

CRISTINA LUCIA COSTA M. DE MACEDO

METÁFORA E SUBJETIVIDADE NA POESIA DE SIDNEY WANDERLEY

**MACEIÓ
2009**

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

CRISTINA LUCIA COSTA M. DE MACEDO

METÁFORA E SUBJETIVIDADE NA POESIA DE SIDNEY WANDERLEY

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Alagoas como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Estudos Literários realizada sob a orientação da Profa. Dra. Gláucia Vieira Machado.

**MACEIÓ
2009**

Catálogo na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Janaina Xisto de Barros Lima

M141m Macedo, Cristina Lucia Costa M. de.
 Metáfora e subjetividade na poesia de Sidney Wanderley / Cristina Lucia
 Costa M. de Macedo, 2009.
 105 f.

 Orientadora: Gláucia Vieira Machado.
 Dissertação (mestrado em Letras e Linguística: Literatura) – Universidade
 Federal de Alagoas. Faculdade de Letras. Programa de Pós-Graduação em
 Letras e Linguística. Maceió, 2009.

 Bibliografia: f. 96-105.

 1. Wanderley, Sidney, 1958- . – Crítica e interpretação. 2. Crítica literária.
 3. Poesia brasileira contemporânea. 4. Metáfora. 5. Intertextualidade. I. Título.

CDU: 869.0 (81).09



UFAL

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



PPGLL

TERMO DE APROVAÇÃO
CRISTINA LÚCIA COSTA M. DE MACEDO

Título do trabalho: "METÁFORA E SUBJETIVIDADE NA POESIA DE SIDNEY WANDERLEY".

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

Orientadora:

Gláucia Vieira Machado

Profa. Dra. Gláucia Vieira Machado (orientadora)(PPGLL/UFAL)

Examinadores:

Susana Souto Silva

Profa. Dra. Susana Souto Silva (PPGLL/UFAL)

Walter Matias

Prof. Dr. Walter Matias (ICS/UFAL)

Aos meus pais, Leonel e Ivanilda.
Aos meus avôs, Valdemar e Felipa.
Aos meus filhos, Tayra, Raoni e Iago.
Para Ricardo que me cativa e me multiplica.

AGRADECIMENTOS

A minha gratidão especial à orientadora Gláucia Vieira Machado pela dedicação e delicadeza com que me acompanhou nesse percurso expandindo meus sentidos.

À professora Susana Souto Silva pelas contribuições que nortearam de forma indelével este trabalho, pela solidariedade e confiante acolhida.

Ao professor Walter Matias Lima por ter ampliado a trilha deste percurso na qualificação.

Às minhas irmãs, Cristiane Elizabeth Costa de Macedo e Claudia Patrícia Costa de Macedo, fontes de imenso afeto que alimentam o meu viver e o meu sonhar.

À amiga Poliana dos Santos pelo carinho e pela disponibilidade de ler, e acompanhar passo a passo a organização desse trabalho.

Ao Milton Rosendo pelos ricos diálogos construídos com afinidades de ideias e sentimentos poéticos.

À Teomirtes Leitão, irmã de afeto e pensamentos tecidos com as raízes do tempo e da cumplicidade.

Ao poeta Sidney Wanderley que gentilmente me doou sua obra.

À professora Maria Heloisa Melo de Moraes que caminhou comigo nas alamedas da poesia com muita gentileza e encanto.

Várias pessoas participaram deste percurso, às quais sou muito grata: Sadjá de Carvalho, Maria do Carmo da Conceição Guimarães, Renildo Ribeiro, Ricardo Maia, Anna Maria Vieira Soares Filha, Jerzú Mendes Torres Tomaz, Vera Romariz, Roberto Sarmiento Lima, Otávio Cabral, Gilda Brandão, Ana Claudia Aymoré Martins, Izabel Brandão, Marta Emília de Souza e Silva, Marcus Vinícius Matias, Lenice Pimentel Cabral, Marcilene Monteiro Dória, Judson Leão de Mello e Maria Inês Bassi Peil.

À Lucia Rocha que tão gentilmente revisou esta dissertação.

A todos os meus colegas e professores de mestrado.

À Fapeal (Fundação de Amparo a Pesquisa do Estado de Alagoas) pelo incentivo dado através da bolsa de mestrado.

RESUMO: Esta dissertação aborda, a partir da simbologia do espelho, a questão da metáfora e do sujeito na poesia de Sidney Wanderley, poeta alagoano contemporâneo. As análises dos poemas selecionados vão ao encontro do procedimento intertextual, na medida em que cada poema é pensado aqui como um texto que se constrói em diálogo com a tradição poética e também filosófica, com destaque para o filósofo grego Heráclito. Outros pólos de interlocução contribuem para a elaboração deste trabalho, que busca ainda dialogar com a crítica literária e com a psicanálise.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia; Sidney Wanderley; Sujeito; Metáfora; Intertextualidade.

ABSTRACT: This dissertation addresses, from the symbolism of the mirror, the question of metaphor and the subject in the poetry of Sidney Wanderley, Alagoas contemporary poet. The analyses of this work focus on some selected poems, with the intertextual procedure. Each poem is thought as a text, built by reviving the poetic and philosophical tradition, especially the Greek philosopher Heraclitus. Others interlocution poles contribute to this work, that looks also for dialogue with literary criticism and psychoanalysis.

KEYWORDS: Poetry; Sidney Wanderley; Subject; metaphor; Intertextuality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	04
CAPÍTULO 1: SOMBRAS E LUZES NA METÁFORA	07
1.1. SOBRE A OBRA DE SIDNEY WANDERLEY.....	07
1.2. CONCEPÇÕES LITERÁRIAS SOBRE A METÁFORA: A POESIA COMO ESPELHO RESSIGNIFICADOR	09
1.3. DIANTE DO ESPELHO.....	25
1.4. A IMAGEM NA POESIA: SIDNEY WANDERLEY.....	31
CAPÍTULO 2: CONSTRUÇÃO E DESCONSTRUÇÃO DO SUJEITO	38
2.1. LUCIDEZ E VERTIGEM.....	38
2.2. A DESCONSTRUÇÃO DO SUJEITO.....	50
2.3. ACROBACIAS DO SUJEITO.....	55
CAPÍTULO 3: VOZES ENTRELAÇADAS	69
3.1. A VOZ POÉTICA DE SIDNEY WANDERLEY.....	69
3.2. HÉRÁCLITO PELA/NA POESIA DE SIDNEY WANDERLEY.....	78
CONSIDERAÇÕES FINAIS	93
REFERÊNCIAS	96
BIBLIOGRAFIA	104

INTRODUÇÃO

[...] O poema é o sonho feito carne, num duplo sentido: como obra de arte e como vida, que é uma obra de arte. Quando o homem se torna inteiramente consciente de sua capacidade, de seu papel, de seu destino, ele é um artista e cessa de lutar com a realidade. Torna-se um traidor da raça humana. Ele cria guerra porque deixou para sempre de marchar na cadência do resto da humanidade. Senta-se no batente do útero da mãe com suas lembranças raciais e suas saudades incestuosas e se recusa a sair. Vive integralmente o seu sonho do paraíso. Transmuta sua experiência real de vida em equações espirituais. Despreza o alfabeto normal, que produz no máximo uma gramática de pensamento e adota o símbolo, a metáfora, o ideograma.

(Henry Miller)

Pesquisar a criação poética de Sidney Wanderley é trazer para o estudo da poesia em Alagoas um diálogo que relaciona diversos campos de saberes, diversas vozes. É possível observar em seus poemas uma riqueza temática que vai ao encontro do inesperado e do transitório, presentes no mundo e na condição humana, proporcionando diálogos entre a tradição e a novidade, o erudito e o popular, de forma renovada.

Podemos afirmar que Sidney Wanderley não (se) diz de uma regionalidade demarcada, apesar de utilizar palavras do seu universo cultural. Ele nos fala de Alagoas, mas seu universo é matéria-prima trabalhada cuidadosamente e revela sua preocupação com a linguagem, e não com a descrição do seu lugar geográfico de enunciação poética.

Este estudo visa compreender os entrelaçamentos da linguagem metafórica na poesia de Sidney Wanderley, que se estabelece com a construção e desconstrução da noção de sujeito na composição dos seus poemas, aqui analisados a partir do diálogo com outros campos do conhecimento, como a psicanálise e a filosofia.

Esta dissertação tem também como objetivo identificar o procedimento de criação da poesia marcado pela retomada das vozes/obras de outros autores, em

especial de Heráclito, que é citado em todos os seus livros e que será aqui abordado como pólo de interlocução privilegiado na composição intertextual de seus poemas.

Esta escolha pela obra de Sidney Wanderley e o estudo de sua linguagem poética não propõe analisar todos os seus escritos, pois a função desta leitura não é exaustiva nem quer alcançar a totalidade, mas propor o diálogo.

A escassa fortuna crítica desse autor é um dos obstáculos para esta pesquisa, na medida em que faltam vozes que também se debruçaram de modo sistemático sobre essa poética e com as quais este trabalho poderia dialogar. No entanto, essa ausência também se constitui como desafio e espaço de maior liberdade, uma vez que este trabalho se faz como uma espécie de inauguração de estudos acerca da poesia de Sidney Wanderley, escritor com número significativo de títulos publicados em Alagoas, além de editor e estudioso de poesia.

Esta pesquisa tem aspecto qualitativo. Podemos olhar para algumas direções, lugares, considerando que esse olhar possui limitações. O olhar do pesquisador quando se lança é impregnado de signos individuais e coletivos que estão mergulhados na cultura. Cabe então ao pesquisador uma atitude de proximidade e distância simultâneas em torno da obra. Atenemos para o fato de que o exercício da leitura poética exige a delicadeza com que devemos nos aproximar do texto, para que dele possa emergir a sua própria beleza. Guardemos com atenção as palavras de Simone Weil (1986, p. 239): “Distância e espera é a atitude que corresponde ao belo. Enquanto se pode conceber, querer, buscar, o belo não aparece. Por isso há em toda beleza, contradição, amargura, ausência irreduzível”.

Este estudo se organiza em três capítulos. O primeiro capítulo, *Sombras e luzes na metáfora*, apresenta a obra de Sidney Wanderley e tem como principal objetivo trazer algumas reflexões sobre a metáfora, pensada em diversas concepções da crítica literária.

O segundo capítulo, intitulado *A construção do sujeito*, pretende evidenciar na obra poética de Sidney Wanderley a originalidade do tratamento de um dos mais recorrentes temas da poesia: o sujeito. Assim como deseja esclarecer o modo pelo qual o poeta trata o tema que nos parece de destacada complexidade. Utilizaremos a abordagem da psicanálise a fim de apreender pontos de semelhança e dessemelhança em diálogo com outras escritas poéticas.

O terceiro capítulo, *Vozes entrelaçadas*, lançará um olhar panorâmico sobre a obra poética de Sidney Wanderley e enfocará a questão da intertextualidade,

evidenciando a correlação com os fragmentos de Heráclito, pensador pré-socrático, que perpassa quase toda a obra wanderleriana. Há vinte e cinco séculos, as palavras de Heráclito vêm provocando contínuas reflexões. Muitos de seus escritos se perderam, mas as suas sentenças foram conservadas como aforismos, constituídos de 126 fragmentos, ainda hoje bastante citados por diversos autores, desde os gregos, passando pelos modernos e contemporâneos.

A conclusão irá retomar questões discutidas ao longo do trabalho, de modo não categórico ou absoluto. Espera-se que as questões propostas lancem pontes para outros diálogos, sobre poesia, sujeito, intertextualidade.

CAPÍTULO I

SOMBRAS E LUZES NA METÁFORA

Alar as palavras ápteras
abater as aladas
cavoucar as abissais

Decompô-las, constrangê-las, misturá-las
no barro comum de onde ganharam origem
e ver brotar do caos gerado e geral
um crepúsculo, uma corola, um poema
[...]

(Sidney Wanderley)

1.1 SOBRE A OBRA DE SIDNEY WANDERLEY

Sidney Wanderley é um poeta alagoano contemporâneo. Seu primeiro livro, *F de Fogo e Fuzil*, é de 1981. O poeta também escreveu sobre a sua terra, Viçosa: *De Riacho do meio à Viçosa de Alagoas* (1985). Seis anos depois, surge *Poemas post-húmos*, publicado em 1991. Em 1995, publicou *Nesta calçada*, em seguida *Quisera ter a beleza que* (1997), *Na pele do lago* (1999), e *Desde sempre*, editado em (2000). Em 2001, em parceria com outros poetas alagoanos – Arriete Vilela, Gonzaga Leão, José Geraldo W. Marques e Otávio Cabral – publica *Artesanias da palavra*, e, nesse mesmo ano, outro livro com o título *Três Vozes, em que* Sidney apresenta três autores da literatura popular da sua terra, Viçosa. Em seguida, surgem *Hai-quase* (2002), em parceria com Fernando Lyra, *Entropia*, em 2004, e recentemente *Chuva e não* (2009).

Sidney participou como redator e organizador do jornal *A Ponte*, com Marcos de Farias Costa, Vera Helena Leão e Norton Sarmiento Filho. Essa passagem marca a preocupação do poeta com a produção literária e com as discussões intelectuais do seu meio cultural e social. Através de informações colhidas com Marcos de Farias Costa, esse jornal circulou em Maceió de 1985 a aproximadamente 1990. Sua pretensão era de contestar e criar o humor com as instituições como, por exemplo, a Universidade Federal de Alagoas, a Academia Alagoana de Letras e o CESMAC (Centro de Estudos Superiores de Maceió). *A Ponte* também propiciou momentos de

troca literária e intelectual com alguns escritores e poetas da cidade como, por exemplo: Jorge Cooper, Vera Romariz, Ricardo Maia, Elinaldo Barros, Manoel Viana, e tantos outros que vinham visitar a cidade para fins de eventos ou palestras. Um momento de destaque desse jornal foi a entrevista realizada com Luis Carlos Prestes.

O poeta alagoano manteve correspondências com Drummond durante sete anos, de 1980 a 1987. Vejamos as palavras de Carlos Drummond endereçadas a Sidney: “Sua poesia é certa e comunicante, exprimindo embora um jeito muito especial de ser e reagir diante da vida. Você se afirma, se define, e ao mesmo tempo dá a dimensão geral do homem, na complexidade do ser pensante e sentinte. E compõe um verso forte, provocador, que não deixa o leitor indiferente” (WANDERLEY, 1999, orelha do livro).

Em Maceió, nos anos 80, conviveu com o poeta Jorge Cooper, que tem uma presença marcante em seus escritos.

O projeto poético de Sidney Wanderley segue, segundo Simone Cavalcante (2005, p. 148), “uma linha cerebral e filosófica”, evitando arrebatamentos sentimentais. A poética de Wanderley é uma poética da palavra que tende a negar a estética da efusão do eu, enquanto privilegia o universo do trabalho, da técnica, da escrita, mesmo quando trata de sentimentos ou dos estados e das nuances do eu. Porém a palavra não se perde nos novelos de si própria, porque não se prende a significados finais, seu poder de expressão está no que comunica, ou seja, a palavra não se prende aos jogos livres e imanentes do significante. Na tentativa de dizer o mundo, a palavra funciona com uma fisionomia controlada, elaborada e tensa que possibilita para o leitor um instigante exercício poético e filosófico. Seguindo um caminho contrário da palavra informativa que se origina na necessidade do tudo dizer – como nos ensina Alain Badiou (1994) –, sua palavra se coloca de forma reservada, habitada por um silêncio que interrompe a agonia e o desespero da informação. É uma palavra nos moldes de Heráclito: que não diz, apenas faz sinal. Vejamos o exemplo no poema *Outono* (WANDERLEY, 2000, p. 7):

Outono

não escuta a sola gasta
do sapato impiedoso
os queixumes das folhas pisadas.

Sua obra possui características próprias. Encontramos em seus poemas certas particularidades como a concisão na linguagem, a polissemia do signo, os versos livres (algumas vezes provocantes) e um ritmo seco que quase silencia. O estudo de sua linguagem poética imediatamente nos coloca em relação com outras obras. Essas obras formam verdadeiro corpo de tradição dialogando, dessa forma, com o ambiente intelectual de filósofos, escritores e poetas que atravessaram o tempo e permanecem vivos, falantes, tendo sempre algo a nos dizer – um dizer/redizer constante.

Nesse movimento de diálogo, Wanderley, em alguns momentos, faz citações; em outros, não faz referências explícitas, deixando para o leitor esse trabalho de investigação. Podemos encontrar uma grande variedade de autores em seus escritos como, por exemplo: Heráclito, Sócrates, Aquiles, Thales de Mileto, Dante, Donne, Bashô, Ungaretti, William Yeats, Shakespeare, Karl Marx, Cortázar, Fernando Pessoa, Baudelaire, T. S. Eliot, Sartre, Borges, Jorge de Lima, Saramago, Montaigne, Kelvin, Dostoiévski, João Cabral de Melo Neto, Drummond, Jorge Cooper, Guimarães Rosa, Manoel Bandeira, Murilo Mendes, não raro, indicados já nos títulos de seus poemas. Isso vem nos dizer de uma escrita produzida por uma espécie de descentramento do próprio autor na sua relação com a linguagem e com as suas experiências.

Por se tratar de uma produção vasta, original e vigorosa, os versos de Wanderley implicam uma presença plena, que exclui a adoção de máscaras pré-concebidas. Seu leitor é convocado a (re)pensar antigos saberes, fazendo e refazendo seu olhar diante do mundo, numa atitude de redescoberta e enfrentamento de si mesmo. A voz de Heráclito, que permeia toda sua obra, servirá para re-significar conceitos e experiências.

1.2 CONCEPÇÕES LITERÁRIAS SOBRE A METÁFORA: A POESIA COMO ESPELHO RESSIGNIFICADOR

A palavra metáfora, etimologicamente, deriva do grego *metaphorá*. O termo *meta* significa “sobre” e *pherein* “transporte”. Através da junção desses elementos, surge então, como sinonímia, o sentido de “transporte”, “transferência”,

“transposição”, e no sentido mais específico, a metáfora vai designar a transformação que se convencionou chamar de sentido próprio em sentido figurado.

Tendo como fundamento o significado etimológico do termo, o processo metafórico implica necessariamente um desvio do sentido literal da palavra para um sentido mais amplo; uma transposição do sentido de uma determinada palavra para outra, cujo sentido original não lhe pertencia. No processo interpretativo, cabe ao leitor abandonar o sentido prévio e inicial da palavra na busca da apreensão de outro(s) sentido(s) sugeridos pela palavra e clarificados pelo contexto, no qual ela se insere.

O uso da metáfora na construção do texto poético possibilita a expressão de sentimentos, emoções, e ideias de maneira imaginativa e inovadora, criando a possibilidade de subverter as relações entre os termos, por meio de uma associação de semelhança, ou não, entre os dois termos em que o elemento comparativo será suprimido, não totalmente, pela transcendência do sentido da palavra, e ambas são mudanças de sentido.

A expressão “figura de linguagem” sugere que, na metáfora, o discurso se organiza de tal maneira que toma o formato de um corpo adquirindo formas e características que comumente assinalam características do humano. A metáfora atua como um espelho na medida em que coloca frente aos olhos o(s) sentido(s) que ela expõe.

O caminho do sentido para uma nova metáfora é facultado pelo aparecimento de uma nova correspondência ou pertinência semântica a partir do deslocamento do sentido tido como literal para o sentido tido como figurado. O sentido metafórico desloca e preserva o sentido literal mantendo-o sob tensão com aquele que é sugerido por ela.

Essa ambiguidade do processo metafórico vai estabelecer uma relação de ausência/presença entre os termos da seguinte forma: a metáfora possui a capacidade de entreter de um só golpe pontos de vista diferentes ao mesmo tempo. Como um espelho que reflete a coisa sem se apoderar dela, revelando-a e escondendo-a.

Utilizamos nesse texto a metáfora do espelho para abordar a questão da semelhança e dessemelhança. Ao falar do espelho, logo pensamos na metáfora que é a base da analogia. É preciso salientar que o processo metafórico acontece mediatizado pelo espelhamento (do outro), o referente. No confronto entre os termos,

o espelho não funciona como uma imagem duplicata, mera cópia, e sim como uma sobreposição de múltiplas imagens, expandindo diversos significados. Por isso é que a similaridade é apagada para dar o seu lugar à substituição ou transfusão dos termos gerando outros possíveis sentidos, articulados com o arranjo formal do poema como um todo.

No início da civilização, o humano adquiriu o poder de manusear os objetos através do tornar semelhante. Uma pedra, sem utilidade aparente, adquiria poder de uso e era posta a serviço do indivíduo, ao se transformar em instrumento para ser utilizado em sua sobrevivência. Estamos diante de fatos objetivos e concretos. Analogamente avançando de uma semelhança a outra, foi possível se chegar a uma natureza crescente de abstrações. “A natureza se reflete na descoberta de novas conexões” (FISCHER, 1976, p. 38). A mente passa a não refletir as coisas como únicas, uma vez que um signo se desenvolveu e abarcou todos os objetos. Esse processo de concentração e classificação passou a influir na linguagem tornando possível uma comunicação mais rica no que concerne ao mundo exterior que cada pessoa compartilha com as demais.

O processo de exercer a semelhança impulsionou o humano a adquirir o poder sobre os objetos, conseqüentemente o poder sobre a natureza e sobre o mundo excêntrico a ele: “Mas, antes do homem ter se tornado sujeito para si mesmo, a natureza se havia tornado um objeto para ele” (FISCHER, 1976, p. 41).

Gradualmente, a separação do homem em relação à natureza, por intermédio do seu trabalho, segundo Fischer, empurrou-o a um novo tipo de realidade – uma realidade sensorial ou supra-sensorial.

O exercício de apreender o mundo através de tentativas e erros, que põe à prova o confronto contínuo com o mundo real é reformulado por uma série de repetições, pois a vida é um processo de apreensão gradual do conhecimento por meio da experiência sensória e intelectual. Aproximando-nos do verdadeiro modelo de realidade objetiva, sem que possamos de fato, jamais alcançá-lo integralmente.

A criança sente prazer ao descobrir que um prato fundo pode ser usado na cabeça como chapéu, um pedaço de corda pode se transformar numa cobra, uma caixa ou um cestinho pode ser colocado no pé como um sapato. Através do ato de imitar, ela atua e se expressa por metáforas, por meio dos jogos de brincar. O que atrai nesse comportamento é a semelhança que ele tem com a verdade como também a certeza de que algo não é verdadeiro. Com a repetição, o que é

incorporado é abandonado, não totalmente, pois a garantia de que algo foi aprendido irá fazer parte de seus repertórios de descobertas.

Uma metáfora se torna atrativa pelo convite à descoberta de enigmas que ela está sempre sugerindo. Ela capta nossa atenção e nos estimula à busca da verdade subjacente. Talvez o prazer de inventar, criar, que por sua vez adere à compreensão das coisas, tenha origem na atividade lúdica metafórica da infância e seja realçado por ecos da própria meninice.

No artigo *Escritores criativos e devaneio*, pronunciado como conferência em 1907, Freud destaca como tema central a obra literária e engendra sua teoria geral sobre o fazer artístico. Freud compara o trabalho do escritor criativo às atividades do brincar, ocupação favorita da criança. O infante cria para si um mundo próprio ao brincar reagrupando os objetos a sua maneira na tentativa de encontrar novas formas de conhecimento. No fazer literário e nas brincadeiras infantis, teríamos a criação de um mundo próprio com um reagrupamento dos elementos da realidade para que esta se moldasse ao desejo do seu criador.

Dessa maneira, as lembranças infantis do escritor serão transformadas como material originário de sua obra, pressupondo que a obra literária, como o devaneio, é uma continuação, ou substituto do que foi o brincar pueril. A atividade da fantasia impulsionada pela não realização dos desejos buscam de forma disfarçada sua realização efetuando para tanto uma correção da realidade imperfeita.

Lembremos ainda que, na Antiguidade Clássica, com Aristóteles, a tentativa de conceituar a poesia esteve presente. Para ele, a linguagem poética distingue-se da linguagem usual por ser ela possuidora de vocábulos inusitados em sua construção. Na *Arte Poética*, no capítulo XXII, o filósofo ensina que o que está sendo dito não deveria ser “rasteiro”, mas também não deveria deixar de ter clareza, devendo ser, antes, “nobre” e afastado do uso “vulgar”:

A qualidade basilar da elocução poética consiste na clareza, mas sem trivialidade. Obtém-se a clareza máxima pelo emprego das palavras da linguagem corrente, mas a custa da elevação. [...] A elocução mantém-se nobre e evita a vulgaridade, usando vocábulos peregrinos (chamo peregrino os termos dialetais), a metáfora, os alongamentos, em suma, tudo o que se afasta da linguagem corrente (ARISTÓTELES, 2006, cap. XXII, p. 77).

No entanto, esse afastamento da linguagem do dia-a-dia, esse desvio, não deve ser levado até às últimas consequências; deve-se evitar, ressalta ele, o

extremo do “enigma” e o “barbarismo”. O uso das metáforas, o adorno e tudo que se afasta do usual, as palavras raras, são maneiras de falar do “nobre”, do que não é “chão”.

Aristóteles aceita a metáfora como todo tipo de transposições, e vemos os seus sinais tanto na *Poética* quanto na *Retórica*. A *Poética* trabalha com o discurso conotativo, emotivo, enquanto que a *Retórica* lida com a lógica, a razão.

Encontramos nas discussões recentes, na maior parte delas, referências derivadas da perspectiva aristotélica sobre os estudos da metáfora pelo menos enquanto função, conceituação, e formação. Um teórico que diverge de algum modo, do argumento do filósofo de que “uma boa metáfora sugere uma percepção intuitiva da semelhança em dessemelhantes”, é Karsten Harries. Seus estudos oferecem argumentos para a compreensão da linguagem metafórica expressa em alguns poemas de Sidney Wanderley.

Segundo Harries (1992, p. 77), a metáfora conecta dessemelhantes não apenas com o intuito de se perceber neles alguma semelhança não percebida antes, mas a intenção é criar algo inusitado, inabitual. Para ele hoje podemos comprovar a escolha dos poetas e também dos críticos na ênfase pelas metáforas de colisão, que se expressam pela tensão e pela oposição, sem descartar a coligação que pode acontecer na construção das metáforas atuais, modernas. Adiante iremos identificar esse procedimento (metáforas de colisão) na poesia de Sidney Wanderley.

