

ISSN: 1808-5385

# *Texto Poético*

REVISTA DO GT TEORIA DO TEXTO POÉTICO (ANPOLL)

ANO X - Nº 14 - 1º SEMESTRE/2013

# *TextoPoético*

Revista do GT Teoria do Texto Poético

ISSN: 1808-5385

## **Coordenação**

Diana Junkes Martha Toneto

Ida Maria Santos Ferreira Alves

## **Editora responsável**

Diana Junkes Martha Toneto

## **Co-editora responsável**

Ida Maria Santos Ferreira Alves

## **Comitê Editorial**

Diana Junkes Martha Toneto (UNESP/ São José do Rio Preto)

Ida Maria Santos Ferreira Alves (UFF)

Adalberto Luis Vicente (UNESP/Araraquara)

Antonio Donizeti da Cruz (UNIOESTE/Marechal Cândido Rondon)

Elaine Cristina Cintra (UFU)

Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (UFG/Goiânia)

Wilton José Marques (UFSCar-UNESP/Araraquara)

## **Conselho Editorial**

Albertina Vicentini Assumpção (UCG)

Ana Maria Lisboa de Mello (UFRGS)

Ângela Maria Dias (UFF)

Enivalda Nunes Freitas e Souza (UFU)

Fernando Cabral Martins (Universidade Nova de Lisboa)

Francis Uteza (Université Paul Valéry – Montpellier)

Ida Maria Santos Ferreira Alves (UFF)

Jaime Ginzburg (USP)

Marcos Siscar (IEL/UNICAMP)

Maria Adélia Menegazzo (UFMS)

Maria Zaira Turchi (UFG/Goiânia)

Paula Glenadel (UFF)

Vera Lúcia de Oliveira (Università di Perugia)

## **Revisão**

Talita Serpa

## **Projeto Gráfico e Diagramação**

HN Editora

## SUMÁRIO

### EDITORIAL

Poesia, tradução e crítica	5
<b>Diana Junkes Bueno MARTHA</b>	
<b>Ida ALVES</b>	

### ENTREVISTA

“Jogar o jogo — ou sobre traduzir”: Entrevista com Paulo Henriques Britto	8
<b>André Luiz de Freitas DIAS</b>	

### DOSSIÊ

A tradução da <i>Logopeia</i> : Pound, Haroldo E Ovídio	20
<b>Brunno V. G. VIEIRA</b>	
Fenollosa: da exegese do ideograma às vanguardas	39
<b>Márcio de Lima DANTAS</b>	
<b>Francisco Freire de AMORIM</b>	
A importância da metamorfose nas traduções de Herberto Helder	50
<b>Izabela Guimarães Guerra LEAL</b>	
<b>Rafaella Dias FERNANDEZ</b>	

A tradução de poemas de língua alemã no jornal <i>Folha do Norte</i>	68
<b>Rúbia de Nazaré Duarte SANTIAGO</b>	

## VÁRIA

Imagem e epifania nos poemas em prosa de Cruz e Souza	84
<b>Antônio Donizeti PIRES</b>	

A história como múmia: sobre a poesia de Bruno Tolentino	104
<b>Marcos SISCAR</b>	

Poesia e Conhecimento	118
<b>Vera Lúcia de OLIVEIRA</b>	

O fantástico de Charles Nodier: lenda e mito	139
<b>Ana Luiza Silva CAMARANI</b>	
<b>Paulo Sérgio MARQUES</b>	

## RESENHA

<i>NÓS, OS DESCONHECIDOS</i> (2012)	167
<b>Tamy de Macedo PIMENTA</b>	

# EDITORIAL

## Poesia, tradução e crítica

O volume 14, número 1, da Revista *Texto Poético*, vem a público com uma novidade. Este é o primeiro volume organizado em três partes: dossiê, *vária* e resenhas. Esperamos com essa estrutura dar maior visibilidade a temas específicos de interesse dos estudiosos de poesia, reunindo, sob o *Dossiê*, reflexões aprofundadas desenvolvidas por pesquisadores brasileiros e estrangeiros. A sessão *Vária*, por outro lado, preserva o projeto inicial da *Texto Poético* ao manter a diversidade de artigos, sob temas distintos, o que dinamiza o formato da publicação.

Neste número, o *Dossiê Poesia, Tradução e Crítica* traz quatro artigos e uma entrevista sobre o tema. No primeiro artigo, *A tradução da logopeia: Pound, Haroldo, Ovídio*, Brunno Vieira propõe uma análise de algumas passagens do episódio de “Morte de Narciso” das *Metamorfoses* (3.407-510), de Ovídio, na tradução de Haroldo de Campos. O autor discute os procedimentos tradutórios de Campos cotejando-os com a formulação da logopeia proposta Ezra Pound e reflete sobre as potencialidades da prática tradutória haroldiana.

No segundo artigo *Fenollosa: da exegese do ideograma às vanguardas*, Marcio de Lima Dantas e Francisco Freire de Amorim, partem das considerações do filósofo e sinólogo norte-americano Ernest Francisco Fenollosa sobre os caracteres chineses, apresentando alguns pontos de vista sobre problemas da poética ocidental e possíveis soluções para traduções. Analisam o surgimento de uma vanguarda artística influenciada pelo Oriente que possa surgir da tensão entre uma possível mitopoética e a existência de uma escrita ligada às estruturas da natureza.

No terceiro artigo da sessão *Dossiê*, Izabela Leal e Rafaella Fernan-

dez analisam, em *A importância da metamorfose nas traduções de Herberto Helder*, a perspectiva teórico-crítica adotada por Herberto Helder em suas traduções, denominadas por ele de “poemas mudados para o português”; as autoras refletem sobre o fato de que, em Helder, tradução e criação unem-se em um gesto de leitura do poético que toma a metamorfose como lei que preside toda a criação artística e que a atividade tradutória, também metamorfose, ressignifica.

No quarto artigo, *A tradução de poemas em língua alemã no jornal Folha do Norte*, Rúbia Santiago analisa a tradução de poemas de língua alemã no Jornal “Folha do Norte” e aponta para uma relação interessante entre a prática tradutória e os processos formadores da nova poesia paraense. A publicação de traduções de textos literários de outros países num periódico de Belém foi importante, segundo a autora, para a circulação de novas ideias e de diferentes propostas estéticas, trazendo novidades à literatura local.

André Dias encerra o Dossiê com entrevista a ele concedida por Paulo Henriques Britto. Em *Jogar o Jogo — ou sobre Traduzir* o poeta, crítico, ensaísta apresenta um histórico de seu percurso e discute alguns dos preceitos que adota para traduzir em contraposição a outras renomadas práticas tradutórias de poesia em português levadas a cabo por poetas como Haroldo de Campos e Augusto de Campos.

O artigo de Antonio Donizete Pires, *Imagem e epifania nos poemas em prosa de Cruz e Souza* abre a sessão *Vária*. O autor parte da conceituação de termos caros à teoria e à crítica da poesia lírica, e apresenta um breve estudo da poesia em prosa do simbolista de Cruz e Sousa (1861-1898), consubstanciada nos livros *Missal* (1893) e *Evocações* (1898). Ao evidenciar, pela articulação dos conceitos de **Imagem** e **Epifania** – utilizados pelo poeta de maneira moderna e original –, Pires ressalta o lugar de destaque que o poeta ocupa nos quadros da poesia brasileira.

Em *A história como múmia: sobre a poesia de Bruno Tolentino* Marcos Siscar procura associar, ao conteúdo polêmico das propostas de Tolentino, a leitura de seu último livro de poemas, *A imitação do amanhecer*. O

autor relaciona o aspecto especulativo às opções formais desse conjunto de textos, evidenciando os dilemas com os quais se envolveu o projeto poético de Tolentino.

Vera Lúcia de Oliveira em *Poesia e Conhecimento* trata da especificidade da linguagem poética e de sua potencialidade de proposição de uma forma de conhecimento do/sobre o mundo, capaz de unir elementos contraditórios da realidade por sua capacidade de síntese e condensação. Por fim, Tamy de Macedo Pimenta traz uma contribuição interessante por meio da resenha de *Nós, os desconhecidos*, livro organizado por Rui Pires Cabral e pela ilustradora Daniela Gomes, editado na Averno, Lisboa.

Esperamos, assim, que este Volume 14, número 1 da Texto Poético traga aos leitores boas reflexões sobre a poesia, sua produção, tradução e crítica e que motive novos estudos e reflexões acerca do tema.

**Diana Junkes Bueno Martha e Ida Alves**  
Editoras

## “JOGAR O JOGO — OU SOBRE TRADUZIR”

### Entrevista com Paulo Henriques Britto

André Luiz de Freitas DIAS<sup>1</sup>

**Paulo Henriques Britto** nasceu no Rio de Janeiro em 1951. Poeta, contista, ensaísta, professor e um dos principais tradutores brasileiros da língua inglesa, formou-se em português e inglês pela PUC-Rio. É professor de tradução, criação literária e literatura brasileira na PUC-Rio, onde também defendeu mestrado em língua portuguesa. Em 2002, recebeu o título de Notório Saber na mesma instituição. Morou nos Estados Unidos em dois períodos, no começo dos anos 1960, ainda menino, e no começo dos anos 1970, quando estudou cinema em San Francisco. Como poeta, estreou em 1982, com *Liturgia da matéria*. Depois, vieram os volumes de poesia *Mínima lírica* (1989), *Trovar claro* (Prêmio Alphonsus de Guimaraens da Fundação Biblioteca Nacional, 1997), *Macau* (Prêmio Portugal Telecom, 2004), *Tarde* (2007) e *Formas do Nada* (2012). Publicou também os contos de *Paraísos artificiais* (2004) e *Eu quero é botar meu bloco na rua* (2009), sobre a música de Sérgio Sampaio. Ainda em 2012, publicou o livro *A tradução literária*. Já traduziu cerca de cem livros, entre eles volumes de poesia de Byron, Elizabeth Bishop e Wallace Stevens, e romances de William Faulkner (*O som e a fúria*). Recebeu o Prêmio Paulo Rónai da Fundação Biblioteca Nacional (1995) pela tradução de *A mecânica das águas* (Companhia das Letras), de E. L. Doctorow.

---

<sup>1</sup> Doutorando (bolsista Cnpq). Programa de Pós-Graduação em *Literatura, Cultura e Contemporaneidade*. Faculdade de Letras, PUC-Rio. andrecafile@gmail.com



**1 - A primeira vez que vi você fora do livro, foi em uma aula inaugural na UFJF. Ali, de muitos modos, já mostrava um circuito de opiniões muito diversas sobre tradução e poesia; também um modo de enxergar as funções dessas matérias, tanto na prática escrita [criativa, tradutória] quanto na posição de professor. Nessa aula inaugural, você dizia ter começado a traduzir, do português para o inglês, poemas de Fernando Pessoa e as letras dos músicos Tropicalistas, especialmente Caetano, para mostrar aos amigos nos Estados Unidos. Poderia falar um pouco mais desse período e, ao voltar para o Brasil, como se deu sua entrada profissional no campo da tradução?**

Fui para a Califórnia com o objetivo oficial de estudar cinema, mas, na verdade, era mais um pretexto para ir embora do Brasil, num momento — 1972 — em que vivíamos um clima irrespirável, pós-AI5; no fundo eu pensava em me radicar nos Estados Unidos, imaginando que, por falar inglês desde a infância e ter conhecimento prévio da cultura norteamericana, eu me aclimataria sem problemas. Nada ocorreu como o previsto; ainda que eu frequentasse círculos contraculturais semelhantes aos que conhecia no Rio, e fizesse algumas amizades sólidas, eu me sentia um peixe fora d'água, tinha saudades do Rio, da língua portuguesa, da família, dos amigos, de tudo. E embora eu estudasse cinema, meu interesse cada vez mais se concentrava na literatura e na linguística. Assim, depois de seis meses de Los Angeles e um ano de San Francisco, o banzo me trouxe de volta ao Brasil. Aprendi alguma coisa de cinema, sem dúvida; o mais importante, porém, foi que atualizei meu inglês, descobri a gramática gerativa — voltei para o Rio decidido a me tornar linguista —, travei contato com a obra de vários escritores, inclusive um poeta que veio a se tornar importante para a minha formação, Wallace Stevens, e também adquiri alguma prática na tradução literária — e não só por traduzir poemas e letras de canções do Brasil para mostrar aos amigos americanos. Como eu pretendia ficar nos Estados Unidos,

comecei a escrever um livro de contos em inglês, e, com a volta ao Brasil, tive que traduzir o que já havia escrito para o português.

Quando voltei para o Rio em caráter definitivo, em meados de 1973, comecei a lecionar inglês no IBEU, e para aumentar a renda comecei a fazer traduções. Na verdade, meus primeiros trabalhos foram de revisor, na editora Imago; e comecei a fazer traduções comerciais, tanto do inglês para o português, quanto vice-versa. Minha primeira tradução literária, alguns anos depois, foi para a Nova Fronteira: *Voss*, romance do australiano Patrick White, que conquistou o Nobel de literatura de 1973. Minha insegurança era total. Não sabia que forma de tratamento adotar: o romance era passado no século XIX, e eu não sabia se usava "tu" ou "você"; não sabia quando usar "o senhor". Não tinha a menor experiência, não tinha ninguém que pudesse consultar — não conhecia nenhum tradutor literário. Por não ter bons dicionários, eu não saía da biblioteca do IBEU; como não sabia nada sobre a Austrália, passei uma tarde inteira lá lendo o imenso verbete referente à Austrália da *Enciclopédia Britânica*, tomando notas. Foi assim que aprendi a traduzir literatura: na marra. Entreguei a tradução para a editora, o tempo foi passando e acabei me esquecendo dela. Quase dez anos depois é que o livro foi publicado — não me pergunte por quê. A essa altura, eu já estava trabalhando para outras editoras.

**2 – Há mudanças significativas, em termos de profissionalização [de editores e editorial de tradutores], de quando você começou, para o quadro atual? Quais seriam? O aprimoramento teórico da prática tradutória, oferecido pelos cursos universitários, tem peso nessa mudança?**

Muita coisa aconteceu de meados dos anos 70 para cá, no Brasil e no mundo, no campo da tradução. A Associação Brasileira de Tradutores foi fundada em 1973 — eu estava presente à sessão de fundação, quietinho

num canto, enquanto falavam Aurélio Buarque de Holanda, Paulo Rónai e outros nomes importantes que até então eu só conhecia dos livros; da ABRATES nasceu depois o Sindicato dos Tradutores; e, no final dos anos 80, finalmente a profissão de tradutor foi legalmente reconhecida. Os cursos universitários — do qual o mais antigo é o da PUC-Rio, fundado ainda no final dos anos 60 — também foram relevantes, lançando no mercado profissionais que já tinham tido algum embasamento teórico e, mais importante ainda, muita prática tradutória. Mas talvez o mais significativo de tudo seja a mudança de atitude das editoras, que até então davam muito pouco valor ao papel do tradutor. Aos poucos os editores foram se dando conta de que uma má tradução pode matar um livro, que pagar mais para um bom tradutor e um bom revisor resultava num produto final que permaneceria no mercado por muito mais tempo, tendo reedições sucessivas. Enquanto isso, o campo dos estudos da tradução surgiu e cresceu de modo extraordinário nas últimas décadas do século passado. E, é claro, o advento dos microcomputadores e da internet facilitaram imensamente o trabalho de tradução, permitindo mais rapidez e melhor acabamento.

**3 - No campo da tradução, algumas das suas posições teóricas são bastante conhecidas. Culminaram, recentemente, na publicação do livro *A tradução literária*. Nesse livro você abre algumas frentes que, a meu ver, são bastante interessantes. A revisão, necessária, de certa perspectiva do senso comum sobre o trabalho do tradutor; a relativização de determinados posicionamentos teóricos, principalmente da corrente da desconstrução; da necessidade de avaliação qualitativa das traduções — já indicada, anteriormente, em um ensaio seu sobre as traduções de Donne, realizadas por Paulo Vizioli e Augusto de Campos. Poderia nos falar um pouco mais sobre essas ideias e, naturalmente, como elas são atuadas em sala de aula? Como esse pensamento tem repercutido, uma vez que você, ao que parece, não se incomoda muito de manter uma posição**

## **mais conservadora em relação à teorização desconstrucionista, por exemplo?**

A desconstrução se tornou muito influente no Brasil, principalmente nos anos 90, e independentemente do que possa ser dito a seu favor ou contra, no âmbito da filosofia e dos estudos literários, na área de tradução ela foi responsável pela instauração de um divórcio entre a atividade prática da tradução e os estudos teóricos. Levados às últimas consequências, os princípios da desconstrução tornam insustentáveis todos os conceitos que proporcionam os alicerces da empresa tradutória: original, correspondência, fidelidade, transparência, etc. Por mais que concordemos com muito do que é afirmado por esses teóricos, como sua defesa de uma visão antiessencialista da linguagem, as conclusões tiradas por eles vão de encontro às práticas da tradução como “forma de vida”, para usar um conceito de Wittgenstein (um autor, aliás, cuja visão da linguagem, também antiessencialista, me parece bem mais útil para fundamentar o trabalho de tradução). Ora, sei perfeitamente que o significado de um texto não é uma entidade estável, a respeito da qual possa haver um consenso absoluto; que tradução alguma pode reproduzir com exatidão o significado de um texto — e, no caso do texto literário, os seus efeitos de forma —; que não há uma única tradução correta de um dado texto. Mas, para quem tem a obrigação profissional de traduzir um determinado texto, é necessário partir dos pressupostos de que há um determinado significado — e determinados efeitos de forma — que são cruciais para um dado texto; que é possível reproduzir no idioma-meta essas propriedades do texto original com um grau razoável de precisão; e que, dadas duas traduções de um texto, é possível afirmar-se, com base em argumentos razoáveis, fundados em propriedades do original e da tradução, que uma é melhor ou pior que a outra, ou de qualidade comparável a ela. São essas as regras que vigoram nesta forma de vida que é a tradução; sabemos que são apenas regras, mas sem elas não se joga o jogo de traduzir.

Vou dar um exemplo, que creio ter incluído no livro: imagine-se que, no meio de uma partida de futebol, um jogador segura a bola com as mãos e corre com ela em direção ao gol do time adversário. O árbitro então saca o cartão vermelho, é claro. O jogador, que é seguidor de Derrida, resolve argumentar que as regras do futebol não são verdades transcendentais, criadas por Deus e inscritas nas realidades da bola e do campo; que elas não refletem nenhuma essência eterna, ou seja, podem mudar e mudam de fato, quando a FIFA decide que uma mudança é necessária; que os juízos do árbitro não exprimem verdades absolutas. O árbitro, se for um bom leitor de Wittgenstein, responderá: “Tudo que você afirma é verdade; mas as regras do futebol em vigor proíbem qualquer contato entre as mãos e a bola. Se você pega a bola com a mão no meio do jogo e não é goleiro, não está mais jogando futebol.” Como você vê, minha rejeição das posições desconstrucionistas não se deve a algum conservadorismo da minha parte. Quem traduz se orientando pelos princípios da desconstrução, acreditando que não tem acesso ao sentido do original, o qual é totalmente instável; que o texto que está produzindo não pode corresponder ao sentido do original, e, portanto, pode dele afastar-se o quanto quiser; e que o produto de seu trabalho não é melhor nem pior do que qualquer outro texto que seja produzido por alguém a partir do mesmo original, já que todos os juízos humanos são relativos e falhos — quem age assim não está mais traduzindo, e sim fazendo outra coisa qualquer, que pode até ser interessante, mas — pelos critérios atualmente adotados pela grande maioria das pessoas — tradução não é.

**4 – Se tomarmos a famosa colocação de Harold Bloom acerca da influência, os irmãos Campos te geraram algum tipo de angústia no ato de traduzir? Você costuma dizer que as categorias criadas por eles, como “transcrição”, “transluciferação” etc.; não passam de nomes pomposos para “traduções muito bem feitas” que, na**

**verdade, guardam mais aproximações com os originais do que com a invenção. Como você viu, na época, a discussão entre Bruno Tolentino e Augusto de Campos, acerca da tradução de Hart Crane? Você vê, de algum modo, a necessidade de reavaliar as posições, ainda hegemônicas, do pensamento dos Campos para a tradução?**

O pensamento de Haroldo de Campos, por mais fascinante e influente que seja, na minha opinião, põe ênfase excessiva na autonomização do texto traduzido em relação ao texto original. Ele chega a afirmar que em última análise o tradutor literário quer usurpar o lugar do original. Ora, não vejo como tal coisa poderia se dar. Por melhor que seja a tradução de *Homero* feita por Haroldo, ela só terá real valor para os leitores lusófonos — e, talvez, também para tradutores de outros idiomas, na medida em que as soluções encontradas por ele podem lhes apontar caminhos interessantes. O fato é que, para a parcela da humanidade que não fala português, o ponto de partida será sempre o conjunto de textos gregos recolhidos sob o nome de *Homero*; nenhuma tradução pode usurpar tal lugar. O máximo que o tradutor pode pretender realizar é a recriação, na língua-meta, daqueles elementos de sentido e de forma do original que, de acordo com a sua leitura, são os mais importantes, dentre os que podem ser recriados na língua-meta em questão. Querer mais que isso é *hybris*. Mas a **prática** tradutória de Haroldo e de Augusto de Campos, felizmente, não vai nesse caminho. Pelo menos com base no que posso avaliar — as traduções que eles fizeram do inglês ou de línguas que leio, com mais ou menos desenvoltura, como o italiano e o francês — o trabalho deles é quase sempre muito respeitoso com o original, tanto no plano do significado quanto no do significante. Quanto à angústia de que fala Bloom, jamais me ocorreu que minhas traduções pudessem ser comparáveis em qualidade, para dar só um exemplo, ao Hopkins de Augusto; para mim, eles são mestres que devem ser emulados, e que — para mim, ao menos — permanecem insuperáveis.

A controvérsia entre Bruno Tolentino e Augusto de Campos, como todas as controvérsias provocadas por Tolentino, não é coisa que possa ser discutida com seriedade. Ele tinha o gosto por polêmicas, nas quais fazia afirmações muitas vezes estapafúrdias — como a de que Augusto de Campos não conhecia bem o inglês — afirmações essas que, em mais de uma ocasião, contradiziam o que ele havia afirmado pouco antes. Como tradutor, Tolentino está muito aquém do nível de Augusto. Seu comportamento errático e agressivo, associado às posições arquiconservadoras que defendia, acabaram tendo um efeito negativo sobre o reconhecimento de sua obra poética, o que é uma pena. Sua última produção, *A imitação do amanhecer*, merecia ser mais lida e comentada; a meu ver é um excelente livro.

**5 - Um dos enfoques da sua produção ensaística dá ênfase a uma leitura mais formalista do texto poético. Como exemplos, podemos observar sua leitura sobre o desvio do pentâmetro inglês e o decassílabo português na tradução de poemas; também, mais recentemente, a busca de uma tipologia para o verso livre no Brasil, tomando como partida algumas traduções conhecidas de um mesmo poema de T.S. Eliot [“A Love Song of Alfred J. Prufrock”]. Embora a partida dos textos esteja vinculada à tradução, são bastante interessantes para pensar a dinâmica do verso de maneira mais geral. Como observa essa afirmação? Poderia nos falar um pouco mais sobre a direção dessas pesquisas?**

Sim, estou interessado na questão do verso tal como tem sido utilizado no Brasil, principalmente a partir do modernismo. Um curso recente que dei na PUC-Rio foi justamente sobre isso — a história do verso do modernismo até agora; dei uma versão compacta desse curso, indo só até as neovanguardas dos anos 1950-60, na UFPE, há duas semanas. Nesse primeiro momento, estou enfatizando o chamado verso livre, que, na verdade, é toda uma constelação de formas, e o decassílabo,

mas a ideia é ir expandindo, pegando mais poetas e mais formas. Creio que peguei a ideia com Saintsbury, que escreveu um tratado longuíssimo — três volumes alentados — sobre a história do verso inglês, desde os primórdios até a época dele (logo antes da eclosão do modernismo). Acabei de ler o livro recentemente, e estou tentando não cair nos erros de Saintsbury: trabalhar com termos não definidos (ele jamais define "pé", por exemplo) e valer-se do achismo, fazer afirmativas categóricas sem dar nenhum lastro empírico a elas.

**6 - É notável seu interesse sobre a poesia contemporânea no Brasil. São exemplares, os cursos que privilegiam a leitura de poetas não muito conhecidos, como Edimilson de Almeida Pereira ou Rubens Rodrigues Torres Filho; uma extensa leitura da poética de Claudia Roquette-Pinto, para a coleção *Ciranda da Poesia*; orelhas ou apresentações de livros, como, por exemplo, Lucas Viriato, Marcello Sorrentino, Mariano Marovatto e Iacyr Anderson de Freitas. Qual balanço pode ser feito, se balanço há, sobre a poesia brasileira contemporânea?**

Ainda falta estudar muita coisa, mas já dá para tirar algumas conclusões. A primeira é que, ao contrário do que certos críticos afirmam, estamos vivendo um bom momento na poesia brasileira (para não falar na portuguesa, que também está em ótima fase); há muitos poetas excelentes em atividade. A segunda é uma obviedade: não há mais tendências bem definidas, e nada que possa ser rotulado de "movimento". Se há experimentação, trata-se principalmente de retrabalhar ou avançar nas conquistas formais do modernismo — ou seja, dialoga-se mais com as vanguardas do início do século do que com as neovanguardas, embora estas também tenham tido um impacto importante, principalmente o concretismo. A terceira é que, embora haja uma pluralidade de versos, a forma mais popular hoje em dia é o que venho chamando, por falta de nome melhor, de novo verso livre:



um verso curto, fortemente enjambado, que nas mãos dos melhores poetas é usado para estabelecer um contraponto entre o verso sonoro (que muitas vezes ignora a fronteira entre os versos gráficos) e o verso gráfico (que muitas vezes não tem autonomia sonora).

**7 - Há um poema seu, no *Formas do Nada*, chamado “Pós” que ensaia, a meu ver, uma resposta — ou início de discussão — com as vanguardas e certo posicionamento sobre a produção poética hoje, além da aberta citação ao “Pós-Tudo” de Augusto de Campos. O terceiro poema, da série “Oficina”, salvo engano, brinca com a função da música do poema em João Cabral de Melo Neto — um soneto mobilizado por terça-rima e fechado em um dístico com uma potente paronomásia. Ricardo Domeneck, já há algum tempo, escreveu sobre certa inconsistência em usar formas históricas do poema, como o soneto. Toma, inclusive, uma famosa série de sonetos seus [“até segunda ordem”], como exemplo, elogioso, do bom uso da forma. Como vê essa afirmação? Qual sua relação com a tradição e a produção poética recente na sua poesia?**

Ao contrário de Ricardo Domeneck, não acredito que o uso do soneto implique uma determinada visão do mundo, fatalmente ultrapassada. Não creio que só o novo verso livre corresponda ao nosso tempo, como nunca acreditei que o uso do sistema harmônico de Bach-Rameau remetesse necessariamente ao passado e todo compositor tivesse que utilizar o método serial, como era moda dizer até mais ou menos a década de 1970. Como diz Antonio Cicero, as vanguardas pensam que estão demolindo formas antigas, mas o que acabam fazendo é revitalizá-las e criar novas formas, aumentando o repertório. Stravinsky criou uma forma nova na *Sacré du printemps* e revitalizou a harmonia tradicional em *Pulcinella*; Bandeira foi um dos criadores do verso livre entre nós, mas soube também retrabalhar de modo magnífico o octossílabo em “Boi morto”, entre tantas outras formas. É interessante observar que

a suposta obsolescência das formas, e mesmo do verso, é uma ideia que nunca foi levada muito a sério pelos poetas de língua inglesa. Stevens, Frost, Eliot, Pound, Yeats e Auden — para citar apenas os seis maiores poetas modernos do idioma — todos trabalharam com formas tradicionais.

Se formos estender a lógica de Domeneck — segundo a qual o soneto, por exemplo, está fatalmente ligado à concepção de mundo da época em que surgiu — onde vamos parar? O verso *tout court* não estaria ligado ao passado, como diziam os concretistas nos anos 50 e 60? Haroldo de Campos pelo visto já não acreditava mais nisso quando publicou um longo poema em terça-rima na última fase de sua carreira. A língua portuguesa não estaria comprometida irremediavelmente com o passado distante, o tempo de sua formação, fazendo-se necessário que criássemos uma "língua brasileira"? Mario de Andrade e outros chegaram perto de afirmar tal coisa nos anos 20, mas depois voltaram atrás. Ou muito me engano ou Domeneck, nas próximas décadas, vai descrever um percurso semelhante...

A meu ver, não há como um artista não dialogar com a tradição — repeti-la servilmente e romper com ela de modo radical são duas maneiras extremas de fazê-lo, e nenhuma das duas me atrai. Meu método predileto é tomar formas tradicionais e tensioná-las — no soneto, por exemplo, usando decassílabos com uma pauta acentual incomum e colocando forma e sentido em contraste, como Domeneck observou com sua costumeira argúcia na sua análise do meu poema; ou então alterar a forma, interferindo nas regras do soneto, criando sonetoides e sonetetos. Mas onde não pode haver volta atrás, do meu ponto de vista, é na linguagem: o idioma do poema não pode ser marcado por um vocabulário precioso e uma sintaxe arrevesada. A conquista do coloquial, operada por Bandeira e os modernistas, me parece definitiva.

**8 - Paulo, pra fechar a tampa, os livros sobre versificação no Brasil não são muito numerosos e, em sua maioria, não tratam do verso livre - ao menos, não de modo satisfatório. Podemos esperar uma publicação, nos mesmos termos de A tradução literária?**

Gostaria muito de reelaborar meus artigos esparsos, acrescentar alguma coisa — talvez muita coisa — e fazer um livro, sim.

# A TRADUÇÃO DA *LOGOPEIA*: POUND, HAROLDO E OVÍDIO

## THE TRANSLATION OF *LOGOPEIA*: POUND, HAROLDO AND OVID

Brunno V. G. VIEIRA<sup>1</sup>

**RESUMO:** Pretende-se fornecer uma análise de algumas passagens do episódio da “Morte de Narciso” das *Metamorfoses*(3.407-510), de Ovídio, na tradução de Haroldo de Campos. Parte-se, para tanto, da formulação da *logopeia* de Ezra Pound (1971), que foi cunhada por ele em uma resenha sobre a poesia de Mina Loy, e se verificam as potencialidades e, também, as variações que esse conceito recebe na teoria e na prática tradutória de Campos.

**PALAVRAS-CHAVE:** Tradução; Ovídio, Haroldo de Campos; Ezra Pound; *logopeia*

**ABSTRACT:** *This paper aims to analyze some excerpts of “The death of Narcissus” by Ovid’s Metamorphoses (3.407-510), translated by Haroldo de Campos. For this purpose, Ezra Pound’s formulation of logopoeia, created by him in a review about Mina Loy’s poetry, is used in order to verify the potentialities and the variations which this concept bears in Haroldo de Campos’ translation practice and theory.*

---

<sup>1</sup> Departamento de Linguística, Faculdade de Ciências e Letras (câmpus Araraquara), Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, CEP 14.800-901, Araraquara, São Paulo, Brasil. E-mail: brvieira@fclar.unesp.br

**KEYWORDS:** Translation; Ovid; Haroldo de Campos; Ezra Pound; logopeia.

Trato aqui de um modo particular de interpretar – seja sob viés analítico, seja sob viés tradutório – a poesia latina clássica hoje. Ocupo-me da *logopeia* de Ezra Pound, ou seja, da “dança da inteligência” – na definição de 1918 – ou “a dança do intelecto entre palavras” – no conceito definitivo de 1928, a fim de compreender o uso que Haroldo de Campos dela faz, especialmente na sua abordagem tradutória dos poetas da Roma Antiga. À guisa de exemplificação das potencialidades e das variações operadas no conceito, desde Pound até sua apropriação haroldiana, ofereço uma leitura de alguns versos sobre Narciso, extraídos das *Metamorfoses* de Ovídio e traduzidos por Haroldo de Campos<sup>2</sup>.

Em “dança do intelecto”entrevejo a linha dos sentidos do poema, o verso, aquilo que corre ou transborda, que segue palavra após palavra na sequência rítmica entre pausas. Estou pensando nas relações de combinações no eixo sintagmático lembradas por Jakobson (1969, p.129-30), que revelam o progresso dos sentidos por meio da combinação dos vocábulos. Mas “dança do intelecto” não é só sentido, porque estamos falando de poesia, sequência de palavras das quais o eixo de seleção é indissociável, como está, aliás, presentificado na segunda parte da definição de Pound “dança do intelecto **entre palavras**” (POUND, 1976, p.37, grifo meu). Não basta em poesia o sentido do que sucede. As palavras ausentes também significam. Todas que poderiam entrar e, no entanto, permaneceram do lado de fora do poema.

O próprio Pound busca precisar mais prosaicamente essa metáfora:

[a logopeia se dá] pelo emprego das palavras não apenas por seu significado direto, mas levando em conta, de maneira especial, os hábitos de uso, do contexto que *esperamos* encontrar

---

<sup>2</sup> Uma primeira versão deste texto foi apresentada oralmente na “Jornada do Projeto de Extensão Olhares de versos: Leitura, Estudo e Divulgação de Poesia”, realizada no IBILCE/UNESP em 28/11/2012.

com a palavra, seus concomitantes habituais, suas aceitações conhecidas e os jogos de ironia (POUND, 1976 [1928], p. 37-8).<sup>3</sup>

Pound cunhou o termo *logopoeia* em uma resenha de 1918, dedicada à poeta anglo-americana Mina Loy (1882-1966). À época da resenha, Pound o define como “poesia que não é nada senão linguagem, que é a dança da inteligência entre palavras e ideias e modificação de ideias e personagens” (1918, p. 57)<sup>4</sup>. Permito-me – permitam-me – um pequeno excursus introdutório para apresentar um dentre os vários poemas de Mina Loy publicados na revista *Others* e que motivaram a análise de Pound, para vislumbrarmos na prática sua concepção sobre essa espécie de poesia em sua mais prisca aparição:

IX  
*When we lifted  
Our eye-lids on Love  
A cosmos  
Of coloured voices  
And laughing honey*

*And spermatozoa  
At the core of Nothing  
In the milk of the Moon*  
(LOY, 1996, p. 56)

quando elevamos  
nossas pálpebras – amando –  
um cosmos  
de matizadas vozes  
de ridente mel

---

<sup>3</sup> Esta definição é praticamente a mesma que foi estampada no *ABC da Literatura*: “assumimos o risco ainda maior de usar a palavra numa relação especial ao ‘costume’, isto é, ao tipo de contexto em que o leitor espera ou está habituado a encontrá-la. Este é o último método a desenvolver e só pode ser usado pelos sofisticados. (Se vocês querem realmente compreender do que eu estou falando, têm de ler, afinal, Propércio e Laforgue)” (POUND, 1970 [1934], p. 41).

<sup>4</sup> Quando não explicitada a fonte, são minhas as traduções. Como este é um texto de difícil localização, transcrevo-o em inglês: *Poetry that is akin to nothing but language, which is a dance of the intelligence among words and ideas and modification of ideas and characters.*

e espermatozóides  
ao âmago do Nada  
no leite da Lua

No caso de Mina Loy, há o contexto das livres associações -, recurso caro ao Expressionismo de uma poetiza que também flerta com o Dadaísmo e com o Surrealismo -, todas essas tendências efervescentes no período em que esses versos vieram à luz, ou seja, na segunda década do século XX. As palavras estabelecem-se como linguagem pela sucessão das unidades vocais na sequência discursiva do poema, mas saltam aos olhos as obstruções da linearidade dos sentidos que obrigam o leitor a fazer dançar sua inteligência.

O que prevalece é o baile entre a ideia e sua disposição, irrompendo os **concomitantes habituais**. Vide a inversão entre *coloured* e *laughing* modificando inusitadamente *voices* e *honey*, quando o mais previsível seria o mel colorido (*coloured honey*) e as ridentes vozes (*laughing voices*). Vide o jogo notável vindo do irônico choque entre Amor sublime (*Love* em maiúscula) e Cosmogonia (*a cosmos*) com uma voraz cena de sexo, de olhos abertos (*liftedoureyelids*), cheia de gemidos (*voices/laughing*) e secreções (*honey/spermatozoa/milk*).

Se listarmos os substantivos do poema (*eye-lids, love, cosmos, voices, honey, spermatozoa, core, Nothing, milk, Moon*) é possível ver a alternância entre o tátil concreto (ou corpóreo) em relação à abstração conceitual. É possível ver a alteração de sentido principalmente em direção ao erotismo provocada pelas sequências de ideias que subvertem seu lugar no discurso: *Love* (o Amor), pulsão cosmogônica primordial, termina em *Nothing* (Nada) – como que dimensionado pelos limites entre coito e orgasmo –, depois de *spermatozoa* como ler *milk*, como ler *honey* em face de *Moon* (lua de mel/*honeymoon*). O encadeamento dos signos revela uma lúbrica e desconcertante coreografia.

Sirvo-me do poema de Mina Loy para exemplificar a *logopeia* na mais instantânea aceção dada por Pound a essa espécie de poesia. Peter Ni-

cholls (2002) que recentemente estudou a influência de Loy em Pound sugere que “o exemplo de *logopeiano* trabalho de Loy foi o que permitiu Ezra Pound desenvolver uma teoria crítica que poderia justificar e explicar sua recente publicação de *Homageto Sextus Propertius*[1919]” (2002, p. 54). Assinalo, então, o fim dessa digressão com um dispositivo logopeico como é a comparação: Pound desloca um recurso flagrado na poesia moderna para reconhecê-lo na poesia antiga, como Haroldo de Campos usará a *logopeia* que encontrou em Pound para ler e traduzir as obras dos poetas latinos.

Um exemplo do Propércio de Pound cotejado por Haroldo pode fazer bem a essa transição entre o *insight* poundiano e sua singular apropriação haroldiana, seara da tradução de poesia latina que nos transportará ao cerne deste artigo.

Propércio é um poeta elegíaco latino da segunda metade do século I a.C. A elegia em Roma mereceu um grande desenvolvimento principalmente em sua temática amorosa com suas primícias em Catulo e seu desenvolvimento em Propércio, Tibulo e Ovídio. Propércio canta seus amores à sua musa Cíntia, quando o Império Romano demandava uma epopeia para cantar seus feitos bélicos. Pound o traduz atualizando o mesmo contraste político em relação ao Império Britânico na opinião de seus críticos (DAVIDSON, 1995, p.83-84).

Em um importante artigo de 1987, *Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora*, no qual Campos traça uma autobiografia de seus exercícios teóricos e práticos de tradução até aquele momento, há uma referência a um verso de Propércio, traduzido por Pound e reinterpretado por Haroldo de Campos. Essa citação lança luz sobre como o poeta brasileiro trasladava o conceito de *logopeia* e sobre possíveis maneiras de transpô-la poeticamente em português:



*“utquedecempossintcorrumpere mala puelas*

(e como dez maçãs possam perverter as jovens)

Pound, não resistindo à oportunidade do trocadilho, traduziu ‘maçãs’ (*malum, i*) pelo homófono que significa ‘má ação’, ‘vício’ (também neutro com o plural em -a), e escreveu:

*And how ten sins can corrupt young maidens*

(E como dez pecados podem corromper donzelas).

Ou, como eu gostaria de retraduzir, aproveitando a ‘deixa’ e extremando o exemplo:

‘E como dez más ações – maçãs, má sina! –  
podem perverter meninas’,

Já que o trocadilho semântico de Pound parece ter sido guiado (...) pelo jogo fônico entre DEcEMpoSSINT e TEN SINS...

