável⁴³.

O texto também tem um interlocutor citado. O parágrafo seguinte direciona-se para uma contradição que tende principalmente a anular os contrários: “Debaixo da crença está o egoísmo, um idolozinho barrigudo que vive adorando o próprio umbigo. Debaixo da descrença está sempre escondido um talvez. Apresentados dessa forma, as oposições se anulam porque os dois posicionamentos apresentam uma espécie de equivalência. Esse paralelismo continua no parágrafo seguinte. “Coçai a fé e aparece o estômago. Forçai o ceticismo e aparece a oração. No entanto, o parágrafo, além de continuar o raciocínio do anterior, acrescenta algumas ideias novas. O texto cria uma relação entre fé e estômago, ceticismo e oração.⁴⁴ Os elementos estão tão misturados que o difícil seria encontrar um “falsete na harmonia complexa. Mais uma vez há uma anulação dos contrários: “A dissonância serve à assonância. O contrário, olhando bem, que parecido! A sabedoria se consegue pondo preto no branco. Pensando nas associações que o texto estabelece com a música, se faz necessário um olhar mais demorado no sentido de compreender as implicações dessas associações para com o texto e o seu funcionamento.

É interessante destacar o papel do adjetivo no que se refere à definição da vida: “a vida é tão grande e tão bela e mesquinha e feia. O adjetivo é considerado uma das

⁴³ Parmênides foi o primeiro filósofo a expor seus pensamentos em versos. O poema é conhecido como *Sobre a natureza*. A obra se divide em duas partes, após um preâmbulo. A primeira ficou conhecida com a Via da Verdade (*aletheia*) e o segundo como Via da Opinião (*doxa*). É sintomático que o poema fale em duas vias ou dois caminhos que correspondem à diferença entre a palavra inspirada e a palavra leiga das assembléias. O pensamento verdadeiro não admite a contradição. A afirmação do ser exige a negação do seu oposto. É impossível afirmar ao mesmo tempo uma coisa e seu contrário, princípio lógico de todo pensamento. A Via da Opinião é aquela que não respeita nem a identidade, nem a não-contradição, por isso é a via do falso. Na *doxa*, exprimimos nossas preferências, nossos sentimentos e interesses que variam de pessoa para pessoa e variam numa mesma pessoa, dependendo das circunstâncias (CHAÚÍ, 2002, p.88).

⁴⁴ “Os sofistas operam apenas com opiniões (*dóxai*) contrárias, ensinando a argumentar persuasivamente tanto em favor de uma como de outra, dependendo de quem lhe está pagando; não se interessam pela verdade (*aletheia*), que é sempre igual a si mesma e a mesma para todos. Sendo professores de opiniões, são mentirosos e charlatães. A arte da persuasão opera com o pressuposto de que as opiniões (*dóxai*), porque são opiniões, são conflitantes e contrárias e, portanto, para realizar-se, a persuasão precisa da dialética, isto é, do confronto de argumentos contrários, os *dissói logói* (CHAÚÍ, 2002, p. 163).

Para Roland Barthes, a posição do adjetivo em relação ao desejo do neutro é ambivalente. Por um lado, como qualificante, o adjetivo acrescenta ao ser para fazer dele uma imagem imobilizada, como um *epithema* (tampo, ornamento do túmulo). Por outro lado, o adjetivo pode visar o ser, como na tradição filosófica grega, principalmente em Heráclito, com os artigos, como, por exemplo, o verdadeiro, o belo. Quando quer exprimir o neutro da substância, ãa língua (com artigos) não encontra o substantivo, mas o adjetivo, e ela o desadjetiva com um artigo no neutro: ela combate o adjetivo com o substantivo (criado pelo artigo), e o substantivo (o que segue o artigo), com o adjetivo (2003, p.112). A *qualitas* é o que desce sobre a coisa e se imprime com uma força de distinção, de especificação, de nominação: é o que funda a coisa com seu nome (2003, p. 114). Cada qualidade sofre seu isolamento, sua limitação e procura fugir para além desses domínios, ocorrendo um jogo estrutural entre as qualidades. A vida não é compreendida por Augusto Meyer como neutro porque a vida, para ser um fenômeno neutro, não deveria estar acima das classificações, mas fora delas. O uso do adjetivo no texto, de certa forma, não está de acordo com um texto que pretende ser argumentativo porque ele não seria compatível com a verdade (2003, p. 122). Uma possibilidade de ver a vida, no texto como neutro, é a anonímia, que é a invenção de palavras que são o grau zero da predicação, do adjetivo: ãA metáfora não tem nenhum dos perigos do adjetivo: ela não é oposição, epíteto, complemento, mas deslizamento (o que seu nome quer dizer) (BARTHES, 2003, p. 122).

O adjetivo também pode indicar o desvio do paradigma no pensamento sofista. O argumento de Antístenes utilizado por Protágoras para demonstrar que não é possível contradizer: ãnada pode ser atribuído a um ser, exceto sua denominação própria: só existe o individuo: vejo o cavalo, não a cavalidade toda predicação torna-se impossível, pois o sujeito é irreduzível ao predicado portanto, dois discursos contraditórios não se

a objetos diferentes: não existe nada de falso, pois não

se pode ter tanto de um sujeito outra coisa senão o sujeito (CHAUÍ, 2002, p.124).

Pode-se observar nos dois textos o processo lógico, conceitos e juízos, induções e deduções, discriminando logicamente os objetos, comunicando nossas abstrações e operações mentais. Percebe-se, em *Metapatafísica*, a ênfase na questão Retórica. Na oratória, a palavra vale como instrumento prático. Há a busca por um interlocutor declaradamente. Os períodos são gestos que suscitam gestos, visando à persuasão. O pensar lógico marcha de abstração em abstração até chegar a um alto grau de generalização. É o que ocorre também no segundo texto, que de argumento em argumento tenta chegar a um juízo verdadeiro, obedecendo a uma técnica de exposição. As orações são enunciativas e declarativas, articuladas entre sujeito e predicado, progredindo num movimento dialético, linear e efetivo. Contudo, apesar dessa referência à Retórica, o texto subverte este procedimento. Ele semeia contradições e ambiguidades, e obscurece a lógica em favor da iluminação da sua matéria linguística. A prosa discursiva tenta abstrair um conceito racional, evitando as imagens que deslizam para apreender as categorias lógicas, enquanto essas categorias são corrompidas.

Palavras que se enlaçam em sintagmas, sintagmas em orações, orações em períodos, períodos em parágrafos e constroem os modos discursivos de seus enlaces. Esse procedimento se evidencia em algumas passagens: *“Mas isso é uma opinião individual (com licença do pleonasma), e eu acho que a cabeça foi feita pra não se ter opinião, porque a vida é tão grande e tão bela, que aceita e contradiz qualquer opinião”*. A prosa do texto estabelece nexos (conjunções, relativos, frases causais e determinantes etc.) que são logicamente necessários, não podem faltar, porque fazem a demonstração e a argumentação do texto. Mas, mesmo com essa característica discursiva, o texto também obedece a outro modo de concatenar as palavras, não obedecendo apenas ao processo

gia a ordem, há também outro que se estrutura no jogo e contrajogo, criando uma harmonia complexa. A dissonância é relativizada, a condensação do poema e a intervenção do interlocutor do texto colocam o texto na fronteira do discurso epistolar.

6.3 Poesia especular

Outra constante na poesia de Augusto Meyer é a dramatização entre o ser e o parecer, o Duplo ou o Outro. São textos que refletem o eu-lírico em espelhos ou textos autobiográficos em que a figura do personagem-narrador tem o papel reflexivo. Essa tendência de autoexame é uma manifestação do caráter mais introspectivo de sua poesia.

O outro

O homem opaco está caminhando na sombra. A rua úmida reflete o sono dos lampiões, e a cada passo um reflexo foge no calçamento molhado e volta um novo reflexo, monotonamente. Como os amores que morrem, como a idéias, como tudo. Casas trancadas de arrabalde são as testemunhas mudas do minuto, gatos flexíveis na escuridão, com patas de veludo, a fresta aberta de um jardim saturado de chuva primaveril abre o regaço carinhoso, hálito da seiva na noite. O homem passa.

Ao pé dos focos de iluminação, a sombra do homem espicha-se, comprida, interminável, com pernas fantásticas de pau, até tocar no outro lado da calçada e trepar na parede. Mas não vê o delírio da própria sombra, vê só as outras sombras que moram na memória...

Mil e um vultos do passado chegam na ponta dos pés e se debruçam com a malícia do mistério sobre o seu ombro. Vem deles um aviso de morte, um olá! Indecifrável. E pesam tanto que, para aliviar a carga, o homem suspira, como um doente muda de posição na cama, removendo o peso da febre.