O processo metafórico contém a possibilidade de conectar, associar, e juntar para conciliar uma unidade. Essa unidade, seguindo com o pensamento desse autor, é falha, no sentido de que a metáfora nos remete de um lugar para outro, ou seja, a metáfora vai designar à coisa um nome que pertence à outra coisa, “Aquilo que é nomeado pela metáfora pode transcender a compreensão humana até o ponto de nossa linguagem ser incapaz de capturá-lo” (HARRIES, 1992, p.78). A linguagem poética abre para uma dimensão que a transcende e os obstáculos ou a resistência de sua leitura se escreve justamente nessa resistência.

Seguindo esse raciocínio, a poesia já não comporta mais aquela visão de auto-suficiência, pois ela vai nos falar daquilo que está ausente, mesmo que trate de referentes presentes no cotidiano perseguindo uma unidade, isso não significa que as palavras que irão compor um poema não possuam uma tensão e incongruência, é justamente o contrário, os poetas extraem visões do invisível (de dentro deles), sem perder a ordem dos elementos que é infinitamente complexa e incomensurável.

A transparência é uma busca, um sonho. Existe algo além do que se quer comunicar mesmo considerando que a metáfora não pode fugir ao sentido a que ela se propõe.

Para que possamos compreender esse pensamento buscamos em Paul Valéry uma definição sobre a poesia que reconhece a submissão do poeta ao discurso corrente, onde ele deve lutar contra tal sujeição. Diz ele: “um esforço de um homem para criar uma ordem ideal e artificial através de material de origem vulgar”. (apud HARRIES, 1992, p. 81). Da tensão das coisas do mundo o poeta cria sua metáforas, e desse choque ele não pode escapar. Essa concepção será apontada no poema *Colisões* de Sidney Wanderley, no segundo capítulo desse estudo.

No momento, faremos uma leitura de algumas concepções teóricas que discutem a questão da metáfora, sem a pretensão de esgotar esse tema, mesmo porque o seu estudo ainda hoje caminha por territórios controvertidos e polêmicos, não somente na área da literatura, mas também na arte, na psicologia, e na filosofia.

Um teórico que deu atenção aos processos de linguagem foi Vico (1730). Segundo ele, no estágio primitivo da sociedade humana a linguagem dos mitos e das fábulas fazia parte da linguagem falada e era exercida pelas atividades da fantasia, e não pelas atividades da razão. Os homens passaram da linguagem figurada ou poética à linguagem racional. Essas duas formas de linguagem, embora se apresentem distintas, estão inter-relacionadas. As imagens não eram enfeites do discurso, elas estavam para além dessa concepção, se apresentavam como elementos viscerais da expressão, e se efetuavam através delas.

No capítulo da *Lógica poética*, Vico (1984, p. 89) salienta considerações a respeito dos tropos: “Todos os primeiros tropos são corolários dessa lógica poética. Deles, a mais luminosa e, por mais luminosa, a mais necessária e a mais espessa é a metáfora, que tanto mais louvada se faz quanto às coisas insensatas ela dá sentido e paixão [...]”.

No *Estudo analítico do poema* (2004), Antonio Candido observa que o pensamento de Vico não teve repercussão no seu tempo, talvez, por ele ter sido contrário ao pensamento vigente de Descartes, que dava relevância à razão, enquanto que o pensamento de Vico destacava a imaginação e o mecanismo de formação da linguagem figurada, ainda não estudado pelos pensadores da época. Ainda assim, essa teoria mais tarde se torna precursora de pontos de vista estudados ainda hoje.

Para Antonio Candido, a metáfora é originária do sentimento de estranheza e do desconhecimento no qual vivemos; ela é impregnada de um valor simbólico, que se esquia ao seu inventor. A sua origem é impulsionada pelos esforços de suprir a deficiência da linguagem direta, baseada na associação de ideias. “[...] mais radical do que a imagem, pois suprime o elemento comparativo e transfunde o sentido de uma palavra na outra; mas ambas são ‘mudanças de sentido’” (CANDIDO, 2004, p. 138)

Candido comenta que a importância do simbolismo das palavras reside no fato de que elas não são apenas signos arbitrários, mas invólucro simbólico carregado de sentido que enraíza em camadas profundas o pensamento.

De acordo com Bosi (2000, p. 26):

As páginas da *Interpretação dos sonhos* que apontam a condensação e o deslocamento como processos do sonho representam um esforço para mostrar que a imagem não se reduz a um sulco riscado pelo desejo, mas que ela trabalha com outras imagens, perfazendo um jogo de alianças e negações que lhe dá aparência de mobilidade. A imagem assume fisionomias várias ao cumprir o seu destino de exhibir-mascarar o objeto do prazer ou da aversão.

A imagem do poema não é um ícone do objeto que se fixou na retina. Para ele, a imagem é palavra articulada. Esse autor acredita que o mecanismo de condensação e o de deslocamento, descrito por Freud, representa um esforço no sentido de demonstrar que uma imagem não se reduz a uma mera expressão de um desejo, ela trabalha com outras imagens a fim de cumprir o seu papel, ou seja, ressaltando ou encobrindo o objeto de prazer ou da aversão.

Pode-se dizer que a plurissignificação do texto poético corresponde à sobredeterminação de conteúdos latentes no sonho ou devaneio, embora que na poesia isso se efetua de forma mais elaborada e complexa. A elaboração metafórica junta em um só elemento ou imagem vários conteúdos latentes, o que sugere uma possível relação com o mecanismo de condensação. Seria possível ainda aproximar a metonímia com o deslocamento em que a ligação de contiguidade se põe em evidência.

Podemos citar duas vezes em que o termo espelho aparece na obra de Freud. Ou três, se considerarmos o espelho d'água que Narciso se mirava. A primeira referência (1912) está presente na analogia feita por ele ao se referir à

regra da neutralidade. “O médico deve ser opaco, aos seus pacientes e, como um espelho não mostrar-lhes nada, exceto o que lhe é mostrado” (FREUD, 1980, v. XII, p.157). A segunda referência aparece em nota de rodapé em *Além de princípio de prazer* (1920), no qual descreve suas observações acerca de seu neto de um ano e meio, o mesmo do jogo de carretel (*forte, da*). Através do reflexo do espelho, o menino encontra um jeito de fazer desaparecer a si próprio, de forma que ao se agachar, poderia fazer desaparecer a sua imagem. Nesse mesmo trabalho, ao estudar uma “*necessidade de restaurar um estado anterior das coisas*”, que trata não só da origem do instinto sexual, mas também de suas variações em relação ao objeto, Freud cita Platão (FREUD, 1980, v. XVIII, p. 78), através de Aristófanes em *Symposium*:

Tudo nesses homens primevos era duplo: tinham quatro mãos e quatro pés, dois rostos, duas partes pudendas, e assim por diante. Finalmente, Zeus decidiu cortá-los em dois, ‘como uma sorva que é dividida em duas metades para fazer conserva’. Depois de feita a divisão, ‘as duas partes do homem, cada uma desejando a sua outra metade, reuniram-se e lançaram os braços, uma em torno da outra, ansiosas por fundir-se’.

Essa citação aponta para a importância que Freud atribuiu ao jogo das imagens especulares na qual problematiza as vicissitudes do processo de identificação, o espelho ao ser confrontado permite uma reflexão constante na relação entre o indivíduo e o seu universo objetal.

Lacan retoma os estudos de Freud, no que tange aos pacientes narcisistas e paranóicos, e constrói, em sua teoria, o “estágio do espelho”. Para ele, é a partir de seis meses que o bebê começa a conquistar a imagem da totalidade de seu corpo. Inicialmente a criança percebe seu corpo disperso de todas as suas partes, isso porque a maturação biológica inexistente. O infante encontra-se submerso em uma confusão de sensações desordenadas, difusas e indiferenciadas. Essa etapa prolonga-se dos seis aos dezoito meses. Num primeiro momento, a criança percebe sua imagem no espelho e procura apoderar-se dela. Imagina que a imagem do outro é a sua própria imagem. Em seguida ela atribui essa imagem do outro a um ser não real, sendo apenas uma imagem. A partir daí ela passa a não procurá-la atrás do espelho. Finalmente a criança descobre que o refletido é uma imagem dela própria. Surge, então, o desejo de brincar e se movimentar frente ao espelho. Assim, a construção de uma imagem totalizadora da criança irá coincidir com a formação do

mundo simbólico, isto é, aquisição da linguagem. Para Lacan, a imagem especular e o corpo unificado, e a formação do eu dependem de algo que é exterior a eles.

Leyla Perrone-Moisés (2001, p. 107) escreve: “o eu como uma síntese *a priori* só existe imaginariamente”, lembremos que o ato de olhar do outro é de importância fundamental para que a criança possa construir uma imagem idealizada do seu corpo, será necessário também a existência de um outro (o código linguístico), para que se engendre o eu. Assim o eu não é nada mais do que um efeito de linguagem.

As primeiras representações do ego já incluem as relações objetais mais arcaicas do sujeito com o outro. Imago em grego significa cópia, duplê. A ideia de identidade está intimamente relacionada com as avaliações que tanto nós como os outros fazem de nós mesmos, onde colhemos o que somos e o que não somos; basta lembrarmos-nos das máscaras (*persona*) existentes no teatro grego antecipando este olhar crítico.

Encontramos em Massaud Moisés (2007, p. 40) uma forma de adotar a metáfora como elemento que vai diferenciar a poesia da prosa. “[...] a poesia será entendida como a expressão do “eu” por meio de metáfora, enquanto a prosa consistirá na expressão do ‘não-eu’ por meio de metáfora [...]”. De acordo com este autor a poesia expressa o lado subjetivo do eu através da linguagem conotativa ou de metáforas polissêmicas, enquanto que na prosa a metáfora tende à univalência:

Elas formam verdadeiros sistemas dentro da galáxia em que se estrutura o poema. Assim, cada metáfora seria como que o sol de um microscópico sistema planetário ou, por outra um astro em torno do qual circulariam alguns satélites. E a obra toda de um poeta seria uma combinação de galáxias, ou seja, um universo poético (MOISÉS, 2007, p. 40).

Entende-se que a definição encontrada em Massaud Moisés pretende conceituar a poesia e a prosa com exatidão, porém sabemos que esses gêneros hoje já não são identificados com tanta clareza, as fronteiras entre a poesia e a prosa encontram-se entremeadas, o que vem dificultar uma conceitualização precisa da metáfora. A respeito dessa ideia, podemos buscar em Berardinelli, em seu artigo *As fronteiras da poesia* (2007), uma melhor compreensão para o desenvolvimento desse ponto de vista.

A mudança de sentido faz da metáfora um recurso de reordenação do mundo, segundo a lógica poética. Ela vai mais profundamente abrindo caminho para uma

expressividade indelével que atinge com eficácia a sensibilidade do leitor. A capacidade reveladora ao criar uma relação nova esclarece o mundo de forma nova também.

Em seu artigo, *Para uma Pedagogia da Metáfora* (1997), José Paulo Paes nos esclarece a respeito da dinâmica da construção do processo metafórico. Partindo de uma citação literária de Blaise Pascal, ele faz correlações com uma observação de um jogo infantil, presente no comportamento da criança numa fase anterior à aquisição da linguagem, que consiste na brincadeira do adulto esconder o próprio rosto atrás de um anteparo para que instantes depois remova o anteparo e passe a mostrar o rosto à criança, rapidamente. O infante reage à ocultação por um tempo mínimo e o reaparecimento do rosto leva a criança a uma sensação de alívio e comprazimento pelo reconhecimento do rosto adulto.

A citação de Pascal, feita por Paes, foi retirada de uma epígrafe usada por Gérard Genette, o que não ocorre aqui. Iremos ler em Pascal no artigo X dos seus pensamentos, intitulado *Os Figurativos*. Diz Pascal (1984, p. 207): “Figura comporta ausência e presença, prazer e desprazer. Cifra tem duplo sentido: um claro e onde se diz que o sentido se acha escondido.” Para explicar a duplicidade do sentimento de prazer e desprazer, o autor de *Os Figurativos* exemplifica através do retrato, que ao ser visto, remete à imagem presente, causando prazer e ao mesmo tempo aduz à imagem ausente trazendo desprazer, por não corresponder ela, plenamente (a imagem), à coisa retratada.

Em relação ao processo de simbolização, podemos ler em Freud o método de funcionamento utilizado pelo aparelho mental numa brincadeira infantil em que prazer e desprazer ocorrem concomitantemente na tentativa de se estabelecer a aquisição do mundo simbólico. Em *Além do Princípio de prazer* (1920), Freud vai desenvolver sua argumentação sobre as correlações entre o simbólico e a perda. Para isso, ele utiliza o exemplo de uma brincadeira realizada por uma criança de um ano e meio que tenta compensar o afastamento temporário da sua mãe jogando para longe um carretel, e emitindo a palavra (*fort*) e depois puxando para perto de si, emitindo sons de satisfação (*da*) ao readquirir o objeto. As palavras alemãs *fort* e *da*, têm o sentido em português, de “ido embora” e “ali”, respectivamente. O jogo se repetia de sucessivos desaparecimentos e retornos, e encenavam o desaparecer/aparecer da figura materna numa tentativa de compensação e elaboração dessa separação.

A relação estabelecida por Pascal da coisa presente/ausente, também nos servirá como caminho para pensarmos juntamente com o jogo do encobrir/descobrir e o exemplo estudado por Freud do processo de aquisição do simbólico (no menino do carretel) sobre a dinâmica da construção da metáfora.

Podemos então agora associar os nexos de semelhança do jogo do menino do carretel com aquele do encobrir/descobrir e a citação de Pascal. Nos três casos, existe uma repetição intervalada de presença e ausência, prazer e desprazer, associados respectivamente.

Essas reflexões se tornam importantes, na medida em que podemos pensar a metáfora como uma ponte que nos aproxima, através do deslocamento, do mundo literal ao mundo imaginário estabelecendo um sentido de continuidade e mudança gradual que parece ser fundamental para a compreensão da linguagem poética.

A visão de poesia como metáfora do mundo ganha consistência no seu poder de revelar o universal no particular. É daí que José Paulo Paes (1997, p. 32) vai nos dizer do valor heurístico de redescoberta do mundo: ultrapassando os limites da realidade concreta, a poesia através da metáfora, nos transporta a uma nova dimensão, a do possível. “[...] De fato, a metaforese poética introduz, na literalidade unívoca do factual regida pelo verbo ‘ser’, possíveis plurívocos regidos pelo verbo ‘ser-como’ [...]”.

A importância de se pensar a metáfora reside no fato de que ela está intimamente vinculada à linguagem poética, que desnuda o seu caráter metafórico, e sua rede de correspondências. O fenômeno metafórico se impõe com certa ordenação que é ditada pelo arranjo formal e temático do poema.

Entre as metáforas presentes na poesia, destacamos a metáfora do espelho, devido a sua complexa simbologia, a de poder refletir a tensão incessante em que vivemos entre o mundo real e o mundo imaginário, além da aparência a busca da essência, a dualidade do claro/escuro, do visível/invisível, da ausência/presença – esse movimento que presentifica não somente a metáfora, mas a condição de qualquer escrita poética.

A relação da metáfora como espelho está presente no exercício da descoberta e também com tudo aquilo que cria o duplo, que envolve novas articulações, passagem para uma outra dimensão, que mesmo sendo *outra* reflete a primeira, nunca se esgotando como pura reiteração.

Lidando com realidades invisíveis até então, o jogo, o prazer ou espanto é quem norteia o percurso. Metaforizar a linguagem poética é espelhar um sempre outro, que virá com um devir. Nesse processo, o poeta, estará lidando com realidades aparentes e ocultas, o aparente e o obscuro da linguagem, ao mesmo tempo em que, ressalta a criação de realidades singulares, de onde podemos dizer do surgimento de uma realidade existente até então.

O espelho fascina pelo poder que esse objeto possui tanto de refletir como de obscurecer. Estamos num exercício contínuo de observar o espelho: o espelho da escrita, o espelho da natureza, o espelho que é o outro, o espelho de nós mesmos, utilizamos nossa percepção diante do mundo para com ela abstrair o nosso sentido numa troca incessante entre interioridade e exterioridade. Talvez recorramos a esse objeto refletor, porque precisamos melhorar da nossa cegueira diante do inapreensível da vida.

Em certa medida, necessitamos da cegueira para sobreviver – um olhar totalizador englobaria de um só golpe o horror do real. Quiçá por isso mesmo, precisamos do espelho de Perseu e de sua força, que reside “[...] sempre na recusa da visão direta [...]” (CALVINO, 1990, p. 17). Ver parcialmente as coisas e a nós mesmos indo por partes, para não desabarmos, a caminho da compreensão do que somos, fomos ou seremos, é uma das condições apontadas pela poesia. Por ela está à busca da substituição do real, como também o contrário, tentando espelhá-lo: “A linguagem é obstáculo, no caminho do real, mas é também possibilidade de fundá-lo” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 109).

Para melhor compreensão dessa impossibilidade de enxergarmos as coisas ou a nós mesmos, recorremos a um conceito chamado de “ponto cego”. Freud estudou o ponto cego e o denominou de “escatoma”: localiza-se na memória que foi recalçada e por isso está afastado do consciente, cuja função seria solucionar um conflito psíquico quando é desvelado no exercício analítico. Esse ponto resiste, porém em se nomear – está carregado de resistências e de defesas inconscientes, que encobrem lembranças ou ideias que convocariam a penalidade da dor e do enfrentamento da realidade.

Reconhecemos a importância do “ponto cego” como um conceito que devemos levar em consideração, na medida em que ele discute o que é parte do inconsciente, porém a noção de inconsciente hoje não comporta mais aquela visão determinada por um saber que irá emergir do subterrâneo, do recalçado. O exercício

da prática psicanalítica se fortalece no ato inventivo, ou seja, na criação de uma multiplicidade de sentidos. Esse mesmo procedimento ocorre na criação de metáforas, na medida em que ela deriva da construção de uma nova realidade, que irá imantar uma rede de novos sentidos.

Ao tentarmos encontrar o sentido de uma metáfora, precisamos levar em consideração que esse sentido não se dá por inteiro – infinitas formações de sentido a perfazem e, concomitantemente, derivam dela.

Numa entrevista realizada com o fotógrafo Evgen Bavcar, em que o tema em questão era o contexto do olhar, as condições de visão e cegueira, ele vai nos dizer que:

As trevas é esse lugar onde nasce a imagem. O escuro do cinema, por exemplo, permite que a imagem apareça na tela. Se o olho é esse lugar mais obscuro do corpo humano – porque ele recebe o máximo de luz – o olhar interior o terceiro olho, é ainda mais, porque ele recebe a luz indispensável do espírito da memória (BAVCAR, 2001, p. 36).

Evgen Bavcar fora acometido de uma cegueira por volta dos seus doze anos. É ele quem nos relata na entrevista *Uma câmara escura atrás de outra câmara escura* (2001), que a perda de sua visão não o impossibilitou de criar com a imaginação, com seu terceiro olho, permeado de sentidos. Para Bavcar, “[...] imaginar, é ter imagens”. A percepção não é aquilo que necessariamente está diante dos nossos olhos, mas a maneira como atingimos o ato de olhar. Ele parte do ponto de vista de que todos nós somos cegos, então é preciso saber como abordar a realidade. Para isso é preciso desenvolver questões, e ultrapassá-las indo além das aparências. “Os sentimentos são a subjetividade do olhar” (BAVCAR, 2001, p. 33). Caminha ele no esforço de algum centro desconhecido, que não é necessariamente o cérebro, mas um centro pausado no ritmo de todo universo, que inclui o caráter desafiador da luminosidade/opacidade das coisas. Aqui a arte transcende a técnica e vai ao encontro de uma significação possuidora de um sentido imanente. Nesse contexto, podemos aproximar a sua arte de fotografar com o ato da criação poética, fotografar o mundo é equivalente a escrever versos é: “convertê-lo integralmente em espetáculo, fazer ver como nos toca” (MERLEAU-PONTY, 1980, p. 121).

Antes da palavra, a experiência da imagem já estava presente. Através do olhar apreendemos o mundo, suas formas, suas cores e dimensões. Podemos dizer

que a poesia, como manifestação da arte, possui esse olhar íntimo, escrutinador da emoção, em que o familiar dissolve-se no estranho, um estranho que está para além dos sentidos.

O poeta possui uma forte sensorialidade, uma capacidade de perceber viva e intensamente com os sentidos. Merleau-Ponty, em seu livro *O visível e o invisível* (2007, p. 20), ao falar sobre a relação entre o mundo e as coisas vai nos dizer: “[...] O mundo é o que percebo, mas sua proximidade absoluta, desde que examinada e expressa, transforma-se também, inexplicavelmente em distância irremediável [...]”. O poeta é aquele cujos olhos tentam guardar e nomear o inapreensível do universo, ao mesmo tempo em que tem com todo ele a mesma relação que o músico tem com a sua partitura. A partitura está para o músico assim como as palavras estão para o poeta.

A poesia diz melhor desse inexplicável do não dito, porque ela é a aproximação desse mistério sem, no entanto, revelá-lo totalmente. Nessa perspectiva, o poeta obterá êxito quando conseguir trabalhar o elemento intelectual como se este pudesse ser sensorialmente traduzido guardando a abstração, oferecendo ao seu leitor o sentimento de experiência vivida. Vejamos em Sidney Wanderley (2009, p. 22) como isso ocorre:

Brilhar como um farol danificado:
muitos eclipses, raros lampejos.

O poema faz parte de uma sequência que o autor intitula “Certas coisas”. Atenemos para o fato de que nenhum poema desta sequência possui um título específico. Escrito com apenas dois versos, reúne referentes simples encontrados na linguagem cotidiana, tais como: farol, danificado, eclipses, lampejos. Nem por isso deixa de criar metáforas tão profundas, exigindo do leitor um salto de pensamento entre o jogo de opostos: transparência e opacidade, para se ir ao encontro de um novo dizer, deixando sempre algo em suspenso. Através do frágil ato de olhar, o poeta nos brinda exatamente com o que foge à visão e à percepção elevando a dúvida e a vacuidade das coisas. A linguagem é composta por uma sintaxe de ordem direta, simples, que lembra o aforismo – são versos curtos, não normativos que se apresentam isentos de qualquer dizer moral, categórico ou

afirmativo. Essa característica vem a romper com a linearidade discursiva, evidenciando a fragmentação da linguagem.

No primeiro verso, a escolha do vocábulo “farol” já nos convida a pensar no que é intermitente e fugaz. O farol nunca foca um objeto diretamente, trabalha dando voltas, girando, acendendo e apagando. O adjetivo “danificado” vai problematizar mais ainda o objeto, que recebe o qualitativo de lesado, aquele que sofreu dano ou estrago. Segundo Houaiss (2001), o termo “farol”, no sentido figurado, pode ter dupla conotação: a de guia, líder, norte, como também o contrário a de enganar, de ostentar, dissimular. Quando dizemos: “Orlando é faroso”, estamos nos referindo a Orlando como uma pessoa ludibriosa, fingida, jactanciosa. Seguindo esse caminho, podemos adotar a concepção de Karsten Harries (1992), quando ele atenta para o fato de que a metáfora vai nos dizer daquilo que está ausente, e que ela abrevia a linguagem mais direta ao tempo em que provoca a sua transcendência. Harries adota a noção da metáfora poética como catalisadora de dessemelhanças, não apenas para induzir o leitor a perceber nela alguma semelhança antes oculta, mas para inventar algo completamente novo.

Essa opção feita pelo termo “farol” não se constitui como objeto que serve para fins utilitários, não nos traz à mente apenas a torre com luz que ilumina os navegantes, uma vez que estamos diante de sentidos figurados e ambíguos. Observando bem o primeiro verso, este forma uma imagem por comparação, percebida pela escolha do verbo intransitivo “brilhar” e a conjunção comparativa “como”, no entanto a direção de enigma que orienta o poema faz com que cada palavra pareça figurada, pois todas as palavras usadas como metáforas são possivelmente símbolos. A interferência do elemento comparativo constrói um novo processo criativo, inserindo a conotação, que faz com que o farol ultrapasse a ideia familiar de objeto que tem utilidade prática. Dessa forma a transposição de sentido não é empregada às palavras isoladas, mas ao discurso como um todo conduzindo o leitor a empreender outros sentidos inusitados.

No início do poema o leitor sente a presença de uma voz distanciada que se mantém por traz da imagem. Essa imagem evidencia muito mais o objeto (farol) que o eu lírico, o qual permanece oculto e separado, não misturado às imagens que se fixam no poema. A impessoalidade desse eu é ratificada com o confronto: cena cotidiana/condição humana. O farol de Sidney ilustra o conceito de *inscape*, idealizado por Gerard Manley Hopkins (1997, p.14), poeta inglês, que estuda a

imagem a partir da particularidade de cada coisa observada como única, ou seja, “o reflexo exterior da natureza interna de uma coisa”. Essa concepção parte do particular da focalização poética para alcançar e converter a imagem como um todo. O olhar do poeta que mira o farol se reflete como único, entretanto, a focalização do único transforma a imagem (o particular) em um todo ambíguo. Assim o que é único passa a ser capturado, no gesto de unir o particular ao múltiplo. O farol é e não é, com o seu jogo de presença/ausência, tão próximo a citação de Pascal e o jogo do menino do carretel descritos anteriormente, registrado na passagem do movimento de esconder/aparecer.

O processo metafórico comparece agora no domínio do simbólico. Podemos fazer uma alusão à vida, à dor humana, ou a inapreensibilidade do eu. Carregamos nossas dores, nossos dramas, sofremos danos e não nos separamos deles, como o “farol danificado”. Apropriando-se do segundo verso “muitas eclipses, raros lampejos”, levando em consideração o sentido figurado dos termos eclipses/lampejos como um contraponto entre apagamento/clareamento, podemos inferir do embate entre essas palavras uma outra transposição de sentido: pouco sabemos de nós, porém tomando emprestado a palavra do autor “brilhar”, é preciso brilhar (viver), seguindo com as intermitências da vida.

