VEREDAS

Revista da Associação Internacional de Lusitanistas

VOLUME 4

FUNDAÇÃO ENG. ANTÓNIO DE ALMEIDA

PORTO, 2001

Veredas

Revista de publicação anual

Volume 4 – Dezembro de 2001

Director:

Carlos Reis

Director Executivo:

Sebastião T. Pinho

Conselho Redactorial:

Aníbal Pinto de Castro, Axel Schönberger, Claudio Guillén, Cleonice Berardinelli, Fernando Gil, Francisco Bethencourt, J. Romero de Magalhães, Jorge Couto, Maria Alzira Seixo, Marie-Hélène Piwnick, Ria Lemaire. *Por inerência:* Amet Kébé, Ana Mafalda Leite, Ana Paula Ferreira, Benjamin Abdala Jr., Carlos Reis, Christopher Lund, Cristina Robalo Cordeiro, Ettore Finazzi-Agrò, Helder Macedo, Henry Thorau, Isabel Pires de Lima, Laura Padilha, M. Carmen Villarino, Maria Manuel Lisboa, Onésimo T. Almeida, Regina Zilberman, Sebastião T. Pinho, Solange Parvaux.

Redacção:

VEREDAS – Revista da Associação Internacional de Lusitanistas
Faculdade de Letras
P-3000-447 Coimbra Codex
Fax 351-239.410088; E-mail: stpinho@ci.uc.pt

Edição, administração, distribuição e assinaturas:

Fundação Eng. António de Almeida
Rua Tenente Valadim, 231/325
P-4100-479 Porto
Tel. 351-22.6067418; Fax 351-22.6004314; E-mail: fundacao@feaa.pt

---

Paginação: José Soares Pinto – Porto

Impressão e acabamento: SerSilito - Empresa Gráfica, Lda./Maia

Autoria da capa: Atelier Henrique Cayatte – Lisboa

Depósito Legal N.° 137737/99

ISSN 0874-5102

Revista integralmente patrocinada pela

FUNDAÇÃO ENG. ANTÓNIO DE ALMEIDA

AS ACTIVIDADES DA ASSOCIAÇÃO INTERNACIONAL DE LUSITANISTAS
TÊM O APOIO REGULAR DO INSTITUTO CAMÕES

ÍNDICE

ALICE MARIA TEIXEIRA DE SABÓIA, ET ALII – Ortografia portuguesa, estrangeirismos e globalização 7

ÂNGELA MARIA DIAS – Topografias poéticas da pós-modernidade no Brasil 21

BARBARA HLIBOWICKA-WĘGLARZ – Algumas observações sobre o emprego do Futuro do Indicativo em polaco e em português 45

CARLOS VELOSO – Impressões sobre (e a partir de) Eduardo Lourenço.. 71

FLAVIA MARIA CORRADIN – No cair do pano camiliano, ficam-lhe as máscaras 81

FRANCISCO MACIEL SILVEIRA – O conto machadiano ou "a realidade é boa, o Realismo é que não presta." 95

HENRY THORAU – Da Arcádia às Masmorras – o Teatro de Arena conta Tiradentes 105

IDELETTE MUZART FONSECA DOS SANTOS – *La Pierre du Royaume, version pour Européens et Brésiliens de bon sens:* a dupla tradução do romance de Ariano Suassuna 117

INOCÊNCIA MATA – Pepetela e as (novas) margens da "nação" angolana. 133

IZABEL MARGATO – Lisboa em outro tempo de escrita 147

JORGE FERNANDES DA SILVEIRA – "Neste momento a minha mão não tem autor". Introdução ao primeiro volume de uma imaginária antologia brasileira da poesia portuguesa no século XX: 1920-1970. 157

JUAN M. CARRASCO GONZÁLEZ – A *Oração da Emparedada* da Biblioteca de Barcarrota 173

LAURA CAVALCANTE PADILHA – Nas dobras dos panos – feminino e textualidade em duas narrativas fundacionais angolanas 183

M. CARMEN VILLARINO PARDO – 40 anos de uma estreia: a entrada de Nélida Piñon no campo literário brasileiro com *Guia-Mapa de Gabriel Arcanjo* (1961) 195

MAGDELAINE RIBEIRO – A produção do signo na escritura de João Cabral de Melo Neto 233

MALCOLM K. MCNEE – Alegorizando as Periferias: Pontos de Articulação entre a Crítica Cultural de Frederic Jameson e Roberto Schwarz 245