Nuvens de breu pesavam, tão baixas, que o vulto ficou mais corcunda. Os passos acordavam passos na calçada. A chuva engrossou, desabafo largo, refrigerante. Ploc-plac e o roçar do impermeável. Depois a chave da porta, a subida na escada escura, como um ladrão prudente.

O indicador no botão da luz premiu a claridade. Tirando o paletó, destramando o nó da gravata, foi até o espelho.

Do outro lado, no lago emoldurado, o mesmo Outro, que era e não era ele mesmo...(p. 110).

...ica de relato de um sonho. A descrição do cenário
...omineo acontece por sucessivas metonímias que seguem a sequência da sombra, da rua,
dos passos, dos reflexos, do calçamento, das casas dos gatos e de suas patas. Essa
descrição torna-se cada vez mais pormenorizada. O primeiro parágrafo é a ampliação da
primeira frase do texto: "O homem opaco está caminhando na sombra". Há uma isotopia
de escuridão que será reiterada na sequência do parágrafo. A escuridão é dupla e
justaposta. O homem opaco e a sombra produzem uma saturação da escuridão. O gerúndio
do verbo indica uma situação em desenvolvimento.

Os adjetivos reiteram essa atmosfera de escuridão fantástica: "homem opaco", "rua
úmida", "calçamento molhado". O homem passa a ser uma presença mais fugidia, sendo
captado através dos seus passos e depois somente através de seus reflexos, que se repetem
monotonamente. Esse processo de repetição é perceptível na reiteração do vocábulo
"reflexo": "A rua úmida *reflete* o sono dos lampiões, e a cada passo um *reflexo* foge no
calçamento molhado e volta um novo *reflexo*, monotona" (p.109).

A descrição é interrompida por uma comparação que iguala o processo de repetição
a outros aspectos da vida que também se repetem invariavelmente em um mesmo tom.
Amores, ideias e todas as coisas estariam ligadas a esse ciclo de morte e repetição. A
reiteração do ritmo é uma característica da poesia, que emerge da prosa do texto.

A atmosfera introspectiva é retomada com a volta da descrição, associando casas
trancadas ao mutismo. Há uma enumeração dos elementos desse cenário separados apenas
por vírgulas. Essa descrição abre-se em um jardim que substitui a saturação do sombrio
pela "saturação primaveril" de um jardim. Todo esse desdobramento do parágrafo liga-se à
linearidade da prosa e sua capacidade de extensão sintática. O parágrafo termina com
uma oração absoluta: "O homem passa". Essa construção complementa a primeira frase do
parágrafo, retomando seu tópico inicial de forma ainda mais sintética, do ponto em que foi

...se provoca um estranhamento, considerando o prolongamento da digressão que compõe o parágrafo. Ao considerar o caráter irremediável da morte e das repetições dos passos que desaparecem, não só os passos refletidos do homem passam, como ele mesmo.

No segundo parágrafo surgem ôfocos de iluminação, mas o homem é metonimicamente percebido por meio de sua sombra. O ôhomem opacoô transforma-se em ôlocução adjetivaô da sombra. É a sombra que executa as ações descritas no parágrafo. Entre outras sombras que habitam a memória, os vultos do passado trazem o signo da morte.

No terceiro parágrafo, há um indício de que se trata de um sonho em que o homem volta a ser o sujeito da ação: ôÉ pesam tanto que, para aliviar a carga, o homem suspira, como um doente muda de posição na cama, removendo o peso da febreô (p.109). A deslocação do ponto de apoio do sujeito corresponde a uma volta ao deslocamento e movimento no sonho. Há uma nova ruptura que leva o eu-lírico a voltar ao sonho, e os ôpassos acordavam passos na calçadaô. Os passos voltam para indicar metonimicamente a presença do sujeito. A descrição volta a ter uma sequência sem conectivos lógicos.

O texto promove um momento de suspense quando o eu-lírico está prestes a abrir uma porta e a subir uma escada escura. Esse comportamento é associado ao comportamento de um ladrão. Esse suspense ocorre em favor de um momento de revelação que a abertura da porta precede.

Os dois últimos parágrafos são mais curtos que os anteriores, imprimindo um ritmo mais rápido à sequência de acontecimentos. Os verbos passam para o pretérito. Após se desvencilhar da gravata e acender a luz, o eu lírico confronta-se com o espelho. O eu lírico percebe o ôoutro ladoô e percebe ôoutro egoô, que pode ser ele mesmo ou outro ser não coincidente.

da poesia de Meyer é a busca de autoconhecimento, tendo por índice maior a presença abundante de espelhos e superfícies refletoras em sua poética. Essa procura pode ocorrer também através da folha em branco do texto. Em meio a essa busca, depreende-se a transitoriedade do tempo e o conflito entre a morte e a manutenção da vida. Essa constante pode ser observada em poemas em versos, como, por exemplo, "Espelho", do livro *Giraluz* (1928):

Quem é esse que mergulhou no lago liso do espelho
E me encara de frente à claridade crua?

Tem na íris castanha irradiações misteriosas,
E o negrume do sonho alarga tanto as pupilas
Que o seu lábio sensual como um beijo esmaece.

Abro a mão ó ele abre a mão.

Meu plagiário teimoso...

Tudo que faço morre no gelo de um reflexo.

(Ele sorri do meu sarcasmo...)

Não pode fugir da introversão,
Tocar a carne da evidência!
Dói-me a ironia de pensar que eu sou tu, fantasma... (p.55).

O afastamento de si mesmo se faz necessário para a autoanálise. A atitude reflexiva termina por ter consequências na estratégia textual de Meyer, através de intenção metalinguística e da maneira circular com que descreve a si mesmo. Esses jogos reflexivos apontam na direção de uma oposição de contrários.

Poemas de Bilu, de 1929, representa o ponto culminante de experimentações poéticas na produção de Augusto Meyer. Na sequência, surge o livro de poemas em prosa *Literatura & poesia*, de 1931. A figura de Bilu, que tinha o papel de disfarce no livro anterior, tem sua presença minimizada no livro de 1931. *Literatura & poesia* tem como

cidez e ironia (p.24). O silêncio poético de Meyer é contrabalançado com sua produção em prosa, crítica literária e ensaística. A volta à poesia só acontece em 1957. De acordo com Carvalhal, o momento de expressão mais livre do poema em prosa pode ter desencadeado um momento de ósurdina que viria neutralizar a ruidosa explosão anterior (2002, p.25). O poema em prosa é associado a ãuma perda do lirismo e assinala uma desistência do ensaio e da experimentação: ãO silêncio, instaurado em 1931, corresponderá a uma espécie de perda do lirismo que esperará até os anos 50 para ser recuperado (p.27). O gênero marcaria um momento de crise da linguagem poética para Augusto Meyer e o leva a um impasse poético e formal.

6.4 Autorretrato e autopoesia

O processo de autoconhecimento, em Augusto Meyer, é perpassado pela reflexão sobre a sua escritura. A sombra e as superfícies refletoras estão presentes em estrofes em verso no poema em prosa. Porém, o espelho se abre para as profundezas em que as imagens não estão acabadas.

Auto-retrato

*Cara de luz com dois olhos atentos
corpo e fantasma, o espelho é teu reino, rei.
Narciso está sorrindo à sombra dos momentos,
Sombra, quem é que me olha assim? Não sei.*

Aqui o poeta pára e, como o pintor que examina a tela distante fechando um olho, inclinando a cabeça um pouco até chegar ao ponto ideal da visão, vê que o auto-retrato pode estar muito parecido, mas nem por isso conhece melhor o modelo. Onde está o original? *Não sei*. Portanto, é o único retoque justo aquele não sei destacado e caindo no fim do último verso, como uma pessoa que reproduz a mímica da ignorância.

a pena continuar, então? Vale, porque no meio desse surdo pode ser que algum descuido ilumine a figura e o do apareça. Cavoucando, quem sabe o ouro brilhará? Anda perdido na catacega o vidente, ora sim e ora não.

Auto-retrato, quantas vezes recomecei o teu esboço teimoso, como quem desenha a própria sombra na areia. Tu me surpreendes na marcha musgosa do muro, na nuvem momentânea, na página vazia. Estavas no primeiro livro que eu li, escondido atrás das palavras, e me chamavas pelo nome, do fundo do poço invertido, com voz cavernosa, que já não era a minha voz. Às vezes, aparências na vidraça iluminada contra a noite, mas quando olhava bem de perto, a forma quente da imagem diluía-se na sombra.

*Sol no cabelo, testa alta
E a linha sensível da boca...*

Apenas a máscara, amigo, o jogo da luz tecendo a aparência. Lá no fundo estremece o clarão:

*Fundo do olhar em meu olhar ó sou eu?
Olhar vazio, cheio de sombra,
Olhar de quem se olhou demais e se perdeu.*

Sem fim o esforço do pintor. Operário fiel debruçado sobre a certeza inevitável pinta e retoca, apaga e recomeça. Olha no olhar, a imagem desumana sorri.