Uma leitura semelhante a essa, porém vista de forma mais direta, observando o poema como um todo. Os dois versos que o compõem podem estar expressando uma grande metáfora da vida: a vida, um grande farol, apontando para o desconhecido e para a vastidão do que está a sua frente. Este farol/vida é feito da alternância entre muitos “eclipses”: momentos desconfortáveis, sem luz, obscuros; e raros “lampejos” – momentos bons, criativos, de bem estar –, numa clara associação entre a luz e o sentido, a ideia de positivo. Ambas as metáforas – eclipses e lampejos – fundamentam-se na oposição claro/escuro, tão presentes na arte em geral, principalmente na literatura e na pintura; a ideia da luz como significado de coisas positivas, boas (lampejos), e da escuridão como imagem do negativo (eclipses). Ou seja, a vida comporta a dualidade, momentos bons e momentos ruins. E nós, por sermos faróis danificados (humanos, incompletos, falíveis), possuímos os nossos “pontos cegos” e por isso mesmo estamos impossibilitados de ver com total clareza o que temos diante e adiante de nós.

Através da poesia, podemos ser conduzidos por sendas profundas da experiência vivida, de experiências que são importantes, em que consiste o humano.

É no exercício do fazer poético, e também de sua leitura, que temos a possibilidade de confrontarmos a existência e a nós mesmos. Nessa perspectiva, a leitura poética abraça a concepção do espelho como um objeto ressignificador, possuidor de reflexos infindáveis das vivências humanas, prólogo do labirinto abstrato do conhecimento absoluto. Dito de outro modo, podemos parafrasear Heráclito: No mesmo espelho entramos e não entramos; somos e não somos.

1.3 DIANTE DO ESPELHO

Segundo Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 393), *speculum* originou a palavra especulação. O ato de especular está associado à observação do céu e dos movimentos das estrelas com a ajuda do espelho. A palavra *sidus* (estrela) significa olhar o conjunto das estrelas. Em meio a tantos outros significados, iremos ressaltar o seguinte: o espelho reflete a verdade, as coisas relativas ao sentimento e à consciência, e é também considerado símbolo da inteligência criativa. Encontramos nesses autores uma referência ao espelho como sendo o próprio mundo simbólico, o mundo que retém uma multiplicidade de sentidos ocultos.

Pensando juntamente com Paulo Leminski, em seu artigo *Poesia: A Paixão da Linguagem*, quando reflete sobre a relação entre a poesia e a linguagem, o autor confere a distinção entre a linguagem poética e a linguagem do conto e do romance empregando o olhar para exibir essa diferença: “um poema não é como um conto, não é como um romance. Um conto, um romance são transparentes, deixam o olhar passar até o sentido. Na poesia, não. O olhar não passa, o olhar pára nas palavras” (LEMINSKI, 1987, p. 285).

Nesse contexto podemos encontrar uma proximidade de sentidos entre o espelho e a poesia, muito embora que hoje as fronteiras entre a prosa e a poesia não se encontram tão bem demarcado, há uma fusão e um rearranjo entre os gêneros. O espelho é aquele que detém a nossa visão diante das coisas, assim como a poesia captura os nossos olhos para si, com seus apelos de sedução estética, almejando ser vista pelos olhos do outro(s) leitor(es).

Umberto Eco (1989) diferencia o espelho da fotografia dizendo que o espelho não se preocupa em reverter à imagem. Ele não traduz, mostra-nos a verdade,

registra o que está diante dele de modo cruel, desumano. A fotografia diante dos nossos olhos oferece uma certa ilusão da realidade. A ideia de espelho, formulada por Eco, não é um ícone, não funciona como imagem especular, principalmente quando o pensamos no mundo simbólico. “O espelho no mundo dos signos, transforma-se no fantasma de si mesmo, caricatura, escárnio, lembrança” (ECO, 1989, p. 37).

Agora faz sentido a analogia que estamos construindo entre a metáfora e a concepção de espelho trabalhada por Eco, uma vez que a imagem provinda do espelho não surge como registro, ela se transforma em outra imagem sendo ela mesma um outro espelho, assim como ocorre no processo metafórico.

Os povos antigos miravam-se no espelho das águas cristalinas e imóveis, exercitando suas credences e construindo, diante desse misterioso fenômeno da reflexão, seus questionamentos sobre o mundo, muito anteriormente à descoberta do vidro. O espelho é tão antigo e sua presença se faz sentir na arte, na psicanálise, no folclore, na religião, na mitologia e na literatura. A função do espelho é associada à função do olhar e conseqüentemente à metáfora, à imagem.

Narciso perdeu-se no deslumbramento de si próprio ao mirar-se nas águas do rio; Édipo cegou-se como castigo pelo crime edípico; Perseu defendeu-se da Medusa, graças ao espelho; Orfeu olhou para a sombra de Eurípedes e perdeu-se para sempre.

As crenças populares fazem referência ao significado da imagem do espelho das águas como sobrenaturalidade. Em muitas culturas de diversas partes do mundo, havia uma proibição de mirar-se nas águas paradas como sinal de mau presságio. As pessoas acreditavam que a imagem seria a alma disponível às forças do mal e do demônio. Sonhar com o reflexo da própria imagem na água poderia evocar a morte. Os índios em geral recusavam olhar-se no espelho, temendo perderem “a si mesmo”, pois acreditavam que a imagem refletida era a sua própria alma. Criança que se olha no espelho demora a falar. Espelho quebrado é prenúncio de morte, olhar-se no espelho à noite é perigoso: o diabo pode aparecer. Nas casas, quando morria alguém, cobriam-se os espelhos durante três dias.

Há uma conexão entre a imagem refletida no espelho e a própria sombra. A sombra do corpo é indissociado do mesmo, e pode ser portadora de todas as suas virtudes, poderes e perigos.

Podemos encontrar na literatura inúmeras descrições alusivas ao espelho. Machado de Assis, em seu conto *O espelho*, questiona a unidade da alma humana e nos oferece a sua versão sobre o que constitui uma segunda alma. É nesse olhar de fora para dentro que ele irá falar de aspectos sombrios da alma humana:

“achar-me um e dois ao mesmo tempo, naquela casa solitária; e se tal explicação é verdadeira nada prova melhor a contradição humana, porque no fim de oito dias, deu-me na veneta de olhar para o espelho como o fim justamente de achar-me dois” (ASSIS, 1984, p. 71-78).

Guimarães Rosa (1988, p. 65), em *Primeiras estórias*, escreve um conto intitulado *O espelho*: “tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os feitos. Ou a ausência dele. Duvide? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo”. A questão do descentramento, e a aceitação da fragmentação do eu, é nesta história muito bem acolhida. Os personagens não se reconhecendo, não possuindo a percepção do corpo como uno, acatam, por sua vez, a ideia de que somos traços de identificação incorporados, traços de personalidades assimiladas de outros. É certo que ele tenta chegar a uma suposta essência do sujeito, retirando da imagem todas as características que não reconhece como sendo próprias, e nesse exercício de se despir dessas características alheias chega-se à morte do próprio sujeito. O texto traz a fragmentação do sujeito e a impossibilidade de uma existência central.

Machado de Assis e Guimarães Rosa escreveram, com quase um século de diferença, contos de títulos idênticos. Embora a narrativa e a abordagem de cada conto sejam distintas, elas dirigem-se para a mesma problemática: o sujeito dividido à procura de sua identidade, que foi obliterada e que pretende ser reconstruída. Assis encerra por adotar o espelho como a verdade do sujeito, diferentemente em Rosa, que ultrapassa esse limite, chegando ao questionamento radical do espelho como meio e forma de um conhecimento sobre a constituição do sujeito (deixando de ver o que o espelho nos faz ver).

Seria uma tarefa bastante estimulante pesquisar tantos outros autores que escreveram sobre o espelho, provavelmente enriqueceria ainda mais essa escrita, por enquanto fiquemos com essas memórias de leituras que aqui se sobrepõem e iremos nos centrar na presença dessa metáfora na poesia de Sidney Wanderley.

De acordo com Walter Matias Lima (2005, p. 2), em seu artigo *Notas introdutórias para discutir a história do corpo*, encontramos as seguintes denominações da palavra espelho:

Speculum – espelho; *spectabilis* – o visível; *specimem* – a prova; o indício, o argumento e o presente; *speculum* é parente de *spetaculum* (a festa pública), que se oferece ao espectador, que não apenas se vê no espelho e vê o espetáculo, mas ainda pode voltar-se para o *speculandus* (a especula, a investigar, a examinar, a vigiar, a espiar) e ficar em *speculatio* (sentinela, vigia, estar de observação, pensar vendo) [...].

Tomando como ponto de partida essas designações da palavra espelho, o poeta é aquele que se coloca diante do visível, da prova, do argumento, do que é visto (o espetáculo), e como um especta (dor) ele se vê, vê a cena e após o ato de olhar ele pode voltar-se como um sentinela para pensar com os olhos (olhos desautomatizados, desgovernados), mirando o espetáculo do mundo para daí então tecer suas metáforas.

O olhar de Sidney, presente para as coisas do mundo, possui o qualitativo de um olhar em sentinela, o poeta humaniza o mundo exatamente com esse olhar de “sentinela do tempo” personificando as coisas, objetos, que ao se transformarem em imagens ganham vida, já não nos são indiferentes. Vejamos o poema *O rio* (2009, p. 44):

O rio

Fez autocrítica o rio
lavando-se nas próprias águas.
Deitou o sujo nas margens,
segue altivo no leito:
agora é outro ele mesmo.

Sua produção obedece ao caminho de velar pela palavra enquanto vem a corroborar com nossas indagações sobre a origem, ao mesmo tempo em que aponta para a nossa desarmonia constitutiva, uma vez que seu modo de falar não possui uma intenção direta, há sempre caminhos a serem percorridos na busca de novos dizeres, na busca de construir uma subjetividade não unívoca, posto que aceita vozes discordantes. Talvez seja esse o caminho que nos propõe o poeta, o de nos oferecer a possibilidade de também chegarmos mais próximo da ficção que nos constitui como sujeito.

Podemos encontrar no poema *A pluma* essa denominação, do poeta como “sentinela do tempo” através do gesto de achar o que já fora visto antes, proporcionado pela surpresa em que a linguagem se constrói. Nesse poema, a “verdade” é questionada de forma radical. É necessário para o leitor inventar a interpretação criar a fala, assumir o descentramento, ou seja, assumir o jogo; brincar e poetar. A ausência do significado amplia o jogo da significação. No dizer de Platão “o ser se enlaça(a) ao não ser, de maneira a mais estranha” (PLATÃO, 1991 apud PAES, 1997, p. 21). A pluma é e não é.

A labilidade dinâmica da metáfora instala uma ponte de mão dupla, entre o real e o imaginário, a surpresa da descoberta estará presente num movimento repetitivo de ir e vir. Estamos próximos do discurso poético, que tem sua base constitucional no desvio da lógica da fala comum, o que já nos ensinara Aristóteles.

A pluma

em espirais preguiçosas
sem nada já que a entrave
lança-se em vôo suicida
buscando em solo a guarida
que lhe negaram asa e ave

(WANDERLEY, 1999, p. 31)

Escrito em apenas cinco versos, de forma narrativa reflexiva, *A pluma* impressiona por provocar o olhar atento do leitor, que é convocado a desconstruir o real e reagrupá-lo metaforicamente. A presença do eu lírico se mantém por trás do olhar fotográfico do poeta que clica uma cena cotidiana.

Inicialmente, logo no primeiro verso, a atmosfera de lentidão e vagareza é observada com a presença do substantivo “espirais”, que cria um movimento circular descendente; como também, a escolha do adjetivo “preguiçosas”, insinuando a ideia de falta de pressa.

O terceiro verso proporciona uma quebra na continuidade lógica da frase, pelo estranhamento e pela surpresa: “lança-se em vôo suicida”. Encontramos aqui uma metáfora de personificação, *A pluma* é renomeada com atributos humanos e transcende ao que ela é. O inanimado dá a vez ao animado. Desgarrada de seu lugar de origem (“asa” e “ave”), a pluma se distancia da natureza que a rodeia, onde somente o olhar impessoal do poeta é capaz de mirá-la e contaminá-la de um olhar subjetivo.

No campo semântico, os vocábulos “sem”, “nada”, “negaram”, “entreve” remetem à falta, escassez, perda, dificuldade, obstáculo.

Ítalo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, fala de uma conferência de Giorgio Santillana na Itália em 1963, sobre a precisão, e nos diz que os povos egípcios simbolizavam a precisão por uma pluma, ela “servia de peso num dos pratos da balança em que se pesavam as almas” (CALVINO, 1990, p. 71). Essa reflexão torna-se importante para nós, na medida em que podemos pensar que o peso, por mais leve que seja, é capaz de quebrar o equilíbrio. Pode-se, então, pensar que a escolha da palavra “pluma” indica simultaneamente leveza e peso.

A analogia entre os vocábulos “entreve” e “guarida” é observada, ainda que subrepticamente, pela tensão de realidades distantes, “entreve”, segundo o dicionário Aurélio (1993), quer dizer “obstáculo”, “impedimento”, ao passo que “guarida” nos oferece a ideia de proteção, acolhimento, amparo, abrigo. Podemos então fazer uma alusão à fragilidade da vida humana, como também ao sentimento de solidão e desamparo, comparativamente a outras plumas que não se lançaram em vôo suicida permanecendo em seu lugar de origem, sobre a proteção da asa e da ave.

O vínculo entre literal e figurado, particular e universal, concreto e abstrato tende a fragmentar-se, sem desaparecer completamente, ele se unifica num certo esgarçamento, esse esgarçamento convida o leitor para um exercício de abstração, uma vez que estamos diante de uma crescente impessoalização, o que permite a apropriação abstrata do poema. Ao falar sobre esse processo, José Paulo Paes, no seu livro *Os perigos da poesia e outros ensaios* (1997), assinala que a impessoalização já acontecera na poesia barroca, o que também encontramos na poesia moderna: “A par disso o leitor é convidado – talvez se dissesse intimado – a ir ao encontro do poeta para acumpliciar-se com ele na empresa de desconstruir o real de convenção e reagrupar-lhe metaforicamente os detritos no transreal de invenção” (PAES, 1997, p. 28).

O processo metafórico opera com a organização das palavras que passa a compor o todo do poema. *A pluma* cresce então pelo poder da linguagem, e ao transcender ela se agiganta. O que é substantivo comum se avoluma pelo seu alto poder de abstração. *A pluma* continua seu percurso em infinitas espirais da vida e ao sabor do tempo, como é talvez a própria fragilidade humana.

A pluma realça a leveza na escrita poética e ao mesmo tempo lança um olhar irônico sob as pretensões dos sentimentos de grandeza e arrogância do humano, reduzidos ao nada pelo paralelo da fragilidade.

1.4 A IMAGEM NA POESIA: SIDNEY WANDERLEY

A poesia de Sidney Wanderley é marcada por um olhar indagador. O poeta está sempre a se perguntar o que está por trás das aparências dos seres e das coisas, para a partir delas poder, então, tecer suas metáforas, uma vez que essas metáforas vão ao encontro dos pedaços do universo que estão postos no mundo – sua voz vem exatamente bradar o existente para que nada exista impunemente. A partir dessa visão de mundo ele instala uma luta contra o sentimento de indiferença: “tudo que vejo se transforma”, essa metamorfose aparece em seus escritos de forma muitas vezes incessante e angustiante, mas que logo se esvai permitindo o nascer de construções criativas na tentativa de harmonizar o mundo, muito embora que seja através dos possíveis da linguagem. Para Sidney, o universo se apresenta de forma entrópica, a organização se faz pela própria inquietude, pelo movimento contínuo presente em sua inapreensibilidade num eterno devir. Podemos ver nesse poema:

Entropia

De uma camada a outra,
trapezista sem trapézio,
viaja o afoito elétron
entre o provável e o incerto.
E logo a seguir, um outro
e um outro e um outro
e um.

É sempre assim:
essa incessante energia,
esse desassossego doido,
essa esculhambanção da matéria
na periferia das cidades
e das pessoas
e dos átomos.

(WANDERLEY, 2004, p. 44)

Escrito em duas estrofes, cada uma delas com sete versos, recuperando um estilo muito usado no século XVI. Podemos perceber que há uma alternância de versos curtos e versos longos em sua forma, possivelmente já apontando para a própria desordem, título que abarca o poema.

Etimologicamente a palavra entropia, oriunda do inglês, “*entropy*”, é um conceito vindo da física (1875) e que significa: “quantidade de energia ou calor que se perde no sistema físico ou termodinâmico quando ocorrem mudanças de um estado a outro desse sistema” (HOUAISS, 2001), onde há tendência ao estado de inércia e degradação. Adiante, na Biologia, o termo, por extensão, recebe um novo tratamento “desordem de um sistema”. Na área da Comunicação o termo tem como significado a imprevisibilidade da informação. Encontramos ainda no dicionário citado o verbo intransitivo “entropicar”, que tem como sinonímia “andar sem firmeza” ou “tropeçar”.

Uma vez que as estrofes desse poema são construídas com sete versos, iremos fazer um percurso sobre a simbologia deste número. O dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2007, p. 826-827), comenta o significado do número sete: o sete corresponde aos sete dias da semana, aos sete graus da perfeição, às sete pétalas de rosa e às sete notas musicais. Lembremos também dos sete pecados capitais, e das sete cores. Esse numeral simboliza a totalidade do espaço e a totalidade do tempo. O número quatro (com seus quatro pontos cardeais) representa a “terra”; o quatro associado ao número três, que designa o céu, corresponde ao sete que, por sua vez, encarna o símbolo da totalidade do universo. O número sete é o símbolo universal de uma totalidade, mas de uma totalidade em movimento ou de um dinamismo total.

Dos versos que iniciam o poema, “De uma camada a outra/trapezista sem trapézio”, podemos inferir o clima de desproteção ditado pela escolha da preposição “sem” indicando falta, ausência, privação. No quarto verso, essa ideia permanece com a oposição dos termos: “provável” e “incerto”, o provável aqui pode significar possível, mas não totalmente seguro, ou seja, quase certo, com chance de ocorrer, contrapondo-se com o incerto – aquilo que é vago, irresoluto.

A linguagem se escreve no poema como espelho de dissonâncias e atritos, conduzindo o leitor a prestar atenção nos paradoxos, antinomias. Instaura-se uma constante atenção para a dissolução do pensamento dogmático, através do pensamento que vagueia no insólito e na surpresa. É assim que Sidney trabalha a

linguagem, desdobrando a opacidade das coisas, com delicadeza e densidade, através de imagens em duplicidades, as quais permanecem se retorcendo na mente do leitor em busca de sentido.

Entropia nos fala do ser acidental, infrequente, ocasional, aquilo que jamais será visto do mesmo modo duas vezes. O ser do devir que se banha no rio heraclitiano envolto na perplexidade do mundo, tão próximo do fragmento 18 de Heráclito (2006, p. 63): “Se não se espera, não se encontra o inesperado, sendo sem caminho de encontro nem vias de acesso”. Faz sentido o nexos entre esse fragmento e a simbologia do número sete (correspondente ao número de versos do poema), ou seja, a totalidade do universo em movimento incessante.

Aqui voltamos ao espelho, significa dizer que esse vocábulo pode ser apreendido como uma grande metáfora da mimese. Ao mesmo tempo estamos trazendo para a discussão a questão complexa da relação entre a literatura e o real. O espelho é também esse objeto que estabelece relações proporcionais, desproporcionais, irregulares, aquilo que cria múltiplas imagens, passagem para uma nova dimensão, que sendo nova reflete a anterior, nunca se esgotando na repetição. É Leyla Perrone-Moisés quem nos esclarece acerca dessa questão, no seu tão conhecido ensaio *Flores da Escrivainha* (1990, p.109), sobre a visão valorativa do mundo em que vivemos e sua relação com a literatura:

Trabalhar o imaginário pela linguagem não é ser capturado pelo imaginário, mas capturar, através do imaginário, verdades do real que não se dão a ver fora de uma ordem simbólica [...]. Pretendendo substituir o real ou, pelo contrário, espelhá-lo, sempre é a ele que a literatura se refere [...]

Podemos ver esse procedimento, o de substituir o real ou espelhá-lo, no poema *A velha*. Ao configurar uma imagem, o poeta estaria articulando entre o exterior e o interior uma corrente imantada, intensificando a presença dos seres. Nesse caso, o poeta espelha o mundo utilizando-se de referentes como mãos, torradas, sol, manteiga, fome, nodosas, crispadas, coloridas, e a partir desses referentes substitui o real pelo alto grau de abstração proporcionado pelo todo do poema.

A VELHA

Com suas mãos nodosas e crispadas
 pelas dores da artrite malfazeja
 ela colhe, uma a uma, as torradas
 coloridas no sol t nuo da manteiga.
 E após ter sua fome atenuada,
 remigra para dentro de si mesma.

(WANDERLEY, 2004, p. 21)

Numa constru o concisa de apenas seis versos, o poema impressiona pelo impacto imagístico que o compõe. Observa-se no ritmo a lentidão dos movimentos pela alitera o: nodosas, crispadas, malfazeja, torradas, coloridas, manteiga, atenuada, mesma. O recurso da assonância, com a repeti o dos sons *as, as, a, as, as, a, a, a* constrói uma espécie de eco (metáfora do som?), dando continuidade aos movimentos e que somente passa a ser quebrado com a a o do verbo *remigra*. O verbo rompe a cadência das repeti es, ampliando agora a ideia de circularidade que passa a ser estabelecida num ir e vir, aquilo que remigra, migra novamente.

Podemos pensar esse poema como uma metáfora da escrita poética, uma vez que a circularidade presente   percebida com bastante intensidade. De acordo com Sarmiento Lima (1997, p. 9), a linguagem poética, além de se fazer sob o desvio da fala cotidiana, rompendo com a tradi o da língua, também ignora o tempo e o espaço: eles são indefinidos. A poesia prescinde de personagens; existe um eu an nimo operando sob a reflexão e a auto-reflexão. O enredo com início, meio e fim não está presente nesta linguagem. O tempo da poesia retrata um tempo sem tempo, ou um tempo que pode conter todos os tempos, lembra o tempo mítico, um tempo circular que se volta para dentro de si mesmo. A atmosfera do poema   retratada com esforço e lentidão. Num primeiro olhar, o poema visto como uma metalinguagem, ou seja, a linguagem falando dela própria   possível de se sentir no primeiro verso, através dos adjetivos: “nodosas” e “crispadas” uma atmosfera de aspereza, morbidez, e lentidão que se confirma pela própria constru o da cadência do ritmo. Seria essa atmosfera a que circunda o ato da escrita?

O adjetivo “nodoso”, segundo Houaiss, significa repleto de nós, com saliência, assim como “crispada” quer dizer enrugada, encolhida ou contraída. Nesse sentido, os adjetivos criam uma atmosfera de esforço e dificuldade nas mãos, que se encontram “doentes” de artrites. Esse entrave não chega a ser um impedimento para

a entrada do alimento (as torradas coloridas). O colorido remete a algo vivo que é digerido no primeiro momento, até que logo após *A velha* volta-se para si mesma, fechando o segundo ciclo, onde a exterioridade se apaga para dar vez à interioridade.

Ao buscar as qualidades para melhor falar da literatura no seu conceber, Italo Calvino refere-se em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio* (1990) à leveza, à rapidez, à exatidão, à visibilidade e à multiplicidade como atributos que exaltam o fazer literário. É possível observar no poema citado a leveza com que a linguagem recebe do poeta o seu tratamento, mesmo quando alude à doença e à dor. Há algo que se retrata na leveza, que está presente na forma e no arranjo das palavras. Podemos depreender através do pensamento de Calvino o que para ele significa “leveza.” Estando presente na escrita literária ela vai nos possibilitar a capacidade de nos movermos diante da existência. Dito de outro modo, na leveza das palavras é possível nos transportarmos para uma dimensão além do que as palavras podem nos dizer do real, mas principalmente quando ela nos oferece a possibilidade de nos deslocarmos desse real, para uma outra dimensão, aquela capaz de sobrelevar o peso da existência. A leveza não deve ser considerada como algo aleatório, vago, impreciso, muito pelo contrário, ela se encontra aliada à precisão e à determinação do fazer literário. Para se conseguir uma escrita leve, delicada torna-se necessário labutar a linguagem veementemente caso se pretenda alcançar a magia desse atributo e o enlevo que ele pode nos proporcionar. Encontramos no poema “A Velha” a economia das palavras expressa num dizer conciso, preciso, exato. Calvino (1990, p. 71-72) ressalta o que vem a ser a exatidão:

- 1) um projeto bem definido e calculado.
- 2) a evocação de imagens visuais nítidas, incisivas, memoráveis [...].
- 3) uma linguagem que seja a mais precisa possível como léxico e em sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação.

Ao mesmo tempo, Calvino associa a exatidão ao que é vago. Apoiado pelo significado da palavra, pois, em italiano, “vago” remete à ideia de movimento como também corresponde ao que é incerto e indefinido tanto quanto ao que é agradável e gracioso. Assim como em português, temos, como derivada dessa forma, a palavra “vaga”, não apenas como adjetivo, mas também como substantivo, no sentido de “onda”. A exatidão de Calvino conclama um salto para o impreciso, para o

escuro da linguagem indo especificamente à procura do preciso, do exato na tentativa de se afastar do automatismo e aproximar-se da potência cognitiva que os meios linguísticos oferecem.

Na obra de Sidney Wanderley, conforme dito anteriormente, predominam a reflexão, a busca da exatidão. O que podemos ver em alguns dos traços do poema acima referido: na economia de palavras, na concisão do poema, na visibilidade apoiada pela força da imagem. A multiplicidade aparece na medida em que o poema pode ser abstraído em múltiplas visões.

A circularidade é um traço presente no poema, a qual vem se mostrar pela ação do verbo “remigra”. Não há começo, meio e fim. Trata-se de um texto que convida o leitor a vivê-lo. A circularidade desautomatiza a linguagem, na medida em que a (de)compõe e demonstra a própria escrita. A construção do poema é tocada pelo anseio de se buscar os sentidos (im)previstos.

Julia Kristeva observa que a experiência cotidiana hoje tem se apresentado com um novo modelo de subjetivação. Esse modelo tem como característica uma enorme redução na forma de pensar a interioridade. Segundo a autora (2002, p. 14), “[...] pressionados pelo estresse, impacientes por ganhar e gastar, por desfrutar e morrer, os homens e mulheres de hoje economizam essa representação de sua experiência, a que chamamos vida psíquica [...]”. Essa mudança, a de nos dedicarmos com menor atenção à vida interior, e aos processos do mundo imaginário em função da falta ao tempo e ao espaço, a vida do homem moderno acaba sendo habitada por sintomas somáticos e também pelas imagens televisivas que acabam deglutindo e transformando os nossos desejos. Essa ausência de representação psíquica, se levada às últimas consequências, poderá anular aspectos da vida sensorial, sexual e intelectual do humano, o que pode acarretar um imenso embotamento da sua própria imaginação.