MARIA ISABEL VALE FERREIRA – CD ROM em PLE 265

MARIA OTÍLIA PEREIRA LAGE – Nas memórias do Volfrâmio – um sociolecto luso-galaico 275

MARINA KOSSÁRIK – Questões de fala nas obras linguísticas portuguesas dos séculos XVI e XVII 295

MAURIZIO PERUGI – "Um branco som de espuma": Pré-história de duas Odes de Ricardo Reis (Livro primeiro, III e VI) 321

ROLF NAGEL – Anúncios, língua e vergonha. Observações sobre o periodismo em Portugal e no Brasil 345

ROSELI SANTAELLA STELLA – Documentos para a história de Portugal encontrados no Brasil e na Espanha (séc. XV-XVI) 349

VEREDAS 4 (Porto, 2001) 21-44

Topografias poéticas da pós-modernidade no Brasil

ÂNGELA MARIA DIAS

Brasil, Universidade Federal Fluminense

A pergunta pelo lugar da poesia depois da ressaca pelas promessas não cumpridas na Modernidade insiste e incansável ressurge, provavelmente na proporção do que se nega à resposta. Sobretudo num país como o Brasil, rebatizado pelo vitalismo revolucionário modernista e insuflado pela injeção de auto-estima de suas vanguardas, a cena atual, habitada por um ecletismo um tanto frívolo, sob a moldura do mercado, decerto, oferece bem poucos indicadores.

Afinal, o esvaziamento da histórica vocação empenhada de nossa tradição literária, aliado à desmistificação do poder transformador da palavra, tão celebrado pelo vanguardismo do início do século passado, convergem na liberação da poesia de qualquer intencionalidade diante da vida social. Num país de leitores recessivos, assolado pela poderosa imantação da mídia eletrônica, o poema propriamente literário, sem vínculos com a ressonância da música popular, por que remota região circula, hoje?! Durante a década de 80, José Paulo Paes prontamente responde a esta pergunta, já no título de um bem humorado artigo sobre o desprestígio de nossa literatura "não imediatamente comercial" como "instrumento de lazer": *A poesia no purgatório* (Paes, 1985, 265).

Mais de quinze anos e muitas outras crises depois, não se pode dizer que tal situação tenha sido substancialmente modificada. A par

de uma relativa abertura do mercado editorial para a poesia, e de uma certa aura "cult" recentemente atribuída à atividade e a seus praticantes, o fato é que em nossa contemporaneidade pós-moderna, indiferente a quaisquer ideais coletivos, a dinâmica da criação poética se realiza de maneira preponderantemente autocentrada e auto-alimentada. Bem distante do radicalismo modernista que, combinando o desrecalque primitivista de nossa cultura popular, mítica e folclórica, à refuncionalização da paródia – como procedimento de crítica da cultura – consegue implicar o impulso internacionalista da metalinguagem no mais importante empreendimento de renovação histórico-cultural do país.

Mais adiante, nos anos 50, a atualização construtivista desencadeada pelo Movimento Concretista inverterá a mão deste diálogo entre a autoconsciência literária como prioridade e o caráter missionário da atividade intelectual, já que os procedimentos metacríticos estarão voltados na direção de um futuro, a quimera da modernização pelos avatares da ciência e da técnica. Não mais o passado da "originalidade nativa" reprimido pela cultura beletrista herdada – na imposição "dos males catequistas" – agora, o aplicado investimento na aposta de Valéry:

> Mas o crescimento espantoso que os nossos recursos experimentaram em sua adaptabilidade e precisão promete-nos mutações iminentes e de longo alcance na antiga indústria da beleza. Todas as artes têm um aspecto físico que não pode mais ser olhado e tratado como antes; a arte não pode fugir por mais tempo aos efeitos da ciência moderna e dos processos modernos. Nem a matéria, nem o espaço, nem o tempo têm sido nesses vinte anos o que haviam sido antes. É preciso também estar preparado para o fato de que grandes inovações transformarão totalmente as técnicas das artes, de que elas, em consequência, influenciarão as próprias criações e de que eventualmente chegarão a mudar o próprio conceito de arte da maneira a mais fantástica (Valéry, 1934, *apud* Campos, 1978, 88).

O diagnóstico ufanista dos anos 30, no Brasil desenvolvimentista dos 50, encontra forte ressonância entre parte da intelectualidade profundamente envolvida no missionarismo atualizador que, durante a década, assumiria o emblema modernizante, como imperativo categórico de redenção da identidade nacional. A antecipação concretizante do efeitismo tecnocientífico no corpo do poema, visando ao contágio

da vida social pela forma artística, constitui o cerne da afimatividade deste primeiro Construtivismo no Brasil.