(CAMPOS, H., 1987, p.55-56)

Notemos que a flagrada essência da *logopeia* reside no trocadilho que se pode sacar do texto de Propércio. Do ponto de vista filológico, a tradução de *mala* por “más ações” (ou *sins*) pode ser considerada *a priori* errada, mas o valor máximo da palavra *mala* reside no estranhamento potencial flagrado na sucessão de palavras latinas e por aquilo que, estando ausente em uma das interpretações lineares possíveis (maçãs ou malefícios?), não escapava ao leitor que lia/lê Propércio em latim. A solução tradutória de Haroldo de Campos, neste caso, é atualizar sintagmaticamente em *parole* o eixo paradigmático (*langue*) ao leitor lusófono com “maçãs, má sina”, propondo, assim, um equivalente à difícil tradução dessa espécie de poesia que é a *logopeia*:

[ela] não se traduz; não obstante, a atitude mental por ela expressa pode passar por uma paráfrase. Ou, pode-se dizer, você não a pode traduzir “localmente”, mas, tendo determinado o estado de espírito original do autor, você poderá ser ou não capaz de encontrar algum derivado ou equivalente (CAMPOS, 1976, p.38).

Sabemos da importância que o *paideuma* poundiano exerceu sobre

Campos e sobre os poetas do seu grupo.<sup>5</sup> Entre os latinos, além de Propércio, também Catulo, Horácio e Ovídio são os poetas que interessavam a Pound, porque, segundo recorte iconoclasta do *fabbro*, eles podiam trazer uma contribuição efetiva para poesia do presente. Em *Crisantempo*, por exemplo, Haroldo de Campos publica traduções de Catulo, Horácio, Pérsio e de um encorpado excerto de Ovídio, denominado *A morte de Narciso*. Toda essa seleção segue, quase ao pé da letra, o cânone latino ditado por Pound<sup>6</sup> e citado expressamente em uma nota em que o tradutor também externa o seu critério para as versões dos poemas latinos, nestes termos: “há uma preocupação marcante com a ‘logopeia’, a ‘dança do intelecto entre as palavras’” (cf. CAMPOS, H., 1998, p.360).

Com base nas formulações da *logopeia* poundiana e na expressa declaração de Campos sobre seu uso na tradução de poetas latinos, passo a tratar do excerto *A morte de Narciso* que é, ainda me parece (VIEIRA, 2006, p.84), a tradução mais acabada entre os “Latinórios” e, talvez, a contribuição mais madura de Haroldo de Campos durante o domínio latino.

O episódio das *Metamorfoses* de Ovídio é aquele em que o jovem Narciso, embevecido da própria beleza refletida na água de uma fonte, mata-se na tentativa de possuir-se. Embora a mítica narrativa seja bas-

---

<sup>5</sup> O exemplo do *paideuma* de Pound deu vigor programático aos anseios propositivos do grupo *Noigandres* que encontrou, na reelaboração da tradição, a melhor forma de revê-la. Afirmar isso não significa que o avançado recuo à tradição exercido por Campos seja unicamente debitário a Pound. Diana Martha-Toneto (2012) oferece uma interessante e produtiva reflexão sobre uma possível dicotomia entre um projeto coletivo do grupo concretista e um projeto individual de Haroldo de Campos, que parece (re)definir bem as motivações fáusticas que esse recuo ao trabalho de Ovídio, e aos poetas latinos no geral, representa. Lendo o artigo *Uma metamorfose* que introduz o episódio de Ovídio em sua primeira publicação na *Folha de São Paulo* (CAMPOS, H., 1994, p.6-6), é possível entrever essas motivações fáusticas de que fala Diana Martha-Toneto, uma vez que Haroldo cita, como importantes provocadores de seu Narciso, poetas de diferentes linhagens e vertentes estéticas como Pound, Valéry e Lezama Lima, evocando certo barroquismo de Ovídio que certamente não fazia parte da interpretação poundiana do poeta latino.

<sup>6</sup> Cito a íntegra da referência a Pound: “A série catuliana remonta (com revisões posteriores) a 1971, quando esbocei um projeto de tradução de alguns *carmina* do extraordinário poeta latino (século I a. C.), para uma edição a cargo de Cleber Teixeira, com uma epígrafe de Pound: *Catullus, Propertius, Horace and Ovid are the people whomatter. Catullus most* (CAMPOS, H., 1998, p.360)”

tante conhecida entre nós contemporâneos, a ponto de usarmos muito corriqueiramente o adjetivo “narcisista”, o conteúdo dessa narrativa não chega aos pés – para usarmos uma expressão igualmente cotidiana – da forma poética pela qual Ovídio lhe expressa.

Trata-se de 103 hexâmetros latinos (*Met.* 407-510) vertidos em iguais 103 dodecassílabos. O metro adotado em português para verter os versos de Ovídio é o mesmo que Haroldo tinha usado em 1992 no excerto do canto primeiro da *Ilíada* publicado na *Revista da USP* e que viera a lume no livro *MÊNIS ou A ira de Aquiles* também de 1994<sup>7</sup>, mesmo ano da publicação de *A morte de Narciso* no caderno *Mais!* do jornal *Folha de São Paulo* em 21.08.1994. Segundo Campos, o dodecassílabo é “a medida mais apta para a transposição do hexâmetro” (CAMPOS, H., 1999, p.112), por ser o maior metro fixo do português, exceptuando-se o experimento do **hexâmetro português** de Carlos Alberto Nunes, que já nos habituamos a chamar de verso único (FLORES, 2011, p.145-146). Essa escolha métrica haroldiana tem sido amplamente adotada em traduções poéticas contemporâneas do hexâmetro (seja em grego, seja em latim) para o português.

Estamos, então, diante de um Haroldo de Campos septuagenário retomando um verso que praticou pela primeira vez no seu livro de estreia, *O auto do processo* (1950), em poemas como “Sinfonia dos Salmos” e “Lamento sobre o lago de Nemi”(cf. CAMPOS, H., 1976, p.18-19; p.23). Mas o dodecassílabo desses traslados greco-romanos da maturidade traz em si o peso e o itinerário de uma carreira inteira vivida sobre a palavra. Uma carreira que tanto denegou o verso como, empregando-o, soube carregá-lo do máximo grau de poesia.

O objetivo da recriação dos hexâmetros é declarado no prefácio de sua tradução homérica: “estou empenhado em recriar, em nossa língua, quanto possível, a *forma de expressão* (no plano fônico e rítmico-prosódico) e a *forma de conteúdo*(a ‘*logopeia*’, o desenho sintático, a ‘*poesia da gramática*’)” (CAMPOS; VIEIRA, 1994, p.14). Nesta declaração, parece-

<sup>7</sup>Essa forma métrica seria usada para verter a *Ilíada* de Homero integralmente (2002).

me claro que o conceito de *logopeia* com o qual Campos trabalha já não é exatamente aquele de Pound – ou melhor, sem ser excludente, não é só aquele de Pound –, pois o transcriador está preocupado com equivalentes métricos e mesmo com decalques de desenhos sintáticos da língua de chegada na língua de partida, algo a que as ideias de tradução de Pound não se conformam cabalmente. Há, nessa definição de “forma do conteúdo”<sup>8</sup>, a aproximação entre a *logopeia* poundiana e a “poesia da gramática” de Jakobson (1969) que justifica o trabalho atento de Haroldo de Campos em relação a paralelismos sintáticos e métricos da poesia de Ovídio.

Além disso, *logopeia*, na tradução de línguas antigas, envolve também intromissões sintáticas (latinizantes e greicizantes) que eram caras a um Odorico Mendes, por exemplo<sup>9</sup>. Assim, o que Haroldo faz já não é apenas o “Make it New” poundiano. Aglutinadas a este pensamento<sup>10</sup>, sobrepõem-se ideias formalistas de Jakobson e um viés literalizante em tradução, na esteira de Filinto Elísio, Odorico Mendes e dos românticos alemães (estes que fundamentaram Benjamin). Tudo resultando naquele, a meu ver, definitivo postulado de tradução haroldiana: “sempre de acordo com a minha teoria (e minha prática), de mais de trinta anos, segundo a qual a hiper fidelidade fono-sintático-semântica em tradução de poesia só se obtém através de uma liberdade multidisciplinada” (CAMPOS, H. 2010 [1993], p.187).

Na recriação de Narciso, parece imprescindível a Campos uma forma

---

<sup>8</sup> Forma da expressão e forma do conteúdo são conceitos de Hjelmslev aplicados mais ou menos sistematicamente à tradução (cf. LOPES, 1980, p.94-6 e especialmente à tradução de poesia latina cf. PRADO, 1997, p.169 e LIMA, 2003, p.107). Para uma reflexão.

<sup>9</sup> Segundo penso, esta crítica de Pound aos tradutores ingleses do grego, que reproduzo abaixo, poderia ser muito bem estendida ao nosso Odorico Mendes, o que resultaria em uma consistente divergência entre Pound e Haroldo. Cf.: “Parece-me que os tradutores ingleses se perderam em dois pontos, primeiro tentando manter cada adjetivo, quando obviamente muitos adjetivos no original têm apenas valor melódico; segundo ficaram aturdidos pela sintaxe; perderam tempo, comprometeram seu inglês, tentando primeiramente promover uma estrutura lógica limitada para o grego e, depois, tentando preservá-la em inglês, e a todas as suas relações gramaticais” (POUND, 1960, p.273).

<sup>10</sup> Achar que apenas as ideias de Pound definiriam as práticas de Haroldo, fidelidade que Jorge Wanderley (*apud* MILTON, 2010, p.236) parece esperar, é, de fato, um equívoco.

métrica fixa que corresponda ao hexâmetro<sup>11</sup> e, ao mesmo tempo, uma preocupação com a expressão de uma equivalência no nível sintagmático dos concomitantes habituais de cunho mais propriamente poundiano. A se considerar esse método híbrido e complementar, a vivência do tradutor-poeta e sua maturada sensibilidade formal serão fundamentais para o resultado convincente de suas escolhas tradutórias que passo a apontar.

Vou analisar, a seguir, alguns pares de versos a fim de ilustrar a prática haroldiana de transposição logopeica.

*Hic puer et studiovenandilassus et aestu  
Procubuit, faciemque loci fontemque secutus.*  
(Ov. *Met.* 3.413-4)<sup>12</sup>

Da caça e do calor exausto, aqui vem dar  
Narciso, seduzido pela fonte amena.  
Se inclina.

(Tradução do conteúdo) Aqui o rapaz deitou, tanto cansado pela dedicação à caça como pelo calor, perseguindo a beleza do local e a fonte.

Pensando no texto latino, o essencial da *logopeia* é o *enjambement* que lança abaixo o verbo latino *procubuit*, literalmente, “se deita”. O verso desce um degrau assim como Narciso (*hic puer*) se abaixa. A disposição da palavra no verso encena o movimento de seu conteúdo, tal qual tento evidenciar com a disposição gráfica que segue:

---

<sup>11</sup> Neste ponto de decisão pelo metro fixo, parece haver bastante influência de Jakobson: “são muitas vezes os contrastes na estrutura gramatical que servem de apoio à divisão métrica de um poema em estrofes e segmentos menores[...]. Tais contrastes podem até mesmo funcionar como alicerces de uma composição em *strata*” (1970, p. 73).

<sup>12</sup> A tradução, seja na primeira versão em jornal (CAMPOS, H., 1994), seja na publicação em livro (CAMPOS, H., 1998), aparece em formato monolíngue. Tomo o texto latino de Chamonard (OVIDE, 1936), já que Haroldo de Campos faz menção a essa edição na introdução à tradução por ocasião de sua publicação em jornal.

*Hic puer et studiovenandilassus et aestu  
Procubuit, faciemque loci fontemqueseccutus.*

Haroldo consegue além desse recurso em *Narciso.../se inclina*, a espécie de eco em “Narciso” e “seduzido” que parece querer recriar o paralelismo entre *faciemque/... fontemque* ausente em sua literalidade do texto de partida. Convém lembrar que o recurso logopeico de “espelhamento”<sup>13</sup> – claro cúmulo do narcisismo! –, tanto no nível sonoro como no sintático será bastante usado em todo o texto de Ovídio. Como se não bastasse, tal qual Pound recuperara *sins* de *possint*, Campos verte *lassus* por “exausto” retomando sonoramente a palavra *aestu* que significa literalmente “verão”, com o polivalente “exausto” em português, “cansado”, mas também etimologicamente “sedento”. O par aliterante *lassus/aestus* recebe espelhamento indireto em “Da caça e do calor” que abre a sequência sintagmática do verso e que está em oposição às últimas palavras do verso seguinte “fonte amena”. O desenho sintático é preservado, bem como a riqueza sintagmática das figuras de palavra e de pensamento, fruto da atenção do tradutor à dinâmica dos vocábulos e o seu desenho métrico.

Passemos a outro verso:

*Spectathumipositusgeminum, sua lumina, sidus*  
(Ov. *Met.* 420)

De braços, vê dois sóis, astros gêmeos, seus olhos.

A beleza logopeica aqui reside no desdobramento do sintagma *geminumsidus* (note-se as assonâncias em /i/ e /u/) pela inserção de *sua*

<sup>13</sup> Chamo de espelhamento o que, talvez mais tecnicamente, chama-se de paralelismo. Neste ponto, convém destacar a importância que Jakobson dá a essa figura de linguagem: “os sistemas paralelísticos em arte verbal nos dão uma visão direta da própria concepção dos falantes com respeito às equivalências gramaticais. [...] Fenômenos como a interação entre equivalências e discrepâncias sintáticas, morfológicas e léxicas, como os diferentes tipos de contiguidades semânticas, similaridades, sinônimas e antônimas, enfim, os diferentes tipos e funções dos chamados ‘versos isolados’, todos esses fenômenos estão a exigir uma análise sistemática” (1970, p.70).

*lumina* (em u/a). No verso latino não está presente o vocábulo “sóis” que Haroldo insere no texto de chegada. Mas, em latim, *lumina* tem o sentido tanto de “luzes” quanto de “olhos”, assim, o que está em jogo na inserção haroldiana é a tradução da metáfora latente em *lumina* por “dois sóis”. A duplicação do par “dois”/ “gêmeos” dá conta da dupla de adjetivo/substantivo que em latim reencena os olhos dentro dos olhos e também olhos refletindo olhos, como tento representar minimamente abaixo

*Spectathumipositusgeminum, sua lumina, sidus.*

A configuração imagética aqui não deve ser confundida com a fanopeia, porque ela subsiste totalmente na sequência discursiva em latim que articula ao mesmo tempo sucessão frasal e função sintática desinencial.

Mais um verso:

*Cunctaquemiratur, quibus est mirabilis ipse.*

(Ov. *Met.* 424)

No mirar-se, admira o que nele admiram.

(Tradução do conteúdo)

“e admira tudo aquilo pelo qual ele mesmo é admirável.”

Nesse verso, novamente construído pela figura do paralelismo, há o jogo ativo e passivo entre *mirature mirabilis*. Campos desmembra o sentido de *miratur* que significa ao mesmo tempo “olhar-se/mirar-se” e “admirar”, conseguindo, aqui, uma reduplicação por conta do reflexivo “se” em português, o que proporciona uma interessante versão em que se amplifica os paralelismos possíveis por meio de um recurso de eco sonoro da raiz *-mira-*, recurso que será depois retomado ao final da passagem.

“No mirar-se, | admira | o que nele admiram”

*Narciso olha Narciso | Narciso (ativo) | Narciso (passivo)*

Interessante aqui é a intervenção do tradutor presente no sintagma “no mirar-se”. Note-se que Narciso só irá se reconhecer no verso 463 (*iste ego sum!*), de modo que é irônica a inserção de “no mirar-se” pelo tradutor que atualiza o texto em chave psicanalítica. Haroldo de Campos sublinha e expande *logopeia* do texto de partida ao inserir na sua versão um anacronismo, neste ponto, concorde com o *make it new* poudiano.

Depois de um longo trecho descritivo, Narciso começa uma prece ao bosque a partir do 442. A voz apaixonada de Narciso quer convencer seu reflexo a amá-lo. No reverberar dessa interpelação, amplamente construída pelo recurso do paralelismo, há logo a partir do quinto verso da sequência, um trabalho logopeico interessante:

*Et placet et video; sed video que placet que*

*Non tamen invenio; tantum tamen error amantem.*

(Ov. *Met.* 446-7)

Vejo o que amo, mas o que amo e vejo, nunca  
posso tomá-lo, e em tanto erro insisto amando.

(Tradução do conteúdo)

“Agrada-me e vejo, mas o que vejo e me agrada ainda não  
encontro, tanto engano se apodera de um amante”

Aqui Haroldo consegue equivaler os paralelismos entre *placet* e *video*, em que a insistente duplicação dos verbos “ver” e “amar” mimetiza a ideia do espelho das águas, mas também da loucura que já começa a tomar conta de Narciso. Porém, ao que posso ver, a grande elaboração logopeica em português está na ambiguidade da tradução “e em tanto erro insisto amando”, em que se pode ler “e, entanto erro, insisto amando” ou seja, “e, apesar de errar, insisto amando” ou “e em tamanho engano insisto amando”. O vocábulo *error* em estado de dicionário latino pode significar “sou enganado” (1.ª pessoa do presente da voz passiva do v. *er-*



*rare*), mas também o substantivo “engano” (*error, erroris*). Apesar de no verso ocorrer o substantivo, é muito interessante a solução de Campos, pois ele cria concretamente em português um espelhamento apenas sugerido no texto de partida. A *logopeia* está além das representações das letras, ela é fluxo discursivo, nada senão linguagem, e, como tal, avança para o subliminar e para o entredito.

Encaminho-me para o final deste artigo e para o final da passagem narcísica. As *Metamorfoses* são uma complexa e inorgânica história do mundo a partir das transformações. São, portanto, um construto meta-poético e metanarrativo, uma vez que a mudança de um estado A para um estado B é a estrutura narrativa fundamental. Podemos lê-la como quem consulta uma enciclopédia, ou seja, ela desdenha da linearidade, mas é também *carmendeductum*, “um poema arrastado”, uma longa concatenação engendrada de narrativas.<sup>14</sup> Imediatamente anterior à passagem de Narciso tem lugar o frustrado flerte entre o jovem e a ninfa Eco. Sobre a ninfa recai a maldição impetrada por Juno de ela apenas repetir as últimas palavras que ouve. Eco é o correspondente sonoro – em termos poundianos melopeico – do paralelismo logopeico de Narciso em termos de duplo e de espelho, ou simplesmente, de eco. O que se pode dizer pelas últimas palavras de um discurso, o que se pode dizer pela última palavra de um verso ou daquela que incide em uma cesura? Esta é verbalmente Eco.

assim Narciso, pouco a pouco,  
pela chama de amor se fina e se consome.  
Sua tez não mais figura neve enrubescida,  
nem força, nem vigor, tudo o que à vista agrada,  
nada resta em seu corpo, outrora amado de Eco,  
a ninfa, que ao fitá-lo se condói, ferida

<sup>14</sup> A relação dessa estrutura forjada por Ovídio com experimentos de Joyce (*Ulisses*) e Pound (*The Cantos*) não escapou à leitura de Haroldo de Campos (1994, p.6-6) e à de Augusto de Campos: “a narração de índole fragmentária, alógica, atemporal, descontínua, e, portanto, econômica e ecumênica (ao contrário da narração uniforme, lógica e contínua, casuisticamente desenvolvida) se impôs – do *Ulisses* ao *Mobile* – como o método formal adequado para a mente contemporânea” (CAMPOS, A., 1978, p.192-3).

embora pelo seu desprezo. A ninfa chora  
e “Ai!” lhe responde aos “ais”, duplica seus lamentos.  
(489-496)

Nesse trecho, Haroldo investe pesadamente no trabalho melopeico, porque a ninfa rima e, assim, conjumina-se com a linha logopeica predominante.

*Quaetamen ut vidit, quamvisiratamemorque,  
Indoluit, quotiensquepuermiserabilis “Eheu!”  
Dixerat, haecresonisiterabatvocibus “Eheu!”*  
(Ov. *Met.* 494-6)

a ninfa, que ao fitá-lo se condói, ferida  
embora pelo seu desprezo. A ninfa chora  
e “Ai!” lhe responde aos “ais”, duplica seus lamentos.

A repetição de “ninfa”, palavra que não está presente no texto de partida, e mais, os pares “fitÁ-lo/ferIdA” e no último verso da sequência AI/AIs/duplIcA, equivale a reiteração das vogais /e/ e /u/ no texto de partida, não satisfeito e com um requinte caro à *logopeia*, porque tradutoriamente paronomásico, Haroldo dispõe engenhosamente no eixo sintagmático as assonâncias e aliteraões de “PELO DESPrEzO//... RESPONDE/SEUs lamENTOS”, reconstruindo assim efeitos presentes no texto de partida presentes no homeoteleuto (porque falar em rima em latim é um despropósito) de *EhEU!* ao fim dos versos 495 e 496.

A sofisticada tradução de Ovídio por Haroldo é um claro testemunho da contribuição que um pensamento dinâmico entre a poesia do passado e a poesia do presente é capaz de alcançar. Quando Pound define as espécies de poesia, especialmente na definição de melopeia e *logopeia*, de fato não faz nada além do que a poética e retórica antigas já haviam

abordado no nível das figuras de palavra e das figuras de sintaxe.<sup>15</sup> No entanto, quando chama atenção à excelência dos poetas gregos e latinos como predecessores que importam ao mundo contemporâneo, porque ensinam ao poeta de hoje algo fundamental, raro e especioso em poesia, Pound consegue tirar do estudo da Antiguidade aquela sensação de inutilidade que um repertório depositado sob a poeira dos séculos poderia causar a um jovem estudante de poesia.

Assim, a tradução de *ABC of Reading*, com o título *ABC da Literatura*, publicada em 1970 no Brasil, sob influência dos poetas concretos, acabou por ensinar a uma nova geração de interessados em poesia que era importante ler (e traduzir) o grego e o latim, e, o que ainda é melhor!, que grego e latim, na medida em que importavam à poesia moderníssima, eram uma coisa legal (no sentido que a expressão tem ainda hoje não só para os adolescentes...). Tão importante foram – e ainda são, já que em 2010 a versão portuguesa alcançou sua 13a. edição – as ideias poundianas que o conceito de *logopeia* (e o de *melopeia*) ocupa um papel importante e decisivo na leitura e na tradução de poesia latina ainda hoje. Mas, conforme procurei formular aqui, o modo como tal conceito ainda viceja no Brasil deve-se muito às adaptações e reelaborações de Haroldo de Campos, o *translatormaximus* que há dez anos nos deixou.

## REFERÊNCIAS

CAMPOS, A. de. Metamorfoses das *Metamorfoses*. In: \_\_\_\_\_. **Verso reverso controverso**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.191-198.

CAMPOS, H. de. **Crisantempo: no espaço curvo nasce um**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

---

<sup>15</sup> O próprio Haroldo parece reconhecer esse vínculo das ideias de Pound com a Retórica quando define a *logopeia* homérica nestes termos: “a coreografia sintática dos excursos oratórios que permeiam o texto, fazendo dele, no caso da *Ilíada*, não apenas a encenação de feitos guerreiros, mas também o cenário de múltiplos confrontos retóricos” (CAMPOS, H., 1999, p.111).

CAMPOS, H. de. Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora. IN: OLIVEIRA, A. C.; SANTAELLA, L. (Orgs.) **Semiótica da literatura**. São Paulo: EDUC, 1987. p.53-74.

\_\_\_\_\_. Logopeia, toques surreais, giros barroquizantes: a poesia de John Ashbery. IN: \_\_\_\_\_. **O segundo arco-íris branco**. São Paulo: Iluminuras, p.185-9. (publicado originalmente em **Folha de São Paulo**, São Paulo, 24 out. 1993. Mais!, p.6-6).

\_\_\_\_\_. Transcriar Homero: desafio e programa. In: \_\_\_\_; MENDES, M. O. **Os nomes e os navios**: Homero, *Ilíada*, II. Org., introdução e notas de Trajano Vieira. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1999. p.111-28.

\_\_\_\_\_. Uma metamorfose. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 21 ago. 1994. Mais!, p.6-6.

\_\_\_\_\_. **Xadrez de estrelas**: percurso textual 1949-1974. São Paulo: Perspectiva, 1976.

DAVIDSON, P. **Ezra Pound and Roman Poetry**: A Preliminary Survey. Amsterdam: Rodopi, 1995.

FLORES, G. G. Tradutibilidades em Tibulo. **Scientiatriaductionis**, Florianópolis, n.o 10, 2011. p.141-150.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Trad. de I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1969.

\_\_\_\_\_. Poesia da gramática e gramática da poesia. In: \_\_\_\_\_. **Linguística. Poética. Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970. p.65-79.

LIMA, A. D. De metrificação e poesia latina. **Alfa**, São Paulo, v. 47(1), 2003. p.99-109

LOPES, E. **Fundamentos da linguística contemporânea**. São Paulo: Cultrix, 1980.

LOY, M. **The lost lunar Baedeker**: poems of Mina Loy. Ed. R. L. Conover. New York: FarrarStrausGiroux, 1996.

MILTON, J. **Tradução: teoria e prática**. 3.a ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

NICHOLLS, P. 'Arid clarity': Ezra Pound, Mina Loy, and Jules Laforgue. **The Yearbook of English Studies**, v. 32, Children in Literature, 2002. pp. 52-64.

OVIDE. **LesMétamorphoses**. Trad. J. Chamonard. Paris: Garnier, 1936.

POUND, E. **ABC da literatura**. Trad. A. de Campos e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix, 1970.

\_\_\_\_\_. Como ler. In: \_\_\_\_\_. **A arte da poesia**: ensaios escolhidos. Trad. H. L. Dantas e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix: 1976. p.25-56.

\_\_\_\_\_. A list of the books: "Others". **The Little Review**, vol. V, n. 11, mar. 1918, p.56-58.

\_\_\_\_\_. **Literary essays of Ezra Pound**. Ed. e introd. T. S. Eliot. London: Faber, 1960.

PRADO, J. B. T. **Canto e encanto, o charme da poesia latina: contribuição para uma poética da expressividade em língua latina**, 1997. 272 f. Tese (Doutorado em Letras Clássicas) Universidade de São Paulo.

TONETO, D. J. M. Haroldo de Campos e a utopia da escritura original. **Revista FronteiraZ**, vol. 9, p.175-187, 2012.

VIEIRA, B. V. G. A tradução da *Logopedia*: Pound, Haroldo e Ovídio

VIEIRA, B. V. G. Contribuições de Haroldo de Campos para um programa tradutório latino-português. **Terra Roxa e outras terras- Revista de Estudos Literários**. Londrina, vol. 7, p.80-88, 2006.

# FENOLLOSA: DA EXEGESE DO IDEOGRAMA ÀS VANGUARDAS

## FENOLLOSA: FROM THE EXEGESIS OF THE IDEOGRAM TO THE VANGUARDS

Márcio de Lima DANTAS<sup>1</sup>

Francisco Freire de AMORIM<sup>2</sup>

**RESUMO:** Partindo das considerações do filósofo norte-americano Ernest Francisco Fenollosa sobre os caracteres chineses, apresentamos, em nossa investigação, pontos de vista sobre problemas da poética ocidental, bem como possíveis soluções para traduções. Entre a possibilidade de uma mitopoética e a existência de uma escrita ligada às estruturas da natureza, analisa-se o surgimento de uma vanguarda artística influenciada pelo Oriente.

**PALAVRAS-CHAVE:** Caracteres chineses; Fenollosa; vanguardas poéticas.

**ABSTRACT:** *Starting from the considerations of the American philosopher Ernest Francisco Fenollosa about the Chinese characters, we present, in our investigation, some opinions about problems*

---

<sup>1</sup> Professor Doutor do Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem - Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) – Lagoa Nova - CEP 59078-970 – Natal - RN – Brasil – E-mail: 7marciodantas7@gmail.com

<sup>2</sup> Mestrando em Literatura Comparada do Programa de Pós Graduação em Estudos da Linguagem - Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN) – Lagoa Nova - CEP 59078-970 – Natal - RN – Brasil – E-mail: ffasegundo@hotmail.com

*of the Western poetic and some possible solutions to translations. Amidst the possibility of a mythopoetic and the existence of a writing related to the nature's structures, we analyse the emergence of an artistic vanguard influenced by East.*

**KEYWORDS:** *Chinese characters; Fenollosa; poetic vanguards.*

## Introdução

Ao se depararem com o problema da tradução poética da língua ideográfica chinesa, artistas e teóricos têm buscado as mais diversas e, por vezes, contraditórias soluções. De fato, a questão não é simples e, nos últimos cem anos, vem dividindo linguístas, sinólogos e poetas em trincheiras nem sempre transponíveis. Uma dessas soluções tem sido, porém, frequentemente retomada por quem quer que se depare com essas discussões. Trata-se daquela encontrada pelo filósofo e orientalista norte-americano Ernest Francisco Fenollosa (1853-1908), em seu ensaio *The Chinese written character as a médium for poetry*, e retomada por algumas das correntes estéticas mais significativas do século XX.

Antes de prosseguir com qualquer exposição, é preciso delimitar qual, de fato, é o problema que pretendemos examinar. Um simples exame de um texto escrito em caracteres chineses já revela, mesmo ao leigo, o abismo que existe entre um sistema ideográfico, como o oriental, e um sistema fonético-alfabético de escrita, como os que caracterizam as línguas ocidentais. Deter-se no exame, então, revela ainda mais perplexidades para qualquer estudioso. Observemos o fato, por exemplo, de que o mesmo sistema de caracteres serve como código escrito para povos de línguas diversas, como o chinês, o japonês, o coreano e o vietnamita. Estaríamos diante de um instrumento de comunicação universal, acessível a povos de linguagem oral díspar?



Foi com essa possibilidade que trabalharam os primeiros estudiosos ocidentais dos caracteres chineses, no século XVII. Entre eles, o filósofo Leibniz (ano aqui vamos ter que deixar sem o ano), que acreditou encontrar, em tal sistema, uma resposta para sua busca por um código abstrato que servisse de língua universal. O pensador alemão via nesse grupo de ideogramas uma forma racional de comunicação que funcionaria independentemente de qualquer tipo de oralidade. Mas o que Leibniz enxergou na escrita chinesa foi sua artificialidade, seu jogo abstrato de representação. Essa seria uma forma de escrita inventada por uma sociedade evoluída, para fins unicamente intelectuais. A expressão **ideograma** passou a designar os caracteres chineses, na Europa, devido a essa suposição de que se tratava de um sistema unicamente gráfico, sem qualquer relação com uma linguagem fônica.

O fato é que nos séculos seguintes ficou claro para os estudiosos que a escrita chinesa não era apenas um código gráfico abstrato, mas possuía relação direta com a língua falada. Os idealistas, porém, prosseguiram com seus estudos, tentando encontrar na pictografia uma explicação para o estranho fenômeno dos ideogramas. Logo, eruditos chegaram à conclusão de que os caracteres representavam, de alguma forma, os objetos ou as ideias que eles designavam, ou pelo menos os representavam originalmente. A descoberta arqueológica, no século XIX, de um conjunto de inscrições arcaicas em ossos e carapaças de tartaruga reforçou a suposição de uma língua fóssil preservada, que possui relações diretas com suas formas contemporâneas. Estava aberta a era da leitura pictográfica da escrita chinesa, que encontraria seu auge no trabalho de Fenollosa.

Ernest Francisco Fenollosa nasceu em 1853, na cidade norte-americana de Salem. Ainda jovem, convidado por autoridades japonesas para dar aula sobre história da filosofia moderna, embarcou para o oriente, onde desenvolveu uma respeitável carreira, não apenas como divulgador da cultura europeia, mas como estudioso e redescobridor das tradições artísticas nipônicas. A bagagem adquirida em seus anos japoneses

foi suficiente para que o filósofo desenvolvesse seu mais influente trabalho, o já citado ensaio *The Chinese written character as a médium for poetry*, deixado apenas manuscrito, mas publicado postumamente pelo poeta Ezra Pound, em 1919. O texto de Fenollosa estava fadado, então, a transformar-se em um dos pilares da poética do século XX. Primeiro por sua influência sobre a obra do próprio Pound, depois por sua extensão sobre toda uma vanguarda artística que culminaria com o movimento Concretista surgido no Brasil na década de 50 do século passado.

Mas afinal, o que um sistema tão estranho a um ocidental, como é a escrita chinesa, tem a nos ensinar sobre nossas próprias técnicas de composição poética? Eis o problema que, de fato, foi proposto por Fenollosa.

## 1. Da mitopoética à paronomásia

Ao argentino Jorge Luis Borges é muito cara a ideia de que toda palavra é, originalmente, uma metáfora. “Se pegarmos qualquer bom dicionário etimológico (...) e se procurarmos uma palavra qualquer, na certa encontramos uma metáfora enfiada em alguma parte” (BORGES, 2000, p. 31). O escritor cita como exemplo a palavra *king*, que originalmente era *cyning*, cujo significado é “um homem que representa a parentela, o povo”. Logo, o uso que se faz hoje, em língua inglesa, de *king*(rei) é, em sua origem, metafórico, embora ninguém considere tal expressão uma metáfora. Tal fato nos sugere que há por trás de qualquer linguagem, mesmo a mais banal e cotidiana, um fundo poético que nos remeteria a uma **língua adâmica**, a um **falar primitivo** todo ele composto de tropos, dentre eles, a metáfora. Ora, que linguagem conserva, entre nós, essa qualidade de arranjo de tropos, de busca, por meio das palavras, pelas coisas em si? Justamente a linguagem poética.

Um filósofo que defendeu ideia semelhante e que influenciou bastante o pensamento fenollosiano foi o norte-americano Ralph Waldo Emerson (1803-1882). Diz ele (1966):

Conquanto esteja esquecida a origem da maioria de nossas palavras, cada uma delas foi, a princípio, um achado e obteve vigência porque, no momento, simbolizava o mundo para o primeiro elocutor e para o ouvinte. Constata o etimologista que a mais morta das palavras foi algum dia uma figura brilhante. A linguagem é poesia fóssil (EMERSON, 1966, p.133).

Bem compreendidas, as palavras de Emerson nos põe em uma pista semelhante à proposta por Borges: por trás da aparente banalidade e arbitrariedade dos signos linguísticos, existe uma mitopoética que retomaria **a coisa em si** e apenas a poesia pode recuperar essa capacidade criadora da língua. Ora, o que Fenollosa julgou descobrir em suas pesquisas orientais foi justamente esse sistema primitivo no modelo chinês, que conservaria em sua **estrutura** a referência direta ao mundo ativo das coisas. Por sua **picturalidade**, a escrita ideográfica traria em si sua etimologia conservada, visível ao leitor, mesmo leigo.

Para Fenollosa, os jogos de combinações da escrita chinesa funcionavam como um registro mnemônico da humanidade, confirmando a hipótese emersoniana da uma língua adâmica. Um ideograma como o de **oceano**, por exemplo, ao unir o radical de água, à esquerda, ao pictograma de **ovelha** ou **carneiro**, à direita, sugere a imagem de um rebanho de ovelhas em movimento. Fica fácil estabelecermos uma relação metafórica entre essa ideia e a imagem de ondas se encrespando no mar, ou seja, de **oceano**. O filósofo via nisso a genial intuição da mente chinesa, que soube encontrar nas imagens e proporções do mundo natural as estruturas fundamentais que formariam a sua escrita.

Na poesia, então, essa qualidade icônica da escrita, que expõe em si uma relação natural (e aqui vale lembrar que essa exposição não é, para Fenollosa, meramente imitativa, mas criativa), irradia-se por novas harmonizações e justaposições, refletindo novas sequências estruturais. “A poesia supera a prosa, sobretudo porque o poeta escolhe, para justapô-las, palavras cujos matizes se misturam em clara e delicada harmonia”

(FENOLLOSA, 1977, p. 148). **Harmonia, matizes:** o próprio vocabulário fenollosiano nos sugere as relações fundamentais em arte. Assim, a qualidade pictográfica da escrita chinesa dialoga com a pintura, mas sua distribuição em linhas sobre o papel deve se harmonizar em formas intercambiáveis, como na música. Uma tônica, ou um matiz, se impõe ao verso, resignificando termos que antes pareciam desconexos. No exemplo citado pelo próprio filósofo, no verso, escrito em ideogramas: “O sol se ergue a leste”, o ideograma de sol repete-se nos dois ideogramas seguintes (erguer e leste), criando, assim, uma nota dominante para a linha.

Identificar essa qualidade harmoniosa da poesia escrita em caracteres chineses foi a grande contribuição de Fenollosa para o estudo dos ideogramas, mas é importante ressaltar que seu ensaio propõe, em última análise, a aplicação de tal princípio de harmonia à poética ocidental, ou seja, aquela escrita em língua fonético-alfabética. Aqui, não estamos mais no campo da picturalidade, mas da silabação, da música em si. É preciso pensar, então, em novos harmônicos que não os gráficos. É importante ressaltar que o filósofo norte-americano tinha em seu horizonte a poética tradicional, praticada no Ocidente até o século XIX. As experiências “gráficas” em poesia, embora antecipadas por Mallarmé, só viriam a ser feitas no século XX, em grande parte influenciadas pelo próprio Fenollosa e por sua **descoberta** da escrita chinesa.

Mas onde encontramos esses harmônicos na poesia ocidental? Analisando essa questão sob o ponto de vista fenollosiano, Haroldo de Campos (1977) diz:

Em poesia – adverte Jakobson – toda coincidência fonológica é sentida como um parentesco semântico (e não apenas aquelas coincidências fundamentais etimologicamente, como na “paraquese”, mas, de modo amplo, como no caso da “paronomásia” lato sensu, quaisquer similitudes fônicas confrontáveis semanticamente, num processo fecundante geral de pseudo-etimologia ou etimologia poética [...])(CAMPOS, 1977, p.39).

No exemplo, citado por Campos (1977), no verso do poeta brasileiro Sousândrade (“Spectros espectadores que surgiam / Vindo ao espetac’lo horrendo horríveis de palor”), encontramos esse matiz irradiador de significados que espelha, pela paronomásia, sentidos que não estão nas palavras isoladas, mas na ressonância do verso. Assim, encontramos “spectros” em “espectador”, e a assonância proposta em “horrendo”, “horríveis”, “palor”, cria (ou descobre) uma nova família de palavras, unidas por essa pseudo-etimologia de que nos fala Campos.

Ora, mas o que a poética ocidental faz por meio de jogos fônicos é exatamente o que a poesia escrita em caracteres chineses nos propõe em nível icônico: esta contaminação irradiadora de significados, que só é possível na linguagem poética, em busca constante pela raiz estrutural das coisas. É na paronomásia, mais do que na metáfora, que encontramos a mitopoética, a língua original do homem.

## 2. A tradução fenollosiana

Essa gramática da língua poética, segundo Fenollosa, recria a gramática da natureza. É nessa descoberta estrutural das palavras que o filósofo julga encontrar a chave para uma leitura ocidental dos caracteres chineses. Diz Fenollosa (1977):

Já não é suficiente mostrar que a poesia chinesa se aproxima mais dos processos da Natureza em virtude de sua forma vívida, da riqueza dessa forma figural? Se procurarmos acompanhá-la em inglês, teremos de usar palavras altamente carregadas, palavras cuja sugestão vital esteja em interação, tal como a Natureza. As sentenças devem ser como o entremear das franjas de bandeiras flutuantes, ou como as cores de muitas flores misturadas no resplendor único de uma campina (FENOLLOSA, 1977, p. 148).

É bem verdade que Fenollosa reconheceu a superioridade da escrita chinesa nesse aspecto. Embora cite o exemplo de Shakespeare como modelo de uma língua irradiadora e carregada de potências, o ideograma

realiza esse propósito, digamos, natural da língua pela sua simplicidade pictórica. As constantes metáforas e os, por vezes, grosseiros jogos sonoros da poesia ocidental não alcançam o oriente em sua espontaneidade. Ao traduzir um verso escrito em ideogramas para uma língua ocidental, o poeta quase sempre é obrigado a optar entre a simples reprodução literal do que está sendo dito e a completa reformulação estética do verso. Ao contrário dos sinólogos de seu tempo, Fenollosa não deixou de recomendar o segundo caminho. Mas o que seria essa reformulação estética?