Quando Calvino inclui a visibilidade como um valor a ser preservado na literatura, ele também está preocupado com o risco de perdermos a capacidade de pensar por imagens, faculdade tão própria do fazer poético.

Assim o autor atenta para a criação de uma possível pedagogia da imaginação, que seria a utilização da imaginação ligada à visão interior como fonte empreendedora de se trabalhar com essas visões sem sufocá-las, “controlando” e sem torná-las “confusas”, mas principalmente labutando com a imaginação de forma “definida, memorável, auto-suficiente, icástica” (CALVINO, 1990, p. 108).

Podemos encontrar no poema *Cacos*, de Sidney Wanderley (2001, p. 117) a pedagogia da imaginação apontada por Italo Calvino:

CACOS

Não o mundo que se espatifou.
Apenas a criança que o mira
através da vidraça trincada.

A consistência da imagem trabalhada proporciona a criação de realidades singulares, na medida em que o poema articula a percepção e a emoção conectando o mundo sensorial ao mundo do intelecto. O eu lírico expõe a labilidade dinâmica da imagem que se torna importante no ato de achar o já visto, proporcionando uma surpresa que muitas vezes o automatismo da repetição da fala cotidiana roubara o seu vigor. Com três versos o poeta chama atenção para as armadilhas do ato de olhar, o eu lírico distorce o mundo através da visão da vidraça trincada, ou será ele que se encontra trincado?

A interrogação desse poema aponta por um lado a comunicação das coisas através do ato de olhar, por outro, insiste na opacidade que as coisas oferecem, deixando sempre algo a ser decifrado.

Encontramos nesse poema a ideia de que a imagem deixa de ser um mero adorno para se converter num transporte da visão poética do mundo “[...] o homem se concentra a fundo no seu ser-aí” (PAES, 1997, p. 34). As passagens de nossas vidas são também marcadas por sentimentos vividos ou não. Seríamos nós constituídos por um conjunto de metáforas? Ou, como diz Foucault, a vida de qualquer indivíduo não poderia ser uma obra de arte?

CAPÍTULO II

CONSTRUÇÃO E DESCONSTRUÇÃO DO SUJEITO

Não só os homens e os camelos.
A esfinge fecha os olhos e anseia
Pelo fim da tempestade de areia.

(Sidney Wanderley)

2.1 LUCIDEZ E VERTIGEM

Este capítulo pretende buscar na obra poética de Sidney Wanderley a originalidade do tratamento de um dos mais recorrentes temas da poesia: o sujeito. Assim como deseja esclarecer o modo pelo qual o poeta trata esse tema de destacada complexidade.

É preciso considerar que iremos nos ater a alguns pontos de reflexão. Nossa busca é refletir sobre as modificações sofridas pelo sujeito decorrentes das transformações da noção de subjetividade, implicadas no decorrer da história e, com ela, a diversidade do eu lírico enfocando seu reflexo na literatura, utilizando os argumentos teóricos de Otávio Paz, Flora Sussekind, Barthes e outros teóricos da psicanálise – Freud, Lacan, André Green e Renato Mezan.

A literatura, a Psicanálise e a Filosofia ainda hoje se vêm às voltas com estas questões que inquietam o pensamento e que arrastam uma rede de discursos, ampliando e confrontando, muitas vezes, essa área do conhecimento. A construção do sujeito e da subjetividade humana faz parte desse esforço, e por serem construídas em lugar ambíguo são também de difícil solução.

Pensemos que qualquer pergunta que se elabore a respeito do eu e de suas vicissitudes implicadas produz em nós certa vertigem. Depois é preciso considerar que a história constrói a cada contexto sócio-econômico e cultural subjetividades diversas o que temos então são configurações diferenciadas a cada tempo vivido. Essas configurações apesar de possuírem traços demarcados historicamente não podem fixar limites rígidos, porém precisamos comparar e generalizar para não nos perdermos da possibilidade de compreender a subjetividade numa perspectiva histórica.

Não é porque as noções de sujeito se alteram que iremos acatar essas diferenças como sendo completamente diversas umas das outras, mas talvez exatamente por elas sofrerem transformações é que podemos de alguma maneira pensar o sujeito com algumas novas reflexões, novos registros, novos passos, a fim de melhor compreender a poesia de Sidney Wanderley, que indica aspectos dessas transformações.

Nenhuma época de pensamento é homogênea, e toda comparação que fizermos entre épocas distintas é arriscada. É necessário, no entanto, mantermo-nos abertos à alteridade que nos interroga e aos riscos dessa interrogação. É preciso conceber esse risco e aceitá-lo, uma vez que a criação traz em si mesma a questão do ser, e que ela suscita as questões da vida, a vida que vem com seus enigmas, e que não se encontra fixada em parte alguma.

Podemos partir das palavras de Roland Barthes (2007, p. 70), ao se referir à crítica literária:

[...] “tocar” um texto, não com os olhos, mas com a escrita abre, entre a crítica e a leitura, um abismo, o mesmo que qualquer significação abre entre o seu bordo significante e o seu bordo significado. Porque, tanto do sentido que a leitura dá à obra como do significado, nada se sabe, talvez porque esse sentido, sendo o desejo, se estabelece para além do código da língua.

A opacidade do mundo, o pesadume da existência, no dizer de Calvino, sempre foi sentida pelos poetas. Atraído pelo que se retrai, o poeta é acicatado a penetrar na estranheza das coisas, que estão postas no universo para que, a partir desse encontro, possa extrair a visão do ser. Mergulhado nos acontecimentos coletivos e individuais, o poeta busca, através da linguagem, alcançar a contemplação do mundo guiado por uma espécie de espelho, o qual irá revelar imagens que muitas vezes recusa a visão direta das coisas, quando a força da poesia reside em no seu poder de enigma.

Quando Maurice Blanchot (1987, p. 77) comenta sobre a escrita de Kafka, ele nos diz que:

[...] exilado na realidade, o homem está rapidamente condenado ao desvario da confusão e às incursões do imaginário. Quanto mais se está perdido do lado de fora, na estranheza e insegurança dessa perda, mais se deve recorrer ao espírito de rigor, de escrúpulo de

exatidão, está presente na ausência pela multiplicidade das imagens, por sua aparência determinada, modesta (divorciada da fascinação) e por sua coerência energicamente.

Observa-se em Blanchot a ideia de mergulho no imaginário e a tentativa com que o escritor insiste, através da escrita, em retardar o seu próprio naufrágio. O escritor deverá se apegar à palavra, viver com ela e com suas minúcias com paciência e exatidão, interagindo com as dificuldades e por isso adiando o naufrágio e a própria libertação, a qual está vinculada ao movimento incessante da obra.

No prefácio do livro *Arte, dor* de João A. Frayze-Pereira (2005, p. 15), Jacques Leenhardt reflete sobre a inquietação do pensamento, dizendo que:

A inquietude não vem de uma patologia, de uma falta ou de uma agitação mórbida; tem a ver com o fato de que aquilo que circunscreve o domínio do espírito é um movimento estabelecido no seio da diversidade das coisas, a inquietante diversidade dos seres e das coisas, que submete a uma velha constante quem pretenda não render suas armas diante dos emaranhados da vida.

A pergunta que se faz o que é o sujeito, o que é o eu, até onde está a sua fonte de apreensão e de volatilidade desse eu sujeito, é talvez o desafio e o limite de todos os saberes, de todo campo de experiência que se constituíram desde as suas primeiras reflexões. Esses questionamentos se abrem novamente para questão do que é o pensar e do que é o não pensado, do que é o sujeito assujeitado e do que é além do sujeito, o que está visível e invisível numa pessoa. Tais questões que fundaram a ciência humana e a filosofia contemporânea exigiam que se formasse um território onde inexistisse a separação entre o sujeito que conhece (que desde sempre existiu), o objeto que este sujeito conhece (que é o si mesmo), e que ao mesmo tempo é novo na história, e, finalmente, o fundamento a partir do qual este sujeito organiza a experiência a que comparece: a finitude.

Quando nos referimos à subjetividade precisamos destacar que: a noção desse conceito está vinculada à existência do pensamento, é ele quem adere às experiências humanas, sendo elas possuidoras de uma realidade psíquica, emocional, e cognitiva, passíveis de serem expressas simultaneamente nas esferas do individual e do coletivo.

A ideia formulada por Mezan (2002) ressalta dois sentidos de subjetividade: como experiência de si mesmo, e como agregação de uma série de experiências.

Essa definição fomenta uma variedade de diálogos os quais deveremos tomar como pressupostos de uma cadeia associativa de esclarecimentos na intenção de compreender o que estamos discutindo até então.

Ao falar de subjetividade como experiência de si, estamos nos referindo ao sujeito que é alvo e raiz dela. A psicanálise não acata o alvo e a origem como soberanos, uma vez que o sujeito possui uma dimensão inconsciente. Embora que nem toda experiência pertence ao domínio do inconsciente, a experiência evoca também a consciência, se assim não fosse estaríamos incapacitados de compreender qualquer sentido emocional de nossas vivências. É mister que a existência do inconsciente presente no sujeito, co-determina as suas experiências, muitas vezes de forma indelével. O conjunto dessas experiências fundamenta a subjetividade numa primeira acepção.

Quando falamos na subjetividade como reunião ou condensação de uma série de experiências, o termo subjetividade passa para o plural, então podemos falar em subjetividades, pois cada pessoa tem de si uma experiência singular balizada pela sua história de vida, pela interpretação que ela tem dessas experiências, e que também sofre interferência dos processos biológicos, sociais, culturais que lhes assinalam alguns limites e especificidades. Desse modo, a subjetividade é resultante desses processos que iniciam antes dela e vão além dela.

É necessário esclarecer que a subjetividade é determinada socialmente, basta lembrarmos-nos do processo de socialização que inclui desde a língua falada, as regras de parentesco, os valores morais, políticos, sócio-culturais que vão participar do desenvolvimento, estruturação e da criação de uma sociedade.

Em qualquer sociedade, o ser humano produz, a partir de sua língua, duas linguagens: uma conotativa, ligada à razão, apoiada pela lógica, pela técnica, que objetiva esclarecer o que ela expressa em si mesma. A segunda diz respeito à linguagem denotativa, que se utiliza de analogias, metáforas, símbolos, com seus labirintos de significações, e que enseja traduzir o movimento da subjetividade. Aqui estamos diante da linguagem poética. Entretanto essa compreensão não é tão simples como parece. Por isso, alguns autores irão problematizar o estudo das fronteiras que distinguem o fenômeno poético de outras linguagens que se diferenciam da poesia propriamente dita.

Tomando como referência o texto de Berardinelli (2007), sobre *As fronteiras da poesia*, iremos nos deparar com o seguinte argumento: a localização dessas

fronteiras aparece como um longo terreno emaranhado, quase sempre, quando tentamos identificar o que é a qualidade ontológica da poesia em um determinado texto por não haver, segundo ele, métodos seguros para conferir essa presença. O autor ressalta a teoria de Roman Jakobson no que tange à função poética para um possível entendimento. De acordo com Jakobson a linguagem poética se difere das demais por interromper a relação com a linguagem cotidiana, ou extralinguística, causando uma suspensão e esvaziamento de significado. A poesia seria então a fuga da comunicação e do significado.

Na sequência desse lastro de pensamento, a poesia se distancia e se separa dos outros gêneros, particularmente da prosa (que caracteriza o gênero narrativo). Devemos considerar que, por volta dos meados do século XIX, a poesia moderna rompe com a ideia da pureza estética, do refinamento, e passa a dialogar com outros gêneros literários. Nasce então a fusão e o rearranjo dos gêneros.

Para Octávio Paz (1993, p. 21), a modernidade inicia com o descobrimento do duplo infinito, o cósmico e o psíquico. A partir de então, “o homem sentiu logo que lhe faltava, literalmente, chão”. O século XIX principia uma era em que o questionamento do sujeito, o deslizamento da verdade e a queda de alguns pressupostos teóricos aceleraram várias modificações da visão de mundo até então preconcebida. É o que Leyla Perrone-Moisés (2005, p. 5) denomina de um “descentramento ontológico e ético”.

Na área da literatura fala-se sobre a morte do artista criador. É uma época em que a representação é posta entre parênteses e com isso o sujeito solar, entra em crise, nomenclatura usada por Luís Costa Lima (2001, p. 201), que ele vai descrever como sendo o homem passível de construir um conhecimento verdadeiro ou falso do mundo. O sujeito solar é uma entidade unitária, pautada na representação. Contrariando esta concepção, surge o sujeito fraturado, que não possui o poder de controlar as representações, que são provocadas por sua ação e que são nele constituídas; esse sujeito é superado pelas representações que provoca. Para esse autor, a concepção de sujeito fraturado não poderia ser aventada sem a expansão do pensamento freudiano. Ele salienta que não podemos colocar o peso dessa mudança para psicanalizar o pensamento moderno.

Peter Gay, em seu livro *Coração desvelado*, faz uma análise minuciosa sobre o fascínio da burguesia européia ao mergulhar na sua vida interior, contrariando o movimento das inovações tecnológicas, o qual enfatizava a objetividade. Este livro

investiga “a vida secreta do eu”, no século XIX, do qual nossa cultura contemporânea é herdeira. Destaca ele, a intensidade da preocupação com o eu nesse período, que, segundo ele, chegava à neurose:

Obviamente não foram os românticos que inventaram o eu moderno, que desde Montaigne encontrava-se em gestação, mas deixarão uma herança importante para nosso século, como modelo de reflexão íntima e solitária, ou como a resposta da sensibilidade individual ao mundo objetivo, nos domínios da política, da religião ou do amor (GAY, 1999, p. 54).

A emergência do problema da subjetividade tem início no século XVI-XVII com Descartes. Durante muitos séculos, a filosofia enveredou pelo problema da substância. Antes a subjetividade já estava presente, porém não se constituía como problema. É com Descartes que a questão recebe seus primeiros cuidados na formulação teórica. Diante da incerteza da realidade do mundo objetivo, ele se apega à certeza do cogito. O cogito prioriza a consciência, dela se valendo. Ao se referir ao ego, Descartes o faz como uma substância pensante.

Garcia-Roza (1988, p. 14), ao se referir à subjetividade cartesiana afirma:

Pode soar como paradoxal a afirmação de que o “Penso, logo sou” assinala a emergência da subjetividade, mas não a do sujeito, pois estamos acostumados a referir a subjetividade a um sujeito. Mas o fato é que, se a história da filosofia vê no *cogito* o fundamento reflexivo do pensamento sobre o homem, esse homem só está presente nesse momento como gênero ou como espécie.

Embora a ideia de que toda concretude individual seja extraída do “eu penso”, ainda não é do homem individualizado que ele nos fala, mas de uma natureza humana, de uma essência universal e não singular. O *logos* individual equivale à manifestação do *logos* universal e supra individual. O pensar teológico prevalece: só Deus é garantia para o nós, para a intersubjetividade; e a razão é a ponte entre as várias subjetividades.

A poesia se constitui, a partir dessa visão, como uma projeção dos pensamentos do poeta. Essa característica vai influenciar a visão clássica da poesia lírica que submete o sujeito à concepção universalista do *logos*. O eu lírico clássico é representado por uma visão racional do artista, que fala dos episódios da vida comunitária, e do que está em sua volta. A poesia tem como objetivo nos

proporcionar o conhecimento do mundo, descrevendo objetivamente a realidade que circunda o homem.

Na Idade Moderna, devemos considerar na literatura o nascimento do romantismo, que cria com ela uma ruptura fazendo a crítica da razão crítica, e opondo-se ao mundo de Dante que era finito e linear. A subjetividade se altera a partir de então de forma veemente, modificando a visão de mundo até então preconcebida, o universo passa a ser compreendido como sistema de correspondência e a concepção da linguagem como duplo do universo. Esclarece Octavio Paz (1993, p. 22): “a eternidade dissipa o tempo e a sucessão: seremos para sempre o que somos. Nisso consiste a diferença radical entre o mundo medieval e o moderno”.

A concepção trágica do humano estabelece modernamente a noção do universo como infinito, e nós estamos condenados a nossa própria finitude. A crítica é a personagem por excelência, ela vai se exhibir na religião, na história, na economia, e na política. Alguns paradigmas são deslocados do seu trono para ceder a grandes indagações dos valores éticos e morais até então vigentes.

No romantismo haverá um deslocamento do foco do objeto para o sujeito, o que se afastará da visão clássica da poesia, que tinha o intuito de descrever objetivamente o mundo, distanciado da emoção, para que ela não contaminasse o olhar do poeta. Contrário a isso, a poesia romântica vai valorizar o máximo a subjetividade utilizando-se da expressão pessoal. A preocupação de não se deixar levar pela emoção é abolida, e o poeta irá justamente à procura da emoção. O Poeta poderá até falar sobre o coletivo e o universal, mas, quando o faz, seu estado de espírito interferiu na sua compreensão do mundo.

Embora encontrando essas diferenças entre a poesia clássica e a poesia romântica, na forma de conceber o sujeito poetante, é preciso aproximá-las no que diz respeito ao eu. Possivelmente ambas tratam a voz do poeta quando referido ao eu com uma certa idealidade. O eu na voz do poeta sente-se “grandioso e glorioso, acreditando fazer da linguagem poética um meio de expressar a si própria e à natureza” (CARA, 1986, p. 35).

O sujeito da consciência vigora com certas alterações até o fim da Idade Média ou início do renascimento. Aqui estamos talvez cometendo um reducionismo, na medida em que abolimos algumas referências que poderiam ser feitas, todavia o fato de ser um texto literário alguns cortes nessa elaboração se faz necessário, caso

contrário se estivéssemos no território da filosofia provavelmente necessitaríamos mencionar referências sobre os estóicos, os epicuristas e a releitura dessa herança grega na Idade Média.

No início do renascimento, o homem se debate com a dificuldade de traduzir a sua experiência e descobrir nela sentido e coerência. Luís Claudio Figueiredo ao analisar o problema da subjetividade contemporânea, indo à busca de sua genealogia em *A invenção do psicológico: quatro séculos de subjetivação* (1500-1900), mostra essa evidência ao citar Camões (1999, p. 41).

Soneto 91 1524-1580?

Tanto de meu estado me acho incerto
Que em vivo ardor tremendo estou de frio
Sem causa, juntamente choro e rio
O mundo todo abarco e nada aperto

É tudo quando sinto um desconcerto
Da alma um fogo me sai, da vista um rio
Agora espero, agora desconfio
Agora desvario, agora acerto

Estando em terra chego ao céu voando;
Nu'a hora acho mil anos; e é de jeito
Que em mil anos não posso achar u'a hora

Se me pergunta alguém porque assim ando,
Respondo que não sei; porém suspeito
Que só porque vos vi, minha senhora.

O olhar de perplexidade do eu lírico se estende para o mundo da diversidade e das incongruências colhidas no seio das experiências singulares. As antíteses “choro” e “rio”, “abarco” e “nada aperto”, “desvario” e “acerto”, “espero” e “desconfio”, apontam para um princípio de inquietude diante do mundo.

Outro pensador que reflete a dificuldade de se falar numa identidade é Montaigne (1996, p. 35). Para ele, se os homens diferem entre si, isso já se constitui numa complexidade, quando iremos nos referir a uma natureza humana: “Em verdade o homem é de natureza muito pouco definida, estranhamente desigual e diverso. Dificilmente o julgaríamos de maneira decidida e uniforme”. Ou ainda:

Eu nada tenho a dizer de mim sólida, simples e inteiramente, sem confusão e sem mistura, nem uma palavra... Não há descrição que iguale, em dificuldade, à descrição de si mesmo. É porque estamos

presentes em nós mesmo e somos retalhos de uma textura tão informe e diversa que cada pedaço e cada momento faz seu jogo. Há tanta diferença de nós mesmos, quanto entre nós e os outros (MONTAIGNE, 1996, p. 15).

O saber clássico baseado na representação não constrói um conhecimento empírico, este irá surgir depois. A sua organização, como já vimos, se faz baseada em uma ordenação de signos, que pretende construir uma imagem, uma representação do mundo, sem se importar em penetrar nos objetos, portanto, pautados na taxonomia que consiste na observação e descrição dos seres vivos privilegiando a visibilidade.

O conjunto de saberes é indiferenciado na época clássica, não há distinção entre a história natural, a gramática geral, a análise das riquezas e a filosofia. A partir do final do século XVIII o conhecimento abandona a representação e cede lugar ao empirismo sintético; o seu objeto é algo concreto e agora real, não mais ideal.

Foucault vai nos dizer no prefácio do *Nascimento da clínica* sobre essa mudança nos métodos de observação científica:

No final do século XVIII ver consiste em deixar a experiência em sua maior opacidade corpórea; o sólido, o obscuro, a densidade das coisas fechadas sobre si próprias tem poderes de verdade que não provém da luz, mas da lentidão do olhar que os percorre, contorna, que pouco a pouco, os penetra. Conferindo-lhes apenas sua própria clareza (apud MACHADO, 2005, p. 88).

Não iremos aqui nos concentrar em descrever ou aprofundar o que foi a modernidade. Neste trabalho, nosso propósito é situar a poesia de Sidney Wanderley em alguns acontecimentos históricos que deflagraram a chamada modernidade, período que inicia por volta dos fins do século XVIII e início do século XIX. Alguns pensadores situaram a modernidade a partir do renascimento, a reforma e o descobrimento das Américas. Outros a datam a partir do nascimento dos estados nacionais, da instituição bancária, do advento do capitalismo mercantil e do surgimento da burguesia. Alguns outros autores enfatizam a revolução científica e a filosofia do século XVIII com o surgimento da técnica e da indústria.

Diante de tantas transformações, pensadores como Hans Ulrich Gumbrecht (1998, p. 9) em seu livro *Modernização dos sentidos* observa que há uma enorme quantidade de conceitos distintos de modernidade. Para ele, quem opera com

problemas e conceitos como o de modernidade e que se propõe discutir a identidade de um presente histórico “não pode deixar de confrontar-se com o fato de uma sobreposição desordenada”, o que ele denomina de cascatas de modernidade é o mesmo que Octavio Paz (1993, p. 34-35) vai chamar de híbrido histórico. Manteremos a posição do pensador Octávio Paz, a de que todos esses fatos juntos oferecem uma maior compreensão e visibilidade. Assim, podemos partir para uma melhor compreensão do que significa essa era tão híbrida e que ainda hoje herdamos muito do que somos.

O sujeito finito está sempre numa relação de tempo e espaço, para daí extrair o conhecimento. O que ele detém não é o mundo em si como conhecimento, mas aquilo que é do mundo apreendido pelas suas categorias sensíveis. A soberania da razão está sempre abalada, porque o sujeito que possui a consciência é finito e sua base é o sempre impensado, e é histórico enquanto vive, atua e possui linguagem.

Assim o universo com que Kant se depara é o universo de um mundo infinito e um homem finito, que não detém o conhecimento desse mundo através somente da experiência: a tarefa de conhecer é infinitamente superior às possibilidades que lhe são dadas na experiência. Não foi por acaso que Nietzsche e Freud constroem seus saberes em torno dos questionamentos do mundo das origens. Nietzsche busca na Grécia antiga a recuperação do trágico e a evidência de Dionísio como a diferença desde o ocidente apolíneo; e Freud pesquisou nos mitos e na arqueologia o que seria a marca histórica do humano.

A subjetividade de agora inicia uma nova construção e passa a se construir como resistência. Flora Sussekind (1993, p. 290) redefine a consciência como: “a opinião de evidência”. O que era então subjetividade se transforma em exclusividade por estar amparada na ideia de convicção subjetiva. Ressalta ela que na virada do século XVIII há uma manifestação na literatura que passa a ser comum descartar completamente o sujeito lírico com versos curtos e poucas estrofes. O eu pode indicar um lugar de perda ao afirmar-se ou apontar sua completa inexistência. Essa mudança na escrita poética está relacionada com a história e as transformações das noções de subjetividade vivida na época.

Peter Gay cita (1999, p. 14) *Tristan Shandy*, um clássico da literatura, escrito em meados do século XVIII, para falar das mesmas interrogações sobre o eu. O narrador ao se dirigir a um outro personagem diz: “Meu bom amigo, digo-o eu, isso é tão certo quanto o fato de que o eu sou eu e o senhor é o senhor”. Retruca o

personagem ao narrador: “E quem é o senhor?”. Responde o narrador: “não me confunda disse-lhe eu”.

Diferentemente do par conhecer-representar, conhecer aproxima-se da síntese de uma representação intelectual e uma representação – agora o par mais esclarecedor é conhecer-apresentar. Estamos diante da limitação do conhecimento como um todo, já não se pode conhecer tudo: Deus, a alma, a complexidade do mundo. O homem é limitado e o conhecimento também.

A figura do outro passa a ser necessária à identidade do eu. A alma e o corpo não é mais suporte de uma unidade, aparece a desconstrução do sujeito contemplativo. Nesse novo mundo de mistura, onde trafega o humano surge a figura do louco, que vem quebrar a unidade do eu, por não se conhecer não conhece a diferença. Na literatura surge a figura de *Dom Quixote*, e o eu sou um outro de Rimbaud.

Quando surge a figura do outro como sendo necessária à identidade do mesmo é preciso para o pensamento ocidental refazer a categoria de sujeito.

Para o psicanalista Luís Alfredo Garcia Rosa, antes de Freud o conceito de subjetividade que prevalecia era a de uma subjetividade identificada com a consciência e dominada pela razão. Algumas pequenas noções do inconsciente eram admitidas, porém essas noções estavam totalmente escondidas e cobertas pela consciência. O termo inconsciente estava mais próximo de um adjetivo para designar o contrário para o que até então era consciente, o que não referenciava um sistema psíquico com característica e leis próprias.

A visão mais aproximada da concepção freudiana era a de Herbart, e que mesmo assim não conceituava de forma topográfica ou sistemática o inconsciente. O lugar do “eu penso” é o lugar do sujeito em Descartes, Freud se distancia do cogito cartesiano, reformulando o “eu penso”, tornando-o independente do “eu sou”, para ele, existe pensamento sem pensador. “Onde estava o id, ali estará o ego” (FREUD, 1980, v. XXII, p. 102.). Com esse enunciado há um descentramento do sujeito da consciência.