Tu me envelhecerás em busca da evidência mascarada. A vigília atenta e a noite poderosa. No fundo da tela, há sempre um triângulo azul, a folha verde e a flor que vai falar. Enquanto a vida te chama, Eva mordendo um talo de erva, continuas cavoucando no chão subterrâneo multiplicando em galerias. Lá longe, brilha a luzinha, mas não suporta o olhar que se aproxima. Às vezes penso que ela está no centro das minhas pupilas como o disco negativo que deixa a fulguração do sol.

Então:

*Apaga o teu vulto na areia,
fecha os olhos traidores
E volta à sombra inicial*

O texto tem elementos que remetem à temática frequente em Meyer. Há uma referência ao episódio de Narciso à margem do lago. A figura de Narciso é uma cristalização do imaginário simbolista (ILLOUZ, 2004, p.109). Relacionada ao conhecimento de si e às metamorfoses do imaginário, a imagem de Narciso remete a uma concepção mais introspectiva que coloca o sujeito como centro da produção poética. A poesia, debruçada sobre si mesma, especula sobre seus procedimentos. Além de ser um autorretrato do eu lírico, o texto apresenta uma consciência de si mesmo, através da

sua própria imagem, atraída pelo seu reflexo, em um

movimento dialético.

O primeiro parágrafo parte de uma comparação entre as percepções de um poeta e de um pintor ao fazer um autorretrato. No entanto, o autorretrato capta apenas a imagem exterior e não propicia conhecimento mais profundo sobre a natureza do retratado. Assim como Narciso, o objeto da percepção interroga o seu duplo e obtém a mesma resposta: *“Não sei”*. O texto concentra-se em torno da questão entre o modelo original e a sua reprodução. Em seguida, vê-se que não se trata de uma epígrafe simplesmente, mas da etapa de um poema em processo em que o poeta para o seu desenvolvimento para analisá-lo: *“Portanto, é o único retoque justo aquele não sei destacado e caindo no fim do último verso, como uma pessoa que reproduz a mímica da ignorância”* (MEYER, 2002, p. 115).

O texto continua a ser interrogado. O brinquedo absurdo representado pelo processo de se autorretratar é difícil, seja em pintura, seja em poesia. Essas etapas apresentam muitas oscilações, retoques e voltas sobre o mesmo fragmento. As perguntas continuam mantendo uma correlação com as perguntas narcísicas: *“Cavoucando, quem sabe o ouro brilhará?”* (p.115). A metáfora do processo de autoconhecimento e o ato de cavar: os aspectos mais profundos estão em camadas subterrâneas da personalidade. A procura minuciosa desse trabalho manual é a metáfora da poesia. Ela não ocorre com a burilagem formal de uma jóia, mas através da busca da matéria, surge com *“halo inesperado”*. A atividade de construção do texto perdido do eu-lírico que se encontra em *“catacega”*. A condição de vidente não é um dado natural, visto que a sua condição oscila durante o processo: *“Anda perdido na catacega o vidente, ora sim e ora não”*.

O eu lírico invoca e se dirige ao autorretrato como uma entidade desligada dele. As condições de realização do autorretrato ocorrem em diversas ocasiões. Segue-se uma enumeração que possibilita o contato: *“na mancha musgosa de um muro, na nuvem*

contato entre ambos é marcado pela surpresa e pelo segredo, escondido atrás das palavras e opoço invertidoö. Apesar dessas circunstâncias, õa forma quente da imagem diluía-se na sombraö.

A aparência é compreendida como uma máscara e um jogo de luz. O esforço que demanda essa busca não tem fim, e os atos de pintar, retocar, apagar e recomeçar são atividades do poeta convertido em pintor de si mesmo: õOlhar no olhar, a imagem desumana sorriö. A vidência e a evidência mascarada se propagam em novos desdobramentos, levando a outro enigma. No fundo da tela, no fundo do eu-lírico, no fundo da terra, nos subterrâneos do chão, a busca se transforma em um grande labirinto. A luz não suporta a aproximação do observador e pode estar concentrada na pupila do eu-lírico.

A vidência remete à célebre frase de Rimbaud: õIl faut être voyantö. Sensações e objetos familiares estabelecem relações pouco usuais que os lançam em uma estranheza radical. As evidências se tornam incertas e rompem as leis de equilíbrio. Em Augusto Meyer, essa vidência é intermitente e oscila entre os momentos de vidência e evidência que conduzem ao lugar de experimentação de outra possibilidade de escritura.

A alusão intertextual ao poeta vidente Rimbaud ocorre através da escolha formal. A coexistência do verso e da prosa em um mesmo texto é o procedimento de õAlchimie du verbeö. Esse entrelaçamento permite observar como uma forma reage sobre a outra. No texto de Meyer as estrofes e os parágrafos se distribuem da seguinte forma: verso/prosa/prosa/prosa/verso/prosa/verso/prosa/prosa/verso. É o fragmento em verso que desencadeia o processo. Neste caso, o poema em prosa não capta o pré-poético, mas o momento dinâmico da montagem do poema. A mudança da forma e a deriva focalizam o impulso da poesia e a matéria poética em gestação. O vir-a-ser poético converte-se em objeto de reflexão e objeto de sensação. A apresentação do processo poético é mesclada por essas

poesia é apresentada; por outro lado, o seu meio de expressão é interrogado.

É interessante observar como os versos dialogam com os fragmentos em prosa. O texto se enquadra em um poema em prosa pós-poesia, com a qual discute e problematiza a construção do texto que está em andamento. Neste caso, o poema em prosa é a paráfrase e o desenvolvimento dos versos. Juntamente com a epígrafe, os versos do poema são intercalados com passagens em prosa.

Contudo, percebe-se que há hiatos entre as estrofes que são preenchidas com os fragmentos de prosa. Os fragmentos em verso não formam um poema independente, mas solicitam uma percepção diferenciada. A primeira parte do poema, mais do que uma epígrafe, assinala o momento de partida para o poema em prosa, como deixa entrever a primeira frase em prosa: "Aqui o poeta pára". Ela não ilustra o poema em prosa, ela desencadeia o processo. Há um comentário sobre os efeitos e o êxito de escolha de expressões.

*Cara de luz com dois olhos atentos
corpo e fantasma, o espelho é teu reino, rei.
Narciso está sorrindo à sombra dos momentos,
Sombra, quem é que me olha assim? Não sei.*

Essa primeira passagem em verso promove uma longa reflexão que se desenvolve ao longo de três parágrafos. A atitude reflexiva é percebida através do léxico: "examina", "retrato", "recomecei", "esboço". A prosa desenvolve e sublinha aspectos envolvidos na produção poética. Ela não apenas desenvolve, mas desdobra a questão em muitas outras ao focalizar outros aspectos e suas implicações.

A segunda parte surge após o processo de busca do eu-lírico e as possíveis circunstâncias que possibilitam o autorretrato. A forma quente que se dilui na sombra é descrita na segunda passagem em verso:

Sol no cabelo, testa alta

O contraste entre as duas modalidades de escritura se destaca neste momento. A extrema condensação dos versos contrasta com a sequência anterior, fortemente discursiva. Entre esta passagem em verso e a próxima há apenas algumas frases em que é mencionado um jogo de luz. O hiato entre as duas passagens em verso é menor. Há uma ligação que antecipa a passagem que vem em seguida:

*Fundo do olhar em meu olhar ó sou eu?
Olhar vazio, cheio de sombra,
Olhar de quem se olhou demais e se perdeu.*

O esforço do pintor/poeta é indicado por meio de imagens subterrâneas, como atestam as expressões "Lá no fundo" e "No fundo da tela". Os atos de elaboração poética demonstram procedimentos de retomadas e recomeços. Há uma volta ao Narciso e ao ato de se perder ao olhar-se. O esforço e o debruçar-se trabalham sobre a incerteza, e o ato de perder-se passa a ser um processo de recomeço interminável que culmina em um retorno à sombra inicial.

*Apaga o teu vulto na areia,
fecha os olhos traidores
E volta à sombra inicial*

No texto, os fragmentos funcionam como caixas de ressonância e um trecho termina por responder ao outro. A produção poética é o que desencadeia a construção do texto e o seu percurso é criado a partir da relação entre as duas formas, gerando uma unidade textual. Ele deixa entrever a linha introspectiva da poesia de Meyer. A postura de Narciso e o ato de debruçar-se são reincidentes em sua poesia. A ênfase em aspectos visuais da percepção insinua o desejo de mobilizar vários sentidos do leitor, e o poema em prosa elucida a poética do refazer do processo poético de construção do poema.