O filósofo norte-americano encarou a questão da escrita chinesa como uma representação da natureza em seus processos reais, não abstratos. Ora, argumenta Fenollosa, não existe um ser isolado ou um ente abstrato na natureza. Muito menos ações puras, desprovidas de agentes. Da mesma forma, os agentes não existem separados de suas ações. Assim, nossa vista apreende, como sendo uma só coisa, o sujeito e o verbo. Se na escrita fonético-alfabética somos obrigados a encadear sucessões de elementos (sujeito-verbo-predicado), ou criar nomes para entes que não existem concretamente (como **leste**), na escrita ideográfica estamos livres de tal decomposição ou abstração. O **leste**, por exemplo, só existe se levarmos em consideração determinadas sugestões do espaço que se dão em um mundo real, composto de entes. Os chineses resolvem tal questão representando **leste** com um ideograma que combina o signo de **sol** enredado nos galhos de um signo de árvore. **Sol** e árvore: entes reais. Se não existissem entes, qualquer orientação espacial seria inalcançável, assim como seria impossível o conceito de “leste”.

Vejam como funcionaria uma tradução fenollosiana levando-se em consideração todas essas questões. Partindo de um poema de Li-Tai-Po, encontramos o seguinte verso, traduzido para o inglês por Ezra Pound: *Mind like a floating wide cloud*. O original, escrito em caracteres chineses, nada mais faz do que suceder os ideogramas de **flutuante**, **nuvem**, **viajar**, o sufixo *tzu* e o carácter de ânimo. Importa aqui encontrar a **tonalidade**, a dominante pictográfica do verso original.

Haroldo de Campos nota que essa dominante é o radial nº 39, que, no

chinês clássico representa **menino**. Ele aparece no primeiro ideograma, para **flutuante**, na forma de uma criança sob as garras de um pássaro, como que sendo protegida. À esquerda do mesmo ideograma, vemos o radical para água. Assim, a imagem da criança protegida, sobre águas, sugere-nos o verbo advérbio **flutuante** (“floating”). No terceiro carácter, encontramos o mesmo radical nº 39, agora ao lado da forma abreviada do pictograma de **pé**, e sob a forma de um **homem que nada**. **Viajar** seria, portanto, como movimentar-se sobre águas, harmonizando-se com o primeiro pictograma, para **flutuante**. Por fim, o mesmo **menino** aparece, em sua inteireza, sob a forma do sufixo *tzu*, articulado na terceira tonalidade do chinês clássico. Nesse menino que percorre em todo o verso ideográfico, Pound foi encontrar o ente real que representaria os movimentos do pensamento, que se estende como que sobre as águas da mente. Não podemos deixar de observar a tônica sonora do verso poundiano, onde *mind* torna possível *wide*, e *floating* nos antecipa *cloud*.

### 3. O problema sinológico

O ensaio de Fenollosa afetou profundamente Ezra Pound e, conseqüentemente, toda a vanguarda poética ocidental. Mesmo assim, não deixou de encontrar seus críticos entre os eruditos sinólogos. Apontado como ingênuo, bem como fruto de uma idealização dos caracteres chineses, essa visão dos ideogramas foi desconstruída, nas décadas seguintes, por seus detratores. Um deles, Yu-Kuang Chu (1977), argumenta que a pictografia é apenas um dos princípios formadores dos caracteres chineses. Além disso, a crescente estilização dos ideogramas em sua evolução histórica torna difícil uma precisa reconstrução da escrita original e, dessa maneira, suas reais relações com os seres representados. Por fim, Yu-Kuang Chu alerta para o fato de que, para o chinês contemporâneo, a leitura de um texto ideográfico não é diferente da leitura que um ocidental faz de sua língua fonético-alfabética: resta apenas a convenção dos signos, sem nenhum reconhecimento de raízes etimológicas ou me-

táforas visuais. Outro problema identificado no ensaio é que, embora Fenollosa não tenha ignorado a relação entre a escrita e a fonética chinesa, é fato que o mesmo passou superficialmente pelo elemento sonoro, que é fundamental para a construção de muitos caracteres.

Mas, embora não tenha encontrado respaldo entre os especialistas, Fenollosa teve seu pensamento aplicado por alguns dos mais inovadores poetas do século XX. O próprio Haroldo de Campos, por exemplo, não ignorando o argumento sinológico, defende que o ensaio *The Chinese written character as a médium for poetry* só pode ser entendido sob a ótica da linguagem poética, tal qual descrita por Roman Jakobson (ano 1969). É fato que o poeta e ensaísta brasileiro aplicou com êxito vários elementos fenollosianos em sua obra.

Por fim, não podemos esquecer que o próprio destino do texto manuscrito original nos diz muito sobre como ele deve ser lido. Basta sabermos que, de posse do material deixado pelo marido Ernest, a viúva Mary Fenollosa preferiu confiá-lo não a eruditos ou sinólogos, mas a um jovem poeta, hoje mundialmente conhecido como Ezra Pound.

## REFERÊNCIAS

ALLEN, V. **Escrita chinesa**. Porto Alegre: L&PM, 2012.

BORGES, J. L. **Esse ofício do verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CAMPOS, H. Ideograma, anagrama, diagrama: uma leitura de Fenollosa. In: \_\_\_ (Org). **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Cultrix, 1977.

CHU, YYu-Kuang. Interpretação entre linguagem e pensamento em chinês. In: CAMPOS, H.(Org). **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Cultrix, 1977.



EMERSON, R. W. **Ensaaios**. São Paulo: Cultrix, 1966.

FENOLLOSA, E. F. Os caracteres da escrita chinesa como instrumento para a poesia. In CAMPOS, H. (Org). **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Cultrix, 1977.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Trad. de I. Blikstein e J. P. Paes. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1969.

# A IMPORTÂNCIA DA METAMORFOSE NAS TRADUÇÕES DE HERBERTO HELDER

## THE IMPORTANCE OF METAMORPHOSIS IN HEBERTO HELDER TRANSLATIONS

Profa. Dra. Izabela Guimarães Guerra LEAL<sup>1</sup>

Rafaella Dias FERNANDEZ<sup>2</sup>

**RESUMO:** Herberto Helder, em seu trabalho poético tradutório, não utiliza o termo tradução, e sim “poemas mudados para português”. Esta forma peculiar de definir o trabalho tradutório já aponta para o gesto de traduzir como um ato de criação literária. É importante compreender que a tradução é um tipo de metamorfose, pois, para Herberto Helder, a metamorfose é a lei que preside toda a criação artística e ela irá ressignificar toda a atividade tradutória. A obra está sempre aberta à tradução e à recriação, isso revela a maleabilidade do objeto poético, o que é essencial para a base da metamorfose. Com isto, o objetivo do presente trabalho será refletir acerca da atividade criativa do tradutor e das relações entre a tradução e a metamorfose e como podemos encontrá-las na obra poética de Herberto Helder.

**PALAVRAS-CHAVE:** Criação; Metamorfose; Tradução; Transformação.

---

<sup>1</sup> Professora Doutora do curso de Letras, da Universidade Federal do Pará. FALE-ILC-UFPA, Belém-Pará-Braisl. E-mail para contato: [izabelaleal@gmail.com](mailto:izabelaleal@gmail.com)

<sup>2</sup> Graduada em Letras, Licenciatura em Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Pará, Mestranda em Estudos Literários pela mesma Universidade, bolsista CAPES. E-mail para contato: [rafaelladiaz\\_fernandez@hotmail.com](mailto:rafaelladiaz_fernandez@hotmail.com).

*ABSTRACT: Herberto Helder, in his poetic work of translation, does not use this term, but “poems changed into Portuguese”. This peculiar way of defining the work of translation has already point to the action of translation as an act of literary creation. It is important to understand that translation is a kind of metamorphosis, because, for Herberto Helder, the metamorphosis is the law which presides over all artistic creation and it will give another meaning to the entire translation activity. The literary work is always open to translation and recreation, it reveals the malleability of the poetic object, which is essential to the foundation of metamorphosis. With this, the aim of this paper is to reflect upon creative work of the translator and the relationship between the translation and metamorphosis and upon how we can find them in the poetic work of Herberto Helder.*

*KEYWORDS: Creation; Metamorphosis; Translation; Transformation.*

A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve. Roland Barthes(2004)

A questão da identidade é uma discussão corrente no campo literário, por isso a escolha da epígrafe acima, pois, a partir dela, pretendemos iniciar algumas considerações sobre o papel do escritor, principalmente no que concerne à sua morte. Segundo Barthes (2004), a escrita é a destruição de toda a voz: “a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte, a escrita começa” (BARTHES, 2004, p.1).

O ato de escrita envolve a perda da identidade do autor, a linguagem que surge desse processo passa a ter autonomia sobre o que revela. A identidade não remete mais a quem concretizou as palavras, mas àquele que tomou as palavras para si, o texto escrito. O autor entra no

domínio da própria morte e a escrita surge; nesse processo, há uma transformação, a autoria do texto escrito não pertence mais ao autor, e sim ao leitor, o poder da interpretação do texto é deslocado a quem vai revivê-lo, aquele que o lê. Segundo Barthes (2004), o autor, em proveito da escrita, restitui o seu lugar ao leitor. Como propôs Mallarmé (*apud* FOCAULT, 2000), é a linguagem quem fala, ela é a detentora do saber sobre o texto, e não mais o autor.

O autor nasce com o texto e morre nele:

O autor nunca é nada mais para além daquele que escreve, 'tal' como eu não é senão aquele que diz eu: a linguagem conhece um sujeito, não uma pessoa, e esse sujeito, vazio fora da própria enunciação que o define, basta para fazer suportar a linguagem, quer dizer, para a esgotar (BARTHES, 2004, p.3).

Assim, de acordo com Barthes, a linguagem conhece um sujeito, e não uma pessoa, e esse sujeito vive o instante da escrita, não conseguindo sobreviver fora dela, visto que há o apagamento completo do indivíduo; fora do texto, há um vazio infinito.

Segundo Barthes (2004), a voz que emerge do texto não depende de quem escreve, mas de quem lê, o leitor torna-se o lugar da revelação, o lugar do saber, a unidade do texto não está na sua origem, no seu nascimento, mas sim no seu destino, o valor real da vida do texto quem pode dar é quem o lê, quem o vive: "o nascimento do leitor tem de pagar-se com a morte do Autor" (BARTHES, 2004, p.6). Desta forma, podemos perceber que toda identidade deriva de um afastamento de si e de uma aproximação do outro, nada é evidente por si só nem se sustenta de maneira isolada, o texto não sobrevive só do autor, ele necessita do leitor para lhe dar vida, para renová-lo.

Podemos fazer uso dessa ideia para pensarmos a tradução como criação literária, afinal o afastamento de si e a interação com o outro são pontos fundamentais na atividade tradutória. Para que o tradutor adquira o estatuto de criador, é necessário um distanciamento do que

é considerado próprio – a cultura e a língua às quais ele pertence – e uma aproximação com o estrangeiro, mas também é necessário que o tradutor se afirme como autor do novo texto, admitindo a liberdade e a autonomia que a tradução poética permite.

Desta forma, ele precisa superar a posição de ser apenas um transmissor do conteúdo do texto original e afirmar-se como autor de um novo texto. A tradução é um processo criador, o novo texto possui elementos que o diferenciam do texto original e, por isso, pode dar origem a uma nova obra. A tradução literária, quando encarada dessa forma, permite que o tradutor seja elevado ao nível do criador, abandonando uma posição estanque de inferioridade.

Berman (2002), um importante teórico francês do século XX, definiu a tradução como um símbolo das maravilhosas translações produzidas diariamente entre as culturas. A tradução, antes de ser uma relação entre línguas, é uma relação entre culturas. A relação com o outro é conflituosa, mas é por meio desse estranhamento que se torna possível o amadurecimento da língua nacional. É somente no contato com o outro que percebemos o quanto a língua materna é incompleta e necessita fundamentalmente da língua alheia para o amadurecimento.

Berman afirma que houve uma necessidade interna da própria tradução de se pensar, de se discutir. Até o século XX, quem discutia e pensava questões relacionadas à atividade tradutória eram os teólogos, filósofos, linguistas, críticos. Isso gerou várias consequências, entre elas, o fato de a tradução permanecer como atividade escondida, subterrânea, pois não se tornava teoricamente autônoma; por outro lado, ela foi vista como atividade inferior, visto que os tradutores não discutiam ou compartilhavam experiências em relação a sua prática.

Por isso o século XX revolucionou os estudos tradutórios, houve a necessidade de se discutir o tema e sua função: “A constituição de uma história da tradução é a primeira tarefa de uma teoria *moderna* da tradução. Toda modernidade institui não um olhar passadista, mas um movimento de retrospectão que é uma compreensão de si” (BERMAN, 2002, p.12).

O retorno ao passado é fundamental para a compreensão do presente.

Nesse retorno ao passado, os estudiosos da tradução comentam que na Idade Média a maior parte das pessoas na Europa falava diversas línguas: “Eles [os poetas] escreviam em várias línguas e para um público que era ele próprio poliglota” (BERMAN, 2002, p.13). Assim, não havia como constituir uma identidade por meio da língua materna, visto que uma determinada língua não era necessariamente priorizada em detrimento de outra. Por essa razão, os poetas brincavam constantemente com as variações linguísticas das línguas e as misturavam, sem que isso causasse um prejuízo para a leitura ou uma aversão do público.

Ainda refletindo sobre o que Berman (2002) propõe, podemos perceber que o tradutor, por mais que se esforce, estará sempre em uma posição suspeita, insatisfatória, em um entre-lugar, sempre fadado ao famoso adágio italiano, *traduttore traditore*. Nos estudos sobre tradução, essa questão do tradutor como traidor sempre é algo importante a ser debatido, afinal, o que está em jogo na tradução? A fidelidade ou a traição? Como já se perguntava Schleiermacher (*apud* BERMAN, 2002), trata-se de servir à obra, ao autor, à língua estrangeira, ou de servir ao público, à língua materna? Segundo o autor, esse é o drama do tradutor, ele sempre terá que renunciar a uma das línguas, não é possível conciliar os dois senhores. De qualquer forma, o tradutor não conseguirá ser totalmente neutro, algo da relação com o outro sempre estará em aberto, como em toda relação com o estrangeiro.

Berman (2002) afirma que, de certa forma, toda cultura resiste à tradução, mesmo que precise essencialmente dela: “A própria visada da tradução – abrir no nível da escrita uma certa relação com o Outro, fecundar o Próprio pela mediação do Estrangeiro – choca-se de frente com a estrutura etnocêntrica de qualquer cultura (...)” (BERMAN, 2002, p.16). Assim, percebemos que há o choque cultural, pois é como se cada sociedade desejasse ser autossuficiente, ter uma identidade pura, sem contato externo.

Nessa reflexão, Berman argumenta ainda que não importa que no

nível da realidade não seja possível manter uma língua e uma cultura intacta, sem contato alheio: “Trata-se aqui de desejos inconscientes. Qualquer cultura desejaria ser suficiente em si mesma para, a partir dessa suficiência imaginária, ao mesmo tempo brilhar sobre as outras e apropriar-se de seu patrimônio” (BERMAN, 2002, p.17). Assim, pensando nessa questão etnocêntrica, a tradução ocupa um lugar contraditório.

A tradução, por um lado, se submete a uma injunção apropriadora, o que leva a produzir traduções etnocêntricas, ou o que o autor denomina de “má” tradução, mas, por outro lado, o ato de traduzir opõe-se completamente a essa natureza, visto que a tradução é, por excelência, esse contato com o outro: “a essência da tradução é ser abertura, diálogo, mestiçagem, descentralização. Ela é relação, ou não é nada” (BERMAN, 2002, p.17).

Desta forma, o autor termina suas considerações sobre a tradução concluindo que há três eixos que podem definir e que devem fazer parte de toda reflexão moderna, o primeiro é a história da tradução, o que envolve o percurso de reconstrução da atividade tradutória, o segundo é a ética da tradução, que discute a questão da mestiçagem, do envolvimento com outras culturas, da mistura e do estranhamento presente na relação com o outro, e o último é a analítica da tradução, que envolve a dialética presente nessa tarefa, o impasse que o tradutor encara ao se deparar com as noções de fidelidade e traição.

Nesse último ponto, o autor considera que o tradutor quebra as barreiras presentes nas duas línguas, forçando a sua própria à estranheza alheia e forçando a outra língua a acomodar-se à sua língua materna. Assim, podemos inferir que o tradutor é movido por uma pulsão tradutória, por um ímpeto, um desejo de transformar a língua estrangeira, por um instante, em língua materna, ou de transformar a língua materna em língua estrangeira, de fazer com que ambas, por um momento, se transformem em uma só.

Essa ação do tradutor faz com que a obra traduzida sofra uma rege-

neração, uma potencialização, além das perdas e dos ganhos essenciais nesta passagem, há algo novo que não está em nenhuma dessas categorias, algo além do social, do cultural, da mestiçagem, algo que está na essência da própria linguagem.

A tarefa do tradutor é trabalhar nesta potencialização, nesta transformação da obra, rompendo as barreiras do próprio. Podemos utilizar, como exemplo, a história citada por Berman (2002) sobre o poeta holandês Hooft, o qual, em virtude da morte da mulher amada, compôs uma série de epitáfios, primeiramente na língua materna, o holandês, depois em latim, em francês, novamente no latim, depois em italiano, e, um pouco mais tarde, novamente no holandês.

Podemos inferir com esta atitude do poeta que a língua materna não foi suficiente para expressar a sua dor. O poeta sentiu a necessidade de passear por várias línguas e de realizar auto-traduições para chegar a uma justa expressão da dor em sua língua materna. Todo esse caminho percorrido entre línguas ocorreu por um estranhamento com a própria língua materna, podemos supor que o holandês não foi o bastante para o poeta expressar sua dor e ele sentiu esta necessidade de passar por outras línguas para chegar a uma sensação justa do luto em língua materna. Manter opções do autor aqui.

O passeio por outras línguas e a ação de passar por diversas auto-traduições ajudaram o poeta a superar essa dor e podemos inferir que se tivéssemos acesso a essas traduções, possivelmente perceberíamos que a primeira versão e a última em holandês, mesmo sendo do mesmo idioma, são completamente diferentes, nesse processo houve várias perdas, ganhos, transformações.

Este exemplo nos revela que a língua materna não foi suficiente para o poeta, a língua holandesa deveria acolher a sua dor, mas ela era tão grande que foi fundamental passar por esse processo tradutório, por essa violência de trabalhar com o luto em outras línguas, por esse amadurecimento para poder, enfim, regressar da dor e se expressar na língua própria. A tradução abala o bem-estar que achamos possuir em



língua materna, pois a atividade tradutória revela que a língua própria às vezes não é suficiente como forma de expressão.

Nesse sentido, o afastamento da língua própria não é visto como algo ruim, mas sim como uma ação essencial e produtiva para gerar outra maneira de habitar a língua materna, como podemos ver nesta citação de Izabela Leal (2011):

A tradução encarna não a afirmação da língua/cultura materna, mas sim a -necessidade de abandoná-la. Cumpre observar que abandonar a língua/cultura própria não significa rechaçá-la, mas sim compreendê-la a partir de um distanciamento necessário. Trata-se de um afastamento produtivo, pois é apenas com a distância que podemos ter a dimensão do próximo (LEAL, 2011a, p.128).

A partir disto, podemos afirmar que o poeta holandês sentiu a necessidade do passeio pelo estrangeiro para poder aceitar o luto na língua própria, a tradução é um processo de estranhamento, e essa estranheza é inerente à experiência de viver entre línguas, entre culturas diferentes; se não houvesse essas diferenças entre línguas, entre culturas, e se o acesso ao outro fosse realizado sem obstáculos, significaria que todos se entendem e compartilham dos mesmos costumes, não haveria discussões, mudanças, amadurecimento por ambas as partes, desta forma, a violência tradutória serve para nos revelar o outro, o diferente: “vivemos entre línguas e é nesse lugar, entre elas, que se infiltra toda a experiência do mundo”(MORAES, 2011, p.49). A partir disto, podemos inferir que foi pela experiência de ter passeado e vivido entre outras línguas que o poeta holandês pode, enfim, expressar-se em sua língua materna.

A tradução literária oferece ao tradutor a liberdade de se consagrar como escritor, como autor do texto traduzido, desta maneira, o tradutor precisa arcar com certas responsabilidades autorais e se desprender do texto na língua estrangeira para concluir sua tarefa de forma livre, e essa liberdade pode ou não estar de acordo com certas intenções comunicativas do autor do texto original. O texto de tradução precisa responder

como texto de autoria, e não como mera cópia do original.

Lages (2007), importante estudiosa contemporânea da tradução, afirma que o panorama atual da tradução possui divergências, pois há uma diversidade de argumentos e posições em relação ao papel do tradutor. As correntes atuais possuem uma complexidade teórica e é necessário fazer uma breve análise para entender a origem do aspecto melancólico que acompanha o tradutor no seu percurso histórico.

A autora afirma que o tradutor possui um papel duplo, pois, por um lado, há um rebaixamento de sua tarefa, uma desvalorização de sua posição em relação ao autor do texto, mas, por outro lado, há uma exacerbação do seu papel, há exigências que praticamente obrigam o tradutor a ter capacidades consideradas sobre-humanas, no que diz respeito a conhecimentos linguísticos:

Nesse sentido, a história da tradução e da imagem do tradutor que escritores, filósofos e os próprios tradutores e teóricos da tradução forjaram ao longo dos séculos pode ser descrita como uma história de rebaixamentos, auto-reproches, enfim, de uma constante desvalorização da pessoa, do ego, do tradutor, por um lado; por outro, há uma exigência – evidentemente exagerada – de capacidades sobre-humanas a serem dominadas pelo tradutor, em termos da abrangência de seus conhecimentos culturais e linguísticos (LAGES, 2007, p.65).

Desta forma, a autora propõe uma discussão sobre o aspecto melancólico que acompanha a tradução desde sempre, e propõe debater o verdadeiro papel do tradutor como autor do novo texto: “O tradutor deve, acima de tudo e necessariamente, ser reconhecido como escritor, autor do texto traduzido, a partir de determinações históricas particulares e específicas a cada caso”(LAGES, 2007, p.75).

A principal corrente exposta por Lages (2007) e a que possui maior relevância para esse trabalho é a que vê a tradução como transcrição. Este conceito nasceu com a poesia concreta, visto que a tradução ocupa um lugar de destaque no projeto concretista, junto com a poesia e a crítica

ca. Para os fundadores deste movimento, Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari (*apud* LAGES, 2002), o importante é buscar na poesia o que ela tem de mais próprio, de mais singular, de essencial, assim como na tradução, já que o tradutor deve buscar no estrangeiro aquilo que tem de único, o diferencial.

O conceito de antropofagia é resgatado da semana de arte moderna de 1922 e readaptado para o ideal concretista, passando a ser o elemento essencial do movimento por representar uma leitura específica da tradição: “Trata-se de um processo de violenta apropriação, que se constitui a partir de uma leitura conscientemente seletiva do substrato literário passado e contemporâneo” (LAGES, 2007, p.90).

A apropriação é feita da energia vital do outro, por isso é um processo violento, há uma destruição do estrangeiro, a barreira do nacional é quebrada nesse processo, o outro é utilizado e filtrado, há uma escolha do que se quer apropriar. O mesmo ocorre com a tradução e nesse sentido podemos dizer que também há uma traição neste processo, pois o tradutor funciona como um invasor, e não leva para sua língua tudo que encontra no estrangeiro, apenas aquilo que lhe interessa.

Assim, a tradução é uma forma de intertextualidade, é uma apropriação do que a cultura do outro tem de melhor. Perrone-Moisés (1990), utiliza o termo antropofagia cultural, também emprestado de Oswald de Andrade, para nomear esse rapto da cultura alheia. O termo foi proposto com o intuito de nomear a devoração crítica no Modernismo. A metáfora da Antropofagia é baseada na cultura indígena. Para os índios, devorar o outro representava adquirir suas virtudes e qualidades.

Há, na devoração, uma escolha, assim como no processo de intertextualidade. No caso da tradução, essa seleção é bem visível na escolha do tradutor em relação à obra a ser traduzida. Rónai (1956), crítico e tradutor, acredita que há razões para a escolha da obra a ser utilizada na tradução. Há um encontro entre o tradutor e a obra original, há uma ligação entre as línguas, há um brilho com a união de ambas.

Para o autor, essas explicações são: a afinidade com o autor, a desco-

berta de uma grande matéria-prima ou a “sensação de se encontrar em transe parecido ao em que já se debateu o grande estrangeiro, o qual se torna assim um irmão na infelicidade” (RÓNAI, 1956, p.36). A infelicidade talvez seja um ponto em comum entre o tradutor e o autor, por representar exatamente a falha que a língua própria possui, sendo revelada somente na atividade tradutória. Ambas são incompletas, a falha já vem desde a língua materna e da obra original, a infelicidade é um sentimento que perpassa a obra desde o seu nascimento.

Assim, a tradução possibilita um trabalho de criação, na medida em que o tradutor consegue se afastar da língua materna e se aproximar da língua estrangeira e produzir, a partir desta experiência, um texto renovado, original. Rónai (1956) definiu a tradução como arte. Para o autor, o objetivo de toda arte é algo impossível, pois o poeta tenta exprimir o inexprimível, o pintor tenta reproduzir o irreproduzível e o tradutor se empenha em traduzir o intraduzível.

Este breve percurso feito sobre a história da tradução é fundamental para introduzirmos uma visão muito peculiar sobre o tema, que é a visão do poeta português contemporâneo Herberto Helder. Em suas obras, o poeta não denomina seus textos de tradução, o termo empregado por ele é “poemas mudados para português”. Esta forma de nomear o trabalho tradutório aponta para o gesto de traduzir como criação literária, como criação poética.

Segundo Maria Etelvina Santos (1998), ensaísta portuguesa e estudiosa da obra herbertiana: “o interesse de Herberto Helder pela tradução, no sentido mais amplo de recriação das palavras de outros, surge, desde sempre, interligado com a sua escrita poética própria” (SANTOS, 1998, p.5).

Herberto Helder compreende a tradução como um tipo de metamorfose. Para ele, é por meio da metamorfose que se torna possível uma transfiguração do real em algo superior, ressignificando o sentido dos seres e das coisas. A tradução força os limites e barreiras entre as línguas, da mesma forma que a metamorfose força as barreiras e dissolve

os limites dos corpos. A compreensão do sentido da metamorfose é fundamental para introduzir a poética herbertiana e o seu modo de entender a tradução.

Para Herberto Helder, no processo de tradução há uma violência entre as línguas, a atividade tradutória não se afasta de um processo de ruptura, de desagregação: “A prática tradutória, para Herberto Helder, é uma prática deformadora e violadora da língua materna; apenas no impasse de traduzir é que nos damos conta das falhas da nossa língua” (LEAL, 2011b, p.32). Assim, como veremos a seguir, é pela tradução que podemos perceber as falhas existentes na nossa língua e a importância da troca de fluxos com o estrangeiro para um amadurecimento e uma renovação cultural.

A base sobre a qual é construída a poética de Herberto Helder é a ideia constante de transformação. Para o poeta, o poema é algo que está em constante movimento, obedecendo apenas a uma lei: a da metamorfose, - como o próprio autor nos mostra no conhecidíssimo texto de *Retrato em Movimento* (1968), que, mais tarde, seria integrado e transformado em um conto de *Os Passos em Volta* (1997), sob o título de *Teoria das Cores*.

A partir deste conto, é possível fazer algumas considerações acerca da poética de Herberto Helder. Para o autor, a lei da metamorfose é a lei que preside toda criação artística, pois o pintor estava pintando o peixe que ele acreditava ser vermelho e, no processo de passar o que estava vendo para o quadro, o peixe mudou de cor. Desta forma, a mudança aconteceu no momento em que o pintor ia concretizar uma imagem fixa do peixe em um quadro, o que, na verdade, não existe, já que a realidade está em constante modificação. Ao pensar que o peixe era uma estrutura fixa, o próprio peixe mostrou ser instável, ser flexível a outras condições.

A ideia de transformação remete ao deslocamento. Na poesia herbertiana os seres e as coisas estão sofrendo constantes alterações, são mecanismos totalmente flexíveis e instáveis. A atividade de mutação é retratada no conto, sendo o peixe o corpo material que torna possível a desarticulação daquilo que é imóvel, mostrando, assim, a flexibilidade

da matéria, não sendo possível reduzir nada a um sentido único, definitivo.

O mesmo acontece com o poema, que está em constante movimento. Herberto Helder afirmou que o livro flutua e que está em constante suspensão. Assim também é o poema, está sempre se modificando, aceitando variadas possibilidades de leitura. Então, o objetivo do poeta é trabalhar na transformação, na metamorfose, como fez o pintor, que entendeu o que acontecera e abriu mão da realidade, permitindo a liberdade artística.

O conto também aborda a questão da fidelidade, pois o poeta acreditava estar sendo fiel à imagem que estava vendo do peixe e, ao tentar concretizá-la, percebeu que a fidelidade não existe. Assim, para Herberto Helder, o artista só deve ser fiel à lei da metamorfose. É com base nesta lei que preside todo o trabalho artístico e poético que pensaremos o trabalho tradutório realizado por Herberto Helder.

O conto em questão pode servir como modelo para avaliarmos o trabalho de tradução realizado pelo poeta. A tradução, no sentido que daremos a ela, será aquela em que o tradutor, assim como o pintor no conto *Teoria das Cores*, não busca a fidelidade em relação à obra original. O importante é a possibilidade de modificar a própria língua materna e de recuperar o brilho do original na obra traduzida.

Santos (1998) afirma: “a poesia de Herberto Helder se orienta por um fazer poético que sempre é o da deambulação, da revisitação da própria obra, no sentido de uma busca constante cujo objectivo consiste em dar a ver o que existe de mais profundo e elementar em cada homem” (SANTOS, 1998, p.1). Assim, temos como exemplo desse trabalho de revisitação da própria obra o conto *Teoria das cores*, no qual o próprio poeta se revela instável às transformações do mundo, praticando a auto-intertextualidade.

Ainda refletindo sobre a tradução, Walter Benjamin, em seu célebre ensaio intitulado *A tarefa do tradutor* (2008), afirma que todos os gestos realizados na tradução são feitos por algum tipo de amor à língua. Para Ben-

jamin, a tradução, ao invés de querer se assemelhar ao sentido do original, deve antes se configurar como um gesto de amor, levando em consideração os pormenores do modo de querer dizer do original, para que ambos, original e tradução, possam ser reconhecíveis em uma língua maior.

A metáfora utilizada por Benjamin (2008) é a dos cacos de um vaso. Se os fragmentos do vaso forem unidos, eles vão apontar para o que seria um vaso, mas não vão conseguir representar o vaso em si. Assim, o original e a tradução devem apontar para uma língua maior, superior, tal como os cacos representam fragmentos do vaso inteiro.

Para Benjamin, a boa tradução não visa servir ao leitor, pelo contrário, a forma como vai ser recebida não importa, o importante é tentar buscar uma relação íntima e profunda entre as obras e entre as línguas. A tradução deve ser transparente, ela não deve ocultar o brilho do original, e sim fazer com que haja um duplo brilho, com a mistura de ambas as línguas.

Lembremos que Benjamin, nesse ensaio, utilizou a palavra *Aufgabe* do alemão que possui duplo significado, o de tarefa-renúncia, assim, o tradutor vive um impasse ao traduzir, ele possui a tarefa de renovação, tanto da obra quanto da própria língua materna, mas, simultaneamente, precisa renunciar ao exercício de traduzir exatamente o que estava na língua original.

A tradução possibilita a Herberto Helder o trabalho de citação e de apropriação de outros poetas, visto que nem sempre o poeta especifica quem está citando: “Se Herberto Helder cita outros poetas é porque considera que há uma forma produtiva de citação, e que me parece ser a utilizada por aqueles que, como ele, são capazes de entrar no tempo mítico do poema” (SANTOS, 1998, p.4). Assim, percebemos que a apropriação do estrangeiro é algo positivo na poética herbertiana, pois o poeta consegue transmutar o que está na obra alheia e implantá-lo na sua obra. Há uma relação muito próxima entre o trabalho de citação e o trabalho de transmutação, e as obras de Herberto Helder são um exemplo disso, como o próprio poeta define em um de seus livros:

A transmutação é o fundamento geral e universal do mundo. Alcança as coisas, os animais e o homem como o seu corpo e a sua linguagem. Trabalhar na transmutação, na transformação, na metamorfose, é obra própria nossa. (...) o poema é o corpo da transmutação, a árvore do ouro, vida transformada: a obra (HELDER, 1977, p. 21).

Novamente podemos ver que o trabalho de tradução não se afasta do próprio trabalho de criação, ambos estão relacionados a um processo de transformação da língua. Ambos buscam uma mudança para a língua, uma forma de metamorfosear seus sentidos denotativos e ressignificá-los. Em suas obras poéticas, Herberto Helder procura essa deformação, essa transformação da língua, levando em consideração todas as possibilidades que a liberdade tradutória oferece. O poema abaixo, uma tradução realizada por Herberto Helder do poeta polonês Zbigniew Herbert, é um exemplo de seu trabalho poético tradutório, pois nele podemos perceber várias das implicações sobre a própria visão do poeta português em relação à atividade tradutória:

- Sobre tradução de poesia -

Zumbindo um besouro pausa  
numa flor e encurva  
o caule delgado  
e anda por entre filas de pétalas folhas  
de dicionários  
e vai direto ao centro  
do aroma e da doçura  
e embora transtornado perca  
o sentido do gosto  
continua  
até bater com a cabeça  
no pistilo amarelo  
e agora o difícil o mais extremo  
penetrar floralmente através  
dos cálices até  
a raiz e depois bêbado e glorioso  
zumbir forte:



penetrei dentro dentro dentro  
e mostrar aos cépticos a cabeça  
coberta de ouro  
de pólen

A partir deste poema, podemos fazer algumas considerações sobre a tarefa de traduzir poesia. Podemos associar o besouro ao tradutor, e a primeira ação presente no poema é o encontro entre o tradutor e a obra a ser traduzida: “Zumbindo um besouro pausa/numa flor e encurva/o caule delgado.” O tradutor encontrou sua obra, teve o primeiro contato e agora pensa em como vai prosseguir: “e anda por entre filas de pétalas folhas/de dicionários”.

Após esse contato com a obra, o tradutor encontra a essência do poema, encontra o elemento peculiar presente na outra língua: “e vai direto ao centro/do aroma e da doçura”, e sofre o estranhamento com esse contato, sofre a violência de estar em território alheio e de ultrapassar as barreiras do próprio: “e embora transtornado perca/o sentido do gosto/continua/até bater com a cabeça/no pistilo amarelo”, mas o tradutor supera essa barreira e ultrapassa os limites da língua.

Depois desse estranhamento, ainda resta transpor para a língua materna toda essa emoção vivida em território estrangeiro: “e agora o difícil o mais extremo/penetrar floralmente através/dos cálices até/a raiz e depois bêbado e glorioso/zumbir forte/penetrei dentro dentro dentro/e mostrar aos cépticos a cabeça/coberta de ouro/de pólen”.

O importante é destacar que a cabeça do besouro ressurgiu coberta de ouro; ainda inferindo que o besouro corresponde ao tradutor, podemos afirmar que o tradutor conseguiu transpor o que há de mais importante, de mais precioso, visto que o ouro é o metal mais puro, o metal verdadeiro por excelência, assim sendo, o tradutor conseguiu realizar sua tarefa ao transpor para a língua materna o que encontrou de fundamental na língua alheia. De todo modo, há os resquícios do outro no poema, há as marcas do estranhamento, da violência de ultrapassar as línguas e isso não há como retirar da obra, os resquícios do outro esta-

LEAL, I. G. G.; FERNANDEZ, R. D. A importância da metamorfose nas traduções de Herberto Helder  
rão presentes na tradução, pois o outro também deixa suas marcas após  
o contato, essa mistura entre as línguas faz parte da atividade tradutó-  
ria. No fim, o tradutor conseguiu superar as barreiras entre as línguas  
e revelou ao mundo que é possível fazer tradução de poesia, é possível  
transpor o elemento extraordinário do estrangeiro. E cobrir-se de ouro.

## REFERÊNCIAS

BARTHES, R. **A morte do autor**. Texto publicado em: O rumor da lín-  
gua. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BENJAMIN, W. **A tarefa do tradutor**. Quatro traduções para o por-  
tuguês. Organização de Lúcia Castelo Branco. Belo Horizonte, Fale/  
UFMG, 2008.

BERMAN, A. **A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alema-  
nha romântica**. Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. Bauru, SP:  
EDUSC, 2002.

CAMPOS, Haroldo de. Poética da tradução. In: **A arte no horizonte  
do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas- uma arqueologia das  
ciências humanas**. Tradução de Salma Tannus Muchail. Martins Fon-  
tes, São Paulo, 2000.

HELDER, H. **O corpo oluxo aobra**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1977. \_\_\_\_\_.  
**Os passos em volta**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1997.

LAGES, S. K. **Walter Benjamin: tradução e melancolia**. São Paulo:  
EDUSP, 2002.

LEAL, G.G.I. “Serpiente y pannelo”: a busca das raízes ameríndias em José Lezama Lima e Herberto Helder. In: ALENCAR, A.; LEAL, G.G.I.; MEIRA, C. (Org.) **Tradução literária: a vertigem do próximo**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011a, p. 119-129.

\_\_\_\_\_. Da memória á tradução: o erro das musas distraídas. In: JACOTO, L.; MAFFEI, L. (Org.) **Soldado aos laços das constelações Herberto Helder**. São Paulo: Lumme, 2011b, p.25-35.

MOISES, L. P. **Flores da escrivantina**. São Paulo: Companhia das letras, 1990.

MORAES, M. J. Viver entre línguas: língua, lugar/tradução da experiência? In: ALENCAR, A.; LEAL, G.G.I.; MEIRA, C. (Org.) . **Tradução literária: a vertigem do próximo**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2011, p. 39-51.

RONÁI, P. **Escola de Tradutores**. 5<sup>o</sup> ed. ver. ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/INL, 1987.

SANTOS, M. E.. HerbertoHelder – Territórios de uma poética. **Revista Semear** Rio de Janeiro: Cátedra/PUC, dez/1998. Disponível em <[http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/semiar\\_4.html](http://www.lettras.puc-rio.br/catedra/revista/semiar_4.html)>. Acesso em: <12/12/2012>.

# A TRADUÇÃO DE POEMAS DE LÍNGUA ALEMÃ NO JORNAL *FOLHA DO NORTE*

## THE TRANSLATION OF POEMS IN GER- MAN IN *FOLHA DONORTE* NEWSPAPER

Rúbia de Nazaré Duarte SANTIAGO<sup>1</sup>

**RESUMO:** Neste trabalho pretende-se estabelecer a prática tradutória como um dos processos formadores da nova poesia paraense. O suplemento *Arte-literatura* da *Folha do Norte* foi um dos mais importantes veículos locais de informação e circulação para os autores iniciantes da região, reunindo poetas e escritores que procuravam uma via de diálogo com os movimentos literários desenvolvidos nos grandes centros do país. Muitos poetas que atuavam no sudeste do Brasil participaram ativamente do suplemento, esta colaboração englobava as traduções que esses autores faziam de textos de outros poetas, como é o caso de Manuel Bandeira, tradutor de Rainer Maria Rilke e Friedrich Hölderlin. A publicação de traduções de textos literários de outros países num periódico de Belém foi importante para a circulação de novas ideias e de diferentes propostas estéticas, trazendo novidades à literatura local. No suplemento já citado pode-se compreender o lugar da tradução no processo da consolidação literária paraense.

**PALAVRA-CHAVE:** Literatura; Poesia; Recepção; Tradução.

---

<sup>1</sup> Departamento Programa de Pós-Graduação em Letras, Faculdade de Letras Estrangeiras Modernas (FALEM), Instituto de Letras e Comunicação (ILC), Universidade Federal do Pará - UFPA, CEP 66075-110, Belém, Pará, Brasil, rubiasantiago92@gmail.com.