Neste sentido, a instauração poética de um Espaço-Tempo, inerente à consumação social da Ciência, como força produtiva, inverte a direção da operação paródica. De estratégia basilar de crítica da cultura, o procedimento, absorvendo como positividade a espacialização do tempo – materializada na linha fordista de produção e já adotada na música, a partir de Webern – passa a configurar, através da utilização estrutural e sintática do espaço gráfico, o elogio da planificação e da racionalidade técnica.

"O ato paródico estrutural de incorporação e síntese" (Hutcheon, 1989, 122) das novas implicações espaço-temporais, ao constituir o cruzamento intertextual da técnica, como linguagem, com a figuralidade poética, propõe, na ainda acanhada cena brasileira do otimismo desenvolvimentista, a sintaxe do mundo tecnizado como devir utópico.

Se, por este lado, o projeto concretista termina encarnando a periférica e acrítica idealização da tecnociência; por outro, é mister que nele se reconheça audácia experimentalista, além de uma formidável dose de arrojo, na ampliação do panorama da arte brasileira, numa direção inteiramente contrária aos ventos que, então, sopram. A transposição criativa da pesquisa poético-formal de uma outra linguagem, naquele momento, tenta deslocar o eixo dominante do trabalho da identidade – no que tange às Artes Plásticas, em torno da forte influência da obra de Portinari – para o internacionalismo de uma modernização racionalizante e ordenadora.

Especificamente, no caso da Literatura, esta aplicada aposta na "escrita icônica" (Benjamin, 1974, 194) – pelo produtivo intercâmbio de sentidos entre poesia e arte gráfica – visa à ultrapassagem do clima neoconservador da Geração de 1945, em plena recuperação de uma postura órfica, idealizante e universalista.

Na direção da utopia do Benjamin ufanista da técnica, o engajamento concretista do "autor como produtor" parte também do reconhecimento de que "a competência literária já não se baseia mais na formação especializada, mas na formação politécnica" (Benjamin, 1985, 195). Mas sem o entusiasmo inerente à crença vanguardista na potência da palavra, o movimento concretista, entre nós, não torna o levantamento do "obstáculo entre texto e imagem" e a desespecialização do literato, um acontecimento radical. Certamente porque seu elogio do

progresso abstrato e generalizante, sem raízes no presente do país, tira-lhe a densidade material às imagens que constrói; reduzindo seu sofisticado racionalismo a uma espécie de dogmatismo esteticista e seu providencial empenho ordenador da "relutância formal" [1] brasileira a um tipo de ascetismo doutrinário inconsistente e sem flexibilidade.

Mas, a par disso, a intervenção concretista inaugura um veio fértil de investigação poético-formal, capaz de propiciar importantes debates teóricos, na própria década de 50, e influenciar significativa parcela de produtores, nas gerações subsequentes, a partir de suas reflexões sobre a materialidade da linguagem.

Na contrapartida a esta linha concretizante, voltada para uma produção de sentido que proceda de fora do sujeito, alimentada pela própria dinâmica da linguagem, a grande poesia da negatividade crítica, característica do engajamento do Drummond de *A Rosa do Povo*, entra em recesso.

É que o poeta do tempo presente, já ao fim deste livro fundador, manifesta "sonho e compromisso/ ao País Profundo" (Drummond, 1967, 157). A este respeito, Sebastião Uchoa Leite observa que *Nova canção do exílio*, "paráfrase paródica da utopia romântica e da felicidade de uma pátria hipotética" (Leite, 1993, 151), encerrando a coletânea, sinaliza uma espécie de esgotamento do empenho participativo, num desencantado refluxo em que a própria visão poética se torna, por vezes, opaca e impotente.

A profunda sintonia entre as idades do indivíduo e do país prepara, no cruzamento entre a maturidade do poeta e a definitiva modernização capitalista do país, a emergência de um profundo "mal-estar", no qual a persona poética se engolfa sem desespero, defendendo-se com uma espécie de desalentado intelectualismo.

Entre o agudo sentimento do desenraizamento do homem moderno, vivido como experiência radical no país desenvolvimentista – "Já não há mãos dadas no mundo./ Elas agora viajarão sozinhas./ Sem o fogo dos velhos contatos,/ que ardia por dentro e dava coragem" (Drummond, 1967, 197) – e a decepção da forma poética como

---

[1] A expressão é de Rodrigo Naves, em *A forma difícil*, para caracterizar a "dificuldade de forma" que "de fato perpassa boa parte da melhor arte brasileira".

dissipação –"e nada resta, mesmo, do que escreves/ e te forçou ao exílio das palavras,/ senão contentamento de escrever" (Drummond, 1967, 235) – o sujeito lírico namora uma vida menor: "aspiro antes à fiel indiferença/ mas pausada bastante para sustentar a vida" (Drummond, 1967, 246).