Freud em seu artigo *Uma dificuldade no caminho da psicanálise* (1917), afirma que o primeiro golpe deferido na humanidade contra o narcisismo fora dado por Copérnico no século XVI (golpe cosmológico); o segundo golpe fora dado por Darwin (golpe biológico); e o terceiro fora dado por ele, vejamos o que ele diz sobre esse terceiro golpe:

[...] Essas duas descobertas – a de que a vida dos nossos instintos sexuais não pode ser inteiramente domada, e a de que os processos mentais são, em si, inconscientes, e só atingem o ego e se submetem ao seu controle por meio de percepções incompletas e de pouca confiança —, essas duas descobertas equivalem, contudo, a afirmação de que o ego não é senhor da sua própria casa. Juntas, representam o terceiro golpe no amor próprio do homem, o que posso chamar de golpe psicológico [...] (FREUD, 1980, v. XVII, p. 178.).

Apesar de a psicanálise ter seu nascimento dentro do conjunto dos saberes do século XIX, ela subverte com esse saber existente e cria um lugar diferenciado, exercendo uma cisão na subjetividade, na medida em que a razão é destituída de seu privilégio, sendo deslocada como mero efeito de superfície. A consciência é lugar do ocultamento, da ilusão e da distorção.

O humano para Freud é descrito como ser singular e a sua abordagem favorece então como um lugar de escuta do sujeito que até então era acolhido nos confessionários religiosos. O desejo, até então, visto como perturbação da ordem modificaria o seu estatuto tornando o pensamento inadequado à realidade que pretende representar. O desejo produz deformação no material adquirido pelo conhecimento.

As palavras de Garcia-Roza (1988, p. 23) esclarecem o efeito dessa mudança no estatuto do sujeito:

A psicanálise não vai colocar a questão do sujeito da verdade mas a questão da verdade do sujeito. Ela vai perguntar exatamente por esse sujeito do desejo que o racionalismo recusou. Contra a unidade do sujeito defendida pelo racionalismo, a psicanálise vai nos apontar um sujeito fendido: aquele que faz uso da palavra e diz “eu penso”, “eu sou”.

Jacques Lacan foi buscar na psicanálise e na linguística os instrumentos para compreender o outro. Para entendermos o significado da frase desse pensador, de que o inconsciente é estruturado com uma linguagem, basta lembrarmos da técnica de associação livre, em que a fala obedece a significados que vão sendo elaborados, clarificando alguns aspectos que, até então, parecia desconhecido pelas pessoas. Em Freud ele trabalha conceitos como o ato falho, os lapsos de linguagem, os chistes e os sintomas, os sonhos, e os denominam de formação inconsciente. É no discurso consciente que o sujeito se sente como que atravessado por outros sujeitos que ele próprio desconhece, mas que pode surgir repentinamente em sua

fala quando na troca de nome e esquecimentos cujo sentido lhe escapa. Esse outro é o que Lacan vem a chamar de sujeito inconsciente.

Sobre a linguagem, Lacan irá nos mostrar que ela vai além do domínio do eu, uma vez que é atravessado pelo simbólico. Ele propõe a diferença do sujeito do enunciado e do sujeito da enunciação. O sujeito do enunciado é aquele que diz: “eu penso”, “eu sou”, (sujeito do significado); já o sujeito da enunciação, (sujeito do significante), é aquele que se coloca como estranho ou excêntrico em relação ao sujeito do enunciado. É aceito uma duplicidade de sujeito numa mesma pessoa, produzindo uma clivagem entre o “eu falo” e o “eu sou”. A partir desse pressuposto, Lacan afasta-se da lógica de Descartes e cria: “penso onde não sou, portanto, sou onde não me penso”.

A psicanálise questiona de forma radical a ilusão da autonomia do ego, o sujeito é efeito do significante. Numa visão lacaniana a “verdade é da ordem da ficção”. Agora estamos diante de um eu ficcional construído por hipóteses provisórias até o seu desvelamento. Podemos pensar que a verdade está em permanente transformação, sendo ela multifacetada cederia seu lugar de absoluta como seu significado final, para uma aproximação de verdade – movimento do eu ao outro – para chegarmos próximo de deduzir o sujeito.

2.2 A DESCONSTRUÇÃO DO SUJEITO

Uma questão que se coloca para nossa época de pensamento não é só o anúncio da morte de Deus, mas também a morte do último homem. O pensamento de Foucault sobre a genealogia do sujeito acarretou a ideia de que é o homem que precisa desaparecer.

Uma coisa em todo caso é certa: é que o homem não é o mais velho problema nem o mais constante que se tenha colocado no saber humano [...]. Pode-se estar seguro que o homem é aí uma invenção recente. Não foi entorno dele e de seus segredos que, muito tempo, obscuramente, o saber rondou. De fato, dentre todas as mutações que afetaram o saber das coisas e da sua ordem, o saber das identidades, das diferenças, dos caracteres, das equivalências, das palavras – em suma, em meio a todos os episódios dessa profunda história do

Mesmo –, somente um, aquele que começou há um século e meio e que talvez esteja em via de se encerrar, deixou aparecer a figura do homem. E isso não constitui liberação de uma velha inquietude, passagem à consciência luminosa de uma preocupação milenar, acesso à objetividade do que, durante muito tempo, ficara preso em crenças ou em filosofias: foi o efeito de uma mudança nas disposições fundamentais do saber. O homem é uma invenção cuja recente data a arqueologia de nosso pensamento mostra facilmente. E talvez o fim próximo.

Se estas disposições viessem a desaparecer tal como apareceram, se, por algum acontecimento de que podemos quando muito pressentir a possibilidade mais de que no momento não conhecemos ainda nem a forma nem a promessa, se desvanecessem como aconteceu, na curva do século XVIII, com o solo do pensamento clássico – então se pode apostar que o homem se desvaneceria como, na orla do mar, um rosto de areia (FOUCAULT, 1981, p. 403-404).

Essa questão acende uma vasta discussão crítica do estatuto das ciências humanas. A hipótese que *As palavras e as coisas* indica é que o humano não é nem o mais essencial, nem o mais antigo enigma existente no campo das ciências. Foucault considera em sua análise que não existe na tradição clássica, na idade Média, ou no Renascimento, de forma sistemática o estudo do homem no campo dos saberes. Pensar o humano de maneira mais específica é obra do projeto da idade moderna. Com inauguração das ciências empíricas, o homem passa a ocupar um lugar de destaque, ocupando o papel de sujeito da produção de saber, ele tanto é excêntrico a si mesmo como também ao mundo que o circunda, sendo capaz de observar ele próprio, e observar o mundo, e os objetos. O homem surge então como fundamento ou como condição.

Em um seguimento um pouco distanciado da proposta de Foucault aparece como pensador Alain Badiou. A preocupação deste filósofo é encontrar a construção de um teorema que rediscuta a questão do homem, ou do sujeito indo além da visão platônica, como indica seu *Manifesto pela filosofia* ou *O ser e o evento*.

O referencial teórico de Freud é, nesse contexto, facultado pelo início da ciência que tem o homem como objeto e, nesse seu primeiro momento, é influenciado pelo iluminismo. Na primeira tópica, Freud coloca o sujeito como origem, uma vez que esse sujeito vai se fundar na verdade das representações recalçada. Em um momento posterior, já na segunda tópica de sua teoria, o sujeito é deslocado, afastando-se da concepção de origem para um constante devir, sempre advindo da ordem do pulsional em incessante produção. Esse sujeito vai se

aproximar do sujeito/não sujeito da filosofia contemporânea, pois se trata de um sujeito ficcional.

O que tem se revelado no campo da filosofia, da ciência e da arte é a noção de autoria ou da figura do autor. Em *Psicologia das massas* e *A análise do eu* (1921), Freud vai nos dizer que o autor está para além de seu tempo. Ele tanto capta o que vem das massas como transcende no porvir. O autor é aquele que pode transformar o mundo contrariando a tradição e construindo a partir daí um novo sujeito.

Em Nietzsche, vamos encontrar, na *Gaia Ciência* (2001), *Genealogia da moral* (1983), que a ideia de autor surge na Grécia, porém essa ideia não se refere ao autor como domínio privado. Da mesma forma que na Idade Média a arte não possuía a marca do seu autor, era anônima, porém, as produções científicas tinham que ser associadas ao ser criador, como acentua Michel Foucault em seu texto, *O que é um autor?* (1992). Foucault discute a função do autor numa cadeia de significantes, como marca de singularidade de um modo de discurso. Nesse lastro de pensamento os discursos elaborados da função-autor englobam uma pluralidade de “eus”, não é possível pensar o autor como pessoa real, mas como uma espécie de sobredeterminação da própria linguagem. É na arte, o lugar da intervenção do trágico, e a partir do renascimento e das modificações das noções de subjetividade que o autor vem a ganhar seu lugar magistral, marcando sua presença singular.

O nome do autor caracteriza certo modo de discurso, estabelece relações estreitas entre determinados textos, o que difere de qualquer nome próprio. Assim, falar em Sidney Wanderley, na sua linguagem poética, não nos remete à pessoa, mas a um conjunto de textos de características peculiares.

A partir desse marco “a figura do autor” surge como um caminho para crítica de uma subjetividade que vai principiar o pensamento moderno, apontada entre o romantismo subjetivista e o iluminismo objetivista.

Goethe é um marco do indivíduo “assubjetivo” antimoderno. “É postulando o impossível que o artista alcança todo o possível?” (apud BLANCHOT, 1987, p. 76). O artista surge como uma revolta contra o pensamento iluminista e o mundo burguês. Essa ideia vai receber por parte de Nietzsche a mesma atenção e a mais veemente crítica em *Ecce Homo*. O individualismo é um tema que marca sua obra. Ela se escreve contrária aos interesses mesquinhos dos bens materiais e pela

igualdade de direitos que visa a tornar os homens animais domesticados e dóceis destruindo sua potência criadora.

No *Nascimento da tragédia*, ao falar do individualismo estético esse autor (2007, p. 49) afirma que no fenômeno dionisíaco, o artista já abandonou sua subjetividade, “[...] O eu do lírico ressoa então do mais profundo do abismo do ser [...]”. Aqui encontramos um eu criador destituído de sua vontade individual. Deleuze vê em Nietzsche um filósofo que recusa a ideia de verdade, colocando em primeiro plano a avaliação. No primeiro capítulo da *Diferença e repetição* (1988), Deleuze apresenta Nietzsche como um pensador da diferença – a filosofia da diferença vai realizar uma crítica da filosofia clássica, a diferença é pensada pela identidade e o pensamento como representação, esta seria uma forma defensiva de lidar com a diferença pura, visto que a representação está subordinada por sua vez, à semelhança, à identidade, e à oposição. A representação não significa algo que já estaria lá, trata-se de algo que se constitui numa produção de diferença não nomeada pela representação. A representação deixa escapar o mundo afirmado da diferença e se funda em uma maneira de subordinar a diferença que é considerada um caos desorganizador.

O pensamento nietzschiano vai tratar da diferença como resultado da relação de forças, e pensar na diferença como pura intensidade é pensar num mundo onde a verdade desliza. A diversidade é, então, para Nietzsche seu ponto de partida, o real é plural, é diverso, impossível de definir ou pensar em totalidade.

Assim, diz-nos Foucault, os grandes autores devem ser encarados como precursores de práticas discursivas que além de produzir sua própria obra, possibilitam a formação de outros textos. Um texto é pré-texto. O texto ultrapassa o autor e o trai, e é aí onde está a realização do autor. O autor ocupa o terreno do inominável, do indiscernível, do inclassificável, do indecidível. É possível que essa posição venha a aderir ao pensamento foucaultiano de morte do autor. Sendo assim, a partir da modernidade, quando o homem se torna sujeito e o mundo objeto, a categoria de sujeito passa a sofrer uma desconstrução. Com isso, o sujeito é deslocado de seus privilégios: a consciência não é seu produto final, mas algo que lhe acontece, estando condicionada historicamente por uma tradição. Como desconstrução não significa destruição. O sujeito hoje desmonta seus sentidos e provoca ambiguidades para se construir de outra forma. Esse processo de

desconstrução está contido na terceira estrofe do poema *Conversa de bêbado* (WANDERLEY, 1997, p. 48):

Conversa de bêbado

Eis que hora fomos
o que ontem somos
holofotes incidindo sobre o nada

Falar, escrever e reescrever, dizer sempre de outro modo, não é isso que faz toda a poesia? Vivemos num exercício constante de reelaboração do que somos, do que sentimos, do que vivemos, do que sonhamos. O poeta, ao brincar com os tempos verbais, *hora fomos*, *ontem somos* embaralha o tempo – passado, presente e futuro – da mesma forma que embaralha a memória. A memória é uma fonte de apreensão que a toda hora pode ser revisitada e reposicionada. Quando se escreve um poema, há algo que já aconteceu e algo que é esquecido que poderia ter acontecido num tempo que se esvaiu, mas que pode ser retomado pelo ato de lembrar, as lembranças são armazenadas pela memória. Em outras palavras, o poema atravessa os fios da memória, mas deixará em seu percurso um vácuo que se situa entre a memória e as lembranças, e são nesses vãos que podem estar situado o lugar da ficção.

A estrofe apresentada no poema acima, se constrói de imagens embaralhadas que fizeram parte da vida do autor, e que, ao entrarem na obra, não são mais as mesmas, estão cobertas pelo imaginário. Desprende-se de um tempo e acabou formando um outro, possível e verossímil, criou uma “verdade”, um novo dizer atado pelo fios da memórias. O silêncio que irrompe do verso: “Holofote incidindo sobre o nada” nos chega subrepticiamente como uma constatação apontando para as nossas impossibilidades como sujeito construído e desconstruído a todo instante, fragmentos de memórias, constituídos de lembranças e deslembranças. Encontramos nesse poema, um tratamento dado pelo poeta em relação ao sujeito que é muito próximo da visão da psicanálise, o sujeito se faz e refaz através de sua memória pessoal, o que comporta uma construção provisória onde a verdade é deslocada e ela é passagem de uma vida que também comporta a sua própria finitude (o nada).

O fragmento do poema se inscreve sobre a dimensão do nada, do nada que avança para o início de tudo, da origem, lá onde mora a memória com toda sua significação, ou quem sabe do nada contido na peremptoriedade do ser e do mundo.

Segundo Walter Benjamin (1994, p. 210) “a memória é a mais épica de todas as faculdades”. *Mnemosyne representava* para os gregos a musa da poesia épica e a deusa da reminiscência que alicerça a cadeia da tradição, transmitindo os acontecimentos de geração em geração, e tecendo a rede de todas as histórias.

O histórico e a memória social e coletiva andam de mãos dadas elas fortalecem a nossa capacidade de compreender o mundo. A história sem a visão elucidativa da conjugação de todos os tempos (passado, presente e futuro), sem privilegiar nenhum deles, fortalece a nossa memória histórica, nos clareando a percorrer o tempo mágico do presente, onde nos encontramos com nossas vivências amigáveis ou não. Esse argumento encontra-se presente em quase toda obra de Sidney Wanderley.

2.3 ACROBACIAS DO SUJEITO

O sujeito, para Alain Badiou (1994, p. 45) é uma nova categoria filosófica que se aproxima do sujeito da psicanálise, ao mesmo tempo em que se afasta da concepção de sujeito da filosofia clássica. O ponto central de sua teoria se ergue na tensão entre o saber e a verdade e resulta da dissonância entre sentido e verdade. A verdade, para ele, é um processo a ser construído. É preciso sair da repetição de um saber instaurado (na linguagem) o que se dá por efeito de um evento. O evento envolve uma decisão, uma vez que ele próprio é indecidível. O sujeito é primeiramente aquilo que fixa um evento indecidível, porque assume o risco de decidi-lo. Depois de decidido o evento parte para o processo de verificação da verdade. Nesse processo de avaliação, o sujeito desaparece entre dois termos indiscerníveis ou termos que não são distinguíveis pela linguagem. E é abolida a diferença entre os dois termos o sujeito torna-se in-diferente, porém, ele é quem realiza um ato de verdade, e nisso ele é finito.

A obra de Sófocles é um sujeito para essa verdade artística que é a tragédia grega, verdade começada pelo evento Ésquilo. Essa obra é criação: escolha pura naquilo que, antes dela é a tragédia grega, verdade começada pelo evento Ésquilo. Essa obra é criação: escolha pura naquilo que, antes dela, é indiscernível. E ela é uma obra finita. No entanto, a própria tragédia, como verdade artística, prossegue até o infinito. A obra de Sófocles é um sujeito finito dessa verdade infinita (BADIOU, 1994, p. 46-47).

No processo de buscar a verdade, diversos subconjuntos dentro do saber vão sendo organizados para a verificação do axioma. Esses subconjuntos não podem ser nomeados, uma vez que nunca são totalizados; nem unificados. Embora sendo a verdade inacabada, há algo que força para que ela se complete, e esse forçamento é “a potente ficção de uma verdade acabada” (BADIOU, 1994, p. 48) – onde podem emergir novas verdades. Badiou traz o inominável como um ponto existente que reluta que é o limite da potência da verdade. A exemplo disso, ele fala do gozo que, na relação analítica, é a verdade que se esconde e ao mesmo tempo não pode ser dita imediatamente. Para Lacan, este ponto é o que exprime a singularidade do sujeito e que é alcançado no processo de análise, chamado de *sinthome*. Esse termo faz multiplicar os sentidos mesmo considerando-se a sua inomeabilidade.

O sujeito em Badiou é, pois, um acontecimento de onde pode eclodir a verdade advinda do indiscernível. Esse sujeito possui grande aproximação com o sujeito do inconsciente de Lacan e do sujeito indicado por Freud “onde isso estava eu deve advir”. Aquele que advém da pulsão de morte, do desconhecido, para se falar e dizer seu nome, sujeito do devir, inacabado e em incessante reformulação, que se afasta da representação para pulsão.

Em muitos poemas de Sidney o sujeito vai se apresentar como descentrado, não estabelecendo nenhum privilégio à consciência: um sujeito que tem como única certeza a finitude que carrega dentro de si. No poema *Contra Berkeley*, o título já nos remete a uma contestação feita à filosofia de Berkeley, que aborda, em sua doutrina imaterialista, a negação da possibilidade de existirem ideias abstratas. Para esse pensador as únicas coisas com existência efetiva são Deus e os espíritos humanos. Vejamos o poema:

Contra Berkeley

Custa-me tanto isto:
Que haja dia, que haja noite,
Que haja dia e noite e dia
Nalgum lugar fora de mim.

Custa-me tanto isto:
que eu seja, sim um quase-nada,
um quase-tudo, mas
que tudo o mais seja sem mim.

Custa-me tanto isto:
que haja começo, que haja fim

e recomeço e um novo fim,
e que os fios e as roldanas dessa alternância
ajam e repousem nalgum lugar
fora de mim.

Custa-me tanto: o não ser tudo,
O não ser todos
e entretanto saber-me tantos,
e mais que tudo, saber-me um
– o singular criador dum mundo
Que gira e fulge alheio a mim.

Custa-me tanto o descompasso
do Mundo-Coisa
e dos que há em mim.

(WANDERLEY, 1999, p.14)

A anáfora “custa-me”, que percorre todo o poema, significando tanto a ideia de esforço, como também a ideia de algo caro, dispendioso, apontando para uma dificuldade de apreensão do “eu” totalizante. Podemos estabelecer um diálogo com a psicanálise. Vimos que ela promoveu uma ruptura com o pensamento de Descartes, ao nos mostrar um sujeito construído como lugar vazio, como um movimento alternado e não mais contínuo e pleno. O “eu” não é igual ao “sujeito”. Por trás do que imaginamos de nós, há algo que se esconde, um para além do ego, ou seja, um inconsciente, desconhecido pelo próprio sujeito.

Esse sujeito descentrado, não monolítico, que aparece em alguns textos de Sidney Wanderley vem quebrar com a noção de discursividade, que em geral parte do argumento de um sujeito que tem algo a comunicar e que sabe o que diz. Ao

contrário desse pressuposto o sujeito poético encontra-se aderente à suspensão da comunicação, ou como nos indica Alain Badiou (1994, p. 77):

Sim, o poema é primeiramente esse único fragmento da palavra subtraído à universal reportagem. O poema é um ponto de suspensão. Ele suspende a língua sobre si mesma. Contra a obscenidade do “tudo ver”, e “tudo dizer”, e tudo mostrar, e tudo saber, e tudo comentar, o poema é o guardião da decência do dizer. Ou daquilo que Jaques Lacan chamava a ética do bem dizer.

A lírica moderna tem sido até certo ponto influenciada pela psicanálise e tem transformado a linguagem escrita exigindo uma atenção e um maior cuidado por parte do pesquisador.

O inconsciente textual está presente nas articulações da escrita poética com suas temáticas, seus silêncios atroztes, suas mudanças de tons e muito fortemente nas passagens indecifráveis e detalhes que escapam a uma percepção imediata. A compreensão do inconsciente não mais acolhe aquela visão de um lugar subterrâneo, onde se guardam no porão segredos, enigmas. O seu lugar hoje pertence a uma lógica de produção de sentidos e de realidades até então ignoradas.

Reconhecendo e trazendo para si a ficcionalidade do eu, a lírica moderna não mais acata em seus escritos a crença do eu como suporte de um sujeito real, uma pessoa particular, que pode falar com toda convicção sobre si mesma e sobre o mundo que a circunda. Existe, na poesia hoje, uma consciência do sujeito como efeito de linguagem, o que tornará impossível a sua apreensão enquanto totalidade, a linguagem irá sempre trilhar o caminho da tradução parcial das coisas, uma vez que: “A literatura nasce de uma dupla falta: uma falta sentida no mundo, que pretende suprir pela linguagem, ela própria sentida em seguida com falta” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p.103).

Leyla Perrone-Moisés evidencia que mesmo na época clássica as fronteiras que definem o sujeito aparecem na literatura de todas as épocas nem sempre com tanta rigidez. Há sinais na poesia de Camões (apud PERRONE-MOISÉS, 2001, p. 122) de um eu que parece perder a identidade, perdendo assim a sua estabilidade:

Eu sou já do que fui tão diferente
Que quando por meu nome alguém me chama,
Pasma, quando conheço
Que inda comigo mesmo me pareço

No entanto, é preciso lembrar que esses descentramento, essa perda do eu, retratada na época clássica, aparece acidentalmente e nunca substancialmente. O poeta sente essa perda por algum motivo, como por exemplo, porque o tempo o transforma, porque o amor o tocou. O que diferencia o poeta clássico do moderno é que este possui a consciência de uma despersonalização substancial, o eu se perde na própria linguagem, demarcando a consciência do vácuo subjetivo.

Em Sidney Wanderley, no poema, “O *precário*” podemos depreender essa perda do eu, já a partir do próprio título, escrito com letras maiúsculas, sinalizando para algo inconsistente, em falta, com pouca resistência, como nos orienta o significado da palavra. Vejamos o poema:

O PRECÁRIO

Tudo que ouço
-ecos.
Tudo o que vejo
-reflexos.
Tudo o que toco
-texturas.
E de quando lembro
-descuidos do esquecimento.

Inteiro, o real
é insuportavelmente transbordante.

(WANDERLEY, 2001, p.115)

Se pensarmos em cada um dos substantivos que figuram no texto como metáfora teremos:

“ecos” (fragmentos de rumores, ruídos),

“reflexos” (fragmentos de luz, ou fechos de luz)

“texturas” (fragmentos de tecido, ou trama)

“esquecimentos” (fragmentos de memória)

Podemos sentir a presença do eu lírico, que ao conversar com seus sentidos, responde com palavras que designam provavelmente, a audição, a visão, o tato e o intelecto, respectivamente, compostos por respostas que trazem metáforas significando estilhaços, nada é inteiro, os sentidos humanos apresentam-se em pedaços.

Sem perder a unidade, as imagens juntas se debatem e flutuam, assim como a própria linguagem, como um espelho do eu/mundo que se confronta e se desvanece. Os versos que finalizam apontam para a possibilidade de um eu/mundo deslizante. Se o real é insuportavelmente transbordante, ele escapa das bordas para se constituir na sua incompletude e na sua inapreensibilidade totalizante.

Para João A. Frayse-Pereira, a arte moderna, sobretudo a poesia moderna, trabalha com realidades ocultas, não imediatamente acessíveis. A instabilidade do eu, e a relatividade do conhecimento surge contrária a uma forma ingênua de realismo que pretendia alcançar o mundo externo e interno de forma direta. Surgido o inconsciente, estamos sempre a nos perguntar o que é de fato a linguagem. Hoje torna-se difícil ou quase impossível nos aproximarmos do mundo, dos desejos e dos sentimentos ou dos limites impostos pela linguagem através de um olhar clarividente. Os poetas modernos possuem essa consciência.

Os poetas antigos acreditavam serem portadores de um poder sobrenatural, pois se punham a falar através de um Deus ou entidade que os representavam – os poetas modernos extraem visões de dentro de si mesmo, do inapreensível. Já no final do século XX, começam a aparecer mais claramente na literatura as relações entre arte e angústia, e entre forma e vazio. As construções do absurdo, do impensável começam então a fazer parte da escrita poética. Frayse-Pereira nomeia a experiência de “acrobacia de identidade”: o termo acrobacia expressa uma maneira do artista se interrogar com uma flexibilidade necessária (na linguagem), para desafiar o vazio num movimento subjetivo e criar a obra.

O poema “Colisões” denota esse questionamento do sujeito, observando-se a plasticidade da linguagem presente na escrita. Tecido com seis estrofes, em dísticos, o poema propicia ao leitor a possibilidade de abstrair metáforas de signos profundos, na medida em que o poeta trabalha com imagens densas e enigmáticas, evidenciando o processo metafórico.

Colisões

Bateu de encontro com a palavra muro.
Fragmentos dele polvilharam a calçada.

Bateu de encontro com a palavra vôo.
Um pássaro assustado fugiu de seu bigode.

Bateu de encontro com a palavra outro.
Matéria & anti-matéria, era uma vez dois corpos.

Bateu de encontro com a palavra Deus.
Um verso de joelho benzeu o chão da estrofe.

Bateu de encontro com a palavra eu.
Ignora-se até hoje o que lhe aconteceu.

(WANDERLEY, 1991, p. 56)

O título do poema já é em si bastante significativo. O vocábulo “colisões” nos remete ao embate recíproco de dois corpos, luta, dificuldade de opção. O título recobre o conteúdo do poema.