**ABSTRACT:** *This paper intends to establish the practical translation as one of the formed processes of the new paraense poetry. The supplement Art-literature from Folha do Norte was one of the most important vehicles of information and circulation for the beginners authors of the region, joining poets and writers that found a dialogue with the literary movements developed in the great centers of the country. Many poets who work in the Southeast of Brazil actively participated of the supplement, this collaboration embodied the translations that these authors did of the other poets, for example Manuel Bandeira, translator of Rainer Maria Rilke and Frederich Hölderlin. The publication of the translations of the literary texts of other countries in the newspaper of Belém was important for the circulation of the new ideas and the different aesthetic proposal, bringing news to the local literature. In the supplement, which has already been mentioned, the place of the translation in the process of literary consolidation in Pará can be understood.*

**KEYWORDS:** *Literature; Poetry; Reception; Translation.*

O presente artigo visa analisar e investigar as traduções de poemas de língua alemã publicados no suplemento *Arte-literatura* da *Folha do Norte*. Mas para isso, em primeiro lugar, será esclarecido o contexto histórico no qual o suplemento foi lançado.

Apresentaremos também uma contextualização histórica do surgimento do suplemento em estudo, que circulou de 1946 a 1951, baseada em especial na tese de doutorado de Marinilce Oliveira Coelho, *Memórias literárias de Belém do Pará: o grupo dos novos (1946 – 1952)*, e na dissertação de mestrado de Dawdison Soares Cangussu, *O epicentro do hotel central: arte e literatura em Belém do Pará, 1946-1951*. Assim como em um mapeamento das incidências das traduções de poemas em língua alemã presentes no suplemento da *Folha do Norte*.

Por último será comentada a tradução de Manuel Bandeira do poema “Torso arcaico de Apolo” feita a partir do original em alemão *Archaische Torso Apollos* do poeta praguense Rainer Maria Rilke. Esta análise se torna muito frutífera em vista da preocupação do tradutor em conservar a forma do poema original.

No decorrer dos anos, após o fim das publicações do suplemento da *Folha do Norte*, sua história e organização passaram a ser muito pesquisadas por estudiosos de várias partes do país. No entanto, às traduções contidas em suas várias edições foi dada pouca atenção. A tradução tem um importante papel na formação cultural em diferentes épocas e países, tal como afirma Antoine Berman (2002) em seu livro *A prova do estrangeiro*, e este papel formador esteve bastante presente nas traduções deste suplemento, uma vez que foram publicadas no jornal em um momento de intensas transformações literárias e culturais no Brasil, e também em Belém do Pará.

### **Contexto histórico**

Segundo Marinilce Coelho (2005), em sua tese de doutorado, intitulada *Memórias literárias de Belém do Pará: o grupo dos novos (1946 – 1952)*, a cidade de Belém, durante a Segunda Guerra Mundial, passou por um isolamento no âmbito da comunicação com as grandes metrópoles do país, isso porque a capital paraense ligava-se ao resto do Brasil apenas por via fluvial e por um sistema aéreo precário. Coelho (2005) afirma também que, nessa época, os movimentos modernistas que já haviam sido iniciados em Belém desde a década de 1920 perderam sua força, em especial pelo fechamento, por motivos financeiros, de importantes revistas como *Terra imatura*, que circulou de 1938 a 1942. Esse isolamento de Belém em relação ao centro-sul do país contribuía para a grande dificuldade de publicação de livros por autores locais.

Com isso, jovens da época, sentindo que não poderiam deixar seu meio literário se estagnar, criaram, em 1942, a Academia dos Novos, um círculo literário de estudantes que se reunia mensalmente para discutir literatura. Nas reuniões do grupo, seus membros recitavam poesias, algumas de sua

própria autoria, outras de seus autores preferidos. As reuniões eram feitas nos moldes da Academia Brasileira de Letras, com todas as suas formalidades. Benedito Nunes comenta sobre esse fato em depoimento publicado em 2006 numa plaquete intitulada *Eu e Haroldo*:

[...] decidimos ambos [Haroldo Maranhão e Benedito Nunes] fundar um círculo de defesa e culto do clássico Parnaso, a Academia dos Novos, organizada nos moldes da Academia Brasileira de Letras, unindo-nos a outros incipientes literatos de nossa idade, como, principalmente, Jurandir Bezerra, Alonso Rocha, Max Martins e Antonio Comaru, [...]. De modo que nos tornamos imortais muito cedo e por conta própria (NUNES, 2006, s.p.).

Esse grupo era composto por Alonso Rocha, Benedito Nunes, Jurandir Bezerra, Haroldo Maranhão e Max Martins. Tais jovens eram adeptos ainda dos modelos parnasianos de poesia, e não simpatizavam com os moldes da poesia moderna, assim como também não tinham muito conhecimento sobre este assunto. O historiador Dawdison Cangussu (2010) relata em seu artigo para a revista *Arshistorica* que

Jovens como Benedito Nunes, Haroldo Maranhão, Max Martins e Alonso Rocha, formaram um grupo que representou uma contradição nos discursos dos modernistas, os quais acreditavam que o movimento já havia se instalado em todas as regiões e que todos os jovens ao tomarem conhecimento de literatura já se pendiam para a liberdade de expressão modernista. O fato é que esses jovens moradores de Belém não eram modernistas, e sim parnasianos. Buscaram, em plena década de 1940 [...] nos moldes da Academia Brasileira de Letras, o seu rumo e ritmo literário eivado das formalidades parnasianas (CANGUSSU, 2010, p.26).

Dawdison (2010) explica também que, três anos depois da criação da Academia dos Novos, o jovem Max Martins, conversando com um aluno do professor Francisco Paulo Mendes, vem a conhecer a poesia moderna. Ele leva tais conhecimentos à Academia, e não é muito bem recebido com a novidade. Após esse fato, ele decide sair do grupo e adota as propostas estéticas

da poesia moderna; pouco tempo depois, o círculo literário é fechado, porque os outros membros do grupo seguem o mesmo caminho de Max Martins.

Assim, passado um tempo deste acontecimento, os antigos membros da Academia dos Novos juntam-se a Mário Faustino, Paulo Plínio Abreu, Rui Guilherme Paranatinga Barata e Francisco Paulo Mendes, e formam outro grupo literário, o chamado Grupo dos Novos. Nessa época, Haroldo Maranhão lança, no dia 5 de março de 1946, o suplemento *Arte-literatura* no jornal *Folha do Norte*. Agora, esses jovens integrantes do Grupo dos Novos, já adeptos do Modernismo, publicavam no suplemento textos dessa vertente literária. Tal fato foi de grande importância para a época, pois como afirma Dawson Cangussu (2010, p.26) em seu artigo “o modernismo já havia se tornado matéria nos compêndios escolares”, e agora estava sendo reintroduzido no Estado a partir do suplemento. Além disso, foi de importância maior o fato de que o suplemento divulgou em massa os poemas de autores locais que antes eram escritos em máquina de escrever e circulavam apenas pelas mãos dos membros da Academia dos Novos. Assim, esses autores passaram a ser conhecidos regional e nacionalmente, e seus textos ganharam grande prestígio e circulação em todo o país.

O suplemento literário da *Folha do Norte* tornara-se o lugar da poética dos novos poetas. Era também um instrumento de atualização da literatura local, pois, através dele, escritores locais travaram contato com diversos artigos de escritores de várias regiões do país e também do exterior.

O suplemento exprimira um sentimento geracional de renovação na medida em que oportunizou a esses jovens exporem seus poemas modernos e, ao mesmo tempo, colocou-os em constante contato com o que havia de mais moderno na literatura mundial (CANGUSSU, 2010, p. 29).

Nesse suplemento eram publicados contos e poesias de autores locais, nacionais e internacionais, assim como temas relacionados à Filosofia da Existência e aos novos grupos literários que surgiam no país. Os textos de



autores internacionais, geralmente poesias, eram publicados na *Folha do Norte* traduzidos por escritores locais ou por escritores de outras regiões do Brasil - alguns desses textos publicados com exclusividade para a *Folha do Norte*, como é o caso do poema *Sombras da violência* de Gerhart Hauptmann, traduzido, do alemão, por Manuel Bandeira -, e também eram publicadas traduções feitas por autores portugueses retiradas de livros já publicados no Brasil ou em Portugal.

O suplemento em estudo foi responsável por renovar a comunicação entre Belém e o resto do Brasil e do mundo, pois estabeleceu uma relação entre o modernismo local e o internacional. Serviu também para renovar a literatura local, agora com temas que estavam em alta fora do país, como a Filosofia Existencialista. Tal tema era muito difundido no jornal, em especial em poesias traduzidas de Rainer Maria Rilke, T. S. Eliot, entre outros.

Com o passar dos anos, muitos estudos foram feitos sobre o suplemento da *Folha do Norte* e sobre sua história, mas muito pouco se fala sobre as traduções publicadas no jornal, mesmo em teses conceituadas como a de Marinilce Oliveira Coelho, *Memórias literárias de Belém do Pará: o grupo dos novos (1946 – 1952)*, ou a dissertação de mestrado de Dawdison Soares Cangussu, *O epicentro do hotel central: arte e literatura em Belém do Pará, 1946-1951*. Nesses trabalhos, utilizados como bibliografia para a produção deste artigo, apenas parte de um parágrafo é dedicado a este assunto. No entanto, essas traduções foram muito importantes para o diálogo cultural entre Belém e outros Estados do Brasil, e até entre Belém e outros países.

A época da publicação do periódico em estudo foi um momento de intensas transformações no Brasil. Esse período também foi um tempo de reafirmação da literatura nacional, especialmente porque o que era importante em termos literários agora não fazia parte somente do eixo Minas Gerais, Rio de Janeiro e São Paulo. Era um momento em que outras regiões do país, como o Norte e o Nordeste, começaram, por meio de revistas e periódicos literários, a mostrar ao Brasil as produções de seus autores locais. Foi um momento de intensas trocas de experiências, pois agora o país se unia para sair em busca de novas estéticas literárias que pudessem ser integradas a sua literatura.

Os *Novos* modernistas paraenses puderam, com este novo suporte [suplemento da *Folha do norte*], expor seus escritos ao grande público e, sobretudo, acompanhar e dialogar com as novas tendências da literatura nacional e internacional. A partir desse encarte, frisa Benedito Nunes, “criou-se um espírito comum na maneira de sentir e de pensar o mundo e a literatura” (CANGUSSU, 2010, p. 28).

Para essa reafirmação literária foi importante também a comunicação que essas revistas e esses periódicos faziam com literatos de fora do Brasil. A partir disso, em especial na *Folha do Norte*, tornaram-se acessíveis, por meio das traduções, textos de importantes autores que escreviam em francês, inglês, espanhol ou alemão. Textos, os quais eram tidos como modelo para essa formação literária da região.

O ensaísta francês Antoine Berman (2002), em seu livro *A prova do estrangeiro*, em um capítulo intitulado *A Bildung e a exigência da tradução*, faz uma relação do termo alemão *Bildung* com o uso das traduções como agente de formação cultural em diferentes épocas e países. Ele começa, pois, por explicar o conceito de *Bildung*:

O que é então a *Bildung*? Ao mesmo tempo um processo e seu resultado. Pela *Bildung*, um indivíduo, um povo, uma nação, mas também uma língua, uma literatura, uma obra de arte em geral se formam e adquirem assim uma forma, uma *Bild*. A *Bildung* é sempre um movimento em direção a uma forma que é uma *forma própria*. É porque, no início, todo ser é privado de sua forma (BERMAN, 2008, p. 80, grifo do autor).

Os tradutores que publicavam na *Folha do Norte* estavam, portanto, fazendo este movimento em direção a uma forma própria. No momento em que traduziam, começavam um percurso de saída de si mesmo em direção ao outro, em direção às propostas estéticas que, para eles e para quem compartilhava de sua literatura, eram novas e desconhecidas. Assim, desejosos de compartilhar das novas propostas literárias que vinham de fora, eles traduziam, afim de que a Forma daqueles textos que eram traduzidos pudesse ser apreendida e mostrada para seus comuns. Vemos um exemplo desse interesse

pela Forma no poema “Torso arcaico de Apolo”, traduzido por Manuel Bandeira, que será comentado a seguir nesse artigo.

Com isso, vemos que estes tradutores, a partir de suas traduções, usavam os textos estrangeiros não para fazer cópias, mas como um modelo do que era o Modernismo nos países onde esse movimento teve início e grande desenvoltura. “Ele [o *Vorbilde*, o modelo] é forma, ou até mesmo a norma à qual a *Bildung* deve se referir, sem ter de copiá-la” (BERMAN, 2008, p. 89).

A tradução é, portanto, usada no suplemento como meio para que esse movimento em busca de uma forma própria ocorra. Berman (2002) aponta, em seu texto, essa relação que a tradução tem com a *Bildung*:

Ela [a *Bildung*] está intimamente relacionada com o movimento da tradução: pois este parte, [...], do próprio, do mesmo (o conhecido, o cotidiano, o familiar), para ir em direção ao estrangeiro, ao outro (o desconhecido, o maravilhoso, [...]) e, a partir dessa experiência, retornar ao seu ponto de partida (BERMAN, 2008, p. 84).

### **Mapeamento das traduções de poemas em língua alemã do suplemento da *Folha do Norte***

Percebendo, portanto, a grande importância que as traduções publicadas no jornal já citado tiveram para a comunicação da Região Norte com o restante do Brasil e com o mundo; bem como o papel formador que desempenharam para os escritores e para a literatura da época, faremos, aqui, um breve estudo sobre elas, recortando especificamente as traduções de poemas de língua alemã publicadas no suplemento *Arte-literatura* da *Folha do Norte*.

Nesse contexto, vemos escritores da região Norte, como, por exemplo, Paulo Plínio Abreu e Mário Faustino, envolvidos nas traduções de poemas alemães; e entre eles também figuram importantes autores já bastante atuantes na literatura no Sudeste do Brasil, tais como Manuel Bandeira e Cecília Meireles; neste meio aparecem também traduções de poemas alemães feitas por autores portugueses, como Alexandre Herculano de Carvalho e Paulo

Quintela; e traduções de autores menos conhecidos, como João Mendes, Manuel Cavalcanti, Amaury Caeiro e Silvio Macedo.

Uma descoberta curiosa que fizemos ao realizar essa pesquisa foi encontrar dois poemas traduzidos por Alexandre Herculano na *Folha do Norte*. *A pátria* de Hölderlin, e *Morte de Isolda* de Richard Wagner. Pois muitos conhecem Herculano como escritor, poeta, jornalista e historiador da época do romantismo português, mas muito pouco se comenta sobre ele como tradutor. Contudo, como o desenvolvimento da teoria da tradução se deu em especial na época do romantismo, este autor teve também um importante papel neste trabalho. Fazia traduções do francês, do inglês, do latim e do alemão, tal como vemos na dissertação de mestrado de Maria Felipa Oliveira (2008) intitulada *Alexandre Herculano e a tradução* para a Universidade Aberta. Essa dissertação, mesmo contendo referências importantes, como *Obras completas de Alexandre Herculano*, em nenhum momento cita que Herculano traduziu qualquer trabalho de Hölderlin ou de Wagner, demonstrando que essas obras são, de certa forma, desconhecidas pelo grande público.

No entanto, publicadas na *Folha do Norte*, essas e outras traduções ganharam um novo papel. Alfredo Oliveira (1990), em seu livro *Paranatinga*, cita uma fala de Ruy Barata, mostrando tal papel: “A tradução de poetas estrangeiros que considerávamos importantes ganhou uma função didática de relevo” (OLIVEIRA, 1990, s.p.).

O autor de língua alemã mais traduzido na *Folha do Norte* é Rainer Maria Rilke, com um total de 12 poemas traduzidos (70,7% dos poemas de língua alemã), em segundo lugar, temos as traduções dos poemas de Hölderlin, 3 poemas (17,6%), em seguida, temos poemas de outros autores como Gerhardt Hauptmann, 1 poema (5,9%), Richard Wagner, 1 poema (5,9%).

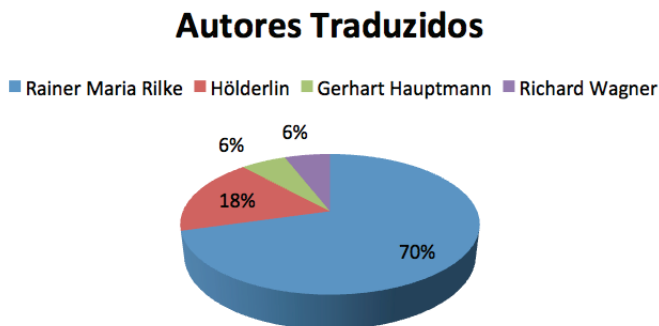
O autor que mais traduziu os poemas de Rainer Maria Rilke na *Folha do Norte* foi o português Paulo Quintela (3 poemas traduzidos), seguido do brasileiro e paraense Paulo Plínio Abreu (2 poemas traduzidos), após estes, encontramos, também, Amaury Caeiro, Silvio Macedo, Cecília Meireles, Mário Faustino, Manuel Cavalcanti, João Mendes e Manuel Bandeira, todos com 1 poema de Rilke traduzido. Em seguida temos Hölderlin, com 2 poemas

traduzidos por Manuel Bandeira e 1 por Alexandre Herculano de Carvalho.

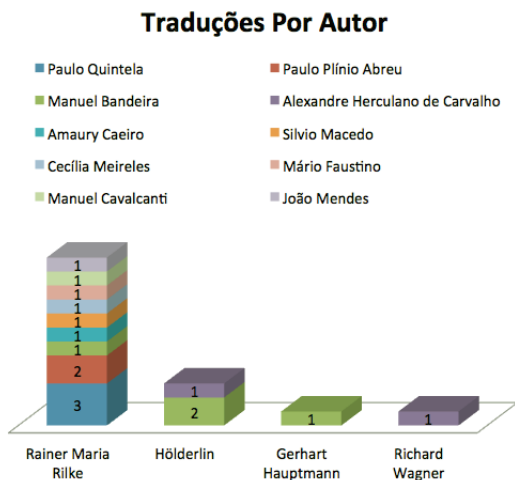
E, para finalizar este mapeamento, temos 1 poema de Gerhardt Hauptmann, traduzido por Manuel Bandeira; e 1 poema de Richard Wagner, traduzido por Alexandre Herculano de Carvalho.

Os dados citados acima podem ser mais facilmente visualizados pelos gráficos 1 e 2, a seguir:

**Gráfico 1: Autores traduzidos**



**Gráfico 2: Traduções por autor**



## **Análise do poema “Torso arcaico de Apolo”**

Enfocando a questão do trabalho comparado entre os originais e as traduções dos poemas publicados no suplemento em estudo, faremos, aqui, um breve comentário sobre o poema “Torso arcaico de Apolo”, de Rainer Maria Rilke, traduzido por Manuel Bandeira e publicado no suplemento da *Folha do Norte*.

Segundo Marcelo Rondinelli (2011), em artigo intitulado *Um “Torso” a nos mirar*; traduzido por Mário Faustino, o poema “Torso arcaico de Apolo” foi traduzido por Manuel Bandeira, na década de 1940, e publicado, pela primeira vez, no livro *Poemas traduzidos*, em 1945. Rondinelli (2011) afirma que o poema também foi traduzido no Brasil posteriormente por Mário Faustino e publicado em artigos de jornal em 1950, estando presente na coletânea organizada por Benedito Nunes: *Poesia completa/poesia traduzida* (1985). Além disso, o poema também foi traduzido por Ivo Barroso e publicado em *O torso e o gato*, em 1991.

Já na *Folha do Norte*, o poema citado aparece na edição de número 15, do suplemento *Arte-literatura*, no dia 10 de novembro de 1946. Rondinelli (2011, p.1) afirma que o poema *Arcaischer Torso Apollos*, no original, foi “um dos [poemas] mais importantes do século XX” e “teria sido inspirado pela observação de uma escultura de Míleto do século V a. C. em visita do poeta [R. M. Rilke] ao museu do Louvre” (RONDINELLI, 2011, p.1). Segundo o autor, nessa época Rilke trabalhava como secretário do escultor francês Augusto Rodin.

O poema faz parte dos *Ding-Gedichte* (poema-coisa) de Rilke, que eram poemas muito ilustrativos de objetos que o poeta via, ele escrevia como se tirasse uma fotografia.

Apresentamos, abaixo, na tabela 1: Original e tradução, o poema original de R. M. Rilke e a tradução feita por Manuel Bandeira:

Tabela 1: Original e tradução

<i>Archaische Torso Apolos</i> Rainer Maria Rilke	<i>Torso arcaico de Apolo</i> Tradução de Manuel Bandeira
<i>Wir kannten nicht sein unerhörtes Haupt, darin die Augenäpfel reiften. Aber sein Torso glüht noch wie ein Kandelaber, in dem sein Schauen nur zurückgeschraubt</i>	Não sabemos como era a cabeça, que falta de pupilas amadurecidas. Porém o torso arde ainda como um candelabro e tem, só que meio apagado, a luz do olhar, que salta
<i>sich hält und glänzt. Sonst könnte nicht der Bug der Brust dich blenden, und im leisen Drehen der Lenden könnte nicht ein Lächeln gehen zu jener Mitte, die die Zeugung trug.</i>	E brilha. Se não fosse assim, a curva rara do peito não deslumbraria, nem achar caminho poderia com um sorriso e baixar da anca suave ao centro onde o sexo se altera.
<i>Sonst stünde dieser Stein entstellt und kurz unter der Schultern durchsichtigem Sturz und flimmert nicht so wie Raubtierfelle</i>	Não fosse assim, seria essa estátua mera pedra, um desfigurado mármore, e nem já resplandecera mais como pele de fera.
<i>und bräche nicht aus allen seinen Rändern aus wie ein Stern: denn da ist keine Stelle, die dich nicht sieht. Du musst dein Leben ändern.</i>	Seus limites não transporia desmedida como uma estrela; pois ali ponto não há que não te mire. Força é mudares de vida.

O poema original é um soneto que apresenta 10 sílabas métricas, e seu esquema rímico é ABBA CDDC EEF GFG.

Mário Laranjeira (2003), em seu livro intitulado *Poética da tradução*, vem nos mostrar, por meio de uma citação de Roman Jakobson em *Essais de linguistique générale*, que “[...] a poesia, por definição, é intraduzível. Só é possível a transposição criativa: a transposição no interior de uma língua – de uma forma poética para outra -, transposição de uma língua para outra [...]” (LARANJEIRA, 2003, p.27).

É, portanto, o que percebemos na tradução de Bandeira: uma espécie de “transposição criativa”, pois a sua tradução é uma recriação do poema original. A estrutura do poema traduzido apresenta muitas semelhanças com o original. Percebemos, pois, que a forma do poema original foi repassada para a tradução com algumas pequenas mudanças. A tradução também tem a forma de um soneto, mas com 12 sílabas métricas e seu esquema rímico é ABBA CDDC EFE GFG. Nesse esquema, percebemos uma pequena modificação apenas no primeiro terceto, onde no original vemos o esquema rímico EEF e na tradução EFE.

O esquema de rimas da tradução se assemelha bastante ao original no que tange à cadência acentual das rimas A (cadência acentual no começo ou no meio da palavra da rima), B (cadência acentual no começo ou no fim da palavra da rima) e G (cadência acentual no começo ou no meio da palavra da rima). As demais rimas diferem do original na posição da cadência acentual na palavra da rima.

O significado de algumas palavras foi também bastante alterado na tradução e alguns aspectos foram acrescentados. Podemos constatar isso já no primeiro verso do poema, visto que no original encontramos “*WirkanntennichtseinunerhörtesHauptWirkanntennichtseinunerhörtesHaupt*”, traduzindo-o literalmente obteríamos o seguinte verso: **Nós não conhecíamos sua cabeça desconhecida**. Manuel Bandeira o traduz da seguinte forma: “Não sabemos como era a cabeça, que falta”. Uma tradução um tanto curiosa, pois *unerhörtes* constitui-se como um termo de difícil tradução, o qual pode significar desconhecido, nunca visto, ou até inaudito, entre outros significados. O tra-



dutor, no entanto, apesar de sua fluência e de seu conhecimento apurados da língua alemã, ignora essa palavra e acrescenta, no final do verso, após uma vírgula, que não existe, no original, um “que falta”, mas isto não por acaso e sim para acompanhar o esquema rítmico do original, rimando “falta” com “salta”, palavra que aparece no quarto verso da primeira estrofe do poema traduzido. Além desta, muitos acréscimos e recriações foram feitos durante a tradução, mas a forma do poema foi bem pouco alterada. Inclusive podemos notar que o tradutor tentou reproduzir a cadência acentual diferenciada do primeiro verso da segunda estrofe que, no original, aparece da seguinte forma: 2-4-5-6-8-10, tal como nos mostra Marcelo Rondineli (2011); na tradução, a cadência acentual é apresentada com uma leve diferença, segundo analisamos: 2-5-6-8-10-12.

Podemos, com isso, confirmar o que já foi dito anteriormente sobre a questão da *Bildung*. O tradutor parte do que era próprio, conhecido, de sua língua, para ir em direção ao outro, ao desconhecido, a um poema alemão. Ao se deparar com o poema estrangeiro, o autor irá trabalhar sobre ele, e trará de volta para o conhecido, para o ponto de partida - a língua materna - o que para ele for significativo. Nesse caso, o autor se utilizou bastante da forma do original para criar um poema próprio, a sua tradução.

Pelo que se constata em nossas pesquisas, a tradução de *Archaische Toroso Apollos* por Manuel Bandeira foi a primeira tradução deste poema a ser publicada no Brasil. Pelo menos não encontramos nenhuma fonte anterior a ela, e, apresentando recursos estilísticos próprios, vem desenhar o tão belo “Torso arcaico de Apolo” de forma tão original quanto o poema escrito pelo próprio Rilke, pois já diz Mário Laranjeira (2003) em seu *Poética da tradução* que “cada tradução é tão única quanto o original”(LARANJEIRA, 2003, p.39).

### **Uma breve conclusão**

A partir dos estudos realizados, pudemos constatar que Belém não estava exatamente isolada do resto do Brasil em termos literários, e que o movi-

mento Modernista não era uma novidade a se instaurar na Região, mas sim que, na verdade, Belém, assim como outras cidades do Norte e do Nordeste do Brasil, agora passava a ter importância literária para o país, o que fez com que o foco dos acontecimentos literários deixasse de ser apenas o eixo Minas Gerais-Rio de Janeiro-São Paulo e passasse agora a ser mais distribuído por outras regiões.

Pudemos perceber, também, a importância que a tradução tem para o diálogo e para a formação cultural, pois, a partir dela, a literatura local de Belém passou a se desenvolver em contato com novas estéticas literárias de outros estados e países, passando, assim, a acrescentar aos textos de autores da Região o que era novo e desconhecido, e que estava presente nos textos estrangeiros.

## REFERÊNCIAS

BERMAN, A. **A prova do estrangeiro: cultura e tradução na Alemanha romântica.** Tradução de Maria Emília Pereira Chanut. São Paulo: EDUSC, 2002.

CANGUSSU, D. S. Do livro datilografado ao jornal impresso: suplemento literário da Folha do Norte – uma evolução no suporte do escrito e da escrita em Belém do Pará, 1942-1951. **ArsHistorica**, Belém. n1, p. 25-33. 2010.

\_\_\_\_\_. **O epicentro do hotel central: arte e literatura em Belém do Pará, 1946-1951.** 2008. Dissertação (Mestrado). DEHIS, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008.

COELHO, M. O. **O Grupo dos Novos (1946-1952): Memórias Literárias de Belém do Pará.** 2003. Tese (Doutorado). Departamento de Teoria e História Literária. Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, 2003.

LARANJEIRA, M. **Poética da tradução**. São Paulo: EDUSP, 2003.

NUNES, B. **Eu e Haroldo**. SECULT. Belém, 2006.

OLIVEIRA, A. **Ruy Guilherme Paranatinga Barata**. Belém: Cejup, 1990.

OLIVEIRA, M. F. A. de S. **Alexandre Herculano e a tradução**. 2008. Dissertação (Mestrado). Universidade Aberta, Portugal, 2008.

RONDINELLI, M. Um “Torso” a nos mirar, traduzido por Mário Faustino. In: 8ª SEMANA DE HUMANIDADES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, 2011, Ceará.

# IMAGEM E EPIFANIA NOS POEMAS EM PROSA DE CRUZ E SOUSA<sup>1</sup>

## *IMAGE AND EPIPHANY IN CRUZ E SOUSA'S PROSE POETRY*

Antônio Donizeti PIRES<sup>2</sup>

**RESUMO:** Partindo da conceituação de termos caros à teoria e à crítica da poesia lírica, perfaço um breve estudo da poesia em prosa do simbolista brasileiro Cruz e Sousa (1861-1898), consubstanciada nos livros *Missal* (1893) e *Evocações* (1898). Procurei evidenciar o processo de composição das duas obras e as diferenças entre ambas, frisando inclusive o modo pelo qual o poeta configura suas imagens poéticas. Assim, articulando os conceitos de **Imagem** e **Epifania** – utilizados pelo poeta de maneira moderna e original –, busquei ressaltar sua importância no processo construtivo de Cruz e Sousa, salientando, por fim, o lugar de destaque que o poeta ocupa nos quadros da poesia brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia brasileira; Simbolismo; poema em prosa; imagem; epifania.

**ABSTRACT:** *Starting from the conceptualization of some important terms to the theory and to the critic of lyric poetry, we conducted a brief study of the Brazilian symbolist Cruz e Sousa's (1861-1898)*

---

<sup>1</sup> Trabalho inédito, apresentado em comunicação no “Simpósio Nacional Trans-posições e Trans-formações. O texto da imagem e a imagem no texto” (UNICAMP, novembro de 2005). Trata-se de resumo da tese de doutoramento que defendi em 2002, junto ao PPG em Estudos Literários da UNESP/Araraquara, intitulada *Pela volúpia do Vago: o Simbolismo. O poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira*.

<sup>2</sup> Docente da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho/ UNESP, câmpus de Araraquara. adpires@fclar.unesp.br.

*prose poetry, consubstantiated in the works Missal (1893) and Evoações (1898). We tried to evidence the composition process of both books as well as the differences between them, stressing the way the poet configures his poetic images. Thus, articulating the concepts of **Image** and **Epiphany** – used by the poet in a modern and original way –, we aimed to emphasize their importance in Cruz e Sousa constructive process and the importance of the poet in the Brazilian poetry.*

**KEYWORDS:** *Brazilian Poetry; Symbolism; Prose Poetry; Image; Epiphany.*

## **Poesia lírica, poema em prosa, ritmo, imagem, epifania**

Maurice-Jean Lefebve, em *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa* (1980), argumenta que a linguagem da **poesia lírica** é carregada de **intencionalidade**, e que esta se concretiza na **materialidade** e na **figuralidade**. A primeira é concebida como a “consistência que ganha a linguagem no discurso literário” (LEFEBVE, 1980, p. 87), enquanto a figuralidade é condição estruturante deste, uma vez que todos os componentes de um poema, desde as clássicas figuras de retórica até a rima, a versificação ou as imagens, são figuras deliberadamente escolhidas pelo poeta. A materialidade, fechada num todo coeso, orgânico e autônomo, se presentifica, se abre e se atualiza sempre que o leitor a inquire e a perquire.

Jean Cohen, em *Estrutura da linguagem poética* (1978), destaca o fato de a “poetização abrange[r] os dois níveis da linguagem, o fônico e o semântico” (COHEN, 1978, p. 46). A partir deste duplo aspecto, Cohen analisa a estrutura da linguagem poética ligando a **versificação** (os elementos formais, significantes, do poema) ao **nível fônico**, enquanto a **predicação** (os conteúdos, os significados presentes no poema) liga-se ao **nível semântico**. A exemplo de Lefebve, Cohen considera como figuras os vários elementos fundamentais do texto poético, pois todas

as figuras por este apresentadas têm por efeito “provocar o processo metafórico. A estratégia poética tem por único objetivo a mudança de sentido” (COHEN, 1978, p. 95). Na perspectiva do crítico, a metáfora não é apenas uma figura de embelezamento ou obscurecimento do discurso, mas a soma geral de todas as outras figuras, em nível fônico e semântico: estas, coroadas pela metáfora, são responsáveis pela consolidação do discurso único da poesia.

Os dois críticos tratam da poesia versificada, mas suas considerações se aplicam claramente ao **poema em prosa**, conquanto Cohen o considere mais vincado pela predicação (nível semântico, dos significados em várias camadas) e menos pelo nível fônico/sonoro/musical (com o que, evidentemente, não se pode concordar, uma vez que o poema em prosa de Cruz e Sousa – e de vários outros autores românticos, simbolistas ou vanguardistas – é profusa e profundamente calcado na melopeia, que se conjuga, estruturalmente, à fanopeia e à logopeia, conforme se verá adiante. De todo modo, é assente que o poema em prosa é um subgênero lírico advindo do Romantismo, e que pode ser tido, por seu caráter subversivo e transgressor, como um modo privilegiado de se fazer e de se pensar a poesia na modernidade. Com efeito, vê-se que das figuras fundamentais do discurso poético tradicional (o verso, o metro, a estrofe, a rima, o ritmo, a imagem e o sistema de cesuras/pausas/silêncios), o poema em prosa exacerba o ritmo e a imagem, pois estes, consoante Octavio Paz (1996), em *Signos em rotação*, “são inseparáveis. [...] só a imagem poderá dizer-nos como o verso, que é frase rítmica, é também frase que possui sentido” (PAZ, 1996, p. 36). O poema em prosa, enfim, deixando de lado entraves maiores como o verso e a metrificacão, relativizando o emprego da rima e da estrofe, valoriza essencialmente o ritmo e a imagem, bases da renovação da poesia da modernidade: esta, ora se preocupa (exteriormente) com a expressão dos ritmos e das imagens da vida e do mundo modernos, cada vez mais complexos, e ora com os ritmos e imagens (interiores) ditados pelo Eu profundo do artista, cada vez mais cõscio do esfacelamento do mundo e de sua fragmentaçãõ como

sujeito para sempre despido de crenças e certezas inabaláveis (a não ser, claro, a crença e a certeza da poesia).

Conforme Massaud Moisés, **ritmo** deriva do grego *rhythmós* (movimento regrado e medido, cognato de *rheîn*, fluir) e “designava primitivamente o fluxo dos rios ou o movimento das vagas oceânicas. Por analogia, passou a ser utilizado em Arte” (MOISÉS, 1995, p. 446). Em decorrência, “pode-se ter como assente que o ritmo se caracteriza pelo tempo, pelo movimento e pela continuidade, que produzem o chamado prazer estético” (1995, p. 447). No que concerne à **imagem**, Moisés reconhece a instabilidade semântica do vocábulo e propõe a seguinte conceituação, em termos literários:

Teríamos de conceituar a imagem como a pintura por meio de palavras em que estivesse ausente a analogia e a comparação, e, portanto, se ativesse à descrição: o poema nos apresentaria a soma de signos correspondentes à representação, na mente do escritor, dos pormenores sensíveis que compõem os objetos do mundo físico. O leitor ‘vê’ no texto a concretização verbal (imagens visíveis) da representação mental (imagens psicológicas) de um objeto sensível (MOISÉS, 1995, p. 284; grifo do autor).

Creio que a definição do crítico é funcional, mas não compreendo porque dissociar a imagem da metáfora e da comparação: a imagem literária não é apenas descrição, mas também analogia, comparação, justaposição, simultaneísmo na apreensão e representação de objetos, paisagens e pessoas, conforme os simbolistas e os vanguardistas o demonstraram. Por conseguinte, penso que a metáfora é a imagem literária por excelência.

Por seu turno, Octavio Paz assim caracteriza ritmo e metro:

O ritmo se dá espontaneamente em toda forma verbal, mas só no poema se manifesta plenamente. **Sem ritmo, não há poema; só com o mesmo, não há prosa.** O ritmo é condição do poema, enquanto é inessencial para a prosa.

[...] O ritmo é inseparável da frase; não é composto só de palavras soltas, nem é só medida ou quantidade silábica, acentos e pausas: **é imagem e sentido. Ritmo, imagem e significado se apresentam simultaneamente em uma unidade indivisível e compacta: a frase poética, o verso.** O metro, ao invés disso, é medida abstrata e independente da imagem. A única exigência do metro é que cada verso tenha as sílabas e os acentos requeridos. [...] Em si mesmo, o metro é medida vazia de sentido. O ritmo, pelo contrário, jamais se apresenta sozinho; não é medida, mas conteúdo qualitativo e concreto (PAZ, 1996, p.11-13; grifo nosso).

Evidencia-se, na lição de Paz, a indissociabilidade entre o ritmo do verso e as imagens veiculadas por este, pois é da conjugação desses dois fatores que o poema é capaz de expressar um sentido. A imagem é assim definida pelo poeta-crítico mexicano:

**Designamos com a palavra imagem toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema.** Estas expressões verbais foram classificadas pela retórica e se chamam comparações, símiles, metáforas, jogos de palavras, paronomásias, símbolos, alegorias, mitos, fábulas etc. [...] Cada imagem – ou cada poema composto de imagens – contém muitos significados contrários ou díspares, aos quais abarca ou reconcilia sem suprimi-los (PAZ, 1996, p. 37-38; grifo nosso).

As imagens são reais (uma flor vista; o aroma do café sendo coado) ou são frutos da imaginação (uma flor irreal; um sonho). Em ambos os casos, as imagens denotam um valor psicológico. No caso da poesia, a imagem é **conotativa** – ou uma espécie de desvio, ou ainda uma intencionalidade –, pois, ao reproduzir a pluralidade e a diversidade do mundo real, a imagem outorga-lhe unidade, ou seja, a imagem poética é sempre um discurso sobre o mundo. De acordo com Paz (1996), há diversos níveis de sentido nas imagens utilizadas e veiculadas pela poesia: a) as imagens poéticas são autênticas porque o poeta as viu ou ouviu; elas



significam sua visão de mundo e sua experiência genuína de percepção da realidade; b) as imagens poéticas reafirmam a intencionalidade do discurso poético, pois “constituem uma realidade objetiva, válida por si mesma: são obras” (PAZ, 1996, p. 45); c) as imagens poéticas validam a poesia como forma superior de conhecimento, pois sempre nos revelam algo sobre nós mesmos ou sobre o mundo, por mais disparatadas que sejam.

Em síntese, aproveitando a lição de Moisés (1995), Bosi (1997) e Paz (1996), é preciso compreender que **a imagem plástica é imediata**, enquanto **a imagem poética é mediata**. Quer isto dizer que a imagem na literatura (na poesia, sobretudo) carece do impacto imediato que ela tem na pintura, na fotografia, no cinema ou na escultura (artes visuais, plásticas), pois a imagem literária é construção verbal, mediatizada pela racionalidade do discurso. Tal racionalidade não significa pretensão científica, mas apenas o fato de que uma palavra qualquer – a palavra **rosa**, a palavra **mar**, a palavra **sol**– é constituída, ao mesmo tempo, de som e de sentido: e estes, conjugados no momento da escrita ou da enunciação da palavra **rosa**, configuram já a imagem de uma rosa. A imagem poética da rosa, portanto, não é a imagem literal (denotativa, em primeiro grau) da rosa na pintura ou na fotografia, mas a imagem em segundo grau (conotativa, polissêmica, sugestiva e intelectualizada) que se depreende, por exemplo, dos seguintes versos de Cruz e Sousa: “Ó Rosa pulcra dos Rosais polares! // Branca, do alvor das âmbulas sagradas” (SOUSA, 1995, p. 69). Sobre isso, leiam-se as palavras cristalinas de Alfredo Bosi (1997), em *O ser e o tempo da poesia*:

O tremendo poder de síntese da frase poética envolve a *imagem*, o *conceito* e o *som* [...] Preserva-se, no discurso poético, mais do que em qualquer outro, a intimidade de tais correlações. [...] Subsiste, assim, como processo fundante de toda linguagem poética, a trama de *imagem*, *pensamento* e *som* (BOSI, 1997, p.88, grifos do autor).

Claro está que a imagem plástica, na pintura, no cinema ou na fotografia, é também fictícia (construída, no sentido da *poiesis* grega), mas seus elementos constitutivos falam direta e primeiramente aos olhos (aos sentidos), enquanto os elementos constitutivos da imagem poética, decodificados no ato da leitura, falam ao intelecto.