Na encruzilhada da crise, entre os estilhaços do pós-guerra e a compulsão social do progresso, o poeta se recolhe numa espécie de balanço poético-existencial, sem os entusiasmos fáceis, circulantes no ar do tempo. Os anos 50, na obra drummondiana ficam como a década de produção do que, muito propriamente, José Guilherme Merquior (Merquior, 1975, 124) denomina de "Quarteto Metafísico". Este conjunto de coletâneas, francamente dedicado à interrogação existencial, assume um tom classicizante, não só pela feição regular de sua métrica ou pelo estilo nobre do léxico e da elocução. Sobretudo o abandono do lirismo mesclado (mistura de intenção problemática e referência vulgar)[2] e um marcante afastamento da representação realista do histórico-social convergem na estilização da forma e na criação de um elevado "simbolismo abstrato" (Merquior, 1975, 192), em lugar da alusão ao prosaico da experiência cotidiana.

Por outro lado, o sensível decréscimo das criações empenhadas e da "ótica sociológico-realista de *A Rosa do Povo*" (Merquior, 1975, 192) não impede a existência de uma outra estratégia, imbricada ao lirismo de inclinação filosófica. Como, em Drummond, nada é puramente intelectualista, sua poesia metafísica conflui, quase sempre, com os mais diferentes temas e perspectivas: o discurso da elocução em primeira pessoa, o discurso mais impessoal, o erotismo, o lirismo memorialista de diversa fatura e a celebração. Como bem o observa Merquior, distante "dos filosofemas versificados da tradição neoclássica", o poeta "não cultiva o gênero sentencioso" (Merquior, 1975, 128), mas, longe disso ou de qualquer outra postura diletante, transforma o trabalho poético numa assídua luta, no difícil desafio da própria justificação.

Daí a própria heterodoxia de suas posições, sempre pouco alinhadas às modas de ocasião. Ou seja, no que tange ao momento em pauta, nem a mitificação do progresso, nem o comprometimento polí-

---

[2] A categoria é de E. Auerbach e constitui procedimento fundamental, em grande parte da poética de Drummond, segundo a sensível e brilhante interpretação de Merquior.

tico-ideológico do exercício literário. Mas a insistente busca do próprio rosto, em meio à peculiar neblina de cada circunstância. Por isso mesmo, a autoconsciência poética em Drummond jamais se limitará ao lúdico, ou mesmo ao arabesco intelectualista das disputas metalinguísticas com outros campos e materiais. Nele, a paródia ou terá o ar maroto de quem brinca com o que não acredita, no caso das promessas do presente-futuro tecnologizado, – "DRLS? Faço o meu amor em vidrotil" (Drummond, 1967, 301) – ou, então, sofrerá o contágio sensível da matéria impura da vida – "o insuportável mau cheiro da memória" (Drummond, 1967, 165).

Com efeito, desde o final de *A Rosa do Povo*, que a metapoesia drummondiana, pressentindo o impasse da maturidade, procura ancoragem nos cinco sentidos do tempo. Por isso, os signos sensíveis da recordação – como antídoto contra o sentimento de provisoriedade e dispersão gerados pelo progressismo capitalista, em sua versão mestiça e periférica – vão assumir, aqui, uma dimensão decisiva.

Não é absolutamente incomum o esforço literário de humanização do mundo, através da recuperação das marcas e ou da redenção do passado, pela abertura ao que ainda não se decidiu no presente. Sobretudo nos períodos de transição, o trabalho intertextual de criação tende a se aprofundar e a assumir uma posição crucial na produção artística. Nem é novidade a importância e a centralidade do empenho metacrítico, desde que Baudelaire anuncia a Modernidade, como fascinante e ameaçadora experiência de desenraizamento.