As passagens em verso têm como aspecto mais evidente a contenção que finaliza o texto em uma conclusão circular. A busca pelo subterrâneo pode estar relacionada à busca

prosa e verso também atuam como reflexos um do outro. A procura pela identidade ocorre em relação à reflexão do eu lírico sobre si mesmo e o fazer poético, mas a prosa e o verso refletem-se um no outro, como imagem semelhante, tanto como ato de reflexão quanto como procedimento.

A oscilação e o movimento incerto entre as duas modalidades de escritura poética assinalam a construção de uma escritura poética em que a forma se dilui e se quebra, gerando a instabilidade e a reciclagem nos interstícios do fazer poético. Esse movimento que hesita, emerge de uma técnica mista em estado de projeto. A oscilação nesses regimes de escrituras gera a hibridização do texto que se situa, tipograficamente, nas fronteiras dessa geografia literária. A poesia òolha no olharö sobre si mesma.

Os paradigmas das formas coexistem no texto em um jogo especular. Ao focalizar os modos de segmentação e realização do texto, remete-se às imagens usuais da poesia/verso e da prosa. Contudo, o texto aponta para as duas modalidades de escritura como possibilidades. A metalinguagem ocorre formalmente na interrogação que o espaçamento do texto apresenta. Tais entidades estéticas não são excludentes. O texto foge de dicotomias e as reúne textualmente, superando oposições.

CAPÍTULO VII POESIA E A TEXTURA DO UNIVERSO EM HAROLDO DE CAMPOS

No livro *Galáxias* (2004), Haroldo de Campos faz uma reflexão sobre a fronteira entre prosa e poesia, assim como do poema em prosa. Essa preocupação é assinalada pelo metadiscorso do autor sobre sua produção poética. Segundo ele, os fragmentos se situam na fronteira entre a prosa e a poesia (CAMPOS, 2004, p.119). O primeiro poema galáctico, denominado *formante*, pode indicar alguns procedimentos que revelariam a coexistência que organiza o texto não apenas do fragmento *Começo-fim do jogo*, mas a concepção das *Galáxias* como um todo. O poema em questão constrói-se na oscilação entre dispersão e concentração, em afirmações que se negam e se contradizem.

O primeiro *formante* é um texto metalinguístico e autoanalítico, já que esclarece o *modus operandi* do poema e do livro. A metalinguagem é perceptível através das definições que visam esclarecer o *ser* do livro: *o ser do livro é a viagem*, *um livro é o conteúdo do livro*, *todo livro é um livro de ensaio de ensaios*. O livro é um processo que existe enquanto é percorrido, atualizando-se a cada leitura, indicando a mobilidade que permeia seu percurso poético galáctico. A disposição das páginas, que não são numeradas, permite essa mobilidade. Elas podem ser lidas em sequência ou não, quebrando uma ordem rigidamente preestabelecida ou cristalizada e criando um sistema dinâmico e interativo.

A metalinguagem do texto está presente desde seu início, por meio dos deícticos que salientam que o texto se refere a si mesmo: *é aqui começo e meio aqui este começo*. As palavras *aqui* e *onde* são retomadas várias vezes ao longo do texto, reiterando o seu objeto, ou seja, o fazer poético. Considerando o texto, o fragmento é o *começo da viagem* que será desencadeada ao longo das galáxias. O *aqui* do texto será problematizado em suas múltiplas possibilidades: *é aqui ou além ou aquém ou lácolá ou*

ou mais além ou menos aquém ou mais adiante ou
menos atrás ou avante ou paravante ou a ré ou a raso ou a rés começo recomeço.

O texto se constrói e se desconstrói continuamente, apresentando diante do leitor um fazer poético que se revela e se problematiza. Sua composição deixa em evidência suas vértebras circulares e permutáveis. Esse fazer-desfazer evidencia-se pela frequência do sufixo õdes-õ e das negativas que implicam constante reformulação dos enunciados, criando um universo dinâmico e autocrítico: õe por isso começo descomeço pelo descomêço desconheço. Essa autorreflexão também é assinalada pelas anáforas: õe volto e revolto pois na volta recomeço reconheço remeço. Essa reflexão será propagada até o término do fragmento, culminando na palavra õeco, alusão ao eco textual operado: õe aqui me meço e começo e me projeto eco do começo eco do eco de um começo em eco.

Os motivos são retomados em outra perspectiva, os temas repetem-se, mas não identicamente, visto que são relacionados a outros elementos que operam metamorfoses em espirais, projetando e retomando, continuando e acrescentando, numa reiteração caleidoscópica.

Ao afirmar que o livro õé o conteúdo do livro, o fragmento prossegue: õe cada página de um livro é o conteúdo do livro e cada linha de uma página e cada palavra de uma linha é o conteúdo da página da linha da página do livro. A noção de conteúdo do livro é concebida na materialidade da linguagem e com o tema recorrente na literatura do livro como viagem. Essa noção é retomada com a definição do õlivro de ensaios, atestando a experimentação que orienta a montagem e o arranjo textual. O õlivro de ensaios e o õlivro de viagens complementam-se em uma concepção da produção poética como processo e construção, experimentação e tentativa.

O primeiro fragmento, como os demais, não tem título no corpo da página. Do ponto de vista mais tradicional, os títulos, em geral, nomeiam o tema e o assunto que será

aspecto tipográfico ao texto ao eliminar os títulos do corpo da página e começar todas as linhas com letras minúsculas. Essa tipografia diferenciada será intensificada com a pontuação ausente e a margem esquerda irregular. A ausência de pontuação torna mais enfática a pluralidade de sinais significativos. Esses recursos conferem aos poemas um contexto próprio, multifacetados na sua leitura e compreensão. Embora independentes, a ausência de título pode ser interpretada como a conexão que os poemas individualmente possuem com as galáxias que comandam sua elaboração, sendo, portanto, um elemento de ligação com o todo do projeto poético. Os poemas são constelações desta galáxia maior, revelando uma isotopia de oscilação entre o todo e a parte, a condensação e a dispersão: *õtudosomadoö, õsomassumaö, õsumaö, õtudoö, õtodoö, õtotalö; õnacosö, õocoö, õmigalhaö, õnadaö, õnemnadaö.*

O livro *Galáxias* faz referência ao grande livro, objeto de busca de Mallarmé. Haroldo de Campos adota como epígrafe do livro um trecho do prefácio do poema *õUn coup de désö*, de Mallarmé: *õLa fiction affleurer et se dissiper, vite, d'après la mobilité de l'écritö.* Essa citação vincula *Galáxias* ao cálculo verbal que emana da produção de Mallarmé. *õUn coup de désö* pode ser lido como antipoema devido a sua fragmentação que o aproxima de uma fórmula de álgebra em uma conexão estrutural com a música, desencadeando um espaço de relações e ecos. Essa vinculação estrutural com a música se faz presente em Haroldo de Campos através de Pierre Boulez, do qual retoma o termo *õformanteö.* Esses fragmentos do prefácio referem-se às pausas fragmentárias do poema que continuam ao longo do poema. Tudo deve passar-se como hipótese e evitar o relato. Mallarmé situa seu empreendimento poético a partir de outras mudanças da época, como o verso livre e o poema em prosa, embora preserve o verso regular no poema *õUn coup de désö.* A ligação de Haroldo de Campos com Mallarmé dá-se inclusive através da concepção de um único Livro: *õumbigodomundolivroö, õumbigodolivromundoö.*

compor enfim a Obra, o Livro é o único ó para com isso s fatalidades e as leis do mundo, tudo o que o pensamento é submeter ao seu domínio, o Acaso. [...] Seja como for, nunca talvez, na literatura francesa, um escritor tivesse concebido ambições tão altas e tivesse confiado à Arte esta missão última de resumir, por assim dizer, a Criação e ao mesmo tempo justificá-la diante do espírito humano (RAYMOND, 1997, p.26).

A inquietação poética é uma interrogação em torno do informulado. O Livro encontra-se mais ligado ao mito do que à história, já que a sua permanência é acrônica. O Livro se apresenta como um objeto que não se destina à ação ou à criação de um Verbo definitivo. Esse Livro, assim como outros livros como a *Bíblia*, o *Corão*, e Manifestos e Manuais, não leva em consideração elementos que podem comprometer sua existência fora do tempo, sem receber acréscimo ou complemento. O Livro da poesia não pode permanecer sem a deriva, ora traduzindo, ora renegando seus princípios.