**Epifania** significa a manifestação do sagrado no mundo. É definida, no *Dicionário de teologia bíblica* de Johannes Bauer (*apud* SÁ, 1993), como:

a irrupção de Deus no mundo, que se verifica diante dos olhos dos homens, em formas humanas ou não humanas, com características naturais ou misteriosas que se manifestam repentinamente, e desaparecem rapidamente (BAUER *apud* SÁ, 1993, p. 168).

A epifania pode dar-se através da teofania (manifestação por meio de sinais), angelofania (aparição de anjos) ou pneumatofania (as línguas de fogo assumidas pelo Espírito Santo, no dia de Pentecostes). Olga de Sá (1993) afirma que a epifania constitui “uma realidade complexa, perceptível aos sentidos, sobretudo aos olhos (visões), ouvidos (vozes) e até ao tato” (SÁ, 1993, p. 168). A partir daqui, a autora estuda os modos personalíssimos como James Joyce e Clarice Lispector, extrapolando a origem bíblica do evento, utilizam a epifania em suas obras: esta

[...] será transformada, por Joyce, em técnica literária, contribuindo, desta forma, para matizar os acontecimentos cotidianos e transfigurá-los em efetiva descoberta do real. A ‘escritura epifânica’ de Clarice Lispector, nos seus melhores momentos, é procedimento do seu romance metafísico (SÁ, 1993, p. 166; grifo da autora).

Em relação à escritora brasileira, a pesquisadora afirma que, além da gama variada de “epifanias da beleza e visão, existe também outra,

de epifanias críticas e corrosivas, epifanias do mole e das percepções decepcionantes, seguidas de náusea ou tédio” (SÁ, 1993, p. 200). O duplo aspecto assumido pela epifania clariceana talvez encontre sua origem (e isto é apenas uma intuição, uma hipótese de trabalho) na poesia em prosa de Cruz e Sousa (principalmente *Evocações* [1898]), na qual o autor também explora as imagens visuais da epifania sagrada e da epifania diabólica. O contato entre ambos dar-se-ia, a meu ver, porque a revelação epifânica liga-se em profundidade a uma visão analógica de mundo e está ancorada, estruturalmente, na imagem e na percepção sinestésica das realidades empíricas e das realidades do Eu profundo.

### **A poesia em prosa de Cruz e Sousa**

*Missal*, o primeiro livro de Cruz e Sousa, escrito sob o impacto simbolista, foi publicado em fevereiro de 1893 e constitui-se de 45 poemas em prosa, em sua maioria bastante curtos. O título do livro refere-se, como era praxe na estética simbolista, à liturgia católica, ou seja, o livro em que são reunidas as orações da missa. *Missal* pode significar ainda uma variedade de caracteres tipográficos, mas, no caso de Cruz e Sousa, é “branco *Missal* da excelsa Religião da Arte” (SOUSA, 1995, p. 459), como o eu-lírico afirma logo no início da coletânea, no poema “Oração ao sol”. Este, ao abrir a recolha, compõe, com o 45º poema, “Oração ao mar”, uma estrutura circular e harmônica, que, de certa forma, é repetida em *Evocações* (1898). Assim, a *ouverture* e o *grand finale* da obra, sinfonicamente, são poemas de índole panteísta e pagã, e ressaltam a acentuada preocupação do poeta com a forma, a beleza e o preciosismo de expressão. Os dois poemas, nesse sentido, fornecem alguns indícios da arte poética de Cruz e Sousa, evocam a mescla de elementos (artificiais e naturais, católicos e pagãos, noturnos e diurnos, subjetivos e objetivos, etc.) que inunda a obra e revelam como nesta prevalece a adesão ímpar ao símbolo, à musicalidade e à exploração sinestésica de sensações. Estes aspectos somados denotam a plena compreensão da teoria das cor-

respondências baudelairiana, por parte de nosso poeta. Tais questões gerais, aprofundadas no próximo livro, indiciam como a poesia em prosa de Cruz e Sousa completa e complementa sua poesia em versos, pois se configura como objeto privilegiado de reflexão estética e de autoconhecimento psicológico e intuitivo.

Vejam os seguintes excertos de “Oração ao sol”, enredados numa profusão de imagens metafóricas, esclarecem alguns pontos frisados acima:

**Sol, Rei Astral**, deus dos **sidéreos Azuis**, que fazes cantar de luz os prados verdes, cantar as águas! Sol imortal, pagão, que **simbolizas a Vida, a Fecundidade! Luminoso sangue original** que alimentas o pulmão da Terra, o seio virgem da Natureza! Lá do alto **zimbório catedralesco** de onde refulges e triunfas, ouve esta Oração que te consagro neste **branco Missal da excelsa Religião da Arte, esmaltado no marfim ebúrneo das iluminuras do Pensamento**. Permite que um instante repouse na calma das Ideias, concentre culturalmente o Espírito, como no recolhido silêncio de **igrejas góticas [...]** Ó radiante **orientalista do firmamento!** Supremo **artista grego das formas indeléveis e prefulgentes da Luz!** pelo **exotismo asiático desses deslumbramentos**, pelos majestosos cerimoniais da **basílica celeste** a que tu presides, que esta Oração vá, suba e penetre os **etéreos paços esplendorosos** e lá para sempre vibre, se eternize através das forças firmes, num som álaque, de **clarim proclamador e guerreiro** (SOUSA, 1995, p. 459-460; grifo nosso).

Como apontou Nestor Vitor (1899), todo o *Missal* seria, além de conjunto de rezas e procedimentos para a perfeita comunhão e elaboração da arte nova, uma espécie de “clarim proclamador e guerreiro” contra os parnasianos, cujas “regras fósseis” (VÍTOR, 1899, p. 459) o poeta recusa. No poema – em que a pletora de exclamações e maiúsculas revela o sentido espiritual e absoluto conferido a certos vocábulos, além do entusiasmo e da disposição guerreira do eu-lírico –, a imagem do sol é ainda metaforizada como “Sultão dos espaços”, “Luz eternal” e “Espírito

da Irradiação”, revelando-se como o único elemento natural (e tal **solaridade brilhante** é sumamente importante neste livro de Cruz e Sousa) a facultar-lhe a “Graça real” (p. 460) de rir, amar e professar o noviciado da arte nova. Esta, como se vê pelos vocábulos grifados, apreende elementos caros à estética decadentista-simbolista, como o suntuarismo, o aristocratismo, o panteísmo, o orientalismo à Baudelaire, a presença de elementos litúrgicos do Catolicismo, a torre de marfim, o idealismo, a espiritualidade, o arranco para o alto, a visão positiva da existência e da arte. Dentre alguns elementos estilísticos, perceptíveis nos fragmentos citados, temos: a enumeração adjetiva; a metaforização; a sutil preferência pelo adjetivo “eternal” – forma menos utilizada –; a construção pleonástica “marfim ebúrneo”, que acusa a figura da redundância semântica, como definida por Jean Cohen (1978).

Outrossim, se cabe ao sol fecundar a arte nova do poeta, caberá ao mar (outro elemento natural fundamental na obra, pois completa a solaridade brilhante a que referi acima) recolher e guardar, a sete chaves, “as Ideias que este Missal encerra” (SOUSA, 1995, p. 516). Preciosamente qualificado, o texto “Oração ao mar”, por meio da personificação do mar e das imagens metafóricas brilhantes e suntuosas, também demonstra alguns procedimentos estéticos importantes de Cruz e Sousa:

Ó Mar! Estranho Leviatã verde! Formidável pássaro selvagem, que levas nas tuas asas imensas, através do mundo, turbilhões de pérolas e turbilhões de músicas! **Órgão maravilhoso de todos os nostalgismos, de todas as plangências e dolências...** Mar! Mar azul! Mar de ouro! Mar glacial! Mar das luas trágicas e das luas serenas, meigas, como castas adolescentes! Mar dos sóis purpúreos, sangrentos, dos nababescos ocasos rubros! No teu seio virgem, de onde derivam as correntes cristalinas da Originalidade, de onde procedem os rios largos e claros do supremo vigor, eu quero guardar, vivos, palpitantes, estes Pensamentos, como tu guardas os corais e as algas. [...] Rogo-te, ó Mar suntuoso e supremo! para que conserves no íntimo da tu’alma heroica e ateniense toda esta dolorosa Via-Láctea de sensações e ideias, estas emoções e formas

evangélicas, religiosas, estas rosas exóticas, de aromas tristes, colhidas com enternecido afeto nas infinitas aleias do Ideal, para perfumar e florir, num abril e maio perpétuos, as aras imaculadas da Arte. [...] Pelas tuas alegrias e radiantes garças; pelas alacridades salgadas, picantes, primaveris e elétricas que os matinais esplendores derramam, alastram sobre o teu dorso, em pompas; pelas convulsas e mefistofélicas orquestrações das borrascas; pelo epiléptico chicotear, pelas vergastantes nevroses dos ventos colossais que te revolvem; pelas nostálgicas sinfonias que violinam e choram nas harpas da cordoalha dos Navios, ó Mar! guarda nos recônditos Sacrários d’esmeralda as Ideias que este Missal encerra, dá-o, pelas noites, a ler às meditadoras Estrelas, à emoção dos *Angelus* espiritualizados e, majestosamente, envolve-o, deixa que Ele repouse, calmo, sereno, por entre as raras púrpuras olímpicas dos teus ocasos... (SOUSA, 1995, p. 515-516; grifo do autor).

Com estas palavras (suspensas pelas reticências), encerra-se *Missal*. Conjugado a Sol, o Mar aparece como importante imagem simbólica, completando-se então a **solaridade brilhante e aquática** da obra: ao encerrar esta nos “recônditos Sacrários d’esmeralda” (SOUSA, 1995, p. 516) do mar, é como se o poeta procedesse ao próprio batismo nas águas lustrais e cristalinas para finalmente ascender ao plano solar e espiritual, onde “estes Pensamentos acerbos viverão para sempre, à augusta solenidade dos astros resplandecentes” (SOUSA, 1995, p. 515-516).

Ressaltem-se, nos fragmentos, a presença de neologismos como “violinam” (p. SOUSA, 1995, 516) e “nostalgismos” (SOUSA, 1995, p. 515); o uso de palavras como “dolências” e “plangências”, muito valorizadas no geral da obra do poeta; as enumerações adjetivas e substantivas, que provocam a exploração sinestésica e revelam o impressionismo, de forte apelo sugestivo e imagético, que entranha todo o *Missal*; a qualificação metafórica deste como “Via-Láctea de sensações e ideias [e] rosas exóticas, de aromas tristes, colhidas com enternecido afeto nas infinitas aleias do Ideal” (SOUSA, 1995, p. 516), dão bem uma idéia das enumerações e do caráter espiritual da obra.

*Evocações*, pronto desde 1897, só veio a lume em 1898, postumamente, numa edição patrocinada por Saturnino Meireles. Compõe-se de 36 textos: alguns são bastante curtos, caracterizando-se melhor como poemas em prosa; outros, verdadeiros contos simbolistas; outros, ainda, ensaísticos, delineadores da arte poética cruciana, oferecem variadas reflexões sobre a arte e o artista. No geral, como encontramos em *Últimos sonetos* (1905), há o aproveitamento estético dos problemas humanos e sociais vividos pelo poeta, ora plenamente consciente do trabalho com a linguagem, ora cômico da transcendência do Eu e da busca de uma forma literária maleável, apta à expressão de seus conturbados conteúdos psíquicos. Portanto, sob o diapasão simbolista-decadentista-expressionista, *Evocações* (1898) oferece páginas em que a escavação dos meandros inconscientes e do universo onírico se dá por meio da deformação expressiva, da análise psicológica e da consciência da Dor metafísica.

*Evocações* – simbolista já pelo título sugestivo grafado no plural, na generalidade da titulação – “atribui a cada um dos textos a atmosfera de mistério”, conforme observa Luiz Silva (1999, p. 77) em seu trabalho *Um desafio submerso: Evocações, de Cruz e Sousa, e seus aspectos de construção poética*, dissertação de Mestrado defendida na UNICAMP, em 1999. O plural do título geral induz ainda, segundo o autor (SILVA, 1999, p.77), “a que se tome a obra por um conjunto de procedimentos ritualísticos para despertar instâncias passadas ou desconhecidas”. Neste sentido, dois paradigmas claramente se impõem: a **memória** e a **transcendência**, sendo que “à **imaginação** caberá o papel de costurar o discurso nas duas direções, já que a obra não se sedimenta sobre a linguagem referencial” (SILVA, 1999, p.77; grifo nosso). Evocar, frisa Luiz Silva, “aponta para o conteúdo místico da linguagem, seu poder encantatório, [...] na evocação souseana com a palavra chega-se aos estratos profundos da dimensão humana” (SILVA, 1999, p. 160). Detendo-se no significado de evocar(chamar, fazer aparecer, trazer à lembrança) e invocar(chamar, pedir proteção ou auxílio, suplicar, recorrer), Silva estabelece a seguinte distinção:

As evocações, no sentido da obra, poderiam ser tidas como textos resultantes de um empenho, de um propósito de fazer aparecer algo, o que implica, portanto, em afrontar o ocultamento, o não-dito, o interdito. Por outro lado, as evocações podem estar sinalizando, também, para uma forma de escrita, que tem como função básica estimular sensorialmente e revelar as camadas obscuras da subjetividade. (SILVA, 1999, p. 77).

Luiz Silva, na conclusão de seu trabalho, toca em outras questões pertinentes, como o processo de recepção da obra, sua marginalidade estética e social, sua ligação com a tradição Poe-Baudelaire e a maneira como esta responde, estética e existencialmente, ao momento sociocultural do poeta, marcado pelo positivismo cientificista. Por conseguinte, Silva ressalta que *Evocações* confronta “o cânone literário e social, em nome da liberdade artística e subjetiva”, sendo “a resposta da periferia que se tornou centro”; a “linguagem desafiadora” do livro instaura o novo “de forma desconcertante, exigindo do leitor a disposição para a aventura por caminhos desconhecidos” (SILVA, 1999, p. 186-187). Embora muito mais esteticista que *Evocações*, penso que a *Missal* também se aplicam as várias considerações de Luiz Silva, uma vez que as duas obras, lidas em conjunto (segundo empreendo na tese de doutoramento, inclusive classificando os textos de cada uma em grupos temáticos e formais afins), muito esclarecem sobre os aspectos éticos e estéticos da obra de Cruz e Sousa. Afirmo isto porque *Missal* e *Evocações* exacerbam os vários níveis de transgressão e ruptura efetivados pelo poeta – conquanto, pelo preciosismo, sejam tidas pela crítica tradicional como inferiores à obra em versos do artista (mais um preconceito, frise-se, porque ambas – repita-se – complementam, esclarecem e justificam, estética e eticamente, numa espécie de diálogo intratextual, a produção em versos do Dante Negro).

*Evocações*, conforme já aventado, também apresenta certa estrutura circular e harmônica. O livro abre-se com “Iniciado”, verdadeiro programa simbolista cruciano que, além da consciência da Dor metafísica, que



tanto marca a poesia de Cruz e Sousa, questiona, também, a condição do Artista, tido como um ser eleito e iniciado. No texto encontra-se um fragmento que poderia ser tomado como epitáfio do poeta: “A Arte dominou-te, venceu-te e tu por ela deixaste tudo” (SOUSA, 1995, p. 520). Ainda em “Iniciado”, justifica-se a busca da torre de marfim como um meio de evasão e reclusão necessárias: longe da turba burguesa, materialista e positivista, o poeta pode dedicar-se a seu trabalho supremo:

Para resistir aos perturbadores ululos do mundo fecha-te à chave astral com a alma, essa esfera celeste, dentro das muralhas de ouro do Castelo do Sonho, lá muito em cima, lá muito em cima, lá no alto da torre azul mais alta dentre as altas torres coroadas d'estrelas. (SILVA, 1999, p. 523).

Em “Emparedado”, poema que fecha *Evocações* e completa o círculo de subjetividade e de reflexões sobre o poeta, a arte, o Eu e o mundo, dir-se-ia que o eu-lírico, ouvindo a “voz ignota” (SILVA, 1999, p. 672) que lhe fala, é compelido a aceitar a **torre de marfim** de sua própria condição de filho “de Cam, réprobo, anatemizado!” (p.672). A qualificação da “voz ignota” dá bem a medida do clima que perpassa todo o livro: a voz “parece vir do fundo da Imaginação ou do fundo mucilaginoso do Mar ou dos mistérios da Noite – talvez acordes da grande Lira noturna do Inferno e das harpas remotas de velhos céus esquecidos” (p.672). Essa torre de marfim, em contraposição à imagem de “Iniciado”, não é de ouro ou de gemas preciosas – mas de pedra; negras pedras –, e aprisionam o poeta dentro do próprio sonho, como que solidificando a metáfora que ele usa para qualificar sua condição social:

Falas em Abstrações, em Formas, em Espiritualidades, em Requintes, em Sonhos! Como se tu fosses das raças de ouro e da aurora, se viesses dos arianos, depurado por todas as civilizações [...] Artista! pode lá isso ser se tu vens d'África, tórrida e bárbara, devorada insaciavelmente pelo deserto [...] A África laocoôntica, alma de trevas e de chamas [...] Artista? Loucura! Loucura! Pode lá isso ser se tu vens dessa longínqua região

desolada, [...] dessa África dos Suplícios, sobre cuja cabeça nirvanizada pelo desprezo do mundo Deus arrojou toda a peste letal e tenebrosa das maldições eternas! A África virgem, inviolada no Sentimento, avalanche humana amassada com argilas funestas e secretas para fundir a Epopeia suprema da Dor do Futuro, para fecundar talvez os grandes tercetos tremendos de algum novo e majestoso Dante Negro! [...] Não! Não! Não! Não transporás os pórticos milenários da vasta edificação do Mundo [...] para a direita [...] [a] parede horrendamente incomensurável de Egoísmos e Preconceitos! [...] para a esquerda, outra parede, de Ciências e Críticas [...] para a frente, ainda nova parede, feita de Despeitos e Impotências [...] para trás, ah! ainda, uma derradeira parede, fechando tudo, fechando tudo – horrível – parede de Imbecilidade e Ignorância [...] E, mais pedras, mais pedras se sobreporão às pedras já acumuladas, mais pedras, mais pedras... Pedras destas odiosas, caricatas e fatigantes Civilizações e Sociedades... Mais pedras, mais pedras! E as estranhas paredes hão de subir, – longas, negras, terríficas! Hão de subir, subir, subir mudas, silenciosas, até às Estrelas, deixando-te para sempre perdidamente alucinado e emparedado dentro do teu Sonho... (SILVA, 1999, p. 672-673).

Estas são as palavras finais de *Evocações* – também suspensas por reticências, mas quão distantes estamos do aparato brilhante do Sol e do Mar, que fecundava (o primeiro) e guardava (o segundo) o *Missal* do poeta! No entanto, ele continua fiel aos preceitos de sua arte, pois, mesmo **emparedado vivo**, responde orgulhosamente com o que tem de mais precioso: sua poesia; seu trabalho com a palavra; a disposição e a possibilidade de, por meio de novas formas poéticas, escavar os mistérios do Eu e do Outro, da Vida e do Mundo, das Estrelas e da Noite. Evidencia-se, aqui, como o poeta atualiza o tópico decadentista-simbolista do **poeta maldito**, ligando-o à sua própria condição desgraçada, de pária social.

Em suma, à profissão de fé formalista, impressionista e superficialmente decorativa de *Missal*, as *Evocações* respondem com uma maleabilidade ainda maior na configuração dos textos, com um acentuado expressionismo, com a adesão plena ao Simbolismo e com uma utilização *sui generis*, personalíssima, do aparato negativo da estética decadentis-

ta. O poeta continua preocupado com a invenção poética, mas a esta é acrescentado um recurso que estava praticamente ausente de *Missal*: a **repetição** (de palavras, expressões, frases poéticas, temas, motivos e imagens noturnas, conforme evidenciam já os fragmentos citados), com a qual o eu-lírico pretende conferir evidente ritmo novo à expressão, mas também enfatizar suas evocações profundas, provocar a atenção do leitor para algo importante e/ou fundamental, denunciar uma situação, um estado de alma, etc. Assim, estruturalmente, a repetição torna-se um dos elementos-chave de *Evocações*, que nos reserva ainda algumas outras surpresas. Dentre estas, a constatação de que o livro se cristaliza sob o império da **Noite** (a Noite real e a Noite da alma, como metáfora dos meandros inconscientes e profundos do poeta). Portanto, a **solaridade brilhante** de *Missal*, calcada no esteticismo, é substituída em *Evocações* pela **noturnidade metafísica**, mais reveladora do íntimo do artista e de sua condição de poeta duplamente maldito. Tal caminho é percorrido também na poesia em versos de Cruz e Sousa, de *Broquéis* (1893) a *Faróis* (1900) e Últimos sonetos (1905). O que persiste, de *Missal* a *Evocações*, é a ânsia do poeta em criar um mundo paralelo, artificial e requintado, só possível pela poesia. Para isso, utiliza-se de uma linguagem hermética, sugestiva e musical, onde as imagens (respectivamente, diurnas e noturnas; solares e infernais; reais e oníricas) surpreendem pela raridade. Assim, conclui-se que a **melopéia** (o apreço pela musicalidade) e a **fanopeia** (o modo de apreensão e configuração das imagens, no discurso poético) não são apenas recursos de ornamentação, mas elementos estruturais importantíssimos na construção da poesia simbolista de Cruz e Sousa. E é da junção inextricável destas (imagens e musicalidade) que se nos revela o pensamento ético-estético (a **logopeia**, vale dizer) profundo de Cruz e Sousa, que viveu na pele e na alma as contradições da sociedade brasileira do final do século XIX, dramatizando-as em prosa e em verso.

## O lírio e a lesma

Percorrendo *Missal* e *Evocações* em busca de um possível **símbolo-chave** abraçado por Cruz e Sousa, constata-se que este se constrói a partir da tensão permanente de duas imagens simbólicas caras ao poeta: o **lírio** e a **lesma**. Tal imagem antitética é irreduzível a uma síntese apaziguadora e, para sempre, presentifica e exacerba o significativo contraste que permeia a vida e a obra do poeta, em todos os seus níveis: éticos e estéticos, positivos e negativos, claros e escuros, solares e noturnos, pessoais e sociais, naturais e artificiais, etc.

Em primeiro lugar, a imagem do **lírio** aparece disseminada nos dois livros do autor, geralmente como metáfora e/ou símbolo de **pureza**, **espiritualidade** ou **beleza**, e pode estar ligada à figura feminina (“teu corpo de garça, **lirial** e formoso” – p. 505); à divindade (“cismadoras Imagens **liriais** dos hagiólogos” – p. 492); a aspectos da natureza (“À luz **lirial** da lua” – p. 498-499); à figura do artista (“**Lírio** estético” – p. 622). Cruz e Sousa, em sua ânsia por neologismos, conquanto utilize bastante o substantivo lírio, também o toma como adjetivo (“um tecido d’estrelas, **liriais** e siderais” – p. 481), verbo (“a lua **liriava**” – p. 654) ou advérbio (“**lirialmente** alvo” – p. 512). Veja-se como o poeta, de forma metalinguística, define lírio: “um lírio branco, – florescência simbólica das castidades místicas, forma cândida e aromal de volúpias sagradas e noviças...” (p. 637). Este sentido espiritual, brilhante, suntuoso, sinestésico e epifânico é que sempre se liga a lírio e seus derivados.

O substantivo **lesma**, por outro lado, aparece como imagem apenas em *Evocações*, e isso se explica pelo clima noturno e soturno do livro, revelador, em larga medida, do caos e do magma negro do inconsciente do eu-lírico. Assim, lesma- e seus derivados – é sempre utilizado em sentido negativo, de **sujidade**, de **repugnância** e de **escuridão**, em contraste evidente com o símbolo lírio. Veja-se como o poeta, em “Asco e dor”, explora a negatividade semântica do vocábulo em imagem que revela sua repugnância e sua dor ao constatar a inconsciência e a miséria dos negros seus iguais, ora mascarados para uma festa de Carnaval:

Asco que era para mim como se eu me sentisse coberto de **lesmas**, **lesmas** fazendo pasto no meu corpo, **lesmas** entrando-me pelos ouvidos, **lesmas** entrando-me pelos olhos, **lesmas** entrando-me pelas narinas, pela boca asquerosamente entrando-me **lesmas**. Um asco feito de sangue, lama e lágrimas. (SOUSA, 1898, p. 574; grifo nosso).

Vejam-se outros exemplos, em que a palavra lesma pode aparecer como substantivo comum, como metáfora ou, de forma derivada, como adjetivo e verbo: “languie **lesma** negra” (p. 614); “ele, miseranda **lesma**” (p. 636); “peçonha **lesmenta**, larvosa, da Morte” (p. 597); “O corpo hirto, [...] tressua um frio horrível, **lesmento**” (p. 594); “te arrastas, **lesmado** e vil” (p. 617); “a invasão sinistra dos reptis verdes da inveja **lesmando** tudo” (p. 640).

Creio ser evidente, pelos fragmentos citados, que os significados mais comuns, suscitados pelos vocábulos grifados, referem-se a aspectos escuros, sombrios ou repugnantes como **asco**, **frio**, **morte**, **decomposição**, **profanação**, **viscosidade**, **sujeira**. Ou seja, lesma, enquanto imagem metafórica e/ou simbólica de uso restrito a *Evocações*, revela o império da Noite (natural e pessoal; simbólica e metafísica; sonhadora e psíquica) em que o livro é fundado. É da Noite (da morte, do escuro, do medo, da inconsciência, do sonho e, inclusive, da marginalidade social), que podem surgir essas estranhas e asquerosas larvas, pegajosas e peçonhentas, a roer fundo, a sangrar, a esquadrinhar os recessos profundos e caóticos do eu-lírico. É também da Noite (do sonho, do inconsciente, da prisão de negras pedras), por outro lado, que brotam as estranhas e puras flores astrais, líricas, das estrelas e da Poesia.

Em abono do afirmado acima é mister assinalar, de *Últimos sonetos* (1905), o antepenúltimo verso do poema “O grande momento”, que aponta na mesma direção da leitura aqui proposta: “Borboleta de sol, surge da lesma...” (p. 184).

Com isso, penso ter evidenciado como o simbólico embate claro e escuro, diurno e noturno, vida e morte, consciência e inconsciência, etc.,

tensionado em **lírio** e **lesma**, está presente de forma bastante entranhada na poesia em prosa de Cruz e Sousa, enfatizando sua cosmovisão profunda e original, seja em termos de consciência estética, seja em termos de resposta pessoal ao tópico decadentista-simbolista do poeta maldito, seja por sua consciência das relações analógicas entre macrocosmo e microcosmo. Em complemento, a **visão epifânica** configurada nos poemas em prosa remete à conclusão de que estes, mesmo apresentando certo formalismo e evidente iluminação – para usarmos os termos de Suzanne Bernard (1959)–, enquadram-se melhor como **poemas-epifania** (epifanias que, como vimos, incluem o **divino sublime** e o **demoníaco grotesco**), numa demonstração de como nosso poeta soube, também neste particular, dar voz personalíssima à matriz e à tradição francesas do poema em prosa.

Enfim, a poesia de Cruz e Sousa (em prosa e em versos) ajuda a configurar a nascente modernidade literária brasileira, quer pela temática e pela valorização da liberdade artística, dissolvendo os gêneros literários e os conceitos tradicionais de prosa e poesia, quer pela busca místico-analógica da pureza metafísico-espiritual e pela escavação dos conteúdos profundos do Eu, aspectos que conferem plena universalidade a nosso simbolista maior. Por tudo isso, o poeta do Desterro tem assegurado – por méritos próprios, evidentemente – seu espaço peculiar nos quadros da literatura brasileira.

## REFERÊNCIAS

BERNARD, S. **Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours**. Paris: Nizet, 1959.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1997.

COHEN, J. **Estrutura da linguagem poética**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

LEFEBVE, M.-J. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa**. Coimbra: Almedina, 1980.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.

PAZ, O. **Signos em rotação**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1996 (Debates, 48).

PIRES, A. D. **Pela volúpia do Vago**: o Simbolismo. O poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira. 2002. 457 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara, SP, 2002 (2 volumes).

SÁ, O. de. O conceito e o procedimento da epifania. In:\_\_\_\_\_. **A escritura de Clarice Lispector**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1993. p. 163-211.

SILVA, L. **Um desafio submerso: Evocações**, de Cruz e Sousa, e seus aspectos de construção poética. 200 f. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, UNICAMP, Campinas, SP, 1999.

SOUSA, J. da C. e. **Obra completa**. Organização de Andrade Muricy. Atualização e notas de Alexei Bueno. Reimpressão atualizada da 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

VITOR, N. Cruz e Sousa. In: COUTINHO, A. (Org.) **Cruz e Sousa**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira: Brasília INL/MEC, 1979, p. 104-145.

# A HISTÓRIA COMO MÚMIA: SOBRE A POESIA DE BRUNO TOLENTINO

## HISTORY LIKE A MUMMY: ABOUT THE POETRY OF BRUNO TOLENTINO

Marcos SISCAR<sup>1</sup>

**RESUMO:** Tendo passado boa parte de sua vida na Europa, Bruno Tolentino fez uma entrada tardia na poesia brasileira, no início dos anos 90, a tempo de envolver-se em polêmicas e de conquistar alguns prêmios literários, até seu desaparecimento, em 2007. Este artigo procura associar, ao conteúdo polêmico das propostas de Tolentino, a leitura de seu último livro de poemas, *A imitação do amanhecer* (2006). Ao relacionar o aspecto especulativo às opções formais desse conjunto de textos, o ensaio procura evidenciar os dilemas com os quais se envolveu o projeto poético de Tolentino, os caminhos que poderia ter aberto e os bloqueios que o limitaram.

**PALAVRAS-CHAVE:** Bruno Tolentino; poesia contemporânea; anacronismo; crise.

**ABSTRACT:** *Having spent the greater part of his life in Europe, Bruno Tolentino made a late entrance into the Brazilian poetry, in the early 90s, in time for engaging in polemic arguments*

---

<sup>1</sup> Departamento de Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, IEL, Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, CEP 13083-859, Campinas, Estado de São Paulo, Brasil. E-mail: siscar@iel.unicamp.br



*and for winning some literary prizes, until his disappearance, in 2007. This essay tries to associate the controversial content of proposals of Tolentino with the reading of his latest book of poems, The Imitation of Dawn (2006). By relating the speculative aspect to formal options of these poems, this text intends to show the dilemmas in which the poetic project of this author was involved, the paths he could have opened and the blockages that confined him.*

**KEYWORDS:** *Bruno Tolentino; contemporary poetry; anachronism; crisis.*

Bruno Tolentino costumava reclamar que seus críticos não liam o que escrevia, baseando-se apenas em sua “fama”. Seria uma experiência provavelmente reveladora chegar a seus textos sem o preconceito e sem o beneplácito que lhe conferem a trama atípica de sua biografia, os nomes próprios que povoavam seu discurso autobiográfico, as narrativas sobre a concepção de seus textos ou, ainda, a sempre generosa contracapa de seus livros; isto é, sem a consideração de seu renome e de sua situação pública. Nesta ordem de leitura, baseada tanto na isenção quanto num certo idealismo poético, intentaríamos ler seus textos sem as expectativas criadas pelas polêmicas que instaurou e pelas cáusticas opiniões que exprimia sobre a (falta de) inteligência local, na sua meteórica passagem pelo cenário poético brasileiro.

Entretanto, a julgar justamente pela natureza dessa fama e das declarações públicas que a sustentaram, poderíamos dizer que o autor colaborou bastante para que seu trabalho fosse lido para além daquilo que vale, digamos, intrinsecamente. Sua atividade pública foi frequentemente destinada a criar estratégias de recepção e referenciais de política literária, e não apenas a produzir poemas ou estudos sobre literatura. Assim como o discurso de seus desafetos concretistas, o de Tolentino,

de modo ainda mais ostensivo, procura impor-se pela abordagem contundente da situação brasileira e legitimar-se pela presunção de proximidade pessoal com grandes nomes da poesia e da crítica internacional, cujos comentários supostamente lhe confeririam autoridade. Frases de Yves Bonnefoy, de Jean Starobinski e de Saint-Jean Perse, por exemplo, vêm frequentemente dar lustro e moldura à sua entrada tardia na vida literária brasileira, onde era praticamente desconhecido.

Não se trata de questionar o valor da estratégia, aliás, compreensível como tentativa de recuperar o “tempo perdido”, dada sua situação de poeta apátrida; lembre-se que, antes de *As horas de Katharina* (1994), que marca seu retorno à vida literária brasileira (praticamente, sua estreia na poesia em língua portuguesa, excetuado um livro de juventude), o poeta havia publicado, desde os anos 1970, até aquela data, livros em língua francesa e em língua inglesa. Mas constata-se, sem muita dificuldade, que operações de autolegitimação acompanharam de muito perto, e desde o início, a apresentação que fez, ao público, de seus poemas.

A essa constatação, eu acrescentaria apenas a seguinte indagação metodológica: como evitar que isso ocorra, isto é, que a obra ganhe sentido de acordo com a coerência e com os conflitos que ela estabelece em relação à situação pública da fala do poeta, formalizada em diferentes gêneros (poemas, ensaios, artigos de jornal, entrevistas, correspondência) e em diferentes tons (polêmico, reservado, ambicioso, modesto)? Como evitar, inclusive, que venha a se somar a esse conjunto sua fortuna crítica (jornalística ou universitária), que colabora decisivamente para “colar” à obra determinados sentidos, que o próprio poeta não pode mais desconsiderar? Trata-se, a meu ver, de uma dimensão importante para a compreensão de uma obra literária, quando conseguimos fazer dessa marginalia parte do objeto a ser analisado, e não simplesmente o conjunto de acessórios que o confirmam ou o agravam. Por isso mesmo, creio que não há porque lamentar que a obra seja suscetível de filtragem por parte de outras estratégias discursivas e de política literária. No caso de Tolentino, e de modo

exemplar, o mais provável é que a necessidade de pleitear o benefício da objetividade seja por si mesma parte da questão.

Nesse sentido, creio que o essencial daquilo que caracteriza o acontecimento da obra de Tolentino para a poesia brasileira não são as razões que ele próprio levanta para promover-se ou defender-se; nem meramente o histrionismo e o anacronismo que lhe imputam seus críticos. Seus livros não deveriam ser retirados do contexto discursivo em que aparecem; muito pelo contrário, ganhariam sendo compreendidos a partir dele, por meio de uma reflexão exigente que leve em conta tanto suas legítimas críticas culturais quanto suas limitações e suas contradições. Certamente, esse conjunto de textos e discursos poderiam ser lidos com maior profundidade ao serem retirados da lógica mundana dos prêmios literários e da fogueira das vaidades, assim como dos paradigmas congelados de história literária, que alimentam processos sumários de promoção ou de condenação. Precisariam, em suma, ser colocados à prova daquilo que eles próprios buscam, provocam ou desafiam.

Esses protocolos críticos me levam a abordar o último livro de poemas de Bruno Tolentino, de modo preliminar, tendo a clareza de que uma leitura mais detalhada e mais rigorosamentedaria esforços mais alentados que os de um artigo, a fim de levar em conta ainda mais decisivamente o corpus textual do autor.

Em *A imitação do amanhecer*, livro de poemas publicado em 2006, a poesia de corte clássico e de dicção alta são opções que encontram ecos em posições conhecidas de Bruno Tolentino, na perspectiva da rejeição dos valores da novidade e da popularidade, daquilo que seria percebido como o “aqui-agora” da poesia. Como se respondesse a esses valores e, por meio deles, associasse sua escrita a vários episódios de sua militância crítica, o livro retoma a figura do espaço exótico, da cidade de exílio. Além de ter vinculação com a biografia pregressa do poeta, inclusive com sua experiência carcerária, a cidade distante, emblema do lugar para o qual se foge, é uma figura clássica da tradição poética. Em *A imitação do amanhecer*, essa cidade é **Alexandria**, nome de antigo pres-

tígio, o que coloca em relação bastante estreita o deslocamento espacial do distante com aquilo que seria outro tipo de evasão, o deslocamento no tempo, representado pelo antigo, pelo ancestral, aspecto explorado em outros textos.

Composto de quantidade considerável de 538 sonetos-estrofes, o livro é dividido em três longos movimentos, inspirados pela estrutura da sonata, misturando solenes meditações sobre a transcendência com vibrantes experiências amorosas e prosaicas. Por isso, o que mais se destaca no conjunto é esse descompasso formal e histórico-filosófico. Há muito tempo, a separação entre real e ideal foi arrasada pela secularização, o que faz com que a especulação sobre suas correspondências ou dissonâncias tenha o aspecto de ingenuidade ou de embuste elegante, sobretudo nos termos já calejados de um platonismo didático e recheado de fórmulas, como é o caso. O mesmo se pode dizer sobre o aspecto formal mais evidente do livro, uma vez que a forma fixa, depois de um século de vanguardas, tornou-se emblema daquilo que pode haver de menos poético em poesia. Percebida a obra dessa maneira, o leitor poderia enfadar-se com razão e pensar: eis mais um nostálgico, para quem a conservação é o *telos*.

Mas não é bem o caso. O que realmente chama a atenção no livro é a presença (de outro modo corriqueira) do prosaico e do decrépito contracenando de modo discrepante com a recuperação do sublime tradicional, traço de estilo já destacado pela recepção de Tolentino (cf. PÉ-CORA, 2003), quer para caracterizar um charme provocativo, quer para lamentar-lhe a imperícia. Para entender o que está em jogo, é preciso lembrar o quanto a Alexandria de Tolentino nos remete ao **Douve**, de Yves Bonnefoy, ou ainda, antes deste, a **Bizâncio**, de Yeats, ou à **Citera**, de Baudelaire, entre muitas outras figurações relacionadas ao paradisíaco que, aliás, transbordam amplamente o âmbito da poesia moderna. Mas, se a Bizâncio do poema de Yeats ("*Sailing to Byzantium*") é um **artifício de eternidade** capaz de fazer face à decrepitude do real, a Ale-

xandria de Tolentino é a própria realidade decrepita, **urinol** manchado pelos respingos do sol platônico.

A princípio, portanto, temos a impressão de que a utopia artística segundo a qual a arte poderia melhorar o mundo – ou pelo menos criar um “paraíso artificial” (BAUDELAIRE) a partir do qual a vida pudesse tornar-se suportável – é substituída, no caso de Tolentino, pela evidência da condição radicalmente degradada, do simulacro como condição de realidade. Muitos poetas modernos preferiram essa solução, evitando idealismos ou inocências sublimadoras ou compensatórias, dentro dos quais a postulação do sublime ou da soberania do sujeito seria apenas a ponta mais saliente. Tampouco faltaram aqueles para quem o sublime permanece uma questão modulada pela experiência da queda, que poderia ser nomeada, de modo mais amplo, uma experiência de **crise**. A degradação, aliás, seria uma imagem possível para a própria poesia da modernidade. Ocorre que, em Tolentino, especificamente, isso não impede que o poeta continue a enxergar, na decrepitude generalizada, os sinais de sua própria magnificência, a **promessa** divina cumprida por meio de sua arte, reciclando, em proveito próprio, os esquemas mais duvidosos do discurso artístico e religioso, como o da graça e o da revelação, antes de qualquer elaboração ou profanação da mística tradicional. É possível dizer que a **dor** do exilado e a **alegria atroz** do iluminado tiram, aqui, proveito uma da outra, revelando a cumplicidade entre a reivindicação de soberania e a ideia convencional do sacrifício. Como se, pelo fato de **sofrer** (isto é, de viver na decrepitude, “encharcado” pelos respingos da transcendência aviltada, “como se o próprio sol encharcasse-me” [TOLENTINO, 2006, p.57]), o sujeito fizesse jus à graça ou ao lucro do paraíso da revelação artística.