Entretanto, a condição histórica brasileira, colonizada e bovarista diante do mundo desenvolvido, se de um lado, obriga seus artistas e intelectuais a, obsessivamente, se olharem no espelho – pela própria disposição de confronto que implica – de outro, propicia, com frequência, o deslumbramento ou a aceitação irrefletida dos paradigmas ainda não conquistados. A este respeito, a Antropofagia modernista é verdadeiramente revolucionária e funciona como um divisor de águas. Afinal, a devoração, como estratégia, desaliena a cultura nacional, sem apartá-la da troca e do contágio com a alteridade. E se, na poesia de Oswald de Andrade, o seu formulador, ainda se pode perceber um olhar condescendente para a técnica, como horizonte de construção do homem brasileiro, nos anos 50, as perspectivas não são mais críticas.

De um lado, a experimentação concretista, em seu abstrato otimismo já mencionado; de outro, a gestação de uma cultura de esquerda, no seio do desenvolvimentismo reinante, sonhando, sem sombra de suspeição, a revolução socialista – no que viria a ser, poucos anos depois, um populismo literário produzido a régua e compasso. Fora disso, ou opções poéticas menos mundanas – Murilo Mendes e Jorge de Lima, o primeiro João Cabral – ou o saudosismo "neoparnasiano" dos poetas de 1945, e Drummond cansado da própria negatividade diante do "mundo caduco".

A vivência do impasse atribui à memória, na práxis criativa do poeta mineiro, um estatuto fundador. Ela não será apenas a ativadora do passado ou então, o mote nostálgico e compensatório para a implausibilidade das tranformações selvagens e da tecnicização da injustiça; mas vai constituir, sobretudo, o vetor ontológico e a densidade material do projeto poético drummondiano de investigação existencial. Assim, na radical ativação da poesia como forma de conhecimento, o escritor opera o que Benjamin denomina de "contra-senso do conhecimento", ou seja, uma tessitura de sentidos alimentada pela idéia do salto entre distintas temporalidades, contra o tempo homogêneo e vazio da metafísica do progresso.

É que contra o mal-estar moderno das "identidades desalojadas" (Hall, 1997, 80) este "fazendeiro do ar" resolve "viajar através da carne", no ofício de interpretação do tempo, a que se vota. Entretanto, esta memória do corpo como bússola, na busca de um norte existencial, desentranha-se como metamemória. Isto porque, a complexidade do movimento que opera – no questionamento de si mesma – conduz ,de uma parte, à problematização do estatuto irredutível da poesia ao que existe e de outra, à atualização da relação constitutiva entre linguagem poética e mortalidade.

Na resistência ao sentimento de irrealidade do sujeito desenraizado, o projeto poético da memória visa ao redimensionamento da subjetividade, em duas vertentes. Primeiro, como finitude, contra o mau infinito do progressismo acrítico e depois, como substância, materialidade, contra a ampliada des-historicização da experiência. Ainda em *A Rosa do Povo*, o mal-estar da poesia como resíduo/monumento/ruína do que se dissipa, certamente se relaciona, em termos radicais, com a subsequente fase, já aludida acima, de "neoclassiciza-

ção" da forma, durante toda a década de 50, no exercício prevalente da vocação metafísica.

Conforme observa Vattimo, a respeito da auto-referência da linguagem poética, no âmbito da ontologia hermenêutica de ascendência heideggeriana:

> O monumento é, antes, o que perdura na forma, já projetada como tal, da máscara fúnebre. O monumento – e a arte neoclássica foi, historicamente, também isto – não é o decalque de uma vida plena, mas a fórmula, que já se constitui para se transmitir, e portanto marcada já pelo seu destino de alienação radical; marcada, em definitivo, pela mortalidade. O monumento-fórmula é construído não para "desafiar" o tempo, impondo-se contra ele e apesar dele, mas para durar no tempo (Vattimo, 1987, 62).

Com efeito, o modernismo de feição neoclassicizante do "Quarteto Metafísico" já se anuncia no "Resíduo", em meio aos poemas do "tempo presente" da etapa engajada:

> De tudo ficou um pouco. / Do meu medo. Do teu asco./ Dos gritos gagos. Da rosa/ ficou um pouco./ [...] E de tudo fica um pouco./ Oh abre os vidros de loção/ e abafa/ o insuportável mau cheiro da memória./ Mas de tudo, terrível, fica um pouco, [...] e sob tu mesmo e sob teus pés já duros/ e sob os gonzos da família e da classe,/ fica sempre um pouco de tudo./ Às vezes um botão. Às vezes um rato (Drummond, 1967, p. 164).