No seu ritmo, observam-se certas recorrências gramaticais. Há um recurso anafórico. Todas as estrofes começam com “Bateu de encontro com a palavra”. Em seguida, temos apenas a mudança na última palavra do primeiro verso de cada dístico, a saber: *muro*, *vôo*, *outro*, *Deus*, *eu*. Essa organização marcada pela repetição (sonora, imagética e de sentido com a anáfora) reforça a sensação de um ir e vir, lembrando a imagem do boneco João teimoso que nunca descansa, fazendo movimentos com seu corpo para frente e voltando com o seu corpo para trás, incessantemente. Podemos, assim, visualizar o percurso do eu lírico como um percurso marcado pela repetição do encontro, palavra aqui que atua de modo interessante, pois remete tanto à brutalidade indicada pelo verbo “bater” como também aponta para um sentido de encontrar-se com o:

“muro” (que pode ser lido como metáfora de impossibilidade);
 “vão” (metáfora de liberdade, criando uma antítese com “muro”);
 “outro” (a questão da alteridade e da nossa constituição como sujeito sempre na relação entre um “eu” e um “tu”, a partir dos quais nos reconhecemos);
 “Deus” (o transcendente, o insondável);
 “eu” (numa clara indicação que o poema se faz numa trama de investigação de uma identidade em trânsito – reforçada pelo percurso perscrutador do eu lírico – que se revela complexa e inapreensível).

Pensada como metáfora, a palavra “colisões” indica conflito, embate, choque e dúvida. O que chama atenção, apesar do título “Colisões”, é que todos os liames do poema são tecidos com muita leveza construída pela sonoridade. A leveza do poema vem coadunar com o pensamento de Italo Calvino (2005, p. 28): “A leveza para mim está associada à precisão e a determinação, nunca ao que é vago ou aleatório”.

Observa-se, na construção, a riqueza imagística que se resolve com o apogeu da própria imagem, e permanece oculta e reverberante. Como afirma Harries (1992, p. 83): “À medida que a função metafórica da imagem se torna incerta, aquela imagem ganha uma presença estranhamente persistente”. A imagem continua seu caminho na mente do leitor em busca de elaboração e sentido. A intenção das metáforas trabalhadas pelo poeta nos convida para buscar um sentido oculto, não definindo exatamente a compreensão. Somos convidados através das palavras do poeta a abandonarmos a realidade familiar para irmos ao encontro da quebra da referencialidade da linguagem e, a partir desse afastamento, talvez possamos nos permitir um esquecimento da realidade, ou uma “fuga da realidade”, como nos ensina Eliot.

Da tensão das coisas postas no mundo, Sidney trabalha suas metáforas com a consciência de que é exatamente desse embate, dessa tensão e dessa oposição que a linguagem poética se constrói. Esse discernimento segundo Harries tem sua inserção quase exclusivamente nos textos contemporâneos, é o que ele denomina de “metáforas de colisão”.

A utilização da metáfora pelo poeta moderno elide sujeito/objeto. Um objeto pode representar um outro, ou até mesmo um objeto pode representar o eu lírico, contanto que aponte para a fuga da realidade. A poesia se escreve renomeando as

coisas, se voltando contra elas. “[...] o homem moderno procura se esconder num ambiente irreal e estético de criação própria” (HARRIES, 1992, p. 85).

Desde o início do poema, o leitor poderá sentir a presença de um “eu” que bate de encontro com a palavra. Há uma voz central instituída por um “eu” que é fonte do poema. A voz se mantém distanciada e aproximada, misturada às imagens que se fixam no poema. Essa impessoalidade sugerida pode remeter ao lugar da escrita poética, evocando assim um passado (bateu) perdido que logo se esconde de qualquer transbordamento sentimental, e que evita a dor, a dor escapa, e o eu lírico permanece por todos os versos, “teimando”, batendo de encontro com a palavra.

Para Maurice Blanchot (1987, p. 24),

escrever é entrar na afirmação da solidão onde o fascínio ameaça. É correr o risco da ausência do tempo onde reina o eterno recomeço. É passar do eu ao ele, de modo que o que me acontece não acontece a ninguém, é anônimo pelo fato de que isso me diz respeito, repete-se numa disseminação infinita.

A escrita poética pode se apresentar como um meio de luta, colisões em que a angústia perpassa o texto, criando, assim, uma espécie de tempo sem tempo, ou um tempo de desamparo. Abismo, ausência e presença de memória em que o nada se faz na própria escritura. A abstração é capaz de alcançar-se fora do tempo e do espaço.

No poema, vai se formando um paralelo de imagens, carregado de signos, cada um mais subjetivo que o outro, de significados profundos. E ao mesmo tempo tudo é fugaz no poema, e essa fugacidade é retratada com a leveza, precisão e uma boa dose de melancolia e ansiedade, comportando um alto grau de abstração.

Pela mediação da palavra através das pontes que ela propicia, estamos a navegar no mar do simbólico, experimentando através da linguagem um estado de exílio, de perda do sujeito que, ao falar, é atravessado e, portanto, transformado. Assim, a palavra que engendra é ao mesmo tempo mortífera, pois aponta para o fracasso que se liga ao gesto de substituição e se defronta com o que sempre escapa, deixando o lugar de uma ausência.

Para Blanchot (1997, p. 31), “a literatura é o lugar das contradições e dos desacordos”. Para esse autor o ato de escrever é também o de engajar-se e libertar-se. A palavra literária se apresenta como possibilidade de confrontar o

desconhecido, seu pensar favorece o confronto com a condição de fragilidade e contradições, levando em conta e afirmando o vazio em que, muitas vezes, vivemos mergulhados. Para ele, a literatura é desejo e busca constante, é movimento sem fim. É mais crise e questionamento.

Ricardo Piglia (2004, p. 56) faz uma relação da psicanálise e da literatura com a escrita: “A psicanálise é em certo sentido uma arte da natação, uma arte de manter à tona no mar da linguagem pessoas que estão sempre fazendo força para afundar”. Desse modo, o escritor está incessantemente numa atitude de luta consigo próprio. Escreve-se para não afundar, para não sucumbir no mar do simbólico. Continua Piglia (2004, p. 56), “E um artista é aquele que nunca sabe se vai poder nadar: pôde nadar antes, mas não sabe se vai poder nadar da próxima vez que entrar na linguagem.”

O comentário de Piglia encontra uma relação próxima à concepção de André Green sobre o exercício de escrever. Para ele, a escrita possui o poder de promover afetos, esses afetos muitas vezes solapam e competem com os afetos da vida. “Escrever e ler são paixões”. (GREEN, 1988, p. 324). O ato da escrita é estranho e imprevisível, mas para o escritor ele é tão tirânico quanto inevitável. Sidney Wanderley (1995, p. 67) expressa esse mesmo pensamento com seus versos:

Exórdio

Escrever muito é vertigem
Escrever pouco é virtude
Nada escrever, quem dera!

Alguns teóricos, ao comentarem a literatura contemporânea, sugerem que ela se constrói de forma psicótica, ou seja, fragmentada, despedaçada, embora sem deixar de ter sentido lógico. Tal linguagem mimetizaria as condições de vazio e incompletude às quais estamos submetidos. Esse tipo de escrita remete ao que Barthes (2006) nomeou como “texto de gozo”, que é um texto que faria ruir as certezas do sujeito, um texto que se aproxima da perda. Ele conceituou dois tipos de texto: o texto do prazer, que é aquele que não rompe com a cultura, é confortável e prazeroso de se ler; e o texto de gozo que desconforta, perturba o leitor, provocando “vacilos”, “estranheza”, em suas bases históricas e culturais.

É possível encontrar no poema *Colisões* essa denominação: “texto de gozo”, uma vez que sua leitura provoca uma perda abrupta recuperada pela leitura atenta

da construção de todo o poema. O poeta instiga o leitor, através da brevidade e intensidade de expressões. A transgressão dos significados abre um leque de significantes que conjugam pensamento e emoção. A linguagem escapa da representação clássica e passa a ser tematizada como significação na modernidade. Cada palavra se reduplica e se desdobra sobre si mesma, indefinidamente, como um espelho, causando uma fratura, dispersão.

Hoje, em geral, os poetas admitem que entre o sujeito e o eu exista um espaço a ser indagado, e o espaço entre o que é ser e o não ser – o autoconhecimento assume uma forma vazia. Para Italo Calvino (1990, p. 127), o grande esforço para literatura reside no exercício de saber concatenar o conjunto, a pluralidade de saberes e os diversos códigos “numa visão pluralística e multifacetada do mundo”. Bosi (2006, p. 468-469) aproxima-se dessa visão quando diz: “E um dos méritos das poéticas mais recentes está precisamente em dar ênfase ao processo global de criação – transmissão – recepção do texto, o que de início, abala velhos compromissos com a expressão intimista”.

O fazer poético em Sidney aproxima-se do fazer analítico, na medida em que o eu é destronado de seu ápice, como registro do imaginário. O eu lírico na poesia moderna se exhibe de forma desordenada, o que se aproxima do eu no processo analítico. A verdade do sujeito é intersubjetiva e, por isso, deve passar pela mediação do outro, que é onde o sujeito pode se vir, se dizer e se reconhecer como é.

São inúmeros os poemas de Sidney Wanderley que falam de um eu sem que necessariamente, ele seja designado pela primeira pessoa do singular. O eu lírico apresenta-se muitas vezes numa intensa procura. Seus ecos como num diálogo tombam em direção ao silêncio e pergunta-se “sou?”. E assim, institui-se a dimensão precária de uma verdade, sempre recoberta pela fragilidade do significante. Podemos ver no poema:

VII- DO INEXISTENTE MODELO
(A COISA ABERTA)

Camões era náufrago.
 Drummond, farmacêutico.
 Oswald de Andrade casou-se cinco vezes.
 Pessoa conversava com os espíritos.
 Whitman e Lorca, ao que eu saiba,
 não apreciavam a carne das mulheres.
 Pound, em vida, serviu Mussolini.
 Maiakovski chorou a morte de Lênin.
 E meu avô – que detestava Allan Kardec
 E jamais cometeu um verso em seus oitenta e sete anos –
 Lia todos com igual voracidade

É muito difícil concluir alguma coisa
 acerca de poetas e poesia.

(WANDERLEY, 1991, p. 25)

Podemos experimentar nesse poema o apagamento do eu como identidade, sujeito a classificação. A vida do poeta não é o mesmo que a obra, apesar de existir correlações entre vida e obra, a poesia não está para falar de seus autores enquanto biografia. O eu não está para se pensar a identidade como igualdade, mas como fonte inapreensível encontrada na diversidade do mundo. Assim como o faz a literatura – como se pela palavra, fosse possível ao poeta trazer a diversidade em si mesma, visando significar o processo diverso de cada história de vida, porém, todas essas experiências só assumem seu vasto sentido quando integrada em um todo semântico.

O poema fala de subjetividades e ao tocar nelas, imediatamente convocamos a semelhança e a diferença. É na própria subjetividade que encontramos a identidade e a diversidade.

Segundo Blanchot (1997, p. 83-84), ao falar sobre Valéry e a experiência poética:

[...] A poesia não é dada ao poeta como uma verdade e uma certeza de que ele poderia aproximar-se; ele não sabe se é poeta, mas tampouco sabe o que é a poesia, nem mesmo se ela é; ela depende dele, de sua busca, dependência que, entretanto, não o torna senhor do que busca, mas torna-o incerto de si mesmo e como que inexistente. Cada obra, cada momento da obra, volta a pôr tudo em

questão, e aquele que deve apenas ater-se-lhe, não se atem, portanto, a nada. Seja o que for que ele faça, a obra retira-o do que ele faz e do que pode.

A poesia contemporânea considera que o autor como instituição desapareceu, o escrever remete sempre a um “ponto de fuga”, um ponto de silêncio inevitável e para o qual ela tende. Os escritos comportam um espaço provisório que é o espaço de ler o escrito. É por isso que percebemos que o texto sempre diz alguma coisa, quebrando com esse silêncio, embora que o que ela opta por não dizer é, cada vez mais, imprescindível.

E meu avô – que detestava Allan Kardec
E jamais cometeu um verso em seus oitenta e sete anos –
Lia a todos com igual voracidade

Os versos 9, 10, 11, fazem alusão ao leitor (avô), ao mimetizar o ser da linguagem. A experiência da leitura é também um ato de colher experiência. A memória dos livros que lemos parece ter uma relação subjetiva com a questão espelho, do duplo que nos chega através de preferências, afinidades, estranheza ou espanto. A leitura é capaz de marcar de forma indelével com suas impressões que voltam à memória como uma música. O sujeito leitor ao se disseminar na linguagem poética de outros autores, ele está diante de possibilidades, de construção e reconstrução de si mesmo.

Segundo Piglia (2004, p. 46), “A leitura é a arte de construir uma memória pessoal a partir de experiências e lembranças alheias. As cenas dos livros lidos voltam como lembranças privadas”. Não seria a literatura uma grandiosa construção de identidades, na medida em que ela fundamenta a partir de um híbrido de experiências de outrem uma memória pessoal? Não seria o mundo poético que invade o leitor e se pensa nele?

De acordo com Blanchot (1987), a leitura é fundada na liberdade do exercício de ler, o ato de ler absorve a obra em si e, assim, institui um diálogo entre o leitor e o autor. Um diálogo interpessoal que está longe de se questionar uma história, profissão, religião da dupla envolvida. Quando estamos lendo, caímos num espaço aberto de impessoalidade – movimento livre, incorporado de experiência e significações.

Nos dois últimos versos, o poema encerra seu próprio dizer, que é exatamente a constatação apoiada na hipótese de um eu inconcluso, difícil de se dizer com precisão. A memória do lido é representada pelos autores citados: (Camões, Drummond, Oswald de Andrade, Pessoa, Whitman, Lorca, Maiakovski), ela se entrelaça à memória do vivido expressa na referência ao avô/leitor, ambas as memórias se ampliam e se conectam nessas palavras do eu lírico: “É muito difícil concluir alguma coisa acerca de poetas e poesia”.

CAPÍTULO 3

VOZES ENTRELAÇADAS

Entre o tempo infinito
em que não fui
e o tempo infinito
em que não serei,
este efêmero tempo
em que me sonho.

(Sidney Wanderley)

3.1 A VOZ POÉTICA DE SIDNEY WANDERLEY

Este capítulo enfoca a questão da intertextualidade, evidenciando a correlação com os fragmentos de Heráclito, que perpassam quase toda a obra do poeta Sidney Wanderley. Como interlocutores que nos guiam nesse percurso elegemos Eliot, Freud, Garcia Roza e Edson Luiz A. de Sousa.

No célebre ensaio “A tradição e o talento individual” (1919), de T. S. Eliot, encontramos alguns argumentos acerca da apropriação da literatura como fonte do fazer poético. “[...] a tradição implica um significado muito mais amplo. Ela não pode ser herdada, e se alguém a deseja deve conquistá-la através de um longo esforço” (ELIOT, 1989, p. 38). Eliot atenta para a ideia de que o poeta deve ser uma espécie de catalisador de seu tempo, ele reflete sobre o lugar do autor, a importância do texto, a responsabilidade do leitor, como também a relação da escrita com a tradição e a história, nesse mesmo ensaio. Outro ponto de relevância é a questão da emoção no ato da escrita. O autor salienta que a poesia não deve se pautar na expressão de uma emoção pessoal ou na personalidade do autor. O poeta deve transfigurar suas emoções que lhes servirão de matéria prima, porém elas devem tocar um conjunto de experiências que necessariamente não são as do poeta que escreve. Com esse modo de operar, a escrita poética alcança a universalidade.

Edson Luiz A. de Sousa chama a atenção para o fato de que esse descentramento não deve ser confundido com o recalçamento de experiências pessoais, mas, sobretudo, das articulações dessas vivências individuais vinculadas

a uma tradição que não se dilui, pelo contrário, elas as ultrapassam, ao relativizar universos de ideias e opiniões. “[...] Mas se há um movimento de queda/apagamento desse sujeito em nossa escuta do mundo, é ao escrever que poderemos reencontrar o particular de um estilo e a produção de um novo sujeito” (SOUSA, 1998, p. 34).

Essa maneira de escrever reforça o pensamento de que o poeta não deve prescindir da história, assim como Eliot, SOUSA (1998, p. 34) destaca que “o poeta deve servir de catalisador da experiência de seu tempo, recolhendo esses elementos em diversas fontes”. Nessa atitude de reunir textos de outrem o poeta passa a fazer resistência ao seu próprio narcisismo (tema tão presente em nosso tempo) o que vem a colocar entre parênteses a soberania do autor.

A produção de Sidney Wanderley pode ser compreendida a partir dessa perspectiva. Seu repertório transita numa heterogeneidade discursiva, tais como, a filosofia clássica e oriental, o zen-budismo (Haicais), os textos bíblicos e míticos, a literatura oral, a mitologia grega e o surrealismo, produzindo imagens que vêm a romper completamente com o real descrito ou ufanista do mundo.

Para o poeta a natureza não é cenário que venha identificar uma particularidade, até porque sua poesia se faz universal – a natureza não está somente refletindo o que ela é; ela está ao mesmo tempo refletindo de volta para nós aquilo que somos, projetando sobre o humano o seu próprio reflexo no mundo. É indo em busca desse percurso que esse trabalho irá trilhar.

Podemos observar essa questão nos versos do poema:

Quem?

No lugar em que nasci corvo rareia
e abundam urubus e sabiás.
Iludido pelo canto das sereias
que, aliás, inexistem no lugar,
esqueci-me de cantar a própria aldeia
e cantei só cidades que não há.
De urnas gregas meu poema se recheia.
Mas na Hélade, quem meus versos colherá?

(WANDERLEY, 1997, p. 73, grifo nosso)

No poema *Quem?* O poeta evidencia para o leitor a sua preocupação com os limites que a língua impõe, parafraseando Paulo Leminski (1987, p. 288): “O Juruna não pode ser maior que a tribo xavante.” Tomando como referência o texto de Sidney, “o poeta não pode ser maior que sua Hélade.” O lugar de origem de

qualquer escritor já se coloca com alcances estilísticos, semânticos, sintáticos, e morfológicos, ou seja, ele não pode ir além do que sua língua demarca. Existe uma limitação social e histórica ditadas pela própria língua, entretanto é dentro dessa restrição que se dá a liberdade de criação. Sidney parece estar consciente dessa visão, e é por isso que ele promove novas relações entre as palavras (casando uma palavra já gasta com outra, casando palavras antagônicas). Como em outros momentos, entrelaça vozes (umas com ecos do passado, outras do presente), para então surgir daí a sua liberdade de criação junto a sua obra.

Pensemos que o fenômeno da intertextualidade pode funcionar como um espelho ao configurar desenhos de outros mundos sempre diferentes fazendo pactos com a história, que vem a ser confrontada entre autores e textos diversos.

À primeira vista, seu texto oferece uma dificuldade em se desvendar, por se tratar de um texto bastante singular. Sua poesia terá como principais características: a linguagem condensada, a metáfora de repetição (intertextualidade), a inversão sintática e a polissemia do signo.

A predominância da escritura em textos curtos talvez seja o mais recorrente na produção desse autor em todos os seus livros, ou seja, trata-se de uma obra que privilegia as formas concisas e breves. A poesia wanderleriana, mesmo breve, explora as possibilidades de uma amplidão híbrida. Muitos poemas escolhem o caminho narrativo reflexivo, aproximando-se de um relato, alguns outros poemas trazem em sua construção indagações filosóficas, e neles o fazer literário não escapa, e a literatura está sempre em busca de novos fazeres e questionamentos.

O poeta não se abstém de uma forte dose de humor e ironia. O eu que sente está pensando, duvidando e refletindo, pois não faz espetáculo de si mesmo. Em seus nove livros de poesia publicados, encontramos uma unidade formal apresentada, com exceção de *Hai-Quase*. Por isso, não selecionei uma obra para dialogar, pensando em como se apresentam os vários elementos que constroem seu texto poético, personagens e operações linguísticas realizadas. Esse percurso parte do princípio de que a maior preocupação de Sidney é promover um novo relacionamento entre outros autores e entre as palavras, recriando a linguagem, suspendendo o sentido usual das frases através de antigos saberes, e de saberes que se originam apenas da observação do poeta atento, em seu estar no mundo – que vê a vida acontecer. É o próprio Sidney que afirma na introdução do seu livro *Entropia* (2004, p. 11):

Ler em alta voz textos em línguas que ignora. Beber horizontes, cultivar espantos. Conversar animadamente com arroios, tumbas, sargaços e estrelas. Holofotear escurezas, encandear luminosidades. Lembrar, com Eliot, que poetas imaturos imitam, poetas maduros roubam. Não fugir da música das palavras, do relampejo das imagens, da força das idéias – nem ser por elas sufocado.

O estar no mundo propõe um estar entregue ao desnudamento do nosso olhar anterior. Uma surpresa é sempre bem vinda frente ao desconhecido, originando uma percepção ou uma compreensão imediata do mundo, e de nós mesmos. Uma espécie de *insight*, de descoberta de um novo conhecimento, proporcionando uma sensação de plenitude e reassuramento. Podemos dizer de uma experiência estética do mundo que é visto por Merleau-Ponty como o *logos* do mundo estético, que tem na linguagem e no corpo as experiências reveladoras de um ser pré-reflexivo que somos sempre aquém e além das ideias e dos acontecimentos. Diz o filósofo (1969, p. 59): “a linguagem é, pois, este aparelho singular que como nosso próprio corpo, nos dá mais do que pusemos nela, seja porque aprendemos nosso próprio pensamento quando falamos, seja porque os aprendemos quando escutamos outros”. Vejamos:

NA ESTRADA

Deixou-se inundar pela chuva
o velho chapéu emborcado.
Nele bebem agora
os lobos e a lua.

(WANDERLEY, 1997, p. 83)

O poema nos traz uma forte imagem das coisas abandonadas pela natureza, mas seu sentido não para aí. A estrada denotativamente nos leva a pensar em um caminho, ou em um lugar que nos conduz de um ponto a outro. A ação do verbo “deixou-se” transforma o objeto “chapéu” por metáfora de personificação em algo animado, que possui vida, muito embora que, o chapéu como metáfora nos dá uma ideia de passividade, de incapacidade para autodeterminação. No último verso encontramos um contraste entre “lobos” e “lua”, estabelecendo um desacordo entre a ferocidade e a suavidade, o violento e o terno.

Percebemos no texto, o tratamento subjetivo de passividade designado ao objeto “chapéu”, e a partir dessa imagem, é possível de se fazer uma reflexão sobre

os possíveis caminhos que poderemos adotar em nossas vidas, inclusive este: o “de deixar-se”, alheio, indiferente, e inativo ao mundo que nos circunda.

O sujeito poético encontra-se presente e ausente, ele se esconde por trás do chapéu ao mesmo tempo em que esse sujeito é parte do objeto, porque está projetado nele como um espelho. Os objetos ganham voz, vida, passando a representar o sujeito lírico através de um processo de dessubjetivação e de desconstrução do “eu”.

Com delicadeza e leveza Sidney toca o mundo referencial e lança o seu olhar de ironia sobre o lugar da submissão humana, aquele que podemos nos deixar impregnar e ser tragado “pela imensa e cruel indiferença das coisas” (WANDERLEY, 2009, p. 9).

Os textos de Sidney propõem uma busca, um recolhimento e uma espera para elaboração. Sugerem um encontrar-se, reiterado com nossa própria existência de um entregar-se à percepção do incógnito, presente na vida a mais cotidiana, que nós, muitas vezes, temendo a dor desse obscuro, procuramos negar.

Wanderley exige dos seus leitores o mesmo esforço, compromisso, intimidade, intensidade e doação que ele teve ao escrever seus textos. É Susana Souto Silva (2005) quem vem corroborar com esse pensamento, quando diz:

A sua escrita é, antes, um elogio à leitura [...] Em muitos poemas, Sidney Wanderley convida-nos à leitura de outros poetas, de outras obras, conduzindo o leitor pela diversidade e riqueza da literatura, da história, da filosofia, buscando, com sua produção, um lugar onde todas essas áreas se encontram e dizem algo do que somos, do que desejamos, do que tememos e sonhamos.

Torna-se impossível ler os seus escritos numa atitude de distanciamento. O poeta convoca seus leitores, exigindo dele um exercício de leitura em seu repertório de referentes. O leitor é convidado a descobrir com o poeta, outros autores, fatos históricos, entre outros saberes, colocando a tradição em diálogo com a atualidade. Com esse exercício ele faz surgir a nossa liberdade de contato e de criação junto às suas palavras.

Encontramos em Wanderley algo próximo com o que Alain Badiou comenta sobre Rimbaud, “uma revolta lógica” (1994, p. 11), sua linguagem expressa um descontentamento com as opiniões deliberadas pelo senso comum, seus pensamentos se escrevem com encanto e lógica, são ideias que ao se constituírem

evocam o mundo em sua inapreensibilidade, incluindo o acaso, o que se desapega de um pensar dogmático, ao mesmo tempo em que inclui a impessoalidade, o descentramento, e a estranheza, favorecendo a quebra de uma escrita meramente egoica.

Da união das coisas mais simples e esquecidas se faz a sua poesia. O sujeito poético apresenta-se aderente às coisas para ir ao encontro do irrepresentável. As coisas largadas e abandonadas são valorizadas pelo olhar do poeta por elas aludirem às próprias coisas e nada mais. Afirma-se para nós a dialética: tudo que tem de simples tem de complexo. Vejamos este poema.

O ESPANTALHO NO MILHARAL

Repleto de pose e ócio
inutilmente suplica
uma visita dos corvos
e a atenção das espigas

(WANDERLEY, 1997, p. 54)

O inanimado se transforma em animado, através do procedimento metafórico. A escolha do vocábulo espantalho que como objeto é utilizado para fins práticos no cotidiano transcende o seu sentido habitual, no primeiro verso com o contraponto dos termos “pose” e “ócio”, como também no segundo verso, com o emprego do verbo “suplicar”, que segundo o dicionário Aurélio (1989), a palavra “suplicar” oriunda do latim, significa: pedir com instância e humildade; rogar, implorar, pedir. O embuste aparece através dessa aparente simplicidade, provocando no leitor uma agradável surpresa ao entrarmos em contacto com o nosso sentimento de solidão e desamparo, propiciado pela imagem total do poema.

Podemos aproximar construções como estas, entre outras que estão presentes em diversos poemas não citados aqui, com a filosofia Zen-Budista. Esta filosofia propõe a perda da razão para poder encontrar o verdadeiro sentido de existir, dito de outra maneira, ver as coisas não com o intelecto, mas num estar aqui com elas, deve nos trazer a experiência sentida e não entendida. A palavra traz consigo uma concreta materialidade caminhando para uma imagem inaugural.