Apesar dessa organização matemática, subsiste um fundo de instabilidade e caos. Essa proposta demiúrgica está presente desde o título do livro e no seu primeiro fragmento cosmogônico. *Galáxias* permite uma aproximação com o universo poético autônomo proposto, concebida como a relativa independência das partes e as leis próprias instauradas pelo texto poético. De acordo com Friedrich, na poesia moderna ão poeta se transforma naquele que se aventura em campos lingüísticos até então não trilhadosö (1978, p.162). O poeta é portador de uma clara consciência artística. Porém, nas *Galáxias*, a poesia também estabelece relações com a desordem. Nos poemas e na concepção do livro transparece uma ordem caótica, uma lógica do acaso em oscilação com essa técnica controlada e elaborada. Os textos falam de um universo poético móvel e em constante expansão. As galáxias se expandem e se proliferam em uma ordem que gera a escritura, e os fragmentos espelham essa totalidade. As *Galáxias* estão em processo de gênese constante, já que os poemas podem ser lidos em ordem aleatória,

o às interações internas. Cada leitura funda outros

Essa referência indica uma coexistência com o acaso e com o planejamento. O acaso denota a dificuldade de um observador para lidar com múltiplas formas de desordem (MORIN, 1977, p. 76). O texto revela um caráter não regular e inesperado. Um dos indícios que permite interpretar a interação movente no poema diz respeito à proposta de escrever um texto onde tudo seja ôfortuitoö e ôforçosoö. Essa contradição está no cerne da questão ordem/desordem do poema, indicando um texto onde tudo seja por acaso e imprevisto, mas também necessário e inevitável. Essa oscilação transparece nos paradoxos que surgem nos poemas.

Nessa perspectiva, a oscilação entre a ordem e a desordem, é interessante retomar o pensamento complexo. O texto de Haroldo de Campos subverte o paradigma de disjunção/redução/unidimensionalização, na direção contrária do paradigma simplificador que Morin define como:

O paradigma simplificador é um paradigma que põe ordem no universo, expulsa dele a desordem. A ordem se reduz a uma lei, a um princípio. A simplicidade vê o uno, ou o múltiplo, mas não consegue ver que o uno pode ser ao mesmo tempo múltiplo. Ou o princípio da simplicidade separa o que está ligado (disjunção), ou unifica o que é diverso (redução)ö (MORIN, 2007, p.59).

A ordem e a desordem são imprescindíveis para compreender o universo. A palavra ôordemö na ciência clássica faz do universo um relógio perfeito, com uma mecânica inflexível. O acaso, nesse universo autossuficiente, seria impossível visto que ele é regido por leis inalteráveis. As interações entre ordem e desordem são visíveis no poema, através de turbulências, fluxos, associações, combinações. O texto é um grande jogo cosmogônico constituído por elementos que desempenham o papel de peças e também obedecem a certas regras com imposições iniciais, encontros e acasos.

aspectos do pensamento complexo mediante a análise do percurso das considerações sobre o universo e a galáxia. No início do século XX, a termodinâmica indicava que o universo tendia para a desordem máxima, mas ao mesmo tempo as coisas se organizavam nesse mesmo universo (MORIN, 2007, p.61). A partir de 1960-1966, outras ideias surgem entre os astrofísicos e a teoria do *big-bang* leva à reflexão de que é a partir da desintegração que o mundo se organiza. Esse fenômeno explosivo provocou desintegrações, mas também possibilitou a arquitetura de um universo organizado. A concepção do universo se modifica. Os movimentos perpétuos, as medidas e o equilíbrio cedem espaço para outros termos. *Galáxias* são acêntricas e policêntricas, com sua superfície fraturável e estilhaçada; elas entram em consonância com a concepção das galáxias, em termos de astrofísica. Nessas *Galáxias* torna-se mais difícil determinar qual é o texto central e qual é o texto satélite.

Há uma repetição com variações e uma série de justaposições que acentuam a perspectiva caleidoscópica e vertiginosa do texto. O processo de formação das palavras no poema assinala as diferenças, assim como os neologismos que criam relações contraditórias, conferindo um ritmo mais célere. A formação das palavras se dá por meio de montagens e da metamorfose dos vocábulos: õacabarcomeçarö, õláacoläö, õornaviagemö, õmilumestóriasö, õmilumanoitesö. Os neologismos são uma metáfora da formação das *Galáxias*. Palavras são formadas por partículas de base, via interações, encontros e combinações, assim como as partículas operacionais que, através de uma combinatória, darão origem às várias espécies de átomos. Nas õgaláxiasö o mesmo processo permite possibilidades ilimitadas em um jogo aleatório e organizado. As õmilumanoitesö são uma clara referência às narrativas maravilhosas de Sherazade em *As mil e uma noites*. O poema fragmenta constantemente a sua linha narrativa e essa alusão revela a consciência da quantidade e a concisão do poema.

... ao primeiro formante se prolongam nos outros fragmentos. A materialidade da linguagem, a formação das palavras e as múltiplas referências se perpetuam de diferentes formas. O *travestimento* de gênero e a relação entre *fabulação* e *fragmentação* fazem *Galáxias* ultrapassar o poema em prosa para se tornar o cruzamento de vários gêneros: *é* um texto que quer ser mais do que uma *estória* e menos do que uma *estória* que outra coisa *senão* um abominoso *travestimento* de gênero. Há elementos autobiográficos, assim como há interferências de outros campos de produção artística. Há citações, reflexões e alusões a artistas, obras e monumentos, por exemplo, Gauguin, Goya, Brancusi, Munch, Schiller e Sófocles. As referências à literatura apresentam autores como Homero, Dante e Shakespeare. A heterogeneidade textual conecta-se com a heterogeneidade de relações intertextuais. Essas apropriações discutem as noções de gênero, autor e obra, inclusive seus papéis na cultura (COSTA, 2007, p.111).

No fragmento 43 há possíveis alusões aos teóricos Roland Barthes e Maurice Blanchot, embora os autores não tenham sido citados textualmente: *um* texto se faz do vazio do texto sua figura designa sua ausência sua teoria dos personagens é o lugar geométrico onde ele se recusa à personificação; *é* finalmente apenas texto texto que textura sem pretextos pretextuais; *é* texto em progresso animado da velocidade de uma escrita que se encaminha para dentro do seu próprio intestino destino escritural; *é* o interno da escritura, *é* fim mais um reprovável experimento de aliteratura contempustânea em suas viciosas viagens à ronda do seu próprio *ombigo*.

Os textos galácticos foram elaborados na fronteira entre prosa e poesia. A fronteira indica uma relação entre duas entidades colocadas lado a lado, implica a consciência de uma dualidade e consciência da criação de um elemento novo. A superação da fronteira parte de um desejo de abolir o limite ou relativizá-lo, resultando em uma aproximação ao ligar esferas diferentes do discurso literário e colocando-as em um mesmo plano.

mente na teogonia de Hesíodo, Urano é o deus do céu, o símbolo de uma promulgação criadora sem medida e sem diferenciação (CHEVALIER, 2006, p.921). O mito dissocia o caos original do universo organizado, o Cosmo. O caos está localizado anteriormente às distinções, separações, classificações e dualidades, constituindo-se como potência criadora e destruidora. Essa destruição organizadora acontece por colisões, explosões e redemoinhos. O caos, sendo o estado original do universo, é constituinte imprescindível de todos os elementos. Urano, como símbolo da efervescência caótica, faz parte da cosmogênese. De certa forma, a indistinção e a desordem fazem parte da harmonia (MORIN, 1977, p.60).

Muitas cosmogonias não partem do nada, mas do caos. Trata-se de um princípio organizador. Segundo Mircea Eliade, a cosmogonia é o modelo exemplar de toda espécie de fazer. Não só por ser o Cosmo o arquétipo ideal ao mesmo tempo de toda situação criadora e de toda criação, mas por ser uma obra divina [...]. fazer bem-feita qualquer coisa, obrar, construir, estruturar, dar forma, informar, tudo isso se resume em dizer que se faz com que alguma coisa comece a existir, que se dá vida a alguma coisa e, em última instância, que se faz com que alguma coisa se assemelhe ao organismo harmonioso por excelência, o Cosmo.

A trajetória dessa construção tem como texto catalisador o formante final o fim-começo-recomeço. Os procedimentos atuarão em favor das metáforas de fechamento/abertura do livro. A viagem textual se desenrola e promove uma série de metáforas e metamorfoses. O processo de apropriação de outras línguas que ocorre ao longo de todo o livro está presente no fragmento final, através de transgressões e transcrições.

armé, ãO livro, é o horizonte de *Galáxias*. Mas se a experiência desse projeto quando leva em consideração alguns elementos. O momento em que o livro está ãprontoã torna a trama mais perceptível.

Segundo Haroldo de Campos, *Galáxias* faz alusão aos poetas Camões e Dante. O tributo a Dante é feito através do idioma italiano, que surge no final do poema. O último formante não é o resultado do livro, mas o processo de uma prática que acontece autorreflexivamente. Com o primeiro formante há a demonstração do âmago dessa questão. A voz poética apresenta problemas essenciais ao processo da escrita.