Logo adiante, em "Claro Enigma", a tonalidade desencantada deste elegante neoclassicismo, num dos momentos mais significantes da poesia-monumento, refaz o emblemático "tinha uma pedra no meio do caminho", na chave de ouro de um sóbrio soneto, o "Legado", como: "De tudo quanto foi meu passo caprichoso/ na vida, restará, pois o resto se esfuma,/ uma pedra que havia em meio do caminho." (Drummond, 1967, 236). A nobreza da elocução refaz, assim, o coloquial e a escrita mesclada do criticismo realista anterior, numa dicção purista e abertamente ocupada com o "escavar-se" da interrogação poético-existencial, desdobrada como trabalho da forma.

Justamente nesta dupla imbricação reside, a principal peculiaridade e o brilho crítico-criativo da metamemória drummondiana. É por aí que o poeta radicaliza a prática do "escavando e recordando" benjaminiano:

> A língua tem indicado inequivocamente que a memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava (Benjamin, 1987, p. 239).

Se o imaginar da recordação, como produção de lembranças, se processa semelhante ao escavar – na e pela densidade das camadas de terra/memória que mistura – suas imagens buscam, na língua em que se tecem, concretizar a materialidade do sonho sensível em que foram talhadas. Afinal, o símile de Benjamin está longe de ser mera figura de efeito retórico. O que nele está em jogo constitui o caudaloso objeto da fascinante reflexão estética de Bachelard sobre a densidade ontológica da vida onírica (Bachelard, 2000, 110) ou a causa material de todo devaneio: "o simbolismo é um poder material" (Bachelard, 2000, 141) porque "as matérias elementares recebem e conservam e exaltam os nossos sonhos" (Bachelard, 2000, 140), já que "o sonho é uma força da natureza" (Bachelard, 2000, 141) e constitui, sobretudo, "uma vida imitada da matéria" (135).

Esta mesma consistência da imaginação material – uma vez que "a matéria é o inconsciente da forma" (Bachelard, 2000, 53) – provê o substrato onde se nutre o "fundo social da língua" (Bachelard, 1998, 140) ou, como diria Adorno, "a corrente subterrânea coletiva (que) fundamenta toda a lírica individual" (Adorno, 1975, 207).

A metamemória de Drummond, em sua segunda vertente, escava, aprofunda e concretiza a própria imaginação material, como "viagem através da carne", desde a terra mineira dos antepassados, até a terra da última campa. Tal processo se dá de maneira gradativa, numa espécie de intensificação metapoética, em que a forma cada vez mais se densifica, em seu enraizamento material. Desde as primeiras intuições, em *A Rosa do Povo*, no "Como um presente", até privilegiados momentos, como no antológico "Os bens e o sangue". De fato, este poema, sustentado pelo brilho de uma nobre paródia, combina o jogo formal da intertextualidade à dignidade do tom elevado; operando uma emocionada síntese entre a imagem material da terra como substância primordial, a poesia/substância, como destinação existencial, e a convergência ontológica entre origem e meta, no percurso do sujeito em busca de justificação:

É talvez um erro amarmos assim nossos parentes./ A identidade do sangue age como cadeia,/ fôra melhor rompê-la. Procurar meus parentes na Ásia, [...] Quisera abrir um buraco, varar o túnel, largar minha terra,/ passando por baixo de seus problemas e lavouras, de eterna agência do correio, e inaugurar novos antepassados em uma nova cidade,/ Quisera abandonar-te, negar-te, fugir-te,/ mas curioso:/ já não estás, e te sinto,/ não me falas, e te converso./ E tanto nos entendemos, no escuro,/ no pó, no sono ("Como um presente", Drummond, 1967, 184).

— Ó meu, ó nosso filho de cem anos depois,/ que não sabes viver nem conheces os bois [...] Ó filho pobre, e descorçoado, e finito/ ó inapto para as cavalhadas e os trabalhos brutais/ com a faca, o formão, o couro... Ó tal como quiséramos/ para tristeza nossa e consumação das eras,/ para o fim de tudo que foi grande!

Ó desejado,/

ó poeta de uma poesia que se furta e se expande/ à maneira de um lago de pez e resíduos letais.../ És nosso fim natural e somos teu adubo,/ tua explicação e tua mais singela virtude../ Pois carecia que um de nós nos recusasse / para melhor servir-nos. Face a face/ te contemplamos, e é teu esse primeiro/ e úmido beijo em nossa boca de barro e de sarro ("Os bens e o sangue", Drummond, 1967, 263).

A verticalidade poética desta imaginação material da terra como lugar da construção, da dissipação e do repouso final, além de confirmar as reflexões de Bachelard, apresenta um nível de complexidade metafísica capaz de transfundir – na sofisticação e no depuramento da dicção elevada – o pensamento sobre o ser e o trabaho metapoético, numa chave em que a densidade criativa da palavra se integra à sua acuidade reflexiva.