Enquanto o poema *O espantalho no Milharal* atenta para solidão e o desamparo, o poema *Agosto de 79 d. c.* em sua forma narrativa reflexiva faz-nos pensar que o que há de tão potente quanto um vulcão é capaz de perder o seu

poder de força narcísica para cair nas larvas do esquecimento. O poema reflete sobre a arrogância e a onipotência dos seres na terra, a partir do espelho da natureza que, ao ganhar voz, reflete de volta para o humano aquilo que somos ou poderíamos ser; desse modo, sua linguagem poética passa a ocupar um lugar possível de reconhecimento do ser.

Agosto de 79 d. c.

Quando o Vesúvio explodiu
pela narina, eufórico, a jorrar
aquele catarro infindo e febril,
num último acesso narcísico
o vale de Pompéia redigiu:
“meus versos me eternizaram”.

As lavas do alheio esquecimento
soterraram sua alta presunção.

(WANDERLEY, 2004, p. 15)

Bernardo Carvalho, numa crônica intitulada “A linguagem dos patos”, nos fala do poder que a construção da obra possui, proporcionando um efeito reorganizador da personalidade. O autor pode transformar em qualidade aquilo que poderia ser visto como “defeito”, e o afirma sob um novo sentido, um novo prisma. Sentimentos que nos povoam tais como a raiva, o rancor, a inveja, o amor, a impossibilidade do desejo, são transsubstanciados, não só no sentido da sublimação freudiana:

A pior crítica, a mais pobre e a mais obtusa, é aquela que, em contrapartida, acredita está revelando alguma coisa ao fazer o caminho inverso. Prefere ignorar as conseqüências da criação desse ponto de vista e buscar suas respostas, à moda de uma psicanálise aplicada, num suposto trauma que estaria, segundo ela, oculto nas origens da experiência do autor, quando na realidade é a coisa mais óbvia, deliberada e autoconsciente na própria construção da obra (CARVALHO, 2005, p. 174).

Para Carvalho, o escritor mergulha exatamente neste “desvio”, “doença”, indo ao seu encontro, enfrentando e não fugindo, criando então com seus próprios

sentidos a realização, a obra. Só assim o que é fragilidade se transforma em força, potência, não cabendo ao pesquisador ir à busca dessa fragilidade.

Sabemos que as relações entre a literatura e a psicanálise foram sempre tensas. Pensemos que a segunda tem muito que aprender com a primeira, embora não possamos nos abster de considerar os seus extremos pontos de contato, na tentativa de refletir a linguagem, a existência humana e seus enigmas, aproximando saberes.

Muitas vezes, a psicanálise excedeu-se em direitos para estabelecer a sua epistemologia, e acabou sendo invasiva e desrespeitosa quando tentava colocar no divã o autor, para falar da obra. Acredita-se que essas falhas vêm sendo reparadas. Hoje, mais madura, menos onipotente, a psicanálise convive de modo menos redutor, ao lado desta fascinante criação humana.

Para Barthes (2007, p. 68) “[...] o que quer que se diga da obra, resta sempre, como no seu primeiro momento, linguagem, sujeito, ausência”. O pesquisador, ao tentar fazer uma leitura da obra, irá se defrontar com os símbolos, considerando que eles são demarcados pelo vazio do sujeito com sua marca do inexprimível: “o nada do eu que sou” (BARTHES, 2007, p. 66). A busca do inteligível se faz no percurso da leitura da obra, uma vez que não se deve procurar um significado ou um segredo, pois este é deslizante e recua sempre até o vazio do sujeito. “Qualquer metáfora é um signo sem fundo” (BARTHES, 2007, p. 68) não sendo, portanto, adequado reproduzi-la, mas continuá-la. O pesquisador então acrescerá a sua linguagem à do autor e a dos seus símbolos aos das obras.

O lugar da leitura poética numa concepção psicanalítica já não acolhe aquela vertente de tudo explicar, descobrindo o sentido oculto da obra, na palavra, na fala, e na vida do autor – estamos diante de uma psicanálise implicada, não mais aplicada, a qual considera que o sentido da obra nunca se dá por inteiro, resta sempre inumeráveis sentidos que se constroem dela e dela perpassam.

O poema de Sidney Wanderley (2009, p. 14) aponta de forma clara para esta explanação:

Balanço

A vida toda
 uma odisséia íntima:
 viagem de mim a mim,
 afinal inatingido.

Que pode a fúria de águas sublevadas
 contra a força de pedras resignadas
 a vida toda?,
 a vida toda
 essa odisséia ínfima.

Numa leitura atenta podemos observar a constância de um eu lírico que lança seu olhar no mundo, enquanto faz a síntese com suas próprias vivências singulares. O título pode ser compreendido de duas maneiras, se levarmos em consideração o sentido literal de “balanço”, segundo Houaiss (2001), lemos: deslocamento alternado de um corpo em relação ao seu equilíbrio, oscilação; se buscarmos o sentido figurado depreendemos o vocábulo como: análise, exame inescrupuloso.

As metáforas de colisão ou de impacto, presentes entre os termos “águas sublevadas”, “pedras resignadas” proporcionam um choque pela antítese dos significados das palavras. As águas revoltadas e as pedras conformadas, o que explode/e o que cala. O que fere/e o que é ferido. A desproporcionalidade das coisas que nos circundam lançam em nós a possibilidade de nos olharmos como seres faltosos, incompletos.

“A colisão de imagens ajuda a decompor a realidade familiar, para reduzi-la à matéria poética. Dos fragmentos do mundo o poeta cria seu próprio mundo poético” (HARRIES, 1992, p. 86). E nos proporciona a partir dessa criação a transcendência para outro universo que será construído por seus possíveis leitores.

O recurso anafórico empregado, presente nos versos 1, 7, 8, “a vida toda”, proporciona, no poema como um todo, através do ritmo, sensação de vagareza, lentidão, como se através do próprio ritmo o tempo não passasse. O tempo é vagaroso, queixoso e se encaminha para uma longa espera, a espera do inapreensível, do inatingível.

Encontramos em Sidney uma permissão para o engano, expresso pela polissemia do signo. Um jogo salutar, sempre à busca de novos sentidos, um convite a nos ouvir, ou melhor, ouvir a linguagem fora de seus significados correntes, esse

procedimento é capaz de nos impulsionar a aprender com os possíveis da lógica poética. Quando escutamos o outro, não é assim que podemos aprender?

3.2 HERÁCLITO PELA/NA POESIA DE SIDNEY WANDERLEY

Uma das portas para a compreensão da produção de Sidney Wanderley aponta para o diálogo entre textos, quando um texto conversa com outro formando uma trama como nos ensina Roland Barthes em que o texto é tecido, textura, urdidura. O texto se desenvolve através de um entrelaçamento de vozes que passam a compor e ao mesmo tempo se perder dentro dele. “O sujeito se desfaz nele” (BARTHES, 2006, p. 74-75).

É possível que cada um de nós tenhamos o nosso próprio texto interno, complexo, composto de vozes recentes ou vozes arcaicas, vozes imaginadas, fantasmáticas. Texto consciente/inconsciente produzido por outras leituras, escritas com mitos familiares, vozes que não se distinguem uma das outras, vindas de nossa história de vida afora.

A noção de intertextualidade implica que todo texto deve ser considerado como uma leitura de outros textos, cada texto possibilita diferentes leituras, que produzirá uma rede incessante de novas leituras. A presença da intertextualidade na literatura pressupõe o reconhecimento de que a obra pertence ao mundo do inacabamento, mesmo que ela se proponha a dizer ali, enquanto texto algo finito, porém esse término ou esse fim não cessa de nos transportar para outras vias de leituras tornando o círculo imperfeito e aberto Tomando como exemplo o poema *Disse-o Heráclito de Éfeso* (WANDERLEY, 2000, p. 35):

Disse-o *Heráclito de Éfeso*

tendem à claridade as coisas obscuras
(Eugenio Montale)

Ama a natureza esconder-se.
Eu procurei-me a mim mesmo.

Movendo as pedras do jogo,
o tempo é uma criança que brinca.

Sem esperança de ser encontrado,
desespera o inesperado.

É novo o sol todos os dias.
Para os que adentram os mesmos rios,
correm outras e novas águas.

A mais bela harmonia cósmica:
um monte de coisas atiradas.

Acende a si mesmo uma luz
quando a lua de seus olhos se apaga:
o homem na noite.

Quem poderá ocultar-se
da luz que jamais se deita?

Ao observarmos o título do poema “*Disse-o Heráclito de Éfeso*” o poeta utiliza o pronome “o” que tem a função de objeto direto, de maneira que podemos inverter a ordem do título para “Heráclito de Éfeso disse-o”. A catáfora adverte para o leitor a fonte citada onde devemos buscar a compreensão das palavras encontradas nos ensinamentos do filósofo Heráclito, pensador pré-socrático que ainda hoje tem seus ecos insistentes, vindo de uma palavra oracular, e que, portanto, não revela nem oculta seu pensar, mas indica-o por sinais. Traduzir esse filósofo é entrar num labirinto de imagens que se multiplicam, com seus significados cambiantes que se movem, cavando sentidos imprevistos e determinados com adequação.

Em toda construção encontramos treze aforismos citados no poema, tradução de Emanuel Carneiro (1980), são eles:

Fragmento 6: “(O sol)novo de dia”.

Fragmento 8: “O contrário em tensão é convergente; da divergência dos contrários, a mais bela harmonia”.

Fragmento 12: “Para os que entram no mesmo rio, afluem sempre outras águas; mas do úmido exalam também os vapores”.

Fragmento 16: “Como alguém poderia manter-se encoberto face ao que nunca se deita?”

Fragmento 18: “Se não se espera, não se encontra o inesperado, sendo sem caminho de encontro nem vias de acesso.”

Fragmento 26: “O homem toca a luz na noite, quando com visão extinta está morto para si; mas vivendo, toca o morto, quando com visão extinta dorme; na vigília toca o adormecido.

Fragmento 49: “No mesmo rio entramos e não entramos; somos e não somos”.

Fragmento 52: “O tempo é uma criança, criando, jogando o jogo de pedras; vigência da criança”.

Fragmento 70: (“Heráclito diz que as idéias dos homens são) jogos de criança”.

Fragmento 91: “Não se pode entrar duas vezes no mesmo rio”.

Fragmento 101: “Eu me busco a mim mesmo”.

Fragmento 123: “Surgimento já tende ao encobrimento”.

Fragmento 124: “De coisas lançadas ao acaso, o arranjo mais belo, o cosmos”.

O poeta fala através dos ensinamentos de Heráclito. No processo criativo, muitas vezes é necessário dizer de forma diferente algo que já foi dito. Na poesia, o repetir, o redizer não se processa de forma simplória, a metáfora de repetição é conquistada com grande esforço, esse empenho envolve o sentido histórico, o temporal e o atemporal, que se condensam numa ordem simultânea. Na visão eliotiana é isso que faz com que o escritor se torne perspicaz e consciente de seu lugar no tempo, de seu próprio presente.

No texto:

Ignoram a mão nervosa do artista
que um dia os condenou a ser eternos
– aqueles girassóis brincando ao vento.

(WANDERLEY, 2009, p. 21).

A voz do poeta se manifesta através da obra de arte de Van Gogh (mas não o Van Gogh da biografia), a imagem do quadro do artista trazida pela memória do

poeta faz renascer uma nova pintura que se expõe na cena da página branca, e agora do casamento das artes plásticas com a poesia (entre o antigo e o novo) nasce um poema escrito de tintas-palavras, que faz com que um novo quadro, sendo também ele mesmo, venha a brilhar na mente do leitor.

“Surgimento já tende ao encobrimento”, traduzido por alguns autores como “A natureza ama ocultar-se” é o verso que inicia o poema que estamos analisando. Com este fragmento fica dito para o leitor que a natureza tende ao velamento furtando-se à evidência imediata. No pensamento dos antigos gregos, a oposição entre velamento/desvelamento construía uma intimidade harmônica. Aqui podemos lembrar-nos da proximidade dessa ideia integrativa com a labilidade da dinâmica da metáfora em que o velar e desvelar unifica presença e ausência numa só ocorrência verbal.

Ao fazer a associação da primeira estrofe entre o fragmento 101 e o fragmento 123, somos instigados a pensar que a busca pela “verdade” mantém uma relação com o enigma, pois que a verdadeira constituição das coisas “ama ocultar-se”. Partindo do pressuposto que a palavra “natureza”, era usada pelos gregos para traduzir a *physis*, é certo que Heráclito não diz que a verdade gosta de esconder-se, mas que a natureza (*physis*) ama ocultar-se. Tomamos consciência de que a verdade está no que se vela e não no que é aparente.

A fim de ampliar a visão do argumento exposto acima devemos lembrar-nos do fragmento 54 – “A harmonia invisível é mais forte do que a visível” –, observando essa sentença cabe aqui a reflexão sobre a questão da verdade, questão recorrente na literatura, ao instituir essa dicotomia na própria harmonia, logo pensamos no fragmento 50 – “O uno é em si mesmo diverso”. Se o uno é em si mesmo diverso, a verdade tomada como inteira, é também um todo diverso.

Garcia-Roza, em seu texto *Heráclito e a escuta do logos* (1995, p. 48), considera que “A tradução que se faz de *physis* por natureza é uma simples aproximação, apesar de ser quase inevitável”. Salaria o autor que a palavra na antiguidade conservava uma respeitosa proximidade com o oráculo. Diferentemente de nós, que expressamos a palavra natureza com conotações biológicas e físicas, na Grécia antiga a palavra natureza era traduzida como *physis*. Para ele, se substituíssemos a palavra *physis* por *alétheia*, talvez estivéssemos sendo mais fiel ao pensamento grego do que quando interpretamos *physis* por natureza.

É preciso considerar que a palavra que referencia o pensamento heraclítico é o *logos*, e não a *physis* ou *alétheia*. O *logos* abrange um conjunto harmônico de leis que ordenam o universo. Seria “a razão”, “a “palavra”, “o sentido”, “a lei do pensamento”, “a lei do mundo”.

As essenciais palavras de Heráclito: *physis*, *logos*, luta, fogo, dia, noite; verbos estáticos como estar aí, não estar aí; verbos dinâmicos, reunir, dispersar, aproximar-se, afastar-se, não funcionam como conceitos abstratos, que tenhamos que definir primeiro. É outra maneira de falar, de clarear. As palavras se apóiam uma nas outras, movimentando-se para uma construção. Possuem elas uma poderosa ambivalência.

O *Logos* heraclítico inicia com esta sentença: “Não a mim deveis escutar, mas ao ‘*Logos*’”. Heidegger vai encontrar na palavra *logos* a presença de *légein* que além de significar dizer e falar, também designa pousar, estender diante, recolher. Então, podemos compreender o *logos* como aquilo que aparece, que está diante de nós e que ao mesmo tempo se retrai se recolhe.

A atitude de escutar une o pousar e o recolher, não é apenas ouvindo as palavras e as coisas que escutamos o *logos*. A palavra com seu poder de enigma carrega a força da linguagem em seu silêncio, a fim de colher na duplicidade uma verdade em processo.

Se a palavra é *logos*, o *logos* não é apenas palavra, ela excede, desdobra-se como palavra e como coisa, nomeia o devir e o ser do devir. Não há ainda em Heráclito uma separação completa entre as palavras e as coisas, mas sim uma espécie de cumplicidade entre ambas, de tal forma que as propriedades das coisas se refletem nas palavras assim como estas são partes da *physis*. “E assim como a *physis* é emergência que também se oculta, a palavra desvela uma verdade que se vela” (GARCIA-ROZA, 1995, p. 52).

A escrita do poema, “Disse-o Heráclito de Éfeso”, é expressa pelo arranjo de palavras tão bem calculado, tão bem pensado, na qual dificilmente podemos separar a fala do sujeito citado (Heráclito) da fala do sujeito que cita (Sidney). O eu lírico passa a ser a própria voz do filósofo, sendo ela uma outra fala. A atenção e o rigor prevalecem com uma necessidade de domínio, de forma equilibrada, expondo à prova fiel ao duplo sentido recolhido à simplicidade/profundidade das palavras. Essa forma de falar nos exorta para a leitura da multiplicidade do sentido.

É válido lembrar o que fora dito por Freud em *Psicologia de grupo e a Análise do ego* de 1921, quando ele discute a questão da autoria. Inicialmente Freud constrói em suas primeiras produções uma primeira tópica onde o sujeito figura como origem, uma vez que ele é esclarecido na verdade das representações recalçadas. Em outro momento, na segunda tópica de sua teoria, o sujeito passa a ser deslocado desse lugar de origem para ir ao encontro do devir, advindo das pulsões em incessante produção. É na segunda tópica que Freud elabora uma ideia de sujeito ficcional, embora ele pouco se refira à palavra sujeito. Esse sujeito ficcional se aproxima do sujeito/não sujeito da filosofia contemporânea. Aquele descrito por Barthes que se imiscui na linguagem.

De volta para *Psicologia de grupo e Análise do ego*, Freud vai nos dizer que o autor é aquele que coleta inovações que vem do coletivo, ficando a autoria sujeita aos significantes de uma época. O autor está para além de seu tempo e é nessa atitude de colher do social que ele captura antecipadamente o que está por vir.

Agora podemos fazer uma conexão com a citação feita pelo poeta Sidney Wanderley com a tradição. Ao citar Heráclito, Wanderley opõe-se à tradição ao mesmo tempo em que se aproxima dela. A citação se faz ato, estabelecendo um novo dizer, agora modificada indo de encontro ao sentido, uma vez que as palavras ditadas no mundo moderno, já se apresentam transformadas, pois são elas, abstraídas de outra forma.

Encontramos no poema que estamos analisando uma forma que é nova, e que reúne participação e ruptura com a tradição e com a história. A relatividade do tempo é incorporada à escrita como leitura simultânea do passado. Essa maneira de ligar o passado ao presente nos reenvia a uma reflexão sobre os determinantes das condições de uma enunciação e a questão da autoria. “O que legitima uma produção está num ponto de encontro, marcado por uma certa invisibilidade entre o ato do autor e o efeito discursivo que tal ato produzirá na cultura” (SOUSA, 2001, p. 173). O procedimento intertextual sempre esteve presente na literatura, mas é com os poetas modernos que ele recebe um maior destaque, contrariando a visão dos poetas românticos que de certa forma afastam-se da tradição dando ênfase às suas vivências e sentimentos ditados pelas experiências pessoais.

Eliot foi um dos primeiros a elaborar uma “poética sincrônica”: conceito que abarca a história literária como um agrupamento de obras em permanente transformação. Cada obra nova impulsiona uma transposição da obra anterior. Uma

nova mensagem é capaz de alterar o código linguístico. Não existe uma continuidade linear entre o sujeito que produz e a obra que é produzida.

Para Kristeva (2005, p. 12-13),

O texto não *denomina* nem *determina* um exterior: designa como um *atributo* (uma *concordância*) essa mobilidade heraclítica que nenhuma teoria da linguagem-signo pôde admitir e que desafia os postulados platônicos da *essência* das coisas e de sua *forma*, substituindo-os por uma outra linguagem, um outro conhecimento, cuja materialidade no texto apenas agora começamos a perceber.

Nesse contexto, o texto está direcionado para o sistema significante (relativo à língua e à linguagem de uma época e de uma sociedade demarcada) como também para o processo social onde ele (o texto) circula enquanto discurso.

Mais uma vez a dualidade claro/escuro, visível/invisível, ausência/presença se articula para estabelecer a ordem da escrita, ou seja, o poeta se imbuí de certas regras de trabalho no intuito de recuperar a tradição. Nesse caso, Sidney tenta recuperar esse momento inicial da escrita heraclítica, mesmo que ela estabeleça uma dimensão de perda da memória, de um certo apagamento da consciência minimizada pelo peso do nosso controle do ego.

Um lugar de falta é instaurado – “[...] como uma presença sob o fundo de ausência [...]” (SOUSA, 2001, p. 179). De certo modo podemos refletir essa ausência como algo que se expressa pelo não dito, pelas pausas, silêncios, capturado pela expressividade do texto que tem sua utilidade e sua aplicação na intertextualidade.

O poema de Wanderley traz consigo um silêncio no qual ele insurge e um outro para o qual ele aspira. Eis por que o poema quebra com esse silêncio nos dizendo alguma coisa, como também ele deixa em suspenso algo relativo à impossibilidade de ser dito.

Nada se perde das palavras do filósofo grego que são incorporadas no texto, muito pelo contrário, surge um poema que conserva o seu modo de falar, mantendo a força da dualidade e da densidade, sem apaziguá-las. Essa potência da linguagem que nunca repousa, que acolhe o que ela mesma esconde e o refúgio do que a esconde, é o que faz de sua palavra sua clareza e sua obscuridade – a linguagem que brota do enigma, o enigma da diferença.

A palavra ablação significa tirar, arrebatado, arrancar, ela é trabalhada por Compagnon (2007) para esclarecer o processo de citação. Quando citamos em um texto alguma frase, escolhemos, recortamos algo do que já fora dito, essa escolha desmonta, desconcerta o texto inicialmente lido, alterando conseqüentemente o seu contexto, na medida em que outro texto passa a ser incorporado sem suprimir o primeiro. A repetição de um elemento nos revela não obstante sua diferença, pois esse mesmo elemento não é o mesmo, em função de seu deslocamento.

Para Compagnon, toda citação procede de um ato de leitura, assim como toda leitura, enquanto grifo, decorre de uma citação. Assim, o intertexto estrutura uma cadeia entre o que lemos, o que citamos e o que escrevemos.

A questão que se coloca é: por que citamos tal coisa e não outra que está diante de nossos olhos? Responderemos essa interrogação com a frase de Pascal encontrada no Artigo II-Miséria do homem sem Deus (64): “Não é em Montaigne, mas em mim que acho tudo que nele vejo” (PASCAL, 1984, p. 50). As palavras de Pascal encontram seus ecos nas articulações das ideias de Compagnon, quando este autor descreve a citação como um lugar de reconhecimento. Seria o ato de citação uma espécie de espelho, onde podemos nos encontrar com o familiar/estranho existente em nosso mundo interno? Sendo o outro um reflexo do si mesmo?

Agora faz sentido o pensamento de Antoine Compagnon. Ao se referir à citação, o autor esclarece que o extratexto ao eclodir na escrita, ele insere um parceiro simbólico, uma espécie de máscara, persona, em que o escritor tenta se proteger, na medida do possível, do mundo imaginário. Vejamos como esse pensador tem a nos dizer sobre o sujeito da citação:

O sujeito da citação é uma personagem equívoca que tem ao mesmo tempo algo de Narciso e de Pilatos. É um delator, um vendido-aponta o dedo publicamente para outros discursos e para outros sujeitos –, mas sua denúncia, sua convocação são também um chamado e uma solicitação: um pedido de reconhecimento (COMPAGNON, 2007, p. 50).

Na poesia de Sidney Wanderley encontramos o seu dedo que aponta para outros discursos, mas também esse mesmo dedo apontando para ele mesmo, para o seu próprio discurso. Isso nos diz de um autor que constrói uma poética de rigor,

da auto-reflexão, de espírito aguçadamente crítico, expresso nas palavras de Susana Souto Silva (2005), na esteira de Calvino: “Um projeto de obra preciso”.

Essa atitude referida acima, assim dizendo: a de apontar o dedo para seus escritos peculiares inclui o ato de reler-se, repetir-se, redizer-se, ou seja, voltar-se para seus passos individuais, o que resulta na formação do processo de intratextualidade. Esse caminho é muito próximo do sujeito da Psicanálise descrito por Freud quando ele constrói o conceito da compulsão à repetição. É nesse retorno em que lá o sujeito compareceu, ele mesmo é capaz de se dizer de outro modo (no simbólico), pois o movimento incessante da repetição favorece a elucidação de um novo sujeito.

Em muitos escritos literários, hoje, podemos encontrar o fenômeno da intertextualidade, seja em suas temáticas, seja na relação entre textos, que se reitera, confirmando; e também na contestação ou averiguação do próprio texto. Vejamos esse mesmo poema que fora escrito antes do primeiro que analisamos.

DISSE-O HERÁCLITO DE ÉFESO

*“E no entanto, ver-se-á bem que
não se pode chegar a saber o que
cada coisa realmente é.”*

Demócrito de Abdera

Movendo as pedras do jogo,
o tempo é uma criança que brinca.

Sem esperança de ser encontrado,
desespera o inesperado.

É novo o sol todos os dias.
Para os que adentram os mesmos rios,
correm outrinovas águas.

A mais bela harmonia cósmica:
um monte de coisas atiradas.

Acende a si mesmo uma luz
quando a lua de seus olhos se apaga:
o homem na noite.

Quem poderá ocultar-se
da luz que jamais se deita?

(WANDERLEY, 1995, p. 39).

Comparando os dois poemas escritos com o mesmo título: “Disse-o Heráclito de Éfeso”, o primeiro editado no livro *Desde Sempre* (2000), e o segundo no livro *Nesta Calçada* (1995), podemos perceber inicialmente uma modificação já na epígrafe que acompanha o texto. Uma aponta para a possibilidade de se chegar ao clareamento das coisas obscuras, enquanto a outra faz alusão à dificuldade de se aproximar das coisas como elas são de fato.

O que chama atenção do poema reescrito por Wanderley é o primeiro verso em que aparece o fragmento 123 – “A natureza ama ocultar-se” –, e a inclusão do fragmento 102, na mesma estrofe: “Eu me busco a mim mesmo”. Essa alteração vem a enfatizar a reflexão feita pelo eu lírico sobre a questão da verdade, do jogo do velamento/desvelamento agora de forma mais evidente do que no poema escrito anteriormente, muito embora que esta mesma ideia está sutilmente contida neste.

Outra modificação aparece na quarta estrofe, no terceiro verso, “correm outras e novas águas”, o neologismo outrinovas é abolido do poema anteriormente construído e refeito em “outras e novas águas”.

Em 1919, no texto, *Das Unheimlich*, traduzido para nossa língua como “O estranho”, Freud elucida um dos paradoxos do conceito de compulsão à repetição, procedente dos impulsos instintuais que predominam na esfera do psiquismo. A repetição é uma fronteira indeterminada entre o familiar e o sinistro, entre o conhecido e o desconhecido. E é exatamente pelo seu aspecto de insistência que ela tenta revelar o estranho/familiar existente na vida psíquica. “[...] o estranho provém de algo familiar que foi reprimido” (FREUD, 1980, v. XVII, p. 307).