Chega a ser grotesca a naturalidade e a franqueza com que o poeta tenta manipular – e, portanto, corrigir – a seu favor esse paradoxo fundador da modernidade poética, que identifica, na sua própria crise, a emergência de um modo específico de ver o mundo. Pois, se a poesia moderna tira grandeza do abalo da situação pessoal ou pública do poe-

ta, isso pode ser verificado apenas como consequência histórica indireta e *a posteriori* de sua experiência da crise. Trata-se de um paradigma verificável em grande parte do repertório da alta modernidade, com a qual dialoga o próprio Tolentino. Com a diferença, portanto, de que o paradoxo da crise, no caso do poeta brasileiro, parece dissolver-se no esplendor de si mesmo como poeta. Se a solução poética em questão parece tão pouco verossímil não é porque nosso tempo já não a permitiria, por anacronismo (segundo o argumento mais corrente); também não se explica exatamente pelo desinteresse da discussão que ressurgiu com o projeto: são duas objeções igualmente curtas e problemáticas, que ilustram – mais do que explicam – o problema em questão.

Creio que a solução de *A imitação do amanhecer* não é verossímil porque os meios colocados à disposição não estão à altura da tarefa. Ao recusar aliberdade formal característica da modernidade – baseada na ideia de que a forma é única e deve ter relação com a experiência, e não com a convenção, poética – Tolentino não se enquadra perfeitamente na categoria do mero conservador. Se não concebe a forma como uma elaboração do real, a ser transformada em história, também não se baseia exatamente na ideia da manutenção de determinada tradição. A atitude do poeta pretende ser ativa e não meramente reprodutiva; não se define pela proposta de **continuar** a tradição. Sua atitude é questionadora, reivindicatória e, finalmente, irônica. A deficiência de meios a que me refiro tem a ver com o fato de que essa atitude, para realizar-se, deve empobrecer violentamente a ideia de tradição, limitando-a a seus moldes vulgarizados e a seu gosto pela excepcionalidade – confirmando-a, portanto, indiretamente naquilo que ela tem de mais gasto. Em outras palavras, no que diz respeito à solução poética dada ao diálogo com a historicidade das formas e das ideias, a contrariedade que o poeta estampa na superfície provocativa do gesto, ao invés de produzir um abalo na nossa visão dos modelos, acaba assumindo rapidamente a condição de um desejo de **contrarreforma** no âmbito da modernidade. Trata-se, afinal, de uma tentativa de **retorno**, e não exatamente de conservação ou de refundação.

Para colocar a questão de outro modo, seria interessante lembrar que a ideia moderna do poema, na esteira do impulso anticlássico do romantismo, se apropriou da forma como uma espécie de experimento relacionado à singularidade e, a partir daí (graças a uma leitura parcial das formulações baudelairianas sobre o assunto), como inscrição que mimetiza a contingência e a transitoriedade do tempo presente. Não é difícil perceber que essa aventura da forma foi muitas vezes contestada pelo retorno da forma fixa, mas também enfraquecida pelo cabresto do determinismo histórico que fez com que a escolha dos materiais do poema tenha sido subordinada, frequentemente, à atualidade cultural ou econômica, como se coubesse à poesia ecoar a lógica de sua época, como se tivesse necessidade de dizer-lhe respeito por oposição ou mimetismo. É o que fica mais evidente nos projetos de vanguarda, que se valem invariavelmente do paralelo e da sintonia com o presente, de diversas maneiras, fazendo com que a aventura da forma seja traída pelo impulso mimético de atualização, de destruição, tornando, ao longo do tempo, um gesto “tradicional” (segundo o paradoxo da “tradição da ruptura” formulado por Octavio Paz (2013)).

Considerando-se exclusivamente *A imitação do amanhecer* – livro representativo da curta bibliografia de Tolentino, escrito durante 25 anos (de 1979 a 2004) – seríamos tentados a concluir que o projeto do poeta esbarra em simplificações que só se justificam na perspectiva de um ressentimento histórico que, a propósito da oposição às vanguardas e ao hibridismo, acaba nos propondo uma visão bastante restrita daquilo que merece ser recebido (ou conquistado) como herança. Basicamente, Tolentino parece confundir o soneto com a tradição, o erudito com o culto, o clássico com o universal, o preciosismo (rima rica, referências mitológicas, métrica clássica francesa) com a preciosidade.

Ora, o soneto não deixa de ter sua atualidade. No Brasil, práticas tão diferentes quanto as de Glauco Mattoso ou de Paulo Henriques Britto seriam suficientes para ilustrá-lo. Jacques Roubaud, na França, poeta conhecido pela experimentação – que revisita o soneto há décadas, ten-

do escrito uma tese de doutorado sobre o assunto –, chegou a declarar, certa vez, que todo poema é um soneto, qualquer que seja seu formato. Uma formulação deste tipo teria consequências interessantes para uma releitura da tradição, uma vez que nos levaria a repensar toda a problemática (por exemplo, **formal**) do soneto como uma espécie de **diminutivo** metafórico das questões da poesia. Conhecemos também outros tipos de relação com a forma fixa, que recuperam a forma tradicional para relê-la, questioná-la, matizá-la com elementos heterogêneos à sua lógica ou simplesmente para desautorizá-la parodicamente. Comparada a esses projetos, a defesa do prestígio do soneto garantido pela aura tradicional dos quatorze versos beira a devoção ou o fetichismo; a não ser que adotemos a mesma posição discursiva (de adesão ou de **crença**), não há como ver a operação senão como um passe de mágica que criaria a ilusão do prestígio ou do sagrado para poder colocar-se mais facilmente como seu beneficiário ou como seu sacerdote.

O autor, que não vê poesia senão no “mimetismo”, segundo palavra do livro, imola assim a aventura da experimentação. Dito de modo mais próximo à questão estética, acredita que o prodígio da arte só pode se realizar na esfera do equívoco ou do simulacro de realidade, nesta **prisão** que é o real. Os poemas de *A imitação do amanhecer* estão repletos das imagens do encarceramento (“gaiola”, “calabouço”, “cárcere”), que são mais do que simplesmente uma referência autobiográfica. A imagética do aprisionamento é, aqui, exemplarmente fixada e reaparece em outros textos (como em *As horas de Katharina*, na figura da cela conventual e do exílio no “castelo interior”). Ela é alçada à condição de recurso poético e especulativo (ao serassociada, por exemplo, à ideia da alma “enjaulada”, paradigma platônico[TOLENTINO, 1994, p.28]). A Alexandria que lhe agita o sangue está aprisionada pelo sensível, assim como a experiência é prisioneira da forma (que lhe serve de fôrma ou de formato). À dispersão do sentido, Tolentino prefere a redoma do soneto como oco do qual não se pode escapar e cujo paroxismo “infecundo” consiste em gozar estando preso. Pois, se a lição sobre o real e o ideal é platônica,



a formulação do prodígio da arte vem por conta do poeta. Sua dita “jovialidade” se manifesta nessa operação pela qual o poeta transforma em “visão” e em graça o paradoxo, infelizmente destituído de ironia, de uma suposta “lição de liberdade”: “[...] se a arte é um calabouço, / essa visão é uma lição de liberdade” (TOLENTINO, 2006, p.33).

Em suma, é possível perceber como Tolentino trafega pelos grandes paradigmas da poesia e da arte, articulando à sua maneira um modo de relação com a história que não prescinde nem do idealismo (uma vez que precisa da ideia de mimetismo para justificar o seu recurso à forma, praticada como formato) nem da historicidade (vivida como transformação do degradado em prodígio do próprio gozo). A contradição não é apenas sofrida sintomaticamente pelo poeta, porém sistematicamente escamoteada a fim de mistificar o modelo e de legitimar o gozo. Por isso, infelizmente, o que poderia haver de estimulante no projeto acaba suplantado pelo seu próprio desejo de perversão eficiente.

Não há como não lamentar que o tipo de questão colocado pelo autor não tenha lhe incitado a discussões históricas mais consequentes, mais exigentes. Infelizmente, o modo como sua “fama” se constituiu pode ter colaborado para essa deficiência, dificultando em muito o viés reflexivo. Poderíamos esperar desse poeta uma crítica organizada da ideologia de vanguarda, que desenhou de maneira vigorosa a história da poesia no século XX, sem deixar de operar exclusões injustificadas e de gerar alguns vícios que acabaram se naturalizando como sinônimo da própria poesia. Tolentino estava em posição de fazê-lo, ao alinhar-se à grande tradição europeia (Yeats, Caváfis, Saint-John Perse). Porém, menos do que tornar sensíveis as diferentes temporalidades históricas, menos do que se explicar com o prisma órfico que poderia sustentartal crítica, o poeta contentou-se frequentemente com julgamentos sumários de valor histórico contestável e como “órfico de pensar em quatorze versos”, como diz em *Os sapos de ontem* (TOLENTINO, 1995).

Do mesmo modo, passando ao campo da poesia no Brasil, poderíamos imaginar uma proposta de revisão dos valores estabelecidos pela

tradição vitoriosa do Modernismo brasileiro e das vanguardas experimentais de meados do século. As continuidades e os deslocamentos desses valores certamente ajudariam a esclarecer diversos tipos de exclusões e expectativas, que nos definem ainda hoje em relação à concepção de forma e à função do poeta ou do poema. Em outras palavras, bem peeneiradas, as afirmações peremptórias de Tolentino contêm proposições que mereceriam atenção do ponto de vista histórico-crítico. Entretanto, ao invés disso, apresentam-se permanentemente ameaçadas pelo devaneio de grandeza. Ao invés de nos ajudar a entender os deslocamentos da ideologia de vanguarda, Tolentino acaba por inserir-se no campo da polarização entre o fim do verso e a restauração da forma fixa, entre a ilusão de simplicidade e a duvidosa impositação (chamada por ele de “clássica”), entre o *telos* da tecnologia e uma história “embalsamada”, entendida como repetição degradante. Daí que a “imitação do amanhecer” inscrita no título do livro de poemas, ainda que carregue a ambição órfica de fazer a luz, limita-se a deliciar-se na prisão da poesia como “mimetismo”, ou repetição mumificante.

Essa prisão se manifesta como visão de história literária também no momento em que Tolentino nega qualquer vitalidade à tradição poética brasileira (excetuados casos pontuais). A esse propósito, o poeta se defronta diretamente com a crítica brasileira, por exemplo, a **uspiana** (ou, mais precisamente, determinada geração de críticos uspianos). E não é sem razão, uma vez que um de seus interesses dessa crítica é o de ilustrar, organizar e aprofundar o legado modernista, entendido a partir da ideologia de vanguarda, de pesquisa estética e atualização nacional. A Tolentino, parece conveniente uma solução oposta: guardando como aliados alguns ícones da poesia do século XX (Bandeira, Cecília Meireles, Drummond), considera a vanguarda uma “farsa” (TOLENTINO, 1995), procurando apagar o passado naquilo que ele tem de marcadamente experimental e comprometido; seu propósito, de fato, é o de excluir qualquer outro imperativo que não seja o da tarefa órfica do poeta, sua capacidade de manter “a possibilidade da língua” (JABOR, 1994). Há, en-

tretanto, entre esses pontos de vista críticos, um ponto de encontro não explicitado: ambos empreendem um esvaziamento do contemporâneo, quer seja como posteridade enfraquecida ou deserdada dos monumentos modernistas, quer seja como evidência da marginalidade cultural dentro da qual tais monumentos constituem exceções (vivemos, segundo Tolentino, à sombra do “circo tropical” do concretismo[cf. JABOR, 1994]). Por isso, é necessário avaliar também as estratégias de inserção (crítica num caso, poética no outro) que impõem como informação aquilo que, no fundo, são também desdobramentos de determinados desejos de negação ou de frustração da continuidade.

Um artigo de Arnaldo Jabor, publicado em 1994, no momento da volta de Tolentino ao Brasil, reitera os termos desse esvaziamento do presente, ainda que o identifique mais restritamente ao fim de uma época, iniciada pouco antes do golpe militar. Relatando conversa telefônica, Jabor cita o poeta:

Bruno me diz ao telefone: ‘Vim preencher um vazio na poesia brasileira. Há um vazio que só a retomada clássica de uma poesia de ideias poderá preencher. [...]’”. Em seguida, o articulista reitera esse julgamento, por conta própria: “Tudo foi comunicado. Talvez agora precisemos do claro segredo clássico da língua. Começar um novo estoque – estamos sem estoque. Talvez Bruno Tolentino venha a ajudar a renovar nossa reserva de grãos (JABOR, 1994, s.p.).

Percebemos como a ideia de vazio se impõe como pressuposto que sustenta o argumento (ou a retórica) do *preenchimento*, no caso de Tolentino, possível graças ao estofamento de uma “poesia de ideias” (expressão no mínimo problemática, em termos de definição de poesia), a ser “retomada” de um passado identificado com a tonalidade “clássica”. É como preenchimento de um vazio que sua poesia pretende ser necessária, ou contemporânea. A descrição de Jabor, embora se valha de elementos da própria vanguarda (“tudo foi comunicado”, fim de uma época, etc.), acredita reiterar o diagnóstico do vazio, associando-o à necessidade da

“reserva”, da provisão, da poupança, do acúmulo de possibilidades (de “grãos”). A posição é reconhecível, dentro da narrativa de rupturas que pensa o contemporâneo como época pós-vanguardista, ou “pós-utópica” (segundo a expressão de Haroldo de Campos). E a conclusão tem sintonia com a moralidade pluralista dessa pós-utopia: se precisamos de estoques, por que não do “claro segredo clássico”? por que não isso, entre outras coisas? ou, talvez mais precisamente: por que não o “claro segredo clássico da língua”, para começar, a fim de limpar o depósito no qual faremos novos estoques? Encarar a “retomada clássica” como uma alternativa entre outras, ou como alternativa de “grau zero”, é um modo de desistoricizar violentamente as formas e as ideias. São posições como esta que abrem espaço para que retornos e arcaísmos fizessem aparição, desde então, na poesia brasileira, de forma mais ou menos fecunda (basta pensar nos diferentes tratamentos da questão de Hilda Hilst a Bruno Tolentino, ou de Paulo Henriques Britto a Alexei Bueno, por exemplo); mas, ao permitir sua emergência, bloquearam, igualmente, qualquer reflexão mais consequente sobre seu sentido, sobre os ossos da história que preferimos ocultar.

É preciso dar seriamente razão a Bruno Tolentino, quando, com ironia um tanto perversa, constata que, debaixo do corpo mumificado da história, reencontram-se a dor e a graça de seus ossos:

Mandei embalsamar para sempre uma praça  
e a Musa diligente obedeceu-me – ele  
e Alexandria juntos vão arrancando a pele  
àquela múmia de escultura, e dói-me ver-lhe  
os ossos outra vez, ah, tão cheios de graça!  
(TOLENTINO, 2006, p. 299)

## REFERÊNCIAS

JABOR, A. “Tolentino traz de volta a peste clássica”, *Folha de São Paulo*, Caderno *Ilustrada*, 19 de julho de 1994.

PAZ, O. **Os filhos do barro**. Tradução: Ari Roitmane Paulina Wacht. São Paulo: Cosac&Naify, 2013.

PÉCORA, A. Gesto besta, sublime intangível. *Folha de S. Paulo*, Caderno *Mais!*, 11 de maio de 2003.

TOLENTINO, B. **As horas de Katharina**. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

\_\_\_\_\_. “A farsa como história”, prólogo de **Os sapos de ontem** (Rio de Janeiro: Diadorim, 1995). Disponível em: [http://blog.karaloka.net/wp-content/uploads/2006/04/sapos\\_tolentino.pdf](http://blog.karaloka.net/wp-content/uploads/2006/04/sapos_tolentino.pdf) Acesso em: 22 de janeiro de 2013.

\_\_\_\_\_. **A imitação do amanhecer**. Rio de Janeiro: Editora Globo, 2006.

# POESIA E CONHECIMENTO

## POETRY AND KNOWLEDGE

Vera Lúcia de OLIVEIRA<sup>1</sup>

**RESUMO:** O texto trata da especificidade da linguagem poética, capaz de unir elementos contraditórios da realidade por sua capacidade de síntese e condensação. A poesia proporciona uma forma de conhecimento interior complexa e profunda, complementar e, em muitos casos, alternativa às categorias racionais do pensamento.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia; Poética; Filosofia; Teoria da literatura; Linguística.

**ABSTRACT:** *The main purpose of this paper is to deal with the specificity poetic language, which is capable of establishing a relation among contradictory elements of reality through their synthesis and condensation. Thus, poetry provides a complex and deep form of knowledge, which is complementary and, in many cases, alternative to rational categories of thought.*

**KEYWORDS:** *Poetry; Poetics; Philosophy; Theory of Literature; Linguistics.*

---

<sup>1</sup>Departamento de Filosofia, Linguística e Literaturas, Facoltà di Lettere e Filosofia, Università degli Studi di Perugia (UNIPG), 06135, Perugia, Itália, e-mail: veralucia.deoliveira.m@gmail.com

“A beleza não é palpável sem as palavras.  
Coisas e palavras sangram pela mesma ferida.”  
Octavio Paz

Na conferência *Da cegueira colectiva à aprendizagem da insensibilidade*, proferida na Universidade Mondlane, em Maputo, o escritor Moçambicano Mia Couto, falando sobre a importância da literatura e da poesia, narra um episódio da vida de Nelson Mandela. Encarcerado durante vinte e sete anos por seu sonho de um país independente e livre, onde houvesse tolerância e respeito entre brancos e negros, Mandela lê um dia o poema “Invictus” (1875), do poeta britânico Willian Ernest Henley, cujos últimos versos recitam: “Não importa se a passagem é estreita / Não importa quantos castigos devo penar / Eu sou o dono do meu destino / Eu sou o capitão da minha vida”. Esse poema vai se imprimir na consciência e na alma de Mandela, em um momento de grande dificuldade, ajudando-o a superar rancores, ódios, privações, castigos. Afirma Mia Couto:

Estes versos, meus amigos, foram uma espécie de suporte moral que deram força a Nelson Mandela. Vezes infinitas o prisioneiro 46664 da Ilha de Robin regressou a estes versos para não sucumbir. Como escritor e poeta, dá-me grande alegria saber deste poder da poesia. (...) O seu autor não foi um poeta sul-africano, não foi sequer um poeta africano. (...) Estes versos viajaram para além de séculos e continentes e iluminaram a esperança de um homem que, em vez de se vitimizar e procurar a vingança, nos deu uma eterna lição de crença nos outros (MIA COUTO, 2012).

Pois bem, se a poesia tem esse poder de salvar e preservar a parte melhor de um homem, mesmo submetido às piores privações, de onde vem essa sua capacidade? O que é a poesia, como defini-la, entendê-la e explicá-la? Qual a sua substância mais íntima, a sua dimensão e essência, a sua matéria, a sua especificidade em relação à linguagem? Posto que poesia é linguagem.

A essas e outras perguntas buscaram responder, ao longo dos sécu-

los, poetas, filósofos e teóricos da literatura. No livro *O que é a poesia*, Edson Cruz (2009) propõe essas mesmas questões a quarenta e cinco diferentes poetas brasileiros contemporâneos e não há, ali, duas respostas idênticas.

Há algo de fundamental e enigmático no ser humano, que precisa da linguagem poética e de sua estrutura para se configurar. Na poesia, há elementos complexos e contraditórios, nos quais concreto e abstrato se unem, racional e intuitivo convivem, os nomes e as coisas se buscam, marcando encontro em uma dimensão que é, ao mesmo tempo, tangível e telúrica, impalpável e imaterial. A poesia é a arte de ver, afirma Lêdo Ivo, “a arte de ver e saber ver o que, mesmo sob os nossos olhos, só pode ser distinguido pelo uso da iluminação da linguagem” (IVO, 2011, p. 12). E acrescenta ainda que “há algo, no mundo e sobre o mundo, que só a linguagem poética tem condições de dizer” (2011, p. 13).

No âmbito desse trabalho, seguiremos alguns entre os mais representativos poetas e intelectuais que se debruçaram sobre o mistério da poesia, reunindo, na segunda parte, cujo título é **Poéticas**, uma breve antologia de líricas portuguesas e brasileiras, que são, a partir de várias perspectivas e formas, declarações de poéticas por parte dos seus autores.

## Poética

Poesia é linguagem, consiste de linguagem, embora produza efeitos que a linguagem comum não consegue produzir. Em que estaria essa diferença em relação às demais formas de linguagem? Afirma Samuel R. Levin (1975), em seu livro *Estruturas linguísticas em poesia*, que, “em oposição à prosa, a poesia se distingue por uma singular unidade de estrutura”, ou seja, na poesia, “a forma do discurso e seu significado se amalgamam numa unidade superior” (LEVIN, 1975, p. 13). Segundo esse princípio de equivalência, todos os elementos fonéticos do poema, como rima, assonância, aliteração, paranomásia, onomatopéia e outros, estão em íntima relação entre si e em correlação com os elementos se-



mânticos, como metáforas, metonímias, sinédoques, hipérboles, antíteses, oxímoros, etc. Isso leva a poesia a permanecer na memória do leitor (LEVIN, 1975, p. 13-14).

Também para Roman Jakobson (1977), a poesia nasce de uma complexa disposição rítmica, da seleção e combinação das palavras em uma **sequência dominada pelo princípio da equivalência, ou seja, pela íntima relação semântica e fonética dos signos** (JAKOBSON, 1977, p. 118-162). Daqui deriva a conclamada dificuldade da tradução poética, que não se trata de transposição, em outra língua, de um conteúdo específico, mas de recriação de formas plasmadas por suas substâncias e indissolivelmente unidas.

Se a poesia é linguagem, ela parece ser, no entanto, um corpo estranho nas artes da palavra e está, por sua estrutura e significação, mais próxima da música e das artes plásticas, pois, como estas, põe em correlação o racional, o irracional, a compreensão cognitiva, a experiência intuitiva e, até mesmo, a contemplação mística (PIGNATARI, 1977; JOLY, 2005).

Sartre (2002) afirma que os poetas utilizam as palavras como se fossem coisas e, de fato, no poema, a linguagem tenta superar a distância que a separa do objeto que ela representa, tenta incorporar formas e aspectos característicos do mesmo. Para o poeta português Nuno Júdice (1998), isso se dá porque “o poema produz imagens”, ou seja, “há uma intenção concreta, visual, na construção do poema que faz com que ele se distingua do texto abstracto”(JÚDICE, 1998, p. 24), como poder ser, por exemplo, o texto filosófico. Por outro lado, Alfredo Bosi (1977) acrescenta que a experiência da imagem é anterior à da palavra e se enraiza diretamente no corpo: “A imagem é um modo da presença, que tende a suprir o contacto direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós” (BOSI, 1977, p. 13).

O poeta sabe que a palavra não é a coisa, mas, no poema, a palavra quer ser a coisa, torna-se a coisa. Isso ocorre também pelo processo de desautomatização da linguagem que o poema realiza. Para Octavio Paz (1982),

[...] a criação poética se inicia como violência sobre a linguagem. O primeiro ato dessa operação consiste no desenraizamento das palavras: separadas do mundo informativo da fala, os vocábulos se tornam únicos, como se acabassem de nascer (PAZ, 1982, p. 47).

Na poesia, as palavras têm volume, peso, sabor, cheiro e, nesse sentido, cada poema cria uma lógica e uma gramática própria. Sendo assim, no poema o signo não é arbitrário, ao contrário, ele congrega em si a energia originária de verbo com o qual designamos o mundo. No *Gênesis* (Gen.2, 10-20), sabemos que o primeiro homem, Adão, recebeu de Deus o privilégio de atribuir um nome a cada elemento do Jardim do Éden. O poeta mantém essa relação primeira, concreta e física, com as palavras, pois elas – pela imagem – transcendem a linguagem, passam a uma condição híbrida, concreta e abstrata ao mesmo tempo. As palavras, além disso, são veiculadas pela voz e pelo corpo e, avulsas do contexto humano, são mensagens que se perdem sem possibilidade de decodificação.

A poesia carrega consigo, desde sempre, um halo de mistério e fascinação. Convive pelo seu poder de encantamento, com as fórmulas da magia e já esteve subordinada ao culto, consagrada, em várias culturas, à exaltação da divindade (SPINA, 2002, p. 26-27). Em algumas civilizações antigas, a figura do poeta se confundia com a do vidente, do profeta, do adivinho. A poesia e a música certamente nasceram associadas à magia e à religião, mas não derivam delas, pois o “sentimento estético preexiste a essas atividades: é no homem natural e inato” (SPINA, 2002, p. 36).

A figura do poeta se alterna, assim, entre duas polaridades: ora é visto como um ser tomado por possessão, que, em estado de alteração e êxtase, cria o poema violando regras e preceitos; ora é considerado um artesão que, com lucidez e disciplina, domina as formas e a substância do poético (AGUIAR E SILVA, 1976, p. 162). Cada período histórico elegeu uma dessas duas figurações, em consonância com as ideias e o papel que se atribuía à arte e à literatura em geral.

Para alguns poetas, a poesia ainda mantém esse significado visionário

rio e divinatório; com isso, a própria inspiração, ou o que chamamos de inspiração (que pode ser definido de muitas formas: inconsciente, transporte emotivo, estado místico, transe), é vivida por muitos como uma experiência mística, um estado de transe ou de graça, Assim é para Manuel Bandeira:

Na minha experiência pessoal fui verificando que o meu esforço consciente só resultava em insatisfação, ao passo que o que me saía do subconsciente, numa espécie de transe ou alumbramento, tinha menos a virtude de me deixar aliviado de minhas angústias. Longe de me sentir humilhado, rejubilava, como se de repente me tivessem posto em estado de graça (BANDEIRA, 1984, p. 30).

Outros recusam esse elemento, afirmando que a poesia é técnica e substância plasmada conscientemente, elaborada palavra por palavra, ou, como propõe João Cabral de Melo Neto (1998), tijolo por tijolo, numa construção humana que é fruto da razão:

A verdade é que em matéria de criação eu acredito mais no trabalho do que na espontaneidade. Eu não creio que a espontaneidade seja critério de nada. (...) O que eu faço espontaneamente não presta, me dá a impressão de que é eco de alguma coisa que eu li ou eco de outra pessoa. Eu acho que a pessoa é autêntica quando trabalha demais para eliminar, daquilo que ela faz, tudo que não é ela mesma, tudo que é estranho. Eu acho o trabalho essencial na criação artística, e é através do trabalho que a pessoa chega a uma expressão autêntica. O espontâneo você não controla, vem de cambulhada (MELO NETO, 1998, p. 32)

Como é possível que dois poetas, com visão e interpretação tão diferentes do ato criador, tenham nos deixado, ambos, uma poesia de tão grande potência e relevância, que revolucionou a lírica brasileira do século XX?

O fato é que a natureza e o significado do ato poético intrigam, como

dissemos no início, desde sempre filósofos, psicólogos, antropólogos, críticos e os próprios poetas. Até o século XVIII a criação poética era sinônimo de imitação, imagem ou cópia de uma realidade. Tal interpretação vem da filosofia grega, para Platão (2003) e Aristóteles (1990) poesia é *mimesis* e decorre da exigência humana de representar e de exprimir por imagens a realidade circundante. A mimese tem, no entanto, para os dois filósofos, diferenças profundas de interpretação. Para Aristóteles essa imitação não pode ser considerada como uma mera cópia de elementos da realidade, mas o modo com o qual o poeta enuncia verdades gerais por meio dos fatos particulares:

Por isso, a Poesia encerra mais filosofia e elevação do que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares. Enunciar verdades gerais é dizer que espécie de coisas um indivíduo de natureza tal vem a dizer ou fazer verossímil ou necessariamente; a isso visa a Poesia, ainda quando nomeia personagens (ARISTÓTELES, 1990, p. 28).

A poesia tem assim, para Aristóteles, um valor gnosiológico e se aparenta com a filosofia, o que não ocorre para Platão, que vê a mimese poética “como uma brincadeira sem seriedade”, o que o leva, na *República*, a condenar os poetas (PLATÃO, 2003, p. 301). Para Platão, “a arte de imitar está bem longe da verdade, e se executa tudo, ao que parece, é pelo fato de atingir apenas uma pequena porção de cada coisa, que não passa de uma aparição” (PLATÃO, 2003, p. 296). A imitação proporcionaria, assim, um conhecimento limitado e só a filosofia conduziria realmente ao sentido profundo das coisas. Platão ainda é mais radical, ao afirmar que “a arte de imitar só produz mediocridades” (2003, p. 302),

Não obstante essas diferenças profundas de interpretação entre os dois filósofos, é comum em ambos “a noção de que toda a obra poética – como toda a obra de arte – tem de manter uma relação de semelhança e de adequação com uma realidade natural já existente” (AGUIAR E SILVA, 1976, p. 145-146).

A partir da segunda metade do século XVIII, a doutrina da arte como imitação começa a declinar em concomitância com a valorização crescente da figura do artista. De fato, no Romantismo, a atenção se desloca do objeto a ser representado para o sujeito que o representa e o poema passa a ser visto como expressão de sentimentos, desejos e sonhos, uma revelação da interioridade do autor. O ato de criar adquire um grande valor: o poeta participa da gênese, plasma um mundo alternativo ao da realidade exterior, revela o ser humano pelo lado de dentro, com seus mistérios. Dessa forma, o poeta se torna uma espécie de vidente, pois consegue penetrar no sentido oculto de seres e coisas. Em relação à poesia vista como mimese, em que o texto mantém ligação com o mundo externo, essa nova concepção da arte poética propicia maior liberdade aos autores, solta a fantasia, promove e solicita a criatividade. Ela, no entanto, quando bem analisada, não se distancia da ideia de que a obra de arte é tradução fiel do mundo, com a diferença de que, agora, não é mais o mundo objetivo que interessa, mas o da subjetividade dos criadores.

Essa mudança nos postulados da poética está intimamente relacionada às transformações profundas causadas pela Revolução Industrial, que contribuiu para consolidar, em todo o mundo ocidental, o capitalismo, marcando, de fato, a passagem do capitalismo mercantil para o industrial. Surge a economia de mercado, que concentra a riqueza, transforma o indivíduo em produtor e consumidor de mercadorias, desumaniza o trabalho, aumenta a disparidade social, converte a natureza em fonte de matéria-prima para alimentar a fome constante de novos produtos e para satisfazer o mercado.

Se, no século XIX, o poeta reage a esse aviltamento das relações sociais e à dessacralização da natureza, reafirmando o valor subjetivo do eu lírico e até mesmo supervalorizando a sua individualidade; no século XX, a reação foi oposta e houve o que Nuno Júdice (1998) chamou de “radical eutanásia” do subjetivo na poesia, ou seja, “se eliminou do horizonte a figura do Autor, transferindo para o corpo do texto – as palavras – tudo aquilo que esse conceito arrastava” (JÚDICE, 1998, p. 43).

O resultado foi uma poesia que renunciou não apenas à expressão dos sentimentos e à introspecção psicológica, mas também a qualquer tentativa de relacionar a literatura com a sociedade e com a história. A poesia voltou-se para si mesma, tornando-se autorreferencial, poesia que indaga sobre a sua própria natureza e que é metalinguagem (muito embora essa mesma atitude seja uma resposta histórica à marginalização crescente da figura do poeta). A aparente aridez da poesia contemporânea é também um modo de resistir:

Essas formas estranhas pelas quais o poético sobrevive em meio hostil ou surdo, não constituem o ser da poesia, mas apenas o seu modo historicamente possível de existir no interior do processo capitalista. (...) A poesia, reprimida, enxotada, avulsa de qualquer contexto, fecha-se em um autismo altivo; e só pensa em si, e fala dos seus códigos mais secretos e expõe a nu o esqueleto a que a reduziram; enlouquecida, faz de Narciso o último deus (BOSI, 1977, p. 143).

Atualmente, essas formas extremas de resistência convivem com outras, em que a poesia ou se reapropria da dimensão social, com um retorno às formas do realismo (que não significa representação mecânica do real), ou retoma a dimensão do símbolo, do sonho, da memória, do inconsciente e do mito. A estética contemporânea reconhece, assim, a conexão inegável com o tempo e com o espaço em que se situa o artista ou o escritor, mas considera que a poesia é, em absoluto, criação, invenção, presentificação e não somente representação do real. A arte e a poesia revelam aspectos originais e inusitados do mundo, frequentam dimensões complexas e profundas do ser e do universo que nos rodeia.

Ocorre esclarecer, aqui, um elemento importante, que desde sempre tem gerado confusão nos leitores: o eu lírico poético não se confunde com o eu biográfico do poeta, poesia não é confissão, não é reprodução da interioridade do autor ou de elementos da sua vida, embora, é certo, suas experiências acabem por confluir na obra literária. Isso não quer dizer, também, que a palavra poética dissimule, aliene, falseie ou distan-

cie autor e leitor da matéria factual da vida, objetiva ou subjetiva. O que se verifica é que, por meio da poesia, habitamos o mundo, deixamos o limite do nosso corpo para adentrarmos no outro, tornarmos-nos o outro, vivermos a experiência da alteridade e retornarmos estranhados de nós mesmos. O eu lírico hospeda e congrega em si, na primeira pessoa, seres de tempos e espaços diversos com os quais o poeta, com sua capacidade de pôr-se em escuta, estabelece uma relação empática.

No ato de escrita, afirma David Grossman (2007), o escritor projeta a sua psique na do personagem que está criando. Se isso é válido para a prosa, certamente o é, e talvez de forma ainda mais radical, para a poesia. Nessa busca de simbiose, o escritor tenta se libertar do vínculo do seu próprio ser para chegar ao centro da identidade do outro, sem convertê-la à sua subjetividade, sem inibi-la ou subjugar-la *a priori*. Em tal movimento, o escritor não apenas assimila a alteridade, mas, por meio dessa deslocação estranhante, revela a si mesmo aspectos desconhecidos de sua personalidade. No belíssimo ensaio *Conoscere l'altro dal di dentro*, o escritor israelense narra tal processo, misterioso e alquímico, que é a própria razão e o sentido profundo da literatura:

[...] quando chego a tal consciência do outro, pelo lado de dentro, [...] vivo então um dos grandes prazeres que a escritura possa proporcionar: a faculdade de permitir aos meus personagens serem eles mesmos, dentro de mim. O escritor torna-se, então, o espaço no qual os seus personagens podem realizar características e aspirações e ações, impulsos e coisas loucas, desviantes ou santas, das quais o escritor não seria capaz [...]. Que milagre, que felicidade, que doce recompensa são tais momentos, quando, durante o trabalho de escritura de um determinado personagem o escritor é por este reescrito: ou seja, uma nuance desconhecida do seu caráter, que estava muda, latente, reprimida, formula-se de repente, é 'resgatada' por um dos seus personagens, 'vem à luz' no sentido literal da expressão(GROSSMAN, 2007, p. 20-21)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup>Trad.Minha.

Essas questões foram afrontadas de forma genial por Fernando Pessoa (1985), um dos poetas mais conscientes do peculiar “fingimento” poético, transformado em indagação fenomenológica ao longo de sua obra. Pessoa confessou, em vários poemas e cartas, que foi profundamente sincero em seus heterônimos, pois cada um deles desenvolveu uma propensão e uma dimensão diferente da sua personalidade. Ele pulverizou a ideia de um eu lírico unitário, coerente e coeso, correspondente ao eu autoral, e daí deriva a dificuldade de identificar qualquer dos heterônimos com o indivíduo Fernando Pessoa. Realizando essa viagem introspectiva pelos meandros do ser, ele alargou a consciência, iluminou ângulos obscuros e misteriosos da nossa mente, navegou por espaços e dimensões do incognoscível:

Isso é toda uma literatura que eu criei e vivi, que é sincera, porque é sentida, e que constitui uma corrente com influência possível, benéfica incontestavelmente, nas almas dos outros. O que eu chamo literatura insincera não é aquela análoga à do Alberto Caeiro, do Ricardo Reis, ou do Álvaro de Campos [...]. Isso é sentido na *pessoa do outro*; é escrito *dramaticamente*, mas é sincero (no meu grave sentido da palavra) como é sincero o que diz o Rei Lear, que não é Shakespeare, mas uma criação dele. Chamo insinceridade às coisas feitas para fazer pasmar, e às coisas, também – *repare nisto porque é importante* – que não contêm uma fundamental idéia metafísica, isto é, por onde não passa, ainda que como um vento, uma noção da gravidade e do mistério da Vida. Por isso é sério tudo o que escrevi sob os nomes de Caeiro, Reis, Álvaro de Campos. Em qualquer destes pus um profundo conceito da vida, divino em todos três, mas em todos gravemente atento à importância misteriosa de existir (PESSOA, 1985, p. 53).

A poesia é, como se pode ver, um potente canal de conhecimento, aliás, poesia é *gnosis*. O poeta é um pesquisador de tipo especial, seu campo de indagação e análise tem como objeto o humano, o ser em sua totalidade e abrangência, indivisível de corpo e espírito, de carne e consciência. O cientista *quire* a matéria animada e inanimada, as leis que governam



o movimento, a substância e a energia da vida. O poeta, ao contrário, indaga a consciência e o seu outro lado, pesquisa o ser humano no tempo e na história, embora lhe interesse também – e talvez até mais - o antes, o além e o depois do tempo histórico; o poeta quer entender a gênese e as consequências da dor, do mal, do trágico, como também o eclodir do sentimento amoroso, da alegria e da esperança no coração dos homens. O poeta sonda e ronda até os limiares da consciência, tenta alargar essa fronteira, realizando viagens verticais e forçando a língua, as línguas, a articular o indizível. É uma viagem em que ele põe em jogo a sua vida.

O poeta é capaz de olhar e ver o mundo e os seres como se fosse sempre a primeira vez e, com esse olhar estranhado e atônito, ele colhe o insólito no que é corriqueiro e o eterno no que é, por sua natureza, mortal. Afirma a poetiza portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen (1985), em um texto intitulado *Arte Poética II*, de 1967:

A poesia não me pede propriamente uma especialização pois a sua arte é uma arte do ser. Também não é tempo ou trabalho o que a poesia me pede. Nem me pede uma ciência nem uma estética nem uma teoria. Pede-me antes a inteireza do meu ser, uma consciência mais funda do que a minha inteligência, uma fidelidade mais pura do que aquela que eu posso controlar. [...] Pede-me que viva atenta como uma antena, pede-me que viva sempre, que nunca me esqueça. Pede-me obstinação sem tréguas, densa e compacta. [...] o poema fala não de uma vida ideal mas sim de uma vida concreta [...]. É esta relação com o universo que define o poema como poema, como obra de criação poética. Quando há apenas relação com a matéria há apenas artesanato (ANDRESEN, 1985, p. 223).

Poesia é, pois, integridade e totalidade do ser, enquanto que a cultura da modernidade, afirma Nize Maria Campos Pellanda (2012), configurada a partir do paradigma cartesiano, calcada nas fragmentações da realidade, relegou as práticas de constituição de si e as auto-narrativas “a estatutos de menor importância na vida dos homens e mulheres” (CAM-

POS PELLANDA, 2012, p. 129). A estudiosa acrescenta ainda que as ciências impostas por esse paradigma cartesiano, corpo/mente, conhecer/viver, texto/leitor, interpretação/constituição, “vão se impondo, numa cadeia sem fim, acabando por esvaziar o sujeito moderno de suas potencialidades constituintes e configurando uma cultura empobrecida e esvaziada das dimensões existenciais” (PELLANDA, 2012, p. 129).

No entanto, nunca tivemos tanta necessidade de poesia como nesse nosso tempo alienante, pois a poesia proporciona, como dissemos, uma forma de conhecimento interior muito profundo, um conhecimento em muitos casos alternativo em relação às categorias racionais do conhecimento. Tal experiência tem o poder de mudar completa e radicalmente a nossa vida, de emancipá-la dos limites de espaço e tempo, de gerar a sensação – como afirma Ezra Pound – de crescimento repentino, que experimentamos diante das obras de arte (POUND, 1976, p. 11).

Para Octavio Paz (1976), a poesia, “mesmo na coincidência, é **dissidência**”. E acrescenta: “afirmo que a poesia é irredutível às ideias e aos sistemas. É a **outra voz**. Não a palavra da história nem a da anti-história, mas a voz que, na história, diz sempre outra coisa – a mesma desde o princípio” (PAZ, 1976, p. 153.) Tentando esclarecer essas palavras, ele afirma: “Não sei como defini-la sem explicar em que consiste essa diferença, esse tom que, sem isolá-la, torna-a única e distinta. Direi apenas que é uma estranheza e a familiaridade em pessoa. Basta **ouvi-la** para reconhecê-la” (PAZ, 1976, p. 153.)