Por outro lado, a espiral da indagação ontológica, pelo próprio meio em que se realiza – o chão da palavra poética – faz convergir todas as questões, a poética, a existencial, a subjetiva, num simultâneo entrelaçamento de hipóteses e perspectivas. Como em "Convívio", quando a implicação entre vivos e mortos, palavra e silêncio, identidade e alteridade, simultaneamente, concretiza-se pela reversível convivência entre presença e ausência, vazio e matéria, ser e não ser, e se desestabiliza pelo travo do oblíquo e do descontínuo.

Cada dia que passa incorporo mais esta verdade, de que eles não vivem senão em nós/ e por isso vivem tão pouco; tão intervalado; tão débil./ Fora

de nós é que talvez deixaram de viver, para o que se chama tempo./ E essa eternidade negativa não nos desola./ Pouco e mal que eles vivam, dentro de nós, é vida não obstante./ E já não enfrentamos a morte, de sempre trazê-la conosco.

[...]

Há que renunciar a toda procura./ Não os encontraríamos, ao encontrá-los. / Ter e não ter em nós um vaso sagrado,/ um depósito, uma presença contínua, esta é nossa condição, enquanto/ sem condição transitamos/ e julgamos amar/ e calamo-nos./

Ou talvez existamos somente neles, que são omissos, e nossa existência, apenas uma forma impura de silêncio, que preferiram ("Convívio", Drummond, 1967, 264).

A consolidação da metamemória, como estratégia de resistência da subjetividade, durante os anos 50, marcará definitivamente a longa e diversificada trajetória poética de Drummond, mesmo depois do que Sebastião Uchoa Leite denomina de volta de interesse pelo real (Leite, 1993, 151), a partir da nova etapa, iniciada em 1962, e da emergência do memorialismo sistemático, desde 1968, com *Boitempo*. Neste sentido, o retorno ao "tempo presente", poetizado no novo alento metacrítico, característico de *Lição de Coisas*, em seu ludismo com "os materiais da vida", apenas redireciona a autoconsciência formal, amadurecida na fase anterior, pela materialização da memória, como meio de plasmação da imagem.

A nova abertura para o mundano, no que amplifica o leque de procedimentos intertextuais – a incorporação do visual, a fragmentação da sintaxe, a retomada da síntese – não impede o afluxo da memória crítica, tomada como "meio onde se deu a vivência" (Benjamin, 1987, 239), pátria do que foi ou poderia ter sido, matéria de nervos e sonho.

Neste sentido, este livro constitui uma espécie de concentrada amostragem da fortuna crítico-poética do melhor dos anos 50, em termos de metalinguagem lírica: ora um experimentalismo mais explícito, no aproveitamento do objetivismo verbivocovisual concretista, ora o adensamento plástico-reflexivo do texto, como figura do tempo, pela dramatização da memória como espaço material.

Caso se tome estes procedimentos como um binômio de alternativas inerentes ao confronto entre poesia e progresso – em pauta na moderna tradição brasileira – sua bifurcação metacrítica, num dos

momentos de excelência da antológica obra do poeta mineiro, pode desvelar, além da óbvia diferença, a latência de um impulso compartilhado. De fato, tanto a motivação gráfico-sonoro-visual da palavra, herdada da tradição concreta, quanto a gravação poética da memória sensível, plasmada pela madura afirmatividade do sujeito lírico drummondiano, respondem à progressiva dissolução das coordenadas espaço-temporais, no âmbito da convivência moderno-cosmopolita, através da espacialização do tempo.

Com efeito, se na tradição metacrítica da poesia concreta, "a valorização do silêncio no branco do papel e a própria configuração visual do poema [...] criam um problema de espaço no tempo" (Campos, 1978, 66); de uma forma mais intensiva, o subjetivismo crítico do poeta "gauche", livre da antiga negatividade, figura a própria resistência, pressentindo que "só o espaço retém o tempo comprimido e por isso, concretiza os belos fósseis da duração" (Bachelard, 2000, 29).

A fortuna poética de tal perspectiva de criação, hoje em dia, – nos tempos pós-modernos de volatilidade e mutação desenfreada – experimenta considerável amplificação. Afinal, a radicalização da "irrealidade do lugar", ocasionada pelos fluxos incessantes de capital e imagens, no mundo globalizado, exige um tipo de estratégia que responda ao generalizado mal-estar contemporâneo, inerente ao sentimento de desmaterialização e desenraizamento coletivos.