Segundo Freud, é necessário uma atenção especial quando descrevemos sobre o processo do estranhamento, sobretudo na literatura. Uma vez que estamos diante da ficção e ela é mais abrangente de que na vida real. O estranho na vida mental contém a totalidade do estranhamento na vida real, e é algo mais, além disso, pois que foge ao real. A oposição entre o que foi reprimido e o que foi suplantado não podem ser transpostos para o estranho em ficção sem transformações profundas. O conteúdo da fantasia não se submete a prova da realidade.

A respeito do escritor imaginativo, Freud infere que ele tem a capacidade de poder escolher dentro de seu universo de representação tanto realidades que nos são familiares, quanto as que se distanciam delas. Diz ele: “O resultado algo paradoxal é que em primeiro lugar, muito daquilo que não é estranho em ficção se-

lo-ia se acontecesse na vida real; e, em segundo lugar, que existem muito mais meios de criar efeitos estranhos na ficção do que na vida real.” (FREUD, 1980, v. XVII, p. 310). Essa citação é importante para nós, na medida em que ela encontra uma confirmação de que a ficção, contida na obra de arte, aqui na poesia, tem um grande poder de criar sentimentos de estranheza no leitor, talvez mais do que aquelas possíveis na vida real.

Outra observação que se faz pertinente, já que estamos fazendo uma leitura da linguagem poética de Sidney Wanderley é que em muitos de seus escritos aparecem a intertextualidade, e do ponto de vista desse escritor, o seu texto possui citação (referência consciente ou inconsciente, enxerto, pastiche), de outros autores, numa atitude de saber concatenar a multiplicidade do eu, criando seu próprio estilo, onde eclode um novo sujeito, o que não hesitou em misturar-se com o diferente, o estranho a ele.

Nessa perspectiva seus parceiros simbólicos lhes servem de duplos, ajudando a expandir o seu mundo poético, da mesma forma que esse mundo é também novas aberturas para o leitor, que pode usufruir de sua escritura, indo à busca de outras fontes de saber.

Esses tantos autores expressos em seus escritos não seriam seus duplos que se põem a falar como sujeito lírico? Sem dúvida a etapa do espelho de Lacan e sua função na estruturação do eu como efeito do simbólico torna importante para percebermos que não podemos deixar de nos referir a lógica do duplo. Essa lógica pode nos guiar em direção à experiência sobre o “estranho” freudiano. O estranho encaminha para a inconsistência do familiar, e da nossa constituição como sujeito e, por vezes, nos causa a clara sensação de perda do eu. O eu vem então a se fundamentar na lógica do múltiplo.

Sidney sabe bem como poeta o que significa isso. No início de seu livro *Na Pele do Lago* (1999), aparece uma epígrafe retirada do ensaio de Eliot: *Tradição e talento individual* que diz: “A poesia não é uma liberação da emoção, mas uma fuga da emoção; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade. Naturalmente, porém, apenas aqueles que têm personalidade e emoção sabem o que significa querer escapar dessas coisas”.

Sidney se aproxima da visão poética de Eliot no que se refere à poética marcada pelo traço do impessoal, em que a função do poeta é acolhida como puro

efeito do discurso. Eliot denomina o poeta como uma espécie de “espelho” de uma época, o poeta deve recolher elementos para o seu trabalho em inúmeras fontes.

Esse aspecto coloca em questão a “soberania do eu”, do escritor fazendo resistência ao seu próprio narcisismo, permitindo ver com clareza a contemporaneidade e a afinidade com o processo psicanalítico.

De volta para o fenômeno da intertextualidade encontramos na poesia de Sidney Wanderley, o intertexto com a função não apenas de reafirmar a ideia do texto citado, veremos no poema *Versus* (2004, p. 32-33) a ideia de contestar ou questionar a referência feita a outros autores.

Versus

Contraditando Donne,
adormeceu na carroça que o conduzia
da prisão ao patíbulo.

Contraditando Dante,
garantia que o amor paralisava
o coração incandescente do sol e das estrelas.

Contraditando Hamlet,
ser ou não ser, para ele,
era uma questão de ocasião.

Contraditando Drummond,
dizia ser a pedra
o meio, o fim e o caminho.

Contraditando Borges,
agradecia às cópulas e aos espelhos
pela multiplicidade dos homens.

Contraditando Kelvin,
desprezava o mais relevante conhecimento
quando expresso em números.

Contraditando Pessoa,
cria piamente
na sinceridade dos poetas.

Contraditando Sócrates,
desvendar os segredos da pedra ou do verme
valia-lhe bem mais que o autoconhecimento.

Contraditando Dostoiévski,
sofismava: se Deus não existe,
então nada (existe e) é permitido.

Contraditando Sartre,
lembrava que o inferno reina e arde
dentro de nós.

Contraditando os poderosos,
havendo governo,
era contra.

E, para não contraditar-se,
repetia à exaustão: “o conflito
é o pai de todas as coisas”.
Dizia-se chamar-se Heráclito.

O poema é escrito de forma narrativa reflexiva, e construído com uma boa dose de humor e ironia. A preposição usada como título *Versus* aponta desde já para o leitor o sentido de contestação. Em quase todas as estrofes aparece o uso da anáfora “contraditando”, numa evidente refutação jocosa com os interlocutores mencionados: Donne, Dante, Hamlet, Drummond, Borges, Kelvin, Pessoa, Sócrates, Dostoiévski, Sartre.

Na última estrofe, o único interlocutor que o eu lírico não contradita é Heráclito, “para não contraditar-se”, estabelecendo mais uma vez, o diálogo intertextual com o filósofo da antiguidade, reafirmando a noção do antagonismo das coisas postas no universo, das quais tão bem Heráclito desenvolveu em seus magistrais pensamentos.

Em quase toda obra de Sidney a presença de Heráclito é marcante, são inúmeros os poemas que se expressam através do filósofo como, por exemplo, *Nesta calçada* (1995, p. 46), *Riverrun* (1997, p. 26), *As estóicas* (1997, p. 82), *O rio* (2009, p. 44). Poderíamos fazer um levantamento em seus livros para demarcar e conferir sistematicamente essa trajetória, isto demandaria outro estudo. Fiquemos com esses escritos:

Rio e meninos

Três meninos mergulham no rio
o rio mergulha na tarde
a tarde mergulha no tempo

que envelhece os meninos
que engole o sonho e os que sonham
que altera o curso do rio

para que três outros meninos
em outra tarde, outro rio
renasçam em outros mergulhos.

(WANDERLEY, 2002, p. 53)

O rio interior

Também em mim corre um rio.
de rubras espessas águas
por frágeis dutos.
se essas águas desistirem da viagem,
uma grande sombra descera sobre meus olhos:
não mais manhãs,
não mais amigos,
não mais poemas.

E eu, que tanto amei a solidão e o silêncio,
terei de provar que fiz por merecê-los
– quando o rubro rio estancar sua corrente
e este corpo for só notícia do ausente.

(WANDERLEY, 2009, p. 47)

Encontramos nesse poema a marca do discurso heraclítico no simbolismo do rio, e do movimento incessante de suas águas. Quando miramos o rio de Sidney nossos olhos se detêm e se desdobram na correnteza essencialmente das coisas e das palavras que elas reúnem. Através da transparência/obscuridade da linguagem, o poeta mergulha como também nos faz mergulhar no insondável mistério vida/morte.

Sidney não está preocupado em refletir sobre a veracidade das coisas, ou seus fundamentos, sua preocupação assemelha-se à de Heráclito, a de ater-se à

fluidez da linguagem “naquilo que nos toca os ouvidos, os olhos, a língua, a pele. O sentido encontra-se no que sentimos” (SCHÜLER, 2000, p. 15).

Esse entrelaçar de vozes que mais se dirige para a perplexidade das coisas postas no mundo trata-se de um pensamento que possui grandes afinidades com a Psicanálise e com a Filosofia, ou, tem a ver com a inquietude do pensamento que se desloca na própria dificuldade de se encontrar com a ambiguidade e com o deslocamento da palavra que institui a mais alta capacidade de refletir o mundo e sua inapreensibilidade totalizante.

Encontramos na metáfora do rio uma maneira de vagarosamente nos atermos à estranheza e a transitoriedade das coisas e da vida. Pensar as ideias dos primeiros pensadores é experimentar um retorno às origens do próprio pensamento, trazendo o mistério e expressão de uma nova verdade que se desdobra em enigma. “[...] A estranheza destes pensadores deixa de nos ser extremamente estranha para afirmar-se como nossa própria estranheza” (LEÃO, 2005, p. 9).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O ponto de chegada é também o ponto de partida, porém precisamos ancorar em algum lugar, esse lugar não pretende ser fixo, imperativo ou absoluto. Estamos diante da linguagem de um poeta que como todo escritor e no caso de Sidney a exigência com a sua obra é um traço bastante forte em seus escritos. Geralmente numa obra há sinais de esforço sob o qual emerge uma pseudovitória. Pseudo porque ela tem permanência limitada e também ela é invariavelmente contestada pelo escritor, que ao negar o que fora feito, deseja começar tudo novamente.

O poeta em questão está sempre se revendo, refazendo seus textos, reelaborando-os de forma bastante sistemática, e essa sua visão de mundo é coerente com o que ele mesmo expressa em seus escritos intratextuais. Eles estão colocados em muitos dos seus livros numa clara aceitação das metamorfoses que impulsionam o pensamento e que propiciam uma eterna construção/desconstrução na forma de se conceber não apenas o mundo literário, mas também o mundo real.

Para acrescer esse argumento, não poderemos deixar de demarcar que o estudo da obra poética wanderleyriana privilegia o universo do trabalho da palavra, da técnica e da escrita. A epígrafe, que inicia o primeiro capítulo deste estudo esclarece esse caminho: “Alar as palavras ápteras/abater as aladas/cavoucar as abissais”. Nos dois primeiros versos a antítese entre os verbos “alar” e “abater”, suspender e alçar faz um contraponto com fazer cair por terra, descer. Os adjetivos, “ápteras” – que se traduz como desprovidas de asas – e “aladas”, em oposição, as que possuem asas, causam pelo impacto das palavras uma vigorosa construção de metáforas de colisão que junta dessemelhantes para criar algo completamente inusitado, formando um segundo mundo, aquele que se dirige aos sentidos e ao domínio do pensamento.

A estruturação dessas metáforas que nos convida a abandonar a realidade familiar é realizada através da quebra da referencialidade da linguagem, libertando a palavra de sua função ontológica que nos permite esquecer do mundo. “e ver brotar do caos gerado e geral/um crepúsculo, uma corola, um poema” (WANDERLEY, 1997, p. 37).

Trabalhar com a linguagem é suportar o desconhecido, o abissal, o estranho. O poeta está sempre a se confrontar com o real e o imaginário por não se conformar

com as respostas vindas do senso comum. A façanha de se pensar seus próprios pensamentos sugere uma aproximação de uma verdade até então não concebida. Por isso é que encontramos, nos textos de Sidney, um convite constante de novas buscas, novos aprendizados pelos possíveis caminhos da linguagem, pois sua obra traz em si uma ruptura com o estabelecido.

A linguagem poética comparada ao espelho opta pelo visível e o invisível, pelo presente e o ausente, pelo verdadeiro e o falso, pelo uno e o múltiplo, pela razão e a pulsão, pela vida e a morte. O texto é tudo aquilo que cria o duplo, jogo de esconde-esconde onde os afetos se apresentam embaralhados para se revelar com outros tons.

Somos habitados por um tempo irrequieto, convulso, em que as imagens e as palavras são tantas vezes excessivas, e Sidney diz muito com pouco. É justamente nessa brevidade que o ser da linguagem abriga um vasto mundo – de indagações, de criação e recriação do universo, da existência humana, da nossa língua, e das palavras.

Embora tenha seguido a trilha da metáfora, sujeito e intertextualidade, percorremos alguns caminhos secundários que se aproximaram dela: o tempo, a dor, a solidão, o silêncio, a ironia e a historicidade. Outros vários caminhos não foram totalmente abandonados, mais apenas tocados sem maiores detalhes, como, por exemplo, a questão do humor, do amor, da morte e da utopia.

A subjetividade é trazida pelo poeta através de metáforas que focalizam um pormenor do mundo através da personificação e humanização dos objetos muitas vezes abandonados e largados na natureza circundante. Vimos nos poemas: *A pluma*, *Na estrada*, *Agosto de 79 d.C.*, *O espantalho no milharal*, como ocorre esse procedimento. Ao desmaterializar o sujeito, onde o “eu” é imperceptível, não nomeado em seus poemas, Sidney provoca indagações sobre a existência em sua máxima potência para que o próprio humano possa se reconhecer no mundo que o abriga.

O seu pensamento vagueia solitário e silencioso, voltando-se para o devir e, muitas vezes, para a ação do sujeito sobre o mundo e a ação do mundo sobre o sujeito. Na verdade, Sidney chama atenção para a negação do outro, fazendo uma crítica à sociedade do narcisismo, predominante em nossa época.

Seus textos se misturam com outros tempos poéticos, numa clara demonstração de que a neutralidade no fazer literário não é possível. A imagem do

palimpsesto pode ser utilizada a toda e qualquer obra poética. E é nela que nós como leitores somos convidados a habitar vários mundos e tempos históricos nos perdendo e nos encontrando nestes vestígios de outros “eus”, em outros textos.

Em Sidney Wanderley encontramos com as nossas identificações múltiplas, plásticas, polimorfos e polifônicas. A experiência literária e a experiência psicanalítica são ainda maneiras de preservar nosso espaço psíquico, enquanto sistema vivo à procura do encontro com o outro, capaz de transformações e adaptações.

O universo poético é resultado de continuidades e descontinuidades, mudanças e permanências, lembrando aqui da teoria da compulsão à repetição elaborada por Freud. Tudo isso pode significar que todo conhecimento possui lacunas e Sidney em seus poemas, por exemplo, *Colisões* e *O precário*, nos instiga a pensar desse modo. Não podemos pensar em esgotar as questões que nos incomodam, então cai por terra o desejo humano do absoluto.

A poesia de Sidney Wanderley permitiu aproximações com a Psicanálise e com categorias da Filosofia, porém a leitura poética, ao recuperar inquietações, nos diz que o sujeito é sempre outro, sempre num processo do devir. O Humano, na concepção poética de Sidney, é aquele que não aceita cristalizar-se numa personalidade estável, que não acata as particularidades vindas do senso comum, mas assume seus limites, elevando-os a uma eterna procura que faz de si um novo ser para ser talvez autenticamente o que é: “aberto para as possibilidades”.

A contemplação em seus textos da morte do sujeito metafísico e o aparecimento do ser na linguagem faz realçar o exílio do ser na linguagem poética, uma das nossas mais belas e vigorosas invenções, tão estranha e tão próxima a nós, que tem o seu poder de ponte de contacto e de compreensão entre os seres.

REFERÊNCIAS:

ARISTÓTELES. *A arte poética*. Tradução de Pietro Nassetti. São Paulo: Martin Claret, 2006.

ASSIS, Machado. "O espelho". In: _____. *Contos*. São Paulo: Ed. Moderna, 1984.

BADIOU, Alain. *Para uma nova teoria do sujeito*. Tradução de Emerson Xavier da Silva; Gilda Sodré. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994.

_____. *O ser e o evento*. Tradução de Maria Heloiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Madalena da Cruz Ferreira. Lisboa: Edições 70, 2007.

_____. *O prazer do texto*. Tradução de J. Guinsburg. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BAVCAR, Evgen. "Uma câmera escura atrás de outra câmera escura", entrevista concedida a Elida Tessler, e Muriel Caron. In: SOUSA, Edson Luiz André; TESSLER, Elida; SLAVUTZKY, Abrão (org.). *A invenção da vida: arte e psicanálise*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2001.

BENJAMIN, Walter. "O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Magia, técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, v.1).

BERARDINELLI, Afonso. *Da poesia à prosa*. Tradução Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BLANCHOT, Maurice. *O Espaço Literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. *A conversa infinita 2: a experiência limite*. Tradução de João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

_____. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Schwarcz, 2000.

_____. *História concisa da Literatura Brasileira*. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006.

CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANDIDO, Antonio. *O Estudo Analítico do Poema*. São Paulo: Humanitas, 2004.

CARA, Salete de Almeida. *A poesia Lírica*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1986.

CARVALHO Bernardo. "A linguagem dos patos". In: _____. *O Mundo Fora dos Eixos*. São Paulo: Publifolha, 2005.

CAVALCANTE, Simone. *Literatura em Alagoas: ensino médio e vestibular*. Maceió: Scortecci, 2005.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionários de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva. 21. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007.

COMPAGNON, Antoine. *O trabalho da citação*. Tradução de Cleonice P. B. Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

COSTA LIMA, Luiz. "Um par problemático: representação e sujeito moderno". In: BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, Literatura e estética de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

DELEUZE, G. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

Dicionário Eletrônico Houaiss de Língua Portuguesa. Produzido e distribuído por Editora Objetiva Ltda, 2001.

Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

ECO, Humberto. *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Tradução de Beatriz Borges. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

ELIOT, T. S. *Ensaio*. Tradução de Juan Junqueiro. São Paulo: Art Editora, 1989.

FIGUEREIDO, Luís Cláudio. *A invenção do Psicológico: quatro séculos de subjetivação (1500-1900)*. São Paulo: EDUC/Escuta, 1999.

FISCHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Tradução de Leandro Konder. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. Tradução Antônio Ramos Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 1981.

_____. *O que é um autor?* Lisboa: Vega, 1992.

FRAYZE-PEREIRA, João A. *Arte, dor: inquietudes entre estética e psicanálise*. São Paulo: Atelier Editorial, 2005.

FREUD, Sigmund. *A interpretação dos sonhos* (primeira parte). Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. IV.

_____. *A interpretação dos sonhos* (segunda parte). Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. V.

_____. *Além do princípio de prazer*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. XVIII.

_____. *A negativa*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. XIX.

_____. *A Psicopatologia da vida cotidiana*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. VI.

_____. *Delírios e sonhos na gradiva de Jensen*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. IX.

_____. *Escritores criativos e devaneio*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. IX.

_____. *O estranho*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. XVII.

_____. *O ego e o id*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. XIX.

_____. *O futuro de uma ilusão: O mal estar na civilização e outros trabalhos*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. XXI.

_____. "Psicologia de grupo e a análise do ego". In: _____. *Além do princípio de prazer*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. XXIII.

_____. *Recordar, repetir e elaborar* (Novas recomendações sobre a técnica da psicanálise). Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. XII.

_____. *Uma dificuldade no caminho da psicanálise*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1980. v. XVII.

GARCIA-ROZA, Luiz Alfredo. *Palavra e verdade: na filosofia antiga e na psicanálise*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

_____. *Freud e o inconsciente*. 4. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

GAY, P. *O Coração Desvelado*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

GREEN, André. *Sobre a loucura pessoal*. Tradução de Carlos Alberto Pavanelli. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Modernização dos sentidos*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Editora 34, 1998.

HARRIES, Karsten. "A metáfora e a transcendência". In: SACKS, Sheldon (org.). *Da metáfora*. São Paulo: EDUC/Pontes, 1992.

HERÁCLITO. *Origem do Pensamento: Fragmentos*. Tradução de Emmanuel Carneiro Leão. Rio de Janeiro: Edições tempo brasileiro, 1980. Coleção Diagrama 1.

_____. "Heráclito". In: *Os Pensadores Originários*. Tradução de Emanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. 4. ed. Bragança Paulista: Editora Universitária, 2005.

HOPKINS, Gerard Manley. *A beleza difícil*. Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1997.

KRISTEVA, Júlia. *As novas doenças da alma*. Tradução de Joana Angélica D'Avila Melo. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *Introdução à Semanálise*. Tradução de Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 2005.

LACAN, Jacques. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LEÃO, Emmanuel Carneiro. "Introdução". In: *Os Pensadores Originários*. Tradução de Emanuel Carneiro Leão e Sérgio Wrublewski. 4. ed. Bragança Paulista: Editora Universitária, 2005.

LEMINSKI, Paulo. "A paixão da linguagem". In: CARDOSO, Sérgio et al. *Os sentidos da paixão*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987

LIMA, Roberto Sarmiento. *O círculo e a palavra: constantes do poema lírico*. Maceió: EDUFAL, 1997.

LIMA, Walter Matias. *Notas introdutórias para discutir a história do corpo*. Notas de aula. Texto impresso. Maceió, 2005.

MACHADO, Roberto. *Foucault, a filosofia e a literatura*. 3. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Tradução de Gerardo Dantas Barreto. Rio de Janeiro: Grifo, 1969.

_____. *O visível e o invisível*. Tradução de José Artur Gianotti; Armando Moura d'Oliveira. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. Textos escolhidos. In: *Os pensadores*. Tradução de Marilena de Souza Chauí. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

MEZAN, Renato. *Interfaces da psicanálise*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

MILLER, Henry. *A sabedoria do coração*. Tradução de Lya Wyler. Porto Alegre: L&PM, 1986.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. In: *Os pensadores*. São Paulo: Editora Nova Cultural LTDA, 1996.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. *Ecce Homo*. Tradução de Marcelo Backes. Porto Alegre: L&PM pocket, 2003.

_____. *O nascimento da tragédia*. Tradução de Antonio Carlos Braga. São Paulo: Escala, 2007. Coleção grande obras do pensamento universal -73.

_____. *Os Pensadores*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

PAES, José Paulo. *Os perigos da poesia e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

PASCAL, Blaise. *Os pensadores*. 3. ed. São Paulo: Victor Civita, 1984.

PAZ, Octavio. *A outra voz*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

_____. *O Arco e a lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

_____. *Signos em Rotação*. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PERRONE-MOISÉS, Leila. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Aquém do eu além do outro*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Flores da Escrivainha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Texto, crítica e escritura*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PIGLIA, Ricardo. *Formas Breves*. Tradução de José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PONTALIS, J. B. *Perder de Vista: da fantasia de recuperação do objeto perdido*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 47. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SOUSA, Edson Luiz André. "O inconsciente entre o escrito e o escritor". In: *Revista da Associação Psicanalítica de Porto Alegre: Psicanálise e Literatura n. 15*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1998.

_____. Totumcalmum. "A condição de exílio da escrita". In: BARTUCCI, Giovanna (org.). *Psicanálise, Literatura e estética de subjetivação*. Rio de Janeiro: Imago, 2001.

SILVA, Susana Souto. "O poema ri". In: *Humanitates*. v. I, n. 3. Publicação do Centro de Ciências de Educação e Humanidades – CCEH, Universidade Católica de Brasília – UCB, junho, 2005. Disponível em: <<http://www.humanitates.ucb.br/3/poema.htm>>. Acesso em: 20 jun. 2005.

SCHÜLER, Donaldo. *Heráclito e seus (dis)cursos*. Porto Alegre: L&PM, 2000.

SÜSSEKIND, Flora. *Papéis Colados*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.

VICO, Giambattista. *Princípio de (uma) ciência nova: acerca da natureza comum das nações*. Tradução de Antonio Lázaro de Almeida Prado. 3. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1984. Os pensadores.

WANDERLEY, Sydney. *Chuva e não*. Maceió: Catavento, 2009.

_____. *Desde sempre*. São Paulo: Escrituras, 2000.

_____. *De Riacho do Meio à Viçosa de Alagoas*. Maceió: Grafitex, 1985.

_____. *Entropia*. Maceió: Catavento, 2004.

_____. *F de fogo fuzil*. Maceió: Sergasa, 1981.

_____. *Na Pele do lago*. São Paulo: Escrituras, 1999.

_____. *Nesta calçada*. São Paulo: Iluminuras, 1995.

_____. *Poemas Post-Húmus*. v. III. Maceió: Coleção Videntes das Alagoas, 1991.

_____. *Quisera ter a beleza que*. São Paulo: Escrituras, 1997.

_____. *Três vozes nordestinas*. São Paulo: Escrituras, 2001.

WANDERLEY, Sidney; LYRA, Fernando Sérgio. *Hai-quase*. São Paulo: Escrituras, 2002.

WEIL, Simone. *A gravidade e a graça*. Traduzido pela equipe ECE (Editora de Cultura Espiritual). 2. ed. São Paulo: ECE Editora, 1986.

BIBLIOGRAFIA:

BARROS, Manuel. *Gramática expositiva do chão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução de Maria de Santa Cruz e Ana Mafalda Leite. Lisboa: Coleção Signos, 1970.

BRUM, Bruno. *Cada* (poemas). Belo Horizonte: LIRA, 2007.

CARVALHO Bernardo. O arquiteto. In: *Aberração*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

_____. O olho no vento. In: *Aberração*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

CHNAIDERMAN, Miriam. *Ensaio de psicanálise e semiótica*. São Paulo: Escuta 1989.

COSTA LIMA, Luiz. *Teoria da Literatura em suas Fontes*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, vol II.

FERRAZ, Flávio Carvalho. *Cama de campanha*. São Paulo: Atelier Editorial, 2006.

GIDDENS, A. *AS Conseqüências da Modernidade*. Tradução de Raul Fiker, São Paulo: Unesp.

KLEIN, Melanie. *O Sentimento de Solidão*. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1995.

KRISTEVA, Júlia. *Estrangeiros para Nós Mesmos*. Tradução de Maria Carlota Carvalho Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAPLANCHE, Jean e PONTAILS, Jean-Baptiste. *Vocabulário de Psicanálise*. Tradução de Pedro Tamem. São Paulo: Martins Fontes, 1967.

LASCH, C. *A Cultura do Narcisismo*. Tradução de Ernane Pavaneli Moura. Rio de Janeiro: Imago, 1979.

LUFT, Lya. *O ponto cego*. São Paulo: Madarim, 1999.

MIRANDA VILLARDI, R. *Lira e Angústia: Poesia Alagoana Hoje*. São Paulo: Edicon, 1987.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária: poesia*. 16. ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

OLMOS, Ana Cecília. *Por que ler Borges*. São Paulo: Globo, 2008.

PONTALIS, J. B. *Perder de Vista: da fantasia de recuperação do objeto perdido*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de Palavras*. Tradução de Luiz Fernando P.N. Franco. Campinas: Unicamp, 1990.

TANIS, Bernard. *Solidão: Clínica e Cultura*. em Herman Fábio; Lowenkron Theodor (organizadores). *Pesquisando com o Método Psicanalítico*. São Paulo: Casa do Psicólogo: 2004. p.85 a 94.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção, Leitura*. Tradução de Jerusa Pires Pereira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.