O processo de criação com ênfase na materialidade da palavra e no suporte da página, e o apelo à visualidade e materialidade das palavras marcam a construção de *Galáxias* (COSTA, 2007, p.106). Essa reflexividade encontra um contraponto com o trecho ãum livro ensaia o livroã e ãtodo livro é um livro de ensaio de ensaios do livroã. O livro é uma tentativa e projeto ainda em aberto e em construção, assim como uma reflexão sobre si mesmo. Um texto que se abstém de reduções a princípios metodológicos e apresenta caráter fragmentário. Em *Galáxias*, o pensamento se dá também com experiência, tendo por objeto um único assunto e vinculado à experiência artística, entre o objeto e o objeto pensando, pensando os limites e as fronteiras.

No último formante, expõe-se que o livro nunca começa ou termina, porque ele nunca se completa nele mesmo. Outros livros lidos e citados serão propagados pelos leitores e multiplicados em outras galáxias. É o momento do leitor com o texto: ãUm multilivro no qual a mente se ãemparadisaã pois, se ainda não é, nem pode ser a ãverdadeira constelaçãoã se ainda não lhe dobra, como um dúplice, a dança, já é quase a sua sombra...ã (CAMPOS, 1984, p.122). O livro de ensaios é sempre uma experiência. Existem muitos procedimentos em *Galáxias* que surgem da simultaneidade da vontade de fabulação e de concentração sintética.

mente uma alusão ao prefácio de *Un coup de dés*:
«O fim do mundo é livro final, o livro acaba o mundo». Livro e mundo coincidem e,
como afirmou Mallarmé, tudo existe para conduzir a um Livro. O término do livro resulta
em abertura de interpretações que irão continuar o gesto criador.

Há um consenso entre os estudiosos em afirmar que o poema em prosa não se constitui como um gênero relevante na literatura brasileira. Desse modo, uma obra como a de Haroldo de Campos discute não apenas o fazer poético, como também faz referência à discussão das relações entre prosa/poesia na dinâmica de nossa literatura. As *Galáxias* transbordam os conceitos e combinam termos contraditórios em vários planos de composição em uma interação, associando-os e mantendo suas contradições. Essa complexidade se revela, sobretudo, na estrutura organizacional que fundamenta o livro.

Em relação às análises do poema em prosa, podemos observar que houve, em um primeiro instante, um momento de estranhamento da crítica literária que avaliava e julgava outro código estético sem abrir mão de seus posicionamentos anteriores. Dessa forma, a recepção do poema em prosa no Brasil estaria prejudicada por ser avaliada com pressupostos exteriores à sua prática. O poema em prosa traz na sua gênese a necessidade de promover uma mudança do horizonte de expectativa, não se limitando a confirmar o gosto estabelecido, como a arte culinária, mas promovendo uma mudança desse horizonte.

O poema em prosa é um dos componentes que deram início às mudanças no panorama da poesia moderna. O poema em prosa é um gênero acêntrico porque não possui um ponto de observação privilegiado, tornando-se um processo de organização tido muitas vezes como polarizado. O problema da ordem e desordem evidenciada no livro de Haroldo de Campos não se limita a sua construção. Essas relações possuem implicações paradigmáticas e controlam as teorias, os discursos, toda a *práxis*, bem entendido, toda a



PDF
Complete

*Your complimentary
use period has ended.
Thank you for using
PDF Complete.*

[Click Here to upgrade to
Unlimited Pages and Expanded Features](#)

nessa forma, percebe-se que as opções metodológicas para o estudo do poema em prosa ultrapassam a questão do método, chegando a uma problematização de caráter epistemológico. A relação ordem/desordem foi repulsiva não só na física clássica, mas também no pensamento ocidental. Nesta configuração teórica, não é mais possível adotar conceitos sem problematizá-los.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A escassez de obras de referência sobre a produção literária do poema em prosa faz com que se considere que essa prática da produção literária ainda não passou por uma reavaliação crítica. Nesse sentido, as produções poéticas de Mário Quintana, Murilo Mendes, Drummond, Augusto Meyer e Haroldo de Campos fazem parte de um contexto mais amplo. A falta de obras de referências não encontra respaldo na produção poética de autores reconhecidos da literatura, tais como Ferreira Gullar, Manuel Bandeira, Lêdo Ivo, Drummond e Haroldo de Campos. Assim, o percurso entre o poema em prosa *õ*formalõ (Cruz e Sousa) e o poema em prosa mais próximo do abalo poético da *õ*iluminaçãoõ (Haroldo de Campos) pretende traçar o curso poético e problematizar um gênero em processo na literatura brasileira.

Na própria obra teórica de Haroldo de Campos, observamos o nascimento de uma construção crítica em relação ao Barroco e a Gregório de Matos. A análise crítica e o olhar sobre o objeto constroem o objeto. As lacunas da crítica fizeram do poema em prosa um gênero invisível. Tendo em vista que a presença do poema em prosa no Brasil não foi o objeto de uma análise mais cuidadosa, não se pode afirmar sem restrições que essa modalidade de escritura não é relevante. As próprias *Galáxias* desmentem essa assertiva, devido a sua importância para as experimentações das virtualidades da linguagem.

A possibilidade de analisar o poema em prosa na literatura só deve funcionar como um instrumento de análise para favorecer a compreensão das singularidades dos textos. Toda especulação teórica que não tenha essa finalidade corre o risco de se tornar estéril e improdutiva. Por um lado, colocar as *Galáxias* no âmbito do poema em prosa e do neutro

ética, procurando os elementos que permitem colocá-las ou não sob essa denominação. Por outro lado, essa vinculação genérica permite rever sua posição na História Literária, uma vez que o poema em prosa é uma reação à versificação, um gênero de origem francesa criado por Aloysius Bertrand e institucionalizado por Baudelaire em 1886, com a publicação dos *Pequenos poemas em prosa*.

Embora o gênero não tenha se constituído como horizonte de expectativa para os leitores de literatura brasileira, o poema em prosa fez parte do processo de prosificação da poesia. A sutileza traduz-se inclusive na sua presença, que embora não tenha sido marcante, representou uma possibilidade de repensar o fazer poético. Sua ruptura, mais radical do que o verso livre, foi menos acolhida pelo público e pela crítica em geral, o que explica a escassez de trabalhos sobre ele na nossa literatura.

No Brasil, sua presença é sobretudo ãneutraö, no sentido de que habita os interstícios da literatura, resistindo e questionando sua constituição e reformulando e deslocando os horizontes da representação poética. Não se pode falar de uma linhagem de poetas-prosadores no Brasil ou de um modelo único de sua prática enquanto gênero. Dessa forma, o gênero possui uma abertura maior às experimentações e postulações mais particulares.

Os modelos de poema em prosa simbolista e impressionista de Cruz e Sousa e Raul Pompéia não tiveram continuadores na literatura brasileira, sendo um modelo extremamente datado e tolhendo a plasticidade, que é a marca registrada do gênero. A ruptura com paradigmas poéticos não ocorre apenas com a adoção do poema em prosa, mas se dá via prosificação da poesia, fenômeno mais amplo, do qual o poema em prosa é uma etapa do processo.

ção do neutro se dá de forma ativa como desvio e singularidade. Esse questionamento mais amplo em relação às poéticas particulares quebra uma sequência da poesia desses autores e também se coordena com o total da sua produção.

Em outros autores, o poema em prosa é uma repetição da sua poesia em verso e não chega a acrescentar uma perspectiva nova em relação a sua poética. Em alguns casos se configura como um estado pré-poético ou pós-poético. Neutralidade da forma ou neutralidade do discurso, o poema em prosa tem como anulação de contrários a explicação da sua gênese e de seu gênero. Essa tentativa de neutralizar códigos poéticos, atenuando seus marcadores mais evidentes, pode ocorrer através de vários procedimentos. As figuras *o*adjetivo*o*, *o*intensidade*o*, *o*silêncio*o*, entre outras, trazem a dificuldade de transformar categorias tão abstratas em instrumentos de análise. Autores como Mendes e Campos radicalizam a neutralidade de maneira formal. Em outros, essa ruptura surge predominantemente na temática.

O gênero, após sua gênese, convencionalizada em 1869, com a publicação dos *Pequenos poemas em prosa*, ainda suscita discussões quanto a sua particularidade genérica. Ele permanece *o*esquisito*o*⁴⁵, como afirma Clive Scott. Gênero esquisito praticado por poetas esquisitos, o poema em prosa ainda permanece em um limbo crítico.

No entanto, publicações recentes surgem e fazem do poema em prosa uma presença sutil, mais ainda assim, presença. Publicações recentes tornam as lacunas da críticas ainda mais visíveis por não contemplarem um gênero que ainda suscita problematizações por envolver aspectos importantes e essenciais no questionamento do fenômeno literário.