Nesse ponto são naturais as perguntas: que instrumentos o poeta utiliza nessa busca visceral? Que tipo de conhecimento proporciona a poesia? Sobre essas questões pregnantas se debruçaram filósofos e estudiosos das várias áreas do saber humano. Possuímos também um rico manancial de reflexões, descrições e análises produzidas pelos poetas, sempre mais conscientes do próprio ofício e, muitos deles, críticos e professores universitários de literatura ou de teoria da literatura. Tomo aqui o testemunho de Nuno Júdice (que dedicou ao tema o livro *As máscaras do poema*(1998)). Para o autor português, a poesia existe “numa

zona de que o pensamento, ou pelo menos o pensamento lógico, racional, parece estar ausente ou ser desnecessário” (JÚDICE, 1998, p. 39). O próprio objetivo da poesia se realiza numa dimensão que ultrapassa o aspecto lógico. Ele afirma também que

se integrarmos a poesia dentro do fenômeno criativo como um dos aspectos da expressão estética do humano, já se torna possível uma outra formulação: pensar o poético. A poesia corresponde a uma actividade que se integra nesse acto de produção de um corpo de palavras organizado segundo leis específicas e que obedece a um cânone imemorial; e existe num segmento da actividade humana que tem a ver com o mito, o sagrado, o inexplicável, daí retirando uma parte do seu fascínio e da sua especificidade(JÚDICE, 1998, p. 39).

Outro poeta e crítico, Décio Pignatari (1977), nos dá indicações mais precisas sobre a natureza do pensar poético, quando afirma que:

[...] o pensamento lógico tende a dividir as coisas em partes; o pensamento analógico a mostrá-las em conjunto, como um todo. O pensamento lógico trabalha com unidades discretas, ou seja, separadas (letras, números); o analógico, com realidades contínuas(PIGNATARI, 1977, p. 51).

A poesia, a música, o desenho, as artes em geral são configurações do pensamento analógico, que é – ele afirma – “o pensamento das formas” (IDEM, p. 50-51). Temos aqui, portanto, um das contradições da poesia, ela é um corpo analógico dentro de um corpo lógico, representado pela língua (IDEM, p. 53). **Não é o único paradoxo, a poesia abraça os opostos, vida e morte, tempo e eternidade, tensão e plenitude, salvação e abandono, participação e alheamento, epifania do sacro e consciência da finitude do humano.**

Por situar-se no campo do sensível, por ser um pensamento capaz de sentir, por ser um sentimento pensante, não podemos renunciar à poesia, não obstante constatemos, a cada dia, que ela não tem mais lugar

nem função na sociedade e, talvez, por ser a outra voz da história, por ser a voz que não coincide com a história, como afirma Paz, ela nunca foi realmente aceita.

Afirma o psiquiatra italiano Eugenio Borgna (2011) que não “seria possível colher as raízes de experiências emocionais, como a da solidão e a do silêncio, sem as grandes intuições poéticas” (BORGNA, 2011, p. 114). Em seus livros de psiquiatria fenomenológica, ele dedica partes inteiras à poesia, analisando textos de Francesco Petrarca, Giacomo Leopardi, Emily Dickinson, Rainer Maria Rilke, Antonia Pozzi e outros, para colher, neles, limites insondáveis da nossa interioridade, um conhecimento emotivo profundo e complexo que seria inalcançável pela simples pesquisa e observação racional. Acrescenta, refletindo sobre a experiência dos grandes poetas e místicos, como Teresa d’Avila, Juan de la Cruz, Ângela da Foligno, Blaise Pascal, que ela proporciona uma forma de conhecimento “outro”, intuitivo, radicalmente diferente do conhecimento racional, mas, ao mesmo tempo, extremamente complexo e abrangente (BORGNA, 2009, p. 126-127).

No livro *A banalidade do mal*, de Hannah Arendt (2010), em que ela relata o processo a Adolf Eichmann, realizado em 1961, em Jerusalém, os juízes afirmaram que a tragédia vivida por milhões de judeus atingia uma escala tão gigantesca que ultrapassava a própria capacidade de entendimento humano e que era, por isso, matéria para grandes poetas e escritores (ARENDET, 2010, p. 218). Nesse sentido, Hannah Arendt concorda com a proposição, ao afirmar que só mesmo “no reino transfigurador da poesia” é possível narrar tanto mal e dor (IDEM, p.236).

No livro, *Se questo è un uomo*, Primo Levi (1987) desce ao inferno do campo de concentração nazista, expõe a língua e suas sílabas ao abjeto, à degradação do humano, ao horror que ele e milhões de outros homens atravessaram. Levi, de origem hebraica, foi preso em dezembro de 1943, em Milão, e mandado para o campo de concentração de Carpi-Fóssoli e, a seguir, para o de Auschwitz. A memória de tal experiência o acompanhará até a morte trágica, em 1987. Narrar essa imersão no mal absoluto, o

atravessamento dos limites humanos da dor física e moral, se tornou a razão de sua vida. *Se questo è un uomo*, escrito em 1946, é um dos livros mais trágicos e, ao mesmo tempo, mais poéticos da literatura do século XX:

Então pela primeira vez percebemos que à nossa língua faltam palavras para exprimir esta ofensa, a demolição de um homem. Em um instante, com intuição quase profética, a realidade se nos revelou: chegamos ao fundo. Mais baixo do que estamos, não podemos ir: condição humana mais miserável não há, e não é pensável. Nada mais é nosso: tiraram nossas roupas, os sapatos, também os cabelos; se falarmos, não nos ouvirão, e se nos ouvirem, não nos entenderão. Tirarão até o nosso nome: e se quisermos conservá-lo, deveremos encontrar em nós a força para fazê-lo, para fazer com que, atrás do nome, ainda algo de nós, de nós como éramos, permaneça (LEVI, 1987, p. 20)<sup>3</sup>.

Levi não foi o único grande escritor a narrar a experiência dos campos de extermínio, outros o fizeram e entre eles Paul Celan (1998), pseudônimo de Paul Antschel. Nascido em Czernowitz (Bucovina, na Romênia, hoje Ucrânia), de família judeu-alemã, teve os pais deportados e foi, ele também, preso e obrigado aos trabalhos forçados entre 1942 e 1943. Libertado pelos soviéticos, em 1945, Celan abandona Czernowitz em direção à Bucareste, depois Viena e, por fim, Paris, cidade onde permaneceu até o suicídio, em 1970.

Em “Fuga da morte” (ano), um dos seus poemas mais famosos, Celan vive o lacerante dissídio interior de tentar representar, pela linguagem, o inominável de uma experiência, para a qual não há palavras capazes de contê-la em toda a sua dimensão trágica. Não só quis fazê-lo em alemão, por ser a língua dos seus algozes, mas também por ser a sua língua-mãe, o código do amor mais puro e do ódio mais atroz, que ele vivenciou, como milhões de outros que sucumbiram sem poder testemunhar tal tragédia. Nos versos de Celan, o alemão é desarticulado, sílaba por sílaba, é decomposto até o balbucio, o gemido e, por fim, o silêncio. A sua

<sup>3</sup>Trad. minha.

poesia marca a fogo a língua em que foi escrita, a que serviu aos nazistas na cega fúria de domínio, a que plasmou a palavra das vítimas, degradadas, espoliadas de tudo e emudecidas para sempre:

Leite negro da madrugada nós o bebemos de noite  
nós o bebemos ao meio-dia e de manhã nós o bebemos de  
noite  
nós o bebemos bebemos  
cavamos um túmulo nos ares lá não se jaz apertado  
Um homem mora na casa bole com cobras escreve  
escreve para a Alemanha quando escurece teu cabelo de ouro  
Margarete  
escreve e se planta diante da casa e as estrelas faíscam ele  
assobia para os seus mastins  
assobia para os seus judeus manda cavar um túmulo na terra  
ordena-nos agora toquem para dançar  
(...)  
Leite negro da madrugada nós te bebemos de noite  
nós te bebemos ao meio-dia a morte é um dos mestres da  
Alemanha  
nós te bebemos de noite e de manhã nós bebemos bebemos  
a morte é um dos mestres da Alemanha seu olho é azul  
acerta-te com uma bala de chumbo acerta-te em cheio  
um homem mora na casa teu cabelo de ouro Margarete  
ele atíça seus mastins sobre nós e sonha a morte é um dos  
mestres da Alemanha  
teu cabelo de ouro Margarete  
teu cabelo de cinzas Sulamita (CELAN, 1998, trad. de Modesto  
Carone).

Sobre a poesia possível e necessária da desarticulação do humano, sobre essa transformação de “uma impossibilidade lógica em uma possibilidade estética”, escreveu Giorgio Agamben (2010), em *Quel che resta di Auschwitz*, afirmando: “Não o poema ou o canto podem atuar para salvar o impossível testemunho, ao contrário, é o testemunho que pode, eventualmente, fundar a possibilidade do poema”<sup>4</sup>(AGAMBEN, 2010, p. 33).

---

<sup>4</sup> “Non il poema o il canto possono intervenire a salvare l'impossibile testimonianza; al contrario, è la testimonianza che può, semmai, fondare la possibilità del poema” (AGAMBEN, 2010, p. 33).

Para Adorno (1984), depois de Auschwitz a poesia não é mais possível. Levi e Celan demonstram o contrário: depois de Auschwitz, só a poesia foi possível, a poesia como linguagem capaz de conter o sentimento de aniquilamento total, de acompanhar uma consciência dentro da noite, de atravessar esse limiar e de permitir o retorno ao mundo dos homens. Afirma Primo Levi (1987), “Escrevia poesias concisas e ensanguentadas, narrava com vertigem, em voz alta e por escrito, tanto que pouco a pouco nasceu o livro: escrevendo, encontrava momentos breves de paz e senti que voltava a ser de novo homem” (LEVI, 1987, p. 45).

As palavras poéticas de Celan e Levi se condensam com tal intensidade que não apenas revelam, iluminam e ordenam o caos desumanizador, mas salvam, reintegram, transcendem e elevam; resvalam as fímbrias inomináveis do nada absoluto e da morte, para além da qual nenhum poeta pode penetrar com uma língua humana.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. **Aesthetics Theory**. London: Routledge & Kegan Paul, 1984.

AGAMBEN, G. **Quel che resta di Auschwitz**. Torino: Bollati Boringhieri, 2010

AGUIAR E SILVA, V. M. de. **Teoria da literatura**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1976.

ARENDET, H. **La banalità del male**. 17 ed. Trad. di P. Bernardini, Milano: Feltrinelli, 2010

ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO.. **A poética clássica**. 4 ed. Trad. de Jaime Bruna, São Paulo: Cultrix, 1990

BANDEIRA, M. **Itinerário de Pasárgada**. 3 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. Brasília: I.N.L., 1984

BORGNA, E. **Le emozioni ferite**. Milano: Feltrinelli, 2009.

-----**La solitudine dell'anima**. Milano: Feltrinelli, 2011.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1977.

MELO NETO, J.; ANDRADE, F. de. **Idéias fixas de João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Mogi das Cruzes: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998

PELLANDA, N. M. Narrativas e constituição de si: a leitura como dimensão eutopoiética, in PIAZZA GAI, E.; OLIVEIRA, V. L. de, **Narrativas brasileiras contemporâneas em foco**, Editora Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2012.

CEIA, C. (Coord.). **E-Dicionário de termos literários**. CETAPS (Center for English, Translation and Anglo-Portuguese Studies). Disponível em <http://www.edtl.com.pt>, 2011.

CELAN, P. **Poesie**. 1 ed. Trad. e cura di G. Bevilacqua. Milano: Arnoldo Mondadori Editore, I Meridiani, 1998.

COUTO, M. **Da cegueira colectiva à aprendizagem da insensibilidade**, conferência proferida na Faculdade de Artes e Comunicação da Universidade Mondlane, Maputo, 2012.

CRUZ, E.(Org.) **O que é a poesia?** Rio de Janeiro: Confraria do Vento: Calibán, 2009.

GROSSMAN, D. **Con gli occhi del nemico**. Trad. di E. Loewenthal e A. Shomroni. Milano: Mondadori, 2007.



IVO, L. **O vento do mar**, Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras e Contra Capa, 2011.

JAKOBSON, R. **Lingüística e comunicação**. 9 ed. Trad. de Izodoro Blikstein e José Paulo Paes, São Paulo: Editora Cultrix, 1977.

JOLY, M. **A imagem e os signos**. Trad. de Laura Carmo Costa e Verbis Ibéria, Lisboa: Edições 70, 2005.

JÚDICE, N. **As máscaras do poema**. Lisboa: Aríon Publicações, 1998.

LEVI, P. Se questo è un uomo. **Opere, Volume primo**. Torino: Giulio Einaudi Editore, 1987.

LEVIN, S. R. **Estruturas lingüísticas em poesia**. Trad. de José Paulo Paes, São Paulo: Cultrix, Editora da Universidade de São Paulo, 1975.

ANDRESEN, S. Arte Poética II, **Antologia**. Porto: Figueirinhas, 1985.

OLIVEIRA, V. L. de. O eu e o outro na tradução: pensando a alteridade. **O Brasil e seus tradutores, número monográfico de Ipotesi**, Revista de Estudos Literários, Juiz de Fora: Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, jan./jul., v. 13, n. 1, p. 81-86, 2009.

PAZ, O. **Signos em rotação**. 2 ed. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

----- **O arco e a lira**. Trad. de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PESSOA, F. **Obras em prosa**. Org de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1985.

PIGNATARI, D. **Comunicação poética**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1977.

PLATÃO. **A república**. Trad. de P. Nasseti. São Paulo: Editora Martin Claret, 2003.

POUND, E. **A arte da poesia: ensaios escolhidos**. Trad. de Heloysa de Lima Dantas e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, EDUSP, 1976.

SARTRE, J. P. **O ser e o nada**. Trad. Paulo Perdigão. Petrópolis: Vozes, 2002.

SPINA, S. **Na madrugada das formas poéticas**. 2 ed. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

# O FANTÁSTICO DE CHARLES NODIER: LENDA E MITO

## CHARLES NODIER FANTASTIC: LEGEND AND MYTH

Ana Luiza Silva CAMARANI

Paulo Sérgio MARQUES

**RESUMO:** O artigo centra-se na análise do conto de Charles Nodier, “La légende de soeur Béatrix”, sob a perspectiva do fantástico literário; na criação de seu texto ficcional, o autor parte de uma lenda hagiográfica que acaba por mesclar-se a mitos antigos, associando o mito mariano ao da deusa grega Perséfone. Metáfora da poesia e da musa que caminha entre os dois mitos, a personagem do conto, irmã Béatrix, mostra que a encarnação é o caminho para o reavivamento do mito e da poesia.

**Palavras-chave:** Narrativa fantástica. Antropologia do Imaginário. Mito. Romantismo. Literatura Francesa.

**ABSTRACT:** This article is focused on the analysis of Charles Nodier short story, “La légende de soeur Béatrix”, from the viewpoint of the literary fantastic. In the creation of his fictional text, the author starts from a hagiographic legend which joins with ancient myths, associating the marian myth with the Greek goddess Persephone.

The short story character who is a metaphor of the poetry and of the muse who walks between both myths, sister Béatrix shows that incarnation is the way to revive the myth and the poetry.

**Key words:** Fantastic narrative. Imaginary anthropology. Myth. Romanticism. French Literature.

## O maravilhoso cristão

As primeiras páginas do conto de Charles Nodier (1961), “La légende de soeur Béatrix”, apresentam uma discussão confrontando textos mitológicos clássicos com narrativas que se originam de lendas e contos populares nacionais. Na verdade, Nodier traz ao leitor ecos da antiga Querela dos Antigos e dos Modernos, que se desenvolveu na França do final do século XVII, isto é, no século do classicismo francês em que a Antiguidade Clássica era tomada como modelo. A controvérsia visava a determinar a superioridade, de um lado, dos artistas que seguiam os modelos antigos, e de outro, daqueles que manifestavam o espírito do progresso (acreditando, pois, na evolução da literatura) e reivindicavam o direito de inovação e criação artística.

A disputa inicia-se justamente com a questão do maravilhoso: a querela do “maravilhoso cristão” em oposição ao “maravilhoso pagão”, debate estético em que os artistas denominados Modernos pretendem destituir o maravilhoso antigo em favor do maravilhoso nacional e cristão.

Essas oposições ressoam no conto de Nodier (1961, p. 781), quando o narrador principia:

*Il était bien convenu en France, il y a une vingtaine d'années, que [...] toute idée qui n'avait pas passé à la filière éternelle des Grecs et des Romains, était réputée barbare. [...] La patiente admiration des collègues ne se lassait jamais de ces beaux mythes qui ne disaient pas la moindre chose à l'esprit et au coeur, mais qui flat- taient l'oreille de sons épurés à la douce euphonie des Hellènes.*

Nodier (1961, p. 782) indica que, entretanto, a civilização de sua época não mais se assemelha, há muitos anos, àquela que fora nutrida, durante séculos, com as fábulas pueris do paganismo. Isso porque uma poesia, mais apropriada às necessidades do cristianismo, com ele nasceu, apresentando também seus próprios mitos e histórias. Pergunta-se, então, por que essa nova fonte de inspirações maravilhosas e de ternas emoções fora negligenciada pelos escritores. Por que a lenda devota e comovente fora relegada aos serões das senhoras idosas e das crianças, como algo indigno de suprir o lazer de mentes e públicos selecionados? Tanto que,

*pour en retrouver de faibles vestiges, il faut feuilleter les vieux livres qui ont été écrits par des hommes simples, ou s'asseoir dans quelque village écarté, au coin du foyer des bonnes gens. C'est là que se retrouvent de touchantes et magnifiques traditions dont personne ne s'est jamais avisé de contester l'autorité, et qui passent de génération en génération, comme un pieux héritage, sur la parole infaillible et respectée des vieillards. [...] Hâtons-nous d'écouter les délicieuses histoires du peuple, avant qu'il les ait oubliées [...].* (NODIER, 1961, p. 783-4)

Com essas palavras e por meio da voz de um narrador, Nodier (1961, p. 784) coloca a história que vai contar sob o signo da lenda popular. Logo em seguida, porém, o narrador – no papel de contador de histórias –, assinala que retirou o que vai relatar da obra de um velho hagiógrafo chamado Bzovius, continuador pouco conhecido de Baronius, este também não muito conhecido. Com efeito, Caesar Baronius (1538-1607) compôs, de 1588 a 1593, os *Annales ecclesiastici*, que reúnem toda a história do cristianismo desde os primeiros tempos até 1198, e Abraham Bzovius (1567–1637) continuou o trabalho de Baronius, abarcando o período de 1198 a 1571. Assim, “La légende de soeur Béatrix”, escrita em 1837, apresenta-se como uma narrativa mista de lenda popular e lenda hagiográfica.

## A lenda

A lenda conta que, na noite da comemoração da Anunciação do ano de 1400, alguns pastores foram atraídos por uma luz brilhante no meio de um arbusto de espinhos; quando se aproximaram, ali descobriram uma estátua da Virgem Maria segurando o menino Jesus nos braços. A réplica dessa imagem pode ser vista no interior da basílica construída para abrigar a figura original, Notre Dame de L'Épine; situada em uma pequena cidade do Marne, logo se tornou um local de peregrinação que perdura até os dias de hoje.

Nodier parte dessa lenda para construir sua narrativa, alterando certos dados de acordo com as exigências da ficção. Desloca o episódio para as montanhas do Jura, onde se situa um pequeno castelo, habitado pela viúva de um cavaleiro cristão, conhecida pela alcunha de A Santa, devido à sua dedicação aos menos afortunados e a seus hábitos caridosos. É ela quem, em um de seus passeios solitários pelas alamedas do castelo, se depara com um arbusto de espinhos carregado de flores em pleno inverno. Maravilhada, destaca um ramo florido para oferecer à imagem da Virgem que venera em seu oratório desde a infância. Um dia em que se demora no trabalho junto dos pobres e doentes, é surpreendida pelas sombras da noite e, mais adiante, por uma luminosidade fulgurante; ao constatar que a luz provinha dos arbustos de espinhos, todos completamente floridos, sente a necessidade de penetrar no âmago desse mistério, e volta ao local na noite seguinte acompanhada de um criado fiel e do capelão:

*La douce lumière y régnait ainsi que la veille, et semblait devenir, à mesure qu'ils approchaient, plus vive et plus rayonnante. Ils s'arrêtèrent alors, et se mirent à genoux, parce qu'il leur sembla que cette lumière venait du ciel; après quoi le bon prêtre se leva seul, fit quelques pas respectueux vers les épines fleuries, en chantant une hymne de l'église, et les détourna sans efforts, car elles s'ouvrirent comme un voile. Le spectacle qui s'offrit en ce moment à leurs regards les frappa d'une telle admiration, qu'ils restèrent longtemps immobiles, tout pénétrés de reconnaissance et de joie.*

*C'était une image de la sainte Vierge, taillée avec simplicité dans un bois grossier, animée des couleurs de la vie par un pinceau peu savant, et revêtue d'habits qui ne révélaient qu'un luxe naïf; mais c'était d'elle qu'émanait la splendeur miraculeuse dont ces lieux étaient éclairés. «Je vous salue, Marie, pleine de grâces», dit enfin le chapelain prosterné [...]. (NODIER, 1961, p. 786)*

O narrador diz apoiar-se nas crônicas da província para relatar esses fatos, depois de ter assinalado a tentativa vã da castelã de conservar a imagem no interior suntuoso do castelo, sempre reencontrada no meio das flores dos arbustos espinhosos; um templo é, então, construído ao redor da imagem e as notícias dos milagres da Virgem Maria propagam-se pelo mundo cristão.

Dois séculos depois, irmã Béatrix, descendente da antiga castelã, torna-se a responsável pelos cuidados para com a imagem da Virgem, no templo então denominado Notre-Dame-des-Épines-Fleuries.

## O fantástico

A posição privilegiada de Nodier no cenário inicial do Romantismo francês, que se destaca como escritor, crítico, teórico, linguista, bibliófilo, permite que seja um dos primeiros escritores a refletir sobre os novos gêneros, inclusive o fantástico, tratando-os como novas modalidades para a expressão da sensibilidade de uma época: *“j'étais seul, dans ma jeunesse, à pressentir l'infailible avènement d'une littérature nouvelle”*, diz ele no segundo Prefácio de *Smarra*, publicado em 1832 (NODIER, 1961, p.37). A seu ver, a tendência ao fantástico faz parte da sociedade e da literatura de seu tempo.

No ensaio de 1830, intitulado “Du Fantastique en littérature”, Nodier dedica-se a uma espécie de história literária sobre manifestações fantásticas na literatura, para chegar aos textos produzidos no Romantismo europeu. Após discorrer sobre o maravilhoso da Antiguidade Clássica e da Idade Média, assinala que

*Le fantastique demande à la vérité une virginité d'imagination et des croyances qui manquent aux littératures secondaires, et qui ne se reproduit chez elle qu'à la suite de ces révolutions dont le passage renouvelle tout [...]. L'apparition des fables recommence au moment où finit l'empire de ces vérités réelles ou convenues qui prêtent un reste d'âme au mécanisme usé de la civilisation. Voilà ce qui a rendu le fantastique si populaire en Europe depuis quelques années, et ce qui en fait la seule littérature essentielle de l'âge de décadence ou de transition où nous sommes parvenus.* (NODIER, 1970, p. 122-3).

Considera, assim, que as ficções fantásticas respondem aos anseios de um público posterior à Revolução Francesa, fatigado por séculos de racionalismo e ávido por toda a espécie de sensações e sentimentos:

*Il ne faut donc pas tant crier contre le romantique et contre le fantastique. Ces innovations prétendues sont l'expression inévitable des périodes extrêmes de la vie politique des nations, et sans elles, je sais à peine ce qui nous resterait aujourd'hui de l'instinct moral et intellectuel de l'humanité.* (NODIER, 1970, p. 123).

As ideias de Nodier sobre o fantástico espalham-se também nos prefácios e mesmo no interior de algumas de suas narrativas fantásticas. No início de “Histoire d'Hélène Gillet”, publicado no mesmo ano que o segundo prefácio de *Smarra*, Nodier (1961, p. 330) desenvolve sua teoria sobre o fantástico, prevenindo de que “*ce genre exige plus de bon sens et d'art qu'on ne l'imagine ordinairement*”. Passa, então, a discorrer sobre os tipos de fantástico:

*Il y a l'histoire fantastique fautive, dont le charme résulte de la double crédulité du conteur et de l'auditoire, comme les Contes de fées de Perrault, le chef d'oeuvre trop dédaigné du siècle des chefs d'oeuvre. Il y a l'histoire fantastique vague, qui laisse l'âme suspendue dans un doute rêveur et mélancolique, l'endort comme une mélodie, et la berce comme un rêve. Il y a l'histoire fantastique vraie, qui est la première de toutes, parce qu'elle ébranle profondément le coeur sans coûter de sacrifices à la rai-*



*son; et j'entends par l'histoire fantastique vraie, car une pareille alliance de mots vaut bien la peine d'être expliquée, la relation d'un fait tenu pour matériellement impossible qui s'est cependant accompli à la connaissance de tout le monde.* (NODIER, 1961, p. 330-1).

Detendo a atenção sobre esses três tipos de fantástico assinalados por Nodier, seria possível afirmar que ele propõe, de modo ainda tênue, fundamentos teóricos dos quais a teoria de Todorov (1975, p. 50) estaria bastante próxima, quando este, considerando o maravilhoso e o estranho como dois gêneros vizinhos do fantástico, aponta a existência de gêneros transitórios ou subgêneros: o fantástico-puro corresponderia ao segundo tipo apresentado por Nodier, no qual a hesitação se mantém, deixando “a alma suspensa na dúvida”; o fantástico-estranho seria aquele que apresenta uma explicação racional, passível de ocorrer na vida real; e o fantástico-maravilhoso, no qual a existência do sobrenatural não é contestada mesmo que se oponha à realidade cotidiana.

Inspirado em uma lenda hagiográfica, o conto “La légende de soeur Béatrix” apresenta dois milagres, isto é, dois eventos que se distanciam da vida real: o primeiro, bem próximo da lenda veiculada oralmente e mais tarde recolhida por Bzovius nos *Annales ecclesiastici*, refere-se à imagem da Virgem Maria encontrada no meio de arbustos espinhosos de onde emana uma luminosidade resplandecente; o segundo aparece já ligado à protagonista cujo nome aparece no título da narrativa e conduz o texto ficcional para o fantástico.

No artigo intitulado “Le fantastique entre l’oral et l’écrit”, Molino (1980, p. 34) defende a ideia de que o fantástico escrito deriva da lenda oral, pois a lenda aparece como a experiência autêntica da irrupção, situada no real, do excepcional ou do sobrenatural, susceptíveis de provocar a surpresa, a inquietude ou o medo.

Segundo Molino (1980, p. 33) a lenda hagiográfica distingue-se por um traço específico: está ligada ao sistema religioso ortodoxo dominante, ao mesmo tempo em que veicula motivos e temas que possam pertenc-

cer a outros gêneros. A lenda popular, por sua vez, é sempre considerada como remetendo a uma experiência ou um acontecimento que realmente ocorreu, logo, é passível de credibilidade; além disso, a lenda está situada em um tempo e um espaço definidos, nos quais se apresentam seres dotados de uma identidade pessoal consistente: as três dimensões da dêixis (*ego, hic, nunc*) estão presentes; a lenda apresenta, ainda, a irrupção do excepcional ou do sobrenatural no real: há distinção e ruptura entre os dois domínios.

Este último traço constitui uma das características essenciais da narrativa fantástica escrita, apontado pelos diferentes teóricos que se dedicam ao estudo do fantástico literário. Bessière (1974, p. 56-7), por exemplo, assinala pertinentemente que o sobrenatural introduz uma segunda ordem possível no discurso realista da narrativa fantástica: o fantástico resultaria da contradição entre essas duas ordens e de sua recusa mútua e implícita.

No conto de Nodier, o enredo centrado em Béatrix é, em sua maior parte, completamente realista. A protagonista, jovem com dezoito anos, no máximo, tem uma vida reclusa desde seus quinze anos, quando se tornou a responsável pela estátua da Virgem. Na idade em que o amor costuma desabrochar, Béatrix só aprendera a amar Nossa Senhora. Até o momento em que um jovem senhor das cercanias, atacado por assassinos, é recolhido na enfermaria do templo, naquela época já transformado em convento. Enviada pelas irmãs para cuidar do jovem que agonizava, Béatrix reconhece Raymond, o amor de sua infância; a afeição renasce em ambos e a jovem acaba por ceder aos convites do rapaz, já curado, partindo secretamente do convento em sua companhia, depois de lançar-se aos pés da Nossa Senhora dos Espinhos Floridos, suplicando seu apoio:

*«Ô céleste bienfaitrice de ma jeunesse ! dit-elle, ô vous que j'ai si longtemps uniquement aimée, et qui restez toujours la plus chère souveraine de mon âme, à quelque indigne partage que je vous fasse descendre ! ô Marie, divine Marie ! pourquoi m'avez-vous abandonnée ? Pourquoi avez-vous permis que votre Béatrix*

*tombât en proie aux horribles passions de l'enfer? Vous savez, hélas! si j'ai cédé sans combats à celle qui me dévore! Aujourd'hui, c'en est fait, Marie, et c'en est fait pour jamais! Je ne vous servirai plus, car je ne suis plus digne de vous servir. J'irai cacher loin de vous l'éternel regret de ma faute, le deuil éternel de mon innocence que vous n'avez pas, vous-même, le pouvoir de me rendre.»*  
(NODIER, 1961, p. 790-1)

A vida profana de Béatrix na sociedade desenvolve-se em festas e no esplendor do luxo:

*La première année qui s'écoula depuis fut presque tout entière dans l'ivresse d'une passion satisfaite. Le monde même était pour Béatrix un spectacle nouveau, inépuisable en jouissances. L'amour multipliait autour d'elle tous les moyens de séduction qui pouvaient perpétuer son erreur et achever sa perte; elle ne sortait des rêves de la volupté que pour s'éveiller au milieu de la joie des festins, parmi les jeux des baladins et les concerts des ménestrels; sa vie était une fête insensée, où la voix sérieuse de la réflexion, étouffée par les clameurs de l'orgie, aurait essayé vainement de se faire entendre; et cependant Marie n'était pas tout à fait sortie de son souvenir. (NODIER, 1961, p. 791).*

Aos poucos, percebe que Raymond não mais a ama, até o momento em que se vê abandonada; quinze anos haviam decorrido. Sem recursos, Béatrix caminha durante muito tempo, coberta pelos farrapos do antigo luxo; acaba por chegar às portas do mosteiro de Notre-Dame-des-Épines-Fleuries, onde é socorrida por uma das irmãs. É somente nesse instante que se pode observar o segundo elemento imprescindível para que uma narrativa seja considerada fantástica: a ambiguidade. Pelas palavras da irmã que a socorreu vem a saber que a responsável pela imagem da Virgem que dá nome ao mosteiro é, há muitos anos e sem interrupção, irmã Béatrix. Aproximando-se do tabernáculo, entre-vê um vulto que se ocupa da Virgem:

*Peu à peu, la soeur se rapprochait d'elle en faisant sa revue ordinaire du saint lieu, rendant la flamme aux lampes éteintes, ou*

*remplaçant les guirlandes de la veille par de nouvelles guirlandes. Béatrix ne pouvait en croire ses yeux. Cette soeur, c'était elle-même, non telle que l'âge, le vice et le désespoir l'avaient faite, mais telle qu'elle avait dû être aux jours innocents de sa jeunesse. Était-ce une illusion produite par le remords? Était-ce un châtiement miraculeux, anticipé sur ceux que lui réservait la malédiction céleste? Dans le doute, elle cacha sa tête dans ses mains, et la reposa immobile contre les barreaux de la grille, en balbutiant du bout des lèvres les plus tendres de ses prières d'autrefois. [...] C'était Marie, en effet. (NODIER, 1961, p. 796, grifos nossos).*

A dúvida da protagonista – ou hesitação como indica Todorov (1975, p. 31) – determina a ambiguidade da narrativa, mantida neste conto por pouco tempo, uma vez que logo a seguir Béatrix constata ter a própria Virgem tomado suas feições e seu encargo. O texto termina com o sobrenatural devidamente comprovado, sem possibilidade de contestação, constituindo o que Nodier denomina “fantástico verdadeiro”.

As alterações efetuadas por Nodier em relação à lenda compactuam também com o fantástico. O espaço da montanha escolhido por Nodier, as ruínas de antigos mosteiros, o castelo, os bosques e jardins que completam o local fazem parte da tradição do romance gótico que a literatura fantástica incorporou. No mesmo sentido, a imagem da Virgem encontrada pela castelã, excepcionalmente não se apresenta com o menino Jesus nos braços: como poderia, estando com a criança, a estátua animar-se e tomar o lugar de Béatrix?

## **Motivos e temas**

Sempre asseverando a estreita ligação entre a lenda oral e o fantástico escrito, Molino (1980, p. 36) assinala a correspondência de temas entre uma e outro; “a mulher e o amor” seria um desses temas comuns, pelo fato de a mulher ser dotada de uma ambivalência que a torna tanto celestial quanto demoníaca. De fato, Béatrix, virgem devota ao sagrado, chega a uma extrema degradação pela mudança de seus valores decorrente do amor profano.

O motivo da flor adquire particularmente em Nodier uma importância simbólica. Observando o conjunto de sua obra, a flor sempre aparece ligada à mulher: emblema da mulher, do amor e da morte, acaba por representar a eternidade; as flores de Nodier desabrocham mesmo no além-túmulo e, muitas vezes, são representadas pelas estrelas, suas irmãs celestes. Plenas de amor ou de piedade pelos mortais, as flores que crescem no céu sacrificam algumas vezes sua habitação celeste e dirigem-se para a terra, aponta Hamenachem (1972, p. 131), referindo-se aos espinheiros cobertos de botões no rigor do inverno em “Légende de soeur Béatrix”: as flores brancas, banhadas por uma luz sobrenatural, seriam portadoras de uma mensagem divina.

O motivo da estátua e o tema do duplo, por sua vez, pertencem à tradição literária do fantástico. Mesmo considerando a relevância das reflexões de Vax (1965, p. 79 e 67), que, ao examinar motivo e tema como os dois termos de uma relação dinâmica mostra a polivalência desses elementos, vê-se que o próprio teórico admite que alguns motivos e temas são menos polivalentes do que outros e revelam-se recorrentes na literatura fantástica. É este justamente tanto o caso do motivo da estátua que cria vida, quanto o do tema do duplo decorrente da animação do que deveria permanecer inanimado.

Enfim, ao aventar a substituição dos mitos antigos pelos do cristianismo, Nodier indica o retorno ao passado nacional e sugere uma inspiração derivada do folclore medieval, isto é, propõe que seja aproveitado o legado popular, responsável por uma nova e rica mitologia.

### **Maria e a Grande Mãe**

Esse legado é, na verdade, resultante de um longo sincretismo verificado nas formas religiosas europeias, de modo que, se Nodier, de um lado, exalta no prólogo o mito cristão contra o mito grego, de outro, a narrativa que segue reencontra o imaginário antigo pagão, por meio da vertente popular mantida pelo passado nacional. Para conciliar essa ten-

são, é preciso traçar a evolução histórica do mito mariano na Europa.

As origens romanas do cristianismo caracterizaram-se por “vigorosas tendências ascéticas” (BARROS, 2004, p. 148), com a conseqüente condenação da sexualidade, da carne e da mulher. Apesar dessa tradição patriarcal e misógina do catolicismo ortodoxo, o povo jamais conseguiu se livrar da adoração às imagens da deusa, expressões particulares do culto à divindade arquetípica da Grande Mãe.

Depois da destruição do templo de Deméter, em Elêusis, a devoção confluuiu para o culto mariano, que a Igreja tentou em vão reprimir, até capitular e admitir a mãe de Jesus no panteão do cristianismo. Já no início do século V, surgem as primeiras igrejas consagradas a Maria, muitas delas em antigos santuários dedicados às deusas pagãs. Nesse sentido, é interessante lembrar que algumas das aparições da santa são atribuídas a imagens escondidas e redescobertas: quando o cristianismo proibiu o culto pagão, o povo escondia imagens em troncos de árvores e grutas; a descoberta dessas imagens, séculos mais tarde, seria interpretada como hierofania da mãe de Jesus.

Será entre os celtas, contudo, que a Virgem cristã encontrará sua horada de fiéis mais devotos. Quando a religião cristã chegou à Bretanha e à Gália, só foi aceita mediante a incorporação de elementos da religião céltica, o druidismo, que cultuava principalmente versões femininas da divindade, como as antigas religiões pré-helênicas. Ali, Maria foi revestida com as imagens das deusas pagãs que a precederam e se fortaleceu como principal veículo da religiosidade popular, até assumir a centralidade de uma nova expressão poética, espiritual e cultural:

O culto à Virgem Maria evoluiu através dos séculos, ocupando lugar de destaque no coração de todos; Maria Madalena transformou-se em santa e promoveu com isso as prostitutas arrependidas; o amor cortês, que tomou conta da França no século XII, transformou a religião do Amor na religião da Mulher. (BARROS, 2004, p. 150-151)

O leitor atento já conseguirá rastrear alguns motivos presentes no conto de Nodier, como uma atualização romântica daqueles elementos – o culto à Virgem, a pecadora arrependida, o amor platônico à mulher. Pode-se, então, notar que o mito da Virgem servirá ao autor, nessa narrativa, para tematizar o amor e a devoção encarnados, que eclodiram no imaginário ocidental com a estética cortesã do século XII e seduziram a poética do Romantismo. O platonismo da patrística era uma interpretação parcial da proposta socrática. Saltava a etapa de apreensão da Beleza nos corpos e pregava a experiência direta da Beleza ideal. O amor cortês era platônico num sentido mais radical: só se chegava à Beleza do espírito pelo caminho do corpo. Daí a forte sensualidade da poesia trovadoresca, aparentemente em contradição com o amor idealizado. Pela mesma razão, o modelo patrístico da Virgem Maria Imaculada, proposto pelo catolicismo ortodoxo, será substituído, nos ritos da Provença, pelo de outra Maria, a pecadora arrependida Madalena.

Como novo avatar do arquétipo da Grande Mãe, Maria, associada a Madalena, continua, pois, a linhagem das deusas antigas, apresentando associações com a principal delas em terreno europeu: a Diana dos romanos. No clássico *O ramo de ouro*, James George Frazer recorda que 13 de agosto era a data da maior festa europeia consagrada à deusa pagã. “A Igreja Católica parece ter santificado essa grande festa da deusa virgem, transformando-a de maneira engenhosa na festa católica da Assunção de Nossa Senhora, a 15 de agosto”, nota Frazer (1982, p. 24-25), argumentando que, segundo um texto siríaco em honra de Maria, os apóstolos haviam ordenado que se celebrasse a Mãe de Deus no dia 13 de agosto. A data reaparece no culto da Senhora de Fátima, que, revelando-se a três crianças pastoras a 13 de maio, teria agendado encontro com os meninos a cada dia 13 dos meses seguintes. Em 13 de agosto ocorreria sua quarta hierofania, justamente aquela que permaneceu em mistério, pois, retidas pelas autoridades, as crianças não puderam encontrar a santa. Considerando-se o conto de Nodier, as coincidências de datas não param, porém: 12 de agosto é dia consagrado a Santa Beatriz, fundadora

lendária – também portuguesa – do primeiro mosteiro dedicado a Nossa Senhora da Imaculada Conceição.

A pureza e brancuras típicas dos atributos marianos estão presentes em Nodier e também associam a divindade cristã às pagãs. Além das flores brancas, a aparição de Notre-Dames-des-Épines-Fleuries conjuga outras imagens da alvura: a Virgem é precedida pela visão de *“la douce lumière”, “une clarté calme et pure”* que lembrava *“des myriades de vers luisants”* (NODIER, 1961, p. 786). Estudioso das aparições marianas, Palacios Tapias (1995, p. 33) lembra que a luminosidade que acompanha a Virgem cristã é o principal atributo de Diana e herança da divindade da aurora, a Filha do Céu que abre as portas do dia e, por decorrência, de todas as graças, e ganhou atenção de Robert Graves, que lhe dedicou todo um livro, *A Deusa Branca* (2003).