⁴⁵ *o*E essa história descontínua dificulta decidir se o poema em prosa se circunscreve o suficiente para se tornar um gênero distinto, se é uma esquisitice literária utilizada por poetas esquisitos, ou se cabe mais vê-lo como algo transitório e transicional, cujo principal valor consistiria em estimular novas formas, particularmente o verso livre*o* (SCOTT, 1989, p.286).

9.1 Obras citadas

ALMEIDA, Mônica Sousa. Polissistema, tradução e diversidade de vozes no *Spleen da Paris*. **Magma**, São Paulo, n.4, p.61-69, 1997.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **A rosa do povo**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

_____. **Poesia Completa 1902-2002**. Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 2002.

ANTONIO, Jorge Luiz. **Cores, forma, luz, movimento: a poesia de Cesário Verde**. São Paulo: FAPESP, 2002.

BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade: notas sobre a historicidade da lírica moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

BARTHES, Roland. Masculino, feminino e neutro. Trad. de Tânia Franco Carvalhal. In _____. **Ensaio de Semiótica narrativa**. Porto Alegre: Globo, 1976.

_____. **O Neutro**: anotações de aulas e seminários ministrados no Collège de France. Trad. de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. de Jorge Constante Pereira e Isabel Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1975.

_____. **Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura**. Trad. de Heloysa de Lima Dantas, Anne Arninchand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, s/d.

_____. **O prazer do texto**. Trad. de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2002.

_____. **A preparação do romance**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. **Pequenos poemas em prosa**. Trad. de Dorothée de Bruchard, 2. ed.revista. Florianópolis: Ed. da UFSC, 1996.

BELO, Fernando. **Epistemologia do sentido: entre a filosofia e a poesia, a questão semântica**. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1991.

BENJAMIM, Walter. **Magia e técnica: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral**. Trad. de Eduardo Guimarães. Campinas; São Paulo: Pontes, 1989.

BERNARD, Suzanne. **Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours**. Paris: Librairie Nizet, 1994.

- _____. **a infanta**. Trad. de Aurélio Guerra Neto. São Paulo: _____, 1984.
- _____. **O livro por vir**. Trad. de Aurélio Guerra Neto. Lisboa: Relógio d'água, 1984.
- BOSI, Alfredo. Poesia-resistência. In: _____ **O ser e tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. Fenomenologia do olhar. In: NOVAES, Adauto et al. **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.
- BRAYNER, Sonia. **Labirinto do espaço romanesco: tradição e renovação brasileira: 1888 ó 1920**, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília; INL, 1979.
- BUENO, Francisco da Silveira. **Grande dicionário etimológico da Língua Portuguesa**. São Paulo: Saraiva, 1964.
- CAMPOS, Haroldo de. **Galáxias**. São Paulo: Editora 34, 2004.
- _____. Ruptura dos gêneros na Literatura Latino-Americana. In. **América Latina em sua Literatura**. São Paulo: Perspectiva, 1979, p.281- 305.
- _____. **O arco-íris branco: ensaios de literatura e cultura**. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.
- _____. Drummond, Mestre das coisas. In. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- _____. Murilo e o mundo substantivo. In. **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- CARVALHO, Vinícius Mariano. **Fora da poesia não há salvação: uma hermenêutica literária da poesia de Mário Quintana à luz da via negativa**. 2006. (Tese de Doutorado) Philosophischen Fakultät der Universität Passau, Alemanha.
- CASSIRER, Ernest. **A filosofia das formas simbólicas**. Trad. de Cláudia Cavalcanti. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- CÉSAR, Guilhermino. A poesia brasileira de 22 até hoje. In. **O livro do seminário**. Org. Domicio Proença Filho. L.R. Editores: São Paulo, 1982, p. 221-249.
- CHAUÍ, Marilena. Os sofistas e Sócrates: o humano como tema e problema. In. _____ **Introdução à história da filosofia: dos pré-socráticos a Aristóteles**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002. p. 129- 206.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas figuras, cores, números)**. Trad. de Vera Costa e Silva. 20 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

COLLIN, François. **Maurice Blanchot et la question de l'écriture**. Paris: Gallimard, 1971.

COMBE, Dominique. **Poésie et récit**: une rhétorique des genres. Paris: José Corti, 1989.

COMPAGNON, Antoine **Les antimodernes**: de Joseph de Maistre à Roland Barthes, Gallimard, 2005.

COSTA, Luiz Cláudio. Contaminações e galáxias: um diálogo entre o poeta e o cineasta. **Revista de Letras**. São Paulo. v.47, n.1, p. 99-128, jan/jun, 2008.

CRUZ E SOUSA, João da **Missal**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

CULLER, Jonathan. **As ideias de Barthes**. São Paulo: Cultrix, 1988.

DIONÍSIO, o Areopagita. **Ouvres complètes du Pseudo-Denys, l'aréopagite**. Traduction, préface et notes par Maurice de Gandille. Paris: Aubier-Montagne, 1943.

DUBOIS, Jean et al. **Dicionário de lingüística**. São Paulo: Cultrix, 1998.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Aurélio**: o dicionário da Língua Portuguesa. Curitiba: Positivo, 2006.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. Trad. de Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas cidades, 1978.

GENETTE, Gérard. **Figuras**. Trad de Ivonne Floripes Matoanelli. São Paulo: Perspectiva.

IMBERT, Henrique Anderson. **Qué es la prosa?** Buenos Aires: Editora Columba, 1948.

ILLOUZ, Jean-Nicolas. **Le symbolisme**. Paris: Librairie Générale Française, 2004.

JOHNSON, Barbara. **Défigurations du langage poétique**: la seconde révolution baudelairienne. Paris: Famarion, 1979.

_____. Algumas conseqüências da diferença anatômica dos textos. Para uma teoria do poema em prosa. In: Todorov, Tzvetan et al. **O discurso da poesia (Poétique 28)**. Coimbra: Almedina, 1982. p. 111- 188.

JOLLES, André. **As formas simples**. Trad. de Álvaro Cabral. São Paulo: Cultrix, 1976.

LEMINSKI, Paulo. A arte e outros inutensílios. **Folha de São Paulo**. São Paulo, p.92, 18 de out. de 1986.

LIMA, Dóris Munhoz de. **O aprendiz de feiticeiro**: realidade, imaginação e magia na obra de Mário Quintana. 2008. (Dissertação de Mestrado) Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

re, écriture chorégraphique au XX siècle: une double
sse, n.112, p. 88-99, déc, 1998.

LOURENÇO, Eduardo. **Os dois Cesários**. In. Cesário Verde: comemorações do centenário da morte do poeta. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, p.119-135, 1993.

MARTINEZ, Leonil. Murilo Mendes e o poema em prosa. In: CAMARGO, Maria Lúcia; PEDROSA, Célia (orgs). **Poéticas do olhar e outras leituras**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

MENDES, Murilo. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

_____. **A idade do serrote**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MEYER, Augusto. **A forma secreta**. Rio de Janeiro: Grifo Edições; Instituto Nacional do Livro, 1971.

_____. **Textos críticos**. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.

_____. **Melhores poemas de Augusto Meyer**. São Paulo: Global, 2002.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Trad. de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2007.

_____. **O método I: a natureza da natureza**. Trad. de Maria Gabriela de Bragança. Lisboa: Publicações Europa-América, 1977.

MOURA, Murilo Marcondes de. Murilo Mendes. In. BOSI, Alfredo (Org). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996.

NEUMANN, Gehard. *õIl faut la voir danser!ö: idée et argument de littérature depuis le Werther de Goethe*. **Littérature**. Paris: Larousse, n. 112, p. 36 ó 59, déc, 1998.

PAZ, Octavio. Verso e prosa. In: _____. **Signos em rotação**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. **Os filhos do barro**. Trad de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

PIRES, Antônio Donizeti. Considerações (intempestivas) sobre a prosa de Drummond. **Cerrados**. Brasília, vol.1, n.1, p.169-205, 1992.

_____. **Pela volúpia do vago: O simbolismo. O poema em prosa na literatura portuguesa e brasileira**. 2002. (Tese de Doutorado) Universidade Estadual de Araraquara, São Paulo.

POMPÉIA, Raul. **As canções sem metro**. Editora Casa Mandarino: Rio de Janeiro, s/d.

POULET, Georges. **La poésie éclatée**. Paris: Presses universitaires de France, 1980.

- _____. São Paulo: Globo, 2005.
- _____. **Diálogo com o Surrealismo**. Trad de Fúlvia M.L.Moretto e Guacira Marcondes Machado. São Paulo: EDUSP, 1997.
- ROLLEMBERG, Marcelo. Onde está a poesia em prosa no Brasil? **Revista USP**, São Paulo, n.36, p.179 -181, dez. 1997/fev. 1998.
- SANDRAS, Michel. **Lire le Poème en prose**. Paris: DUNOD, 1995.
- _____. *La prose d'art* selon Gustave Leson. **Littérature**. Paris, n. 104, p. 101-119, déc. 1996.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **Drummond, o gaúcho no tempo**. Rio de Janeiro: Lia, 1972.
- SARTRE, Jean-Paul. **Que é literatura?** Trad. de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.
- _____. **Qu'est-ce que la littérature?** Paris: Gallimard, 1948.
- _____. **L'homme et les choses**. Paris: Gallimard, 1947.
- SCOTT, Clive. O poema em prosa e o verso livre. In. BRADBURY, Malcom; MCFARLANE James (Orgs.). **Modernismo: guia geral 1890-1930**. Trad. de Denise Bottman, São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- SEIXO, Maria Alzira. A escrita da prosa na poesia. In_____. **Poéticas do século XX**. Lisboa: Horizonte Universitário, 1984.
- SÜSSEKIND, Flora. **Galáxias e a seqüência poética moderna**. *Jornal do Brasil*, 1995.
- TELES, Gilberto Mendonça. A enunciação poética em Mário Quintana. In. _____. **A retórica do silêncio: teoria e prática do texto literário**. São Paulo/Brasília: Cultrix/INL-MEC, 1979. p.207 ó 233.
- TEZZA, Cristovão. **Entre prosa e poesia: Bakhtin e o formalismo russo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- TODOROV, Tzvetan. **Os gêneros do discurso**. Trad. de Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo: Martins Fontes, 1980.
- _____. Poética e crítica. In:_____. **A poética da prosa**. Trad. de Maria de Santa Cruz. São Paulo: Martins Fontes, 1979.
- _____. A viagem e seu relato. **Revista de Letras**. São Paulo, vol.39, p.13-24, 1999.
- VALÉRY, Paul. **Variedades**. Trad. de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- VADÉ, YVES. **Les poèmes en prose et ses territoires**. Paris: Belin, 1996.

o Verde. Lisboa: Editorial Minerva, 1980.

VERISSIMO, JOSÉ. **Que é literatura? e outros escritos**. São Paulo: Landy, 2001.

VICENT-MUNNIA, Nathalie. Premiers poèmes en prose: le spleen da poésie. **Littérature**, Paris, n. 91, p.3-11, oct. 1993.

9.2 Obras consultadas

BANDEIRA, Manuel. Libertinagem. In:____ **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1970.

BAUER, Franck. Le poème en prose: un joujou de pauvre? Sur la genèse et la signification d'un *Spleen de Paris*. **Poétique**, Paris: Seuil, n. 109, p. 17-37, fév. 1997.

BERARDINELLI, Alfonso. **Da poesia à prosa**. Trad. de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BONNET, Henry. **Romam et poésie: Essai sur l'esthétique des genres**. Paris: Nizet, 1951.

BRÉMOND, Henri. **La poesía pura**. Trad. de Robert de Souza. Buenos Aires: Argos, 1947.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. **Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. São Paulo: UNICAMP; Rio de Janeiro: Casa Rui Barbosa, 1992.

CAROLLO, Cassiana Lacerda (org.). **Decadentismo e simbolismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Livros técnicos e científicos; Brasília: INL, 1980.

CARVALHAL, Tania Franco. **A evidência mascarada - uma leitura da poesia de Augusto Meyer**. Porto Alegre: L&PM, 1981.

CHAPELAN, Maurice. (Introduction, choix e notes). **Anthologie du poème en prose**. Paris: Juillard, 1946.

COHEN, Jean. **Estrutura da linguagem poética**. Trad. de Álvaro Lorencini e Anne Arnichand. São Paulo: Cultrix, 1978.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria: literatura e senso comum**. Trad. de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte, UFMG, 1999.

COSTA, Horácio. Panorama da poesia brasileira no século XX. **Revista de Letras**. São Paulo, vol. 40, p. 13-39, 2000.

DELUY, Henri et al. **Prose/Poésie, circulations?** Paris: Fourbis, 1998.

en España. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1956.

DUTRENNE, Michel. **O poético**. Trad. de Luiz Arthur Nunes e Sylvia de Souza. Porto Alegre: Globo, 1969.

_____. **Phénoménologie de l'expérience esthétique**. Paris: Presses universitaires de France, 1967.

FÉNELON, François de Salignac de la Mothe. *As aventuras de Telêmaco: filhos de Ulisses*. Trad. de Maria Helena C. V. Trylinski. São Paulo: Madras, 2006.

FIORIN, José Luiz. Semiótica e retórica. **Gragoatá**. Niterói, n.23, n.2, p. 9-26, sem. 2007.

FURTADO, Fernando Fiorese. Murilo Mendes entre Pompéia e Roma: as ficções do sujeito em *A idade do serrote*. **Revista de Letras**. São Paulo, vol. 41-42, p. 13-34, 2001-2002.

GAILLIARD, Michel. Le fragment comme genre. **Poétique**. Paris: Seuil, n. 120, p.387-401, nov, 1999.

GROJNOWSKI, Daniel. De Baudelaire à Poe: L'effet de totalité. **Poétique**, Paris: Seuil, n. 105, p. 101-109, fev. 1996.

GULLAR, Ferreira. **Melhores poemas de Ferreira Gullar**. São Paulo: Global, 2004.

IVO, Lêdo. **Poesia completa (1940 -2004)**. São Paulo: Topbooks Editora, 2004.

JAKOBSON, Roman. **Huit questions de poétique**. Paris: Éditions du Seuil, 1977.

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

JOBIM, José Luis. **Formas da teoria: sentidos, conceitos, políticas e campos de força nos estudos literários**. Rio de Janeiro: Caetés, 2003.

KOTHE, Flávio René. Sistema e dominante. In. _____ **Literatura e sistemas intersemióticos**. São Paulo: Cortez, 1981.

LAFORGUE, Pierre. Sur la rhétorique du lyrisme dans les années de 1850. **Poétique**. Paris: Seuil, n. 126, p. 245-252, fev.2001.

LAPA, Manuel Rodrigues. **Estilística da língua portuguesa**. São Paulo, Martins Fontes, 1982.

MARX, William. Musique et poésie pure: la fin d'un paradigme. **Poétique**. Paris: Seuil, n. 131- 367, sept. 2002.

MENEZES, Philadelfo. **A crise do passado: modernidade, vanguarda, metamodernidade**. São Paulo: Experimento, 1994.

modernité. Paris:Gallimard, 1988.

METZGER, vicent. Poèmes et prose: quelques réécritures. **Littérature.** Paris: Larousse, n. 115, p. 42 ó 47, sept, 1999.

MOLINO, Jean. Les genres littéraires. **Poétique.** Paris: Seuil, n. 93, p. 3-28, fév. 1993.

MORAES, Carlos Eduardo Mendes de. Epigrama: histórico e tradições. **Revista de Letras.** São Paulo, vol.33, p. 249-258, 1993.

NUNES, Benedito. Estéticas e correntes do modernismo. In. O modernismo. Org. Affonso Ávila. São Paulo: Perspectiva, 2002.

PAVEL, Thomas. Questions de style. **Littérature.** Paris: Larousse, n. 105, p. 3 ó 13, mars, 1997.

PERELMAN, Chaïn. **Rhétoriques.** Bruxeles: Éditions de l'Université de Bruxeles, 1989.

PETITIER, Paule. Le Michelet de Roland Barthes. **Littérature.** Paris: Larousse, n. 119, p. 111- 124, sept, 2000.

POE, Edgar, A. O princípio poético. A filosofia da composição. In_____. **Poemas e ensaios.** Porto Alegre/ Rio de Janeiro: Globo, 1985. p. 77 ó 122.

PROENÇA FILHO, Domício. **Pós-modernismo e literatura.** São Paulo: Ática, 1995.

RIFFATERRE, Michel. **Sémiotique de la poésie.** Paris: Seuil, 1983.

_____.Superdeterminação no poema em prosa (I): Julien Gracq. In_____. **A produção do texto.** São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 227 ó 260.

_____. Superdeterminação do poema em prosa (II): Francis Ponge. In_____. **A produção do texto.** São Paulo: Martins Fontes, 1989. p. 261 ó 270.

SCOTT, David. La structure espaciale du poème en prose. **Poétique,** Paris, n.56, p.295 ó 308 sept. 1984.

STALLONI, Yves. **Os gêneros literários.** Trad. de Flávia Nascimento. Rio de Janeiro: DIFEL, 2003.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro:** Apresentação crítica dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 16 ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2000.

VICENTE, Adalberto Luis. L. A narrativa no poema em prosa. **Itinerários,** Araraquara, n.12, p.125 ó 131, 1998.

WILSON, Edmund. **O castelo de Axel:** Estudo sobre a literatura imaginativa de 1870 a 1930. Trad. de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1987.