### **Perséfone e os mistérios do renascimento**

Diana, por sua vez, era confundida com Perséfone, a filha de Deméter, em alguns lugares da Arcádia (BRANDÃO, 1986, p. 284). Um dos principais traços de identidade entre as duas deusas era a castidade. Segundo Jung (2000, p. 92), a Deusa Virgem é expressão da “mãe rejuvenescida”, o que a associa a Perséfone, cujo nome mais difundido era Coré, que significa “A Jovem”.

O mito da deusa conta que, dotada de beleza ímpar, ela motivou incontrolável paixão em Hades, deus do Inferno, que a sequestrou enquanto ela colhia flores, sua atividade preferida. Depois de uma estada no Inferno, conseguiu retornar ao Olimpo, onde sua mãe obteve do conselho de deuses que ela passasse dois terços do ano em sua companhia; o outro terço seria tributado ao marido e vivido nas sombras infernais.

Perséfone era a figura central dos Mistérios de Elêusis, religião que perdurou na Grécia por mais de dois mil anos. Naqueles mistérios, que eram dedicados ao culto da tríade Deméter–Perséfone–Dioniso, Deméter, a deusa nutriz da agricultura, é “o caminho para a luz, o archote que



ilumina o caminho”, enquanto sua filha, Perséfone, é “o grão que morre para renascer mais jovem, forte e belo” (BRANDÃO, 1986, p. 304) e simboliza, portanto, o neófito, que morre para renascer numa vida superior. Daí o epíteto da deusa, Coré, a Jovem.

A função de Perséfone, no mito grego, é a mesma que Maria passa a assumir após a sua consagração. Como passava um terço do ano no mundo dos mortos, Perséfone estabelece uma ponte com o Olimpo e pode, então, “intervir no destino dos homens mortais” (BRANDÃO, 2008, p. 275). A sagração da mãe de Jesus pela religião católica aproximou-a, assim, ainda mais da divindade pagã: subida ao Céu, Maria passa a ser igualmente a intercessora divina das criaturas terrenas e carnis no ambiente divino. Essa humanização da divindade faz renascer, no cristianismo, o caráter dos deuses helênicos, cujo antropomorfismo lhes confere a função de estabelecer vínculos entre a essência divina e a humana, reunindo espírito e matéria, razão e sentimento, ideia e fenômeno. Por meio da história desses deuses e deusas, mostrava-se que, no humano, “o corpo manifestava seus dons ao avivar a conduta por meio da paixão.” (ROBLES, 2006, p. 68).

O mito de Perséfone representa, portanto, o movimento de queda e ascensão que serve de modelo à divinização do humano. Ele fala “da natureza da perda, da dor e da separação”, de modo que “Elêusis expressa o mistério da separação e do encontro renovado.” (MONTEIRO, 1998, p. 144-145). Vemos, então, que o itinerário da irmã Béatrix é uma expressão literária daquele mito, que os símbolos que aparecem no conto, como a Virgem dos Espinheiros Floridos, atualizam e reavivam.

O ciclo empreendido pela irmã Béatrix compõe um rito de passagem, por meio de cujos sofrimentos a personagem chega a um grau mais elevado de espiritualidade. Essa elevação só pode ser obtida pela ação de uma força iniciadora, que, no mito, cabe à Senhora do Inferno:

Perséfone significa “aquela que traz desalento”. Em Atenas, também era conhecida como Parsaffata, que significa “aquela que traz a destruição”. Com esse mesmo simbolismo passaria

ao acervo mitológico dos romanos, pois, para eles, Prosérpina era “a terrível” ninfa que durante os ritos realizava sacrifícios ao deus sagrado. (ROBLES, 2006, p. 72).

Béatrix atualiza a jornada da deusa, vivendo sua própria queda e posterior glorificação. Levada, também por um homem, da companhia de sua mãe divina, a jovem freira provará dos apelos da carne antes de receber a graça da “imortalidade”. Nas antigas civilizações agrárias, o rapto simbolizava o sepultamento da semente para renascer na espiga. Em termos psicossociais, Paul Diel (1991, p. 187) interpreta o rapto de Perséfone como a captura do indivíduo pelo desejo terrestre e seu retorno ao Olimpo como a sublimação desse desejo, exatamente como ocorre no trajeto da irmã Béatrix, cujo ascetismo inicial soava algo artificial, forçado e não voluntário.

Aqui também a personagem recupera o cristianismo de raízes célticas. Os druidas viviam sua religiosidade isolando-se em lugares ermos, como o alto de montanhas (BARROS, 2004, p. 126-127). Por isso, o cristianismo céltico se expressará principalmente na vida monástica, como aquela retratada no conto de Nodier. A igreja e o mosteiro de Notre-Dame-des-Épines-Fleuries prolongam a preferência por esses espaços inóspitos, situando-se “à l’extrémité d’une gorge étroite et profonde” (NODIER, 1961, 785), “dans ces solitudes à plus de cinq lieues à la ronde” (NODIER, 1961, 794).

Fundado na tradição céltica, o espírito monástico herda igualmente a principal característica de um religioso druida, o heroísmo: para esse homem, a bem-aventurança não é inata, mas deve ser o resultado de uma jornada de dor (BARROS, 2004, p. 134). Do mesmo modo, o Paraíso desse povo não era apenas um reino de paz, mas também um lugar de amor e prazeres carnis (BARROS, 2004, p. 138). Daí a necessidade do sacrifício para se atingir a beatitude celeste.

## O Inferno de irmã Béatrix

Béatrix pertence a uma linhagem de mulheres consagradas: descende d'A Santa, uma viúva sem herdeiros, inteiramente dedicada, como a donzela, à guarda de Maria, o modelo da consagração feminina. Como Perséfone, é “a filha apenas ligada à mãe” (MONTEIRO, 1998, p. 145).

Outra qualidade que as irmana é o mundo vegetal em que orbitam. Se a principal ocupação e alegria de Béatrix é colher flores para o altar da Virgem, Perséfone é a deusa que colhe flores e foi durante essa atividade que foi raptada por Hades.

Também a versão mariana explorada no conto de Nodier é uma divindade da vegetação, que aparece em um espinheiro florido e recebe, como principal oferenda, ramos, buquês e guirlandas. Sua flor “preferida”, contudo, é a do espinheiro (NODIER, 1961, 788). As flores do mosteiro de Notre-Dame-des-Épines-Fleuries são “*belles petites étoiles blanches à rayons incarnats*” (NODIER, 1961, 785), lembrando, na forma, os cravos e o sangue, imagens do sofrimento. Nascem de espinheiros, num “*parterre sauvage*” (NODIER, 1961, 786). O espinho é um dos símbolos associados às aparições marianas e representa a dor, o sacrifício e o ascetismo. Conforme Palacios Tapias (1995, p. 156), “ele sugere o ermo deserto do retiro do solitário, a terra bárbara, virginal, não cultivada pelo homem e destina ao refúgio, à liberdade e à luta dos animais mais selvagens, silvestres, fugitivos [...]. É nessa terra vazia onde a Virgem Maria prefere sediar as suas aparições”. Presente na coroa de Cristo, simboliza aquele que traz a morte contra si mesmo e também inspira os que se entregam ao casamento, “o caminho da ‘felicidade’ profana”. Os espinhos da Virgem, que continuam como espinhos de Béatrix, apontam, então, para o caminho de dores que a moça deverá experimentar para merecer a companhia divina.

A personagem de Nodier compartilha até a mesma psique com a filha de Deméter. O mito de Perséfone simboliza, na psicologia analítica, o que Jung (2000, p. 98-99) nomeia de complexo materno de “identificação

com a mãe”. Trata-se daquele modelo de comportamento em que a filha se identifica de tal forma com a figura materna, que nega a própria vida erótica e passa a viver como “sombra” ou espectro, numa cadeia fechada de amor recíproco entre as duas mulheres, do mesmo modo como vemos na relação da personagem de Nodier com sua mãe divina: *“La sainte Vierge aimait Béatrix et se plaisait à en être aimée. Elle avait lu d’ailleurs peut-être dans le coeur de Béatrix qu’elle en serait aimée toujours.”* (NODIER, 1961, p. 789). Qualquer erotismo só pode ser, então, desencadeado na forma de um rapto. Na esteira de Jung, sobre a vida interior simbolizada por Perséfone, Monteiro (1998, p. 146) afirma que, “até mesmo quando sabe seus motivos e desejos, ela os sente e até os concretiza, mas dificilmente consegue explicar suas razões logicamente”. À semelhança de Béatrix, que se entrega sem censura à vontade de seu raptor, Perséfone “vive a sutil dissolução do ser, quase como um estado de fusão com o outro” (MONTEIRO, 1988, p. 147); maleável e sem uma vontade forte, “junto do homem torna-se o que ele deseja.” (MONTEIRO, 1988, p. 147). Jung (2000, p. 99) observa que “ela é de tal forma um apêndice da mãe que já não sabe o que lhe acontece quando um homem aparece por perto”. Assim, a irmã Béatrix também *“n’avait pu trouver des expressions pour rendre ce qu’elle éprouvait.”* (NODIER, 1961, p. 790), ela estranha e desconhece as emoções que a assaltam. Diante da surpresa, prefere primeiramente agarrar-se ainda mais à mãe divina:

*Incapable de s’expliquer alors les mouvements secrets dont elle était agitée, elle les avait pris pour l’instinct d’une pieuse ferveur qui s’accuse de n’être pas assez ardente [...] L’objet inconnu de ces transports échappait à son inexpérience; et parmi ceux qui tombaient, si l’on peut s’exprimer ainsi, sous les sens de son âme ingénue, la sainte Vierge seule lui paraissait digne de cette adoration passionnée, à laquelle sa vie pouvait à peine suffire.* (NODIER, 1961, p. 788)

Como Hades retirou Perséfone de sua existência imaculada no seio da mãe, a partida de Béatrix também é anunciada como um rapto. Nos dois

casos, o rapto simboliza a irrupção do elemento masculino na vida da mulher, que a leva a conhecer o amor e os prazeres terrenos e, com isso, uma espécie de morte de sua pureza feminina. “Coré [...], após a descida, não será mais a mesma, uma parte dela morre. Terá a partir desta relação um conhecimento mais pleno de si, com mais profundidade” (MONTEIRO, 1998, p. 144). Assim, o conto de Nodier repete o mito:

*Béatrix se leva, s’approche, tremblante, de l’image de la sainte Vierge, la para de nouvelles fleurs, se saisit de celles qu’elle venait de remplacer, et, honteuse pour la première fois de l’usage pieux qu’elle n’avait plus le droit d’en faire, elle les pressa sur son coeur, dans le sachet béni du scapulaire, pour ne jamais s’en séparer. Après cela, elle jeta un dernier regard sur le tabernacle, poussa un cri de terreur et s’enfuit.*

*La nuit suivante, une voiture rapide entraîna loin du couvent le beau chevalier blessé, et une jeune religieuse, infidèle à ses vœux, qui l’accompagnait. (NODIER, 1961, p. 791).*

Em comparação com o andamento lento do parágrafo anterior, em que a moça recolhe o ramo, o fechamento rápido da cena, no segundo parágrafo, sugere uma fuga, um amor interdito. Também sucede, como no caso de Perséfone, à colheita de uma flor, cuja marcescência, no conto, antecipa o “inferno” que se abaterá sobre a ex-freira. À frente, o narrador vai falar dessas flores que “*s’étaient flétries comme celles du bonheur.*” (NODIER, 1961, p. 792). Note-se que Béatrix não aparece na narrativa do último parágrafo; sua presença é apenas pressentida naquela carruagem que parte apressada. Assim, a irmã Béatrix repete, no trecho, os mesmos gestos da donzela do mito: colhe a flor, grita e desaparece.

Perséfone é Rainha do Inferno, deusa dos mortos, das sombras e fantasmas. Goza, portanto, de “uma certa insubstancialidade” que torna sua presença ambígua: “Está presente e não está”, afirma dela Monteiro (1998, p. 147), como podemos afirmar da irmã Béatrix, que pode, ao mesmo tempo, percorrer o mundo e guardar a capela da santa. Essa juventude imortalizada parece-nos o principal traço a reunir a personagem de Nodier

à deusa Perséfone. Como sabemos, Coré é aquela que guarda o segredo da eterna juventude – Afrodite enviou Psiquê ao Inferno para arrebatar a maquiagem da temida deusa, que tinha o poder mágico de manter seu usuário sempre jovem. Depois de passar por *“une vieillesse hâtive”* (NODIER, 1961, p. 793), irmã Béatrix recebe a graça de conservar o frescor da juventude: *“La bonté divine a permis qu’elle ne perdît pas en vieillissant une des grâces de sa jeunesse.”* (NODIER, 1961, p. 795-6). A partir de então, *“toute l’existence de Béatrix s’écoula comme un seul jour”*, de modo que ela passa a viver como que num tempo circular e eterno: *“Elle vécut un siècle sans avoir paru vieillir”*. Mesmo sua morte é descrita na forma eufêmica dos que se entregam à bondade da Grande Mãe Perséfone: *“Béatrix mourut cependant, ou plutôt elle s’endormit avec calme dans ce sommeil passager du tombeau qui separe le temps de l’éternité.”* (NODIER, 1961, p. 798). Lembremo-nos, finalmente, de que os arbustos do mosteiro revelam a mesma juventude eterna, pois não são afetados pela mudança das estações e *“fleurissent toujours”* (NODIER, 1961, p. 795).

O perdão da irmã Béatrix e sua glorificação não se devem apenas à misericórdia mariana, mas é o reconhecimento da necessidade da encarnação e do sacrifício para se elevar à glória espiritual. “Descer ao Hades e casar-se com a morte é um sacrifício, isto é, um *tornar sacro*, uma iniciação.” (MONTEIRO, 1998, p. 150, grifo da autora). Esse destino de Béatrix já está anunciado na ambiguidade da idade de transição da jovem, dita pelo narrador como “feliz ou funesta” (NODIER, 1961, p. 788) e vivida pela moça como uma hesitação entre a virtude e o pecado, a “prece” e a “blasfêmia” (NODIER, 1961, p. 790). Trata-se de um sacrifício, que é aceito voluntariamente, pelo benefício que o mal pode trazer. Por isso, no caso de Béatrix, *“l’infortunée accepta sa damnation.”* (NODIER, 1961, p. 792).

A vida que segue será sua catábase, a descida ao Inferno: *“son voyage semblait ne devoir aboutir qu’à la mort.”* (NODIER, 1961, p. 793). Aqui, por meio da identificação com a Deusa do Inferno, Béatrix chega à figura cristã da prostituta sagrada, uma *“brebis égarrée”* (NODIER, 1961, p.

794), a Madalena cultuada pelos hereges da Provença.

Conforme Maria Nazareth Alvim de Barros, estudiosa do imaginário sobre a mulher no Ocidente, Madalena é uma figura feminina de síntese de contrários, a impureza que conduz à consagração e à bênção, reunindo as duas pontas do mito bíblico, Eva e Maria, a mulher diabólica e a mulher celestial. Cria, com isso, um espaço intermediário entre Inferno e Céu, o Purgatório, região de fronteira, por intermédio do qual o pecador se eleva à santidade. Essa é a jornada empreendida por Béatrix, que só poderá alcançar a glória final depois da queda: *“Elle demeura seule, délaissée, objet de mépris pour les autres comme pour elle-même, livrée aux dédais insolents du vice, et odieuse à la vertu, exemple rebutant de honte et de misère que les mères montraient à leurs enfants pour les détourner du péché !”* (NODIER, p. 1961, p. 792). Seu retorno inconsciente ao mosteiro atesta a simetria de sua jornada com o lugar inóspito da Virgem à qual foi consagrada:

*Un jour [...], elle avait parcouru [...], sur le revers d'une montagne nue, un sentier âpre et raboteux, sans que l'aspect d'aucune maison vint consoler sa lassitude; elle avait eu pour seul aliment quelques racines sans saveur arrachées aux fentes des rochers; sa chaussure en lambeaux venoit d'abandonner ses pieds sanglants; elle se sentait défaillir de fatigue et de besoin.* (NODIER, 1961, p. 793, grifos nossos).

O cuidado dispensado pela irmã do mosteiro semelha à ressurreição, simboliza o retorno de Béatrix-Perséfone ao seio materno da bondosa nutriz Maria/Deméter:

*“Fortifiez-vous de ce bouillon que j'ai chauffé à la hâte, aussitôt que je vous ai aperçue; goûtez ce vin généreux qui rendra la chaleur à votre estomac et la souplesse à vos membres endoloris. Faites-moi signe que vous êtes mieux. [...] Donnez-moi entre mes mains vos petites mains si froides, pour que j'y rappelle le sang et la vie. Sentez-vous déjà vos doigts se dégourdir sous mon haleine? Oh! vous serez bien tout à l'heure!”* (NODIER, 1961, p. 794, grifos nossos).

O retorno de irmã Béatrix ao mosteiro ocorre justamente no dia da Assunção, 15 de agosto, festa pagã de Diana–Perséfone. Como a recordar a antiga Mãe, dessa vez os festejos se realizam, no mosteiro, “*dans un mélange de recueillement et d’extase*” (NODIER, 1961, p. 797). A antítese entre resguardo e êxtase resume o trajeto de Béatrix e informa que só se pode glorificar o que se perdeu e foi encontrado, a subida ao céu só se projeta depois de uma queda. Por isso, com o retorno de Béatrix,

*par un phénomène étranger à cette saison, toutes les épines de la contrée avaient fleuri, de sorte que ce n’était, au dehors comme au dedans, que printemps et parfums. C’est qu’une âme était rentrée dans le sein du Seigneur, dépouillée de toutes les infirmités et de toutes les ignominies de notre condition, et qu’il n’y a point de fête qui soit plus agréable aux saints.* (NODIER, 1961, p. 797, grifos nossos).

Para retornar, foi preciso partir; sem o pecado, não há motivo para exercer a misericórdia. Esse é o mistério do iniciado em Elêusis, que inspirou os cátaros, serviu ao fino raciocínio de Gregório de Matos para argumentar o perdão divino e surgiu em Nodier como a missão da arte que se quer renovar.

### **Beatriz e os mistérios da inspiração**

Senhora da morte e do renascimento, ou seja, da perpétua recriação, Perséfone “encarna o brotar, o novo, a graça – enquanto ritmo – e a beleza – enquanto proporção” (MONTEIRO, 1998, p. 145) e, por essa via, aproxima-se das divindades que presidem as artes. Acrescentemos, aqui, que a juventude eterna é o primeiro atributo das musas e a personagem de Nodier é homônima de uma renomada musa ocidental: a Beatriz de Dante. Como a musa de Alighieri, conservada na frescura de sua juventude pela poesia do florentino, esta Béatrix também será preservada do envelhecimento pela Virgem patrona da devoção cortesã, o que nos permite compreendê-la também como uma expressão simbólica da



atividade poética, tema justamente do prólogo de Nodier a essa “lenda”.

Vimos que, ao contrário da Maria “imaculada” e asséptica proposta pelas autoridades eclesiásticas, a versão mariana proposta pela narrativa de Nodier recupera a ambiguidade da deusa pagã, típica da cultura popular, que vê na deusa uma combinação de propriedades contraditórias. Jung (2000, p. 92-93) limita essas propriedades em três atributos centrais: bondade, expressa na nutrição e no cuidado; paixão, como “emocionalidade orgiástica”; e escuridão, a obscuridade subterrânea sem a qual não se ressuscita para a vida nova. A sequência de atributos da deusa mapeia, pois, a jornada da irmã Béatrix: de filha amada e amante no seio da Mãe, passa ao rapto orgiástico e desse ao derruimento e à morte, para ser finalmente retomada pela bondade materna da santa, cumprindo o ciclo necessário para o reavivamento do mundo e dos seres. Joseph Campbell (2004, p. 36-38) dispõe a tríade figurando-a em “três ninfas” presentes na Odisseia: a generosa Calipso; a sedutora, sombria e mortal Circe; e a inocente virgem Nausícaa. Vemos a trindade expressa na combinação de personagens em Nodier: Maria, Béatrix-Madalena-Perséfone e Beatriz-Musa.

Empregando-se a terminologia de Lévi-Strauss (p. 243-244), que cunhou o termo *mitema* para nomear esse “feixe de relações” que estrutura os mitos, pode-se afirmar que o conto de Nodier apresenta, então, um complexo mitema que entrelaça três mitos femininos ocidentais: Maria, Perséfone e Beatriz, sistema triádico em que o mito mariano é o elemento mediador entre os outros dois.

Se tomarmos o esquema de Erich Neumann (2003, p. 72) para as expressões míticas do arquétipo da Grande Mãe, verificaremos que Maria é o nome comum aos dois polos de manifestações do arquétipo materno positivo: o polo de Deméter, da “Mãe Bondosa” e dos “Mistérios da Vegetação”, e o polo das Musas, do feminino transformador, que preside aos “Mistérios da Inspiração”. No conto de Nodier, o mito mariano serve, portanto, para estabelecer as relações entre os dois polos e fazer de Perséfone o caminho para a Musa, atualizada no nome da personagem irmã “Béatrix”.

Robert Graves já defendeu, aliás, que toda manifestação mítica da Grande Mãe, na Europa, resume uma “linguagem mágica” própria de ritos “em honra à deusa-lua ou *Musa*” (GRAVES, 2003, p. 12, grifo nosso), cuja permanência no imaginário europeu se deveu justamente ao mito de Perséfone:

A antiga linguagem sobreviveu com bastante pureza nos secretos cultos mistericos de Elêusis, de Corinto, da Samotrácia e alhures. Quando esses foram proibidos pelos primeiros imperadores cristãos, ela continuou sendo ensinada nas escolas poéticas da Irlanda e de Gales, bem como nos *covens* de bruxas da Europa Ocidental. (GRAVES, 2003, p. 14)

Como vimos, essa tradição mantida entre os celtas ressurgirá no mito mariano, que estabelece, assim, um vínculo entre o mito cristão e o pagão, bem como entre o arquétipo feminino e a exaltação da Musa.

Campbell conta que havia uma oração, popular nos séculos XII e XIII – era da estética cortesã e mariana – que rezava: “Ó, Senhor, que ensinas Maria a conceber sem pecar, ensina-me a pecar sem conceber”. Para Campbell, a oração expressa a presença de duas mitologias em conflito: “Uma é a de deleite numa vida considerada pecaminosa; outra, a de zelo para gerar o salvador do mundo” (CAMPBELL, 2004, p. 40). A primeira é a luxúria; a segunda, o ágape, puramente espiritual. Ambos, como nota Campbell, são “impessoais”. O poeta romântico, sabe-se, busca a terceira via – *pecar e conceber* –, para a qual o caminho de acesso, como pretendemos ter demonstrado, é a jornada de queda e glorificação de Perséfone, que se reacende no mundo cristão, conforme defende Campbell, no amor cortesão da Provença e na renovação do mito mariano.

“A sublimação-espiritualização do desejo terrestre [...] é o sentido ve-rídico da vida, a verdade da vida, o alimento do espírito”, afirma Diel (1991, p. 188), comentando o ciclo de Perséfone. Se o mito desta deusa guarda o mistério da Vida, ele é então o caminho para a revitalização do próprio mito, por isso seu aproveitamento na narrativa do romântico

Nodier: retirada de suas alturas abstratas e idealizadas do Classicismo, a poesia precisa ser reencarnada para ganhar a espiritualidade desejada pela estética romântica. Essa encarnação aparece naquela imagem proposta pelo narrador para a narrativa popular, “*quand les anges et les saints pouvaient se mêler, sans trop déroger de leur grandeur céleste, à des peuples simples et purs [...]*” (NODIER, 1961, 783).

Adverso à pureza dos esquemas unilaterais, o Romantismo, como já o mostraram Rosenfeld e Guinsburg (2002, p. 270), encontra sua síntese na natureza da *contradição*. Herdeiro do imaginário barroco, seu ideal estético encontra-se, portanto, na busca da reconciliação entre sentimento e intelecto, paixão e ascetismo, carne e espírito. Nesse sentido, é que o Romantismo faz sua opção pelo mito vivo: encarnar é o caminho para a poesia, como o foi para a irmã Béatrix, que, assim, atualiza em Nodier o papel da musa de Alighieri.

A oposição entre *purismo* formal (artificial) e *purificação* essencial (viva) já estava anunciada no prólogo dissertativo de Nodier. Ali, como vimos, ele já condenava o esvaziamento da estética superficial do mito puramente formal. Sua condenação do mito pagão decorre do reconhecimento de que “*ces beaux mythes [...] ne disaient pas la moindre chose à l'esprit et au coeur*” (NODIER, 1961, 781) e não se pode encontrar neles a “*poésie véritable*” (NODIER, 1961, 782) que pode falar aos que ainda conservam “*une âme pour croire, pour sentir et pour aimer [...]*” (NODIER, 1961, 783). Logo adiante, o autor vai ampliar a imagem, identificando mais diretamente essa poesia com a figura feminina em perdição: “*Hâtons-nous d'écouter les délicieuses histoires du peuple, avant qu'il les ait oubliées, avant qu'il en ait rougi, et que sa chaste poésie, honteuse d'être nue, se soit couverte d'un voile comme Ève exilée du paradis.*” (NODIER, 1961, 784).

É importante, nesse sentido, recordar que a própria imagem da Virgem, em Nodier, reafirma uma opção pelo natural contra o artificial. Sobre o ícone da santa, conta o narrador:

*C'était une image de la sainte Vierge, taillée avec simplicité dans un bois grossier, animée des couleurs de la vie par un pinceau peu savant, et revêtue d'habits que ne révélaient qu'un luxe naïf; mais c'était d'elle qu'émanait la splendeur miraculeuse dont ces lieux étaient éclairés. [...] La bienheureuse mère de Jésus avait préféré l'ombre modeste de ses buissons favoris à l'éclat d'une demeure mondaine. (NODIER, 1961, p. 786-7).*

Desse modo, o prólogo não é apenas artifício para a verossimilhança do conto, mas exposição dissertativa da metáfora narrativa que virá; não apenas relato das supostas origens da “lenda”, mas anúncio do tema que ela abordará, informação sobre a matéria simbólica contida nos motivos tecidos pelo narrador.

## Referências

BARROS, Maria Nazareth Alvim de. *As deusas, as bruxas e a Igreja: séculos de perseguição*. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 2004.

BESSIÈRE, Irène. *Le récit fantastique: la poétique de l'incertain*. Paris: Larousse, 1974. (Thèmes et textes).

BRANDÃO, Junito de Souza. *Dicionário mítico-etimológico*. 5.ed. Petrópolis: Vozes, 2008, v.1.

\_\_\_\_\_. *Mitologia grega*. Petrópolis: Vozes, 1986, v.1.

CAMPBELL, Joseph. *E por falar em mitos: conversas com Joseph Campbell entrevistado por Fraser Boa*. Tradução de Marcos Malvezzi Leal. Campinas: São Paulo, 2004.

DIEL, Paul. *O simbolismo na mitologia grega*. Tradução de Roberto Cacuro e Marcos Martinho dos Santos. São Paulo: Attar, 1991.

FRAZER, James George. *O ramo de ouro*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1982.

GRAVES, Robert. *A Deusa Branca: uma gramática histórica do mito poético*. Tradução de Bentto de Lima. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

HAMENACHEM, Miriam, S. *Charles Nodier: essai sur l'imagination mythique*. Paris : Nizet, 1972.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luíza Appy e Dora Mariana R. Ferreira da Silva. Petrópolis: Vozes, 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude. A estrutura dos mitos. In : \_\_\_\_\_. *Antropologia estrutural*. Tradução de Chaim Samuel Katz e Eginardo Pires. 6.ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2003, p. 237-265.

MOLINO, Jean. Le fantastique entre l'oral et l'écrit. *Europe*, Paris, n. 611, p. 32-41, mars 1980.

MONTEIRO, Dulcinéa da Mata Ribeiro. *Mulher – Feminino plural: mitologia, história e psicanálise*. Rio de Janeiro: Record, Rosa dos Tempos, 1998.

NEUMANN, Erich. *A Grande Mãe: um estudo fenomenológico da construção feminina do inconsciente*. Tradução de Fernando Pedroza de Mattos e Maria Silvia Mourão Netto. 4.ed. São Paulo: Cultrix, 2003.

NODIER, Charles. Du fantastique en littérature. In: JUIN, Hubert. *Charles Nodier*. Paris: Seghers, 1970. p. 119-138.

\_\_\_\_\_. *Contes*. Paris: Garnier, 1961.

PALACIOS TAPIAS, Juan-Isidro. *Aparições de Maria: lenda e realidade sobre o mistério mariano*. Tradução de Ricardo Aníbal Rosenbusch. 2.ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.

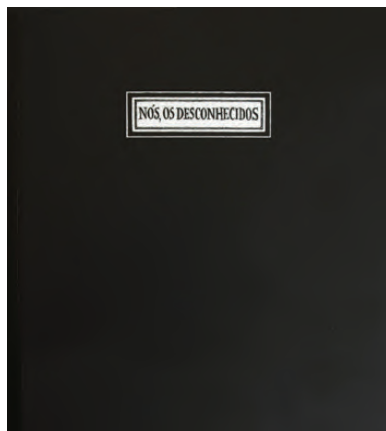
ROSENFELD, Anatol; GUINSBURG, J. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, J. (org.). *O Romantismo*. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

TODOROV, Tzvetan. *Introdução à literatura fantástica*. Trad. M. Clara C. Castello. São Paulo: Perspectiva, 1975.

VAX, Louis. *La séduction de l'étrange*. Paris: PUF, 1965. (Philosophie Contemporaine).

## ***NÓS, OS DESCONHECIDOS* (2012)**

Tamy de Macedo PIMENTA<sup>1</sup>



A aura acena pela última vez na expressão fugaz  
de um rosto, nas antigas fotos. É o que  
lhes dá sua beleza melancólica e incomparável.  
(BENJAMIN, 1985, p. 174)<sup>2</sup>

*Nós, os desconhecidos* é um livro organizado por Rui Pires Cabral<sup>3</sup> e pela ilustradora Daniela Gomes, editado pela Averno, de Lisboa. É composto, no total, por vinte e seis poemas de escritores contemporâneos, sendo eles, em sua maioria, poetas cujas primeiras publicações datam dos anos 80 em diante. Entretanto, há exceções, como demonstra, por exemplo,

---

<sup>1</sup>UFF/FAPERJ

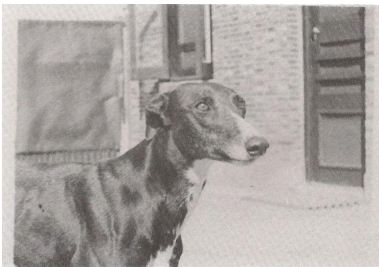
<sup>2</sup> BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. Obras escolhidas, v.I, São Paulo: Brasiliense, 1985.

<sup>3</sup> Poeta e tradutor nascido em 1967. Seu primeiro livro de poesia, *Pensão Bellinzona e Outros Poemas*, data de 1994, a que se seguiram nove títulos.

a presença de A. M. Pires Cabral (pai de Rui Pires Cabral, cujo primeiro livro de poesia data de 1974).

Como explicitado na “Nota Prévia” da obra, a proposta foi escrever poemas a partir de fotografias antigas de anônimos, que são “[...] se tivermos o vagar e o cuidado de lhes dispensarmos mais do que uma olhadela distraída, um rico manancial para a imaginação” (CABRAL, 2012, p.4-5)<sup>4</sup>. Com esse “pequeno álbum” (2012, p.4-5), o intuito foi resgatar alguns desses desconhecidos encontrados em antiquários e dar-lhes um abrigo, “uma espécie de segunda vida” (2012, p.4-5), por meio dos versos neles inspirados. Dessa maneira, a poesia aparece como uma possibilidade de salvação do completo esquecimento em que esses desconhecidos estavam mergulhados, apesar dos poetas saberem que esta salvação também tem seu prazo, já que “tudo, como sabemos, é **por enquanto**” (2012, p. 4-5, grifo nosso).

As fotografias são todas em preto e branco e geralmente possuem marcas de deterioração pelo tempo. Nelas há a presença de seres “de carne e osso” (2012, p.46-47) e se digo seres é pelo fato de, entre rostos de pessoas, se encontrarem também as caras de animais; notavelmente na foto que inspirou “Cão Estrangeiro”, de Ricardo Álvaro.



### CÃO ESTRANGEIRO

Escrevo-te, cão desconhecido, estrangeiro,  
da belíssima raça dos  
últimos, criatura estelar e sem dono, que  
viste boquiaberto o clarão  
dos fogos celestes e uivaste à aurora do  
real, que desenterraste  
das ruínas, do pó e cinza dos séculos, o  
grande osso do criador e  
o abocanhaste com assombro, que afogaste  
a tua sede inclinado  
sobre os abismos da beleza, com a cabeça  
ourada, a andar à roda

<sup>4</sup> As páginas de número par do livro contêm as fotos, seguidas pelos poemas, nas páginas ímpares seguintes.



na lotaria dos dias e das noites, Oh canção  
da mais bela bebedeira!,  
que amaste de muito perto, com a cauda  
trilhada nas violentas  
portas batidas do abandono, que  
desconheces a gravidade, os  
movimentos terrestres e erraste com  
precisão pelos desertos do  
mundo, orientado pelo candelabro da  
noite, com o pêlo exposto  
ao hálito das estações, que cerraste os  
dentes contra o açaim e a  
coleira da obediência, ao arrepio da  
matilha, que espantaste o gado  
cabisbaixo e mijaste nas monstruosas  
paredes dos matadouros,  
contra a suave brisa da vidinha. [...]  
(p.70-71)

Os versos endereçam-se ao “cão desconhecido, estrangeiro” - o “tu” do poema -, cuja imagem funciona quase como uma dedicatória. Assim, o poeta responde ao olhar do animal, escrevendo-lhe. Segundo Benjamin (1989), é

[...] inerente ao olhar a expectativa de ser correspondido por quem o recebe. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar (BENJAMIN, 1989, p.139-140)<sup>5</sup>.

Desse modo, não só no poema de Álvaro, mas em vários trabalhos presentes em *Nós, os desconhecidos*, existe um jogo de olhar/revidar; o olhar entre o poeta e o ser fotografado, uma vez que este olha de volta para quem o olha, enquanto quem o observa também revida o olhar

<sup>5</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. *Obras escolhidas*, v.III, São Paulo: Brasiliense, 1989.

recebido, acredito, **duplamente**, já que olha e escreve. A poesia seria, então, um segundo olhar que, por sua vez, dá abertura a um terceiro - o de quem a lê. Acredito ser um belo exemplo disso o poema “Lady Midnight” de Manuel de Freitas<sup>6</sup>, em que a misteriosa mulher do retrato “parece querer ferir a moldura, num apelo mudo” (CABRAL, 2012, p.54-55):



### LADY MIDNIGHT

Acompanha-me há mais de vinte anos.  
Lembro-me de uma vez ter escrito  
algumas estrofes a partir do seu  
<<rosto de despovoadas noites>>  
(foi o único versos que fixei, tão mau como  
o resto do poema, que entretanto deitei  
fora).

Volto agora a olhar para esse rosto  
- menos envelhecido do que o meu,  
apesar das manchas de álcool e humildade  
que lhe esbatem, noite após noite, o chapéu  
negro.

O ombro, sublinhando uma pose obsoleta,  
parece querer ferir a moldura, num apelo  
mudo.

[...]

(p. 54-55)

Nos exemplos citados, ao devolver o olhar, o eu-poeta surge como um narrador que tenta inventar um roteiro, uma história por trás daqueles anônimos que os fitam. Entretanto, há poemas em que o sujeito-lírico e o sujeito fotografado se fundem, como nos versos de Rui Pires Cabral:

<sup>6</sup> Manuel de Freitas é um editor e poeta nascido em 1972. Seu primeiro livro, *Todos contentes e eu também*, foi publicado em 2000. Dois anos depois, ele organizou a antologia *Poetas sem Qualidades* (2002).



## 10 VERSOS

Sim, estive nessa rua  
à hora incerta, de costas  
para os avisos da morte

que já então me cobiçava.  
Fui pequeno, confiante,  
tive um chapéu de palha,

aprendi a tabuada. A noite  
roubou-me a voz, a sorte  
deu-me estes versos, 1 x 10

igual a nada.  
(p. 86-87)

Nesse caso, o eu-lírico aparece como uma voz envelhecida que reflete a partir da observação de si mesmo em uma fotografia da infância. Em outro poema, de Emanuel Jorge Botelho, ocorre uma mudança de voz, de um eu-narrador que descreve cenas imaginadas para um eu que, de repente, identifica-se com um menino na fotografia: “eu fiquei de costas, como sempre” (CABRAL, 2012, p.30-31).

Nos exemplos acima, os poemas esboçam histórias, criando roteiros para os personagens reais fixados pela câmera. Há outros, porém, que, ao invés disso, problematizam a própria função do seu fazer poético diante dessas imagens, como magnificamente nos mostra Diogo Vaz Pinto<sup>7</sup>:

Pudesse, como o vento, arrastar  
o meu silêncio impressionado sobre a imagem,  
sem a agredir com o rumor obsceno das

---

<sup>7</sup> Poeta nascido em 1985, cujo primeiro livro, *Nervos*, data de 2011. Juntamente com o também poeta David Teles Pereira, dirige a *Revista Criatura*.

palavras. Que dor tráfico se  
fizer alguma leitura, opondo ao pasmo de um  
instante, doce e vulgar,  
uma dessas ficções sensíveis, apazigua-  
doras. Não há paz. A luz surpreendida  
cega-nos sempre, queima-nos os pulsos  
como um verbo sinistro, um incêndio  
discreto. Não sei o que digo. Qualquer  
descrição seria uma ofensa.  
(p.26-27)

Sendo “já lugar-comum reconhecer que as imagens valem mais do que as palavras” (CABRAL, 2012, p.78-79), resta ao eu-poeta reconhecer sua incapacidade de dizer o invisível na fotografia, que aponta justamente “a presença na imagem daquilo que não se pode ver [...] aquilo que nunca se percebe diretamente no rosto” (PEIXOTO, 1996, p.51)<sup>8</sup>.

Uma estratégia de fuga dessa tensão é precisamente **não dizer** os retratos, mas **questioná-los**. Assim, fazendo perguntas aos rostos que os fitam, os poetas demonstram a impotência da poesia ao tentar dizer o indizível, refletindo acerca dos questionamentos que nos assaltam ao sermos surpreendidos por esses anônimos congelados:

Quem és tu, por trás da sombra, nesta foto  
rejeitada que chegou à minha mão?  
Como eram os teus sonhos? Quem te amou?  
Quem te chora desde o dia em que morreste?  
(p.90-91)

Também se observa na passagem acima algo que percorre muitas das páginas desta obra: A caracterização desses seres como mortos. Para Susan Sontag, todas as fotos são um lembrete da morte (SONTAG, 2010)<sup>9</sup>, na medida em que, capturando um instante, elas indicam a

---

<sup>8</sup>PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1996.

<sup>9</sup>SONTAG, Susan. *Sobre fotografia*. Trad. Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das

passagem contínua do tempo. Acredito que essa relação entre arte fotográfica e morte seja ainda mais forte em retratos que indicam, por seu próprio estado, sua antiguidade, como nas de *Nós, os desconhecidos*. Dessa forma, não são raras as menções a “sombrias”, “túmulos” e outros elementos ligados à “máquina insegura/ e mal oleada a que chamamos tempo” (CABRAL, 2012, p.8-9).

*Nós, os desconhecidos*, portanto, é fonte de belas fotografias e poemas que tentam com elas dialogar, seja dando a essas pessoas “uma casa nova” (2012, p.4-5) por meio de relatos imaginados ou intrigando-se, interrogando seus misteriosos rostos. De formas variadas - o livro contém de poemas curtos a poemas em prosa - estes vinte e seis escritores compartilham sua comoção por “esta gente desconhecida, extraviada” que são, como nós, “matéria friável na correnteza dos dias” (CABRAL, 2012, p.4-5).