No Brasil pós-letrado dos nossos dias, vivendo sua absurda modernidade, de joelhos, no altar da frivolidade globalizada, que expectativas a atual produção poética poderia suscitar – depois da radicalidade da tradição modernista e dos seus aludidos desdobramentos? Desenganada das promessas do engajamento político dos anos sessenta, vacinada pelo "revival" intimista dos poetas "marginais" da década seguinte, futilmente engalanada com o ecletismo formalista do "yuppismo" dos 80, "e, agora, José", como ser, neste novo, implausível século?

Bem, no ar rarefeito do atual, o permanente dilúvio de imagens da comunicação de massa e da revolução informática institui – depois de uma insuficiente tradição de cultura letrada – o que denominamos de "bricolage transcultural" – entendida, ao mesmo tempo, como disseminada forma de conhecimento e impositiva moldura de criação.

Neste sentido, "a dialética local/cosmopolita", bem como o correlato empenho atualizador do intelectual brasileiro – considerados, por

Antonio Candido (Candido, 1969, 18), as constantes mais características, no processo de formação da literatura e da cultura brasileiras – esgotam-se e perdem a vigência. É que, sob a moldura da transnacionalização econômica e cultural, nossas relações de dependência internacionalizam-se e o ultracontemporâneo passa a frequentar todas as imagens urbanas, descartando, decididamente, o histórico prestígio do valor literário e o missionarismo do intelectual atualizador e projetivo.

Em seu lugar, a hegemonia das redes audiovisuais, aliada à soberania do mercado, propicia a emergência de outros protagonismos na cena midiático-intelectual: os comunicadores-culturais, os tecno-especialistas, e os jornalistas-cronistas-humoristas do mundano-midiático, geralmente antiproblemático. No que tange especialmente ao dispositivo erudito ou acadêmico do nosso espaço público – sua crescente suscetibilidade à lógica econômica do sucesso mediático-mercadológico, de um lado amplifica a estetização personalista da atividade artística, e de outro, ocasiona o óbvio estreitamento de sua autonomia, ou seja, de sua capacidade de auto-avaliar-se com racionalidade e relativa independência diante dos outros campos culturais.

Nesse "mutante mundo colagem" (Harvey, 1992, 272), o panorama poético de nossa pós-modernidade, pluralista e estilizado, não promete grandes revelações. Os últimos balanços realizados, ora, simplesmente apontam "a recuperação do prestígio e da expertise no trabalho formal e técnico com a literatura" (Hollanda, 1998, 35), sem maiores cogitações valorativas, ora observam, com certa amargura, que:

> [...] nesse quadro de desintegração de tradições e de falência do estilo individual, à poesia brasileira têm restado pouca negatividade e baixa invenção. Muita produção, ecletismo de timbres e dicções, em que o caráter diferenciador da obra individual se perde, substituído pela perícia verbal, habilidade técnica e "revisitação" de estilos consagrados – a ponto de autores de diversa inspiração e técnica submergirem numa mesma corrente de requalificação forçada da linguagem poética (Simon, 1999, 35).

Do meu ponto de vista, a consideração das perspectivas mencionadas não impede, absolutamente, a busca de um novo viés, do qual se possa pensar o estatuto da poesia, nesta nossa contemporaneidade. Neste sentido, a lição de Vattimo, a respeito deste estatuto "pós" de

nossa época, é valiosa. Mais além da nostalgia dos ideais emancipatórios modernistas, ou de sua proverbial negatividade, o filósofo reconhece que:

> A "dissolução" da história como disseminação das "histórias" [...] não deixa de ser também um autêntico fim da história como tal"; já que a historiografia, como "curso unitário de acontecimentos", pode ser contada em várias versões; ao mesmo tempo em que o primado da tecnologia, além de multiplicar os centros de produção da história, faz com que tudo, por efeito dos meios de comunicação, tenda a esbater-se no plano chapado da contemporaneidade e da simultaneidade (Vattimo, 1987, 15).

Daí que, para a discussão sobre o nosso brasileiro "aqui e agora", encharcado por redes e imagens, talvez valha a pena buscar uma outra alternativa, diferente da última das abordagens aludidas acima, em sua especificidade crítico-negativa. É que, se tomarmos, ainda em Vattimo, o provocador argumento sobre o caráter estético e retórico – em seu perfil pós-metafísico – da experiência da verdade, em nossa atual condição pós-moderna, ficaremos tentados a perguntar sobre outras possibilidades de interpretação do existente.

Em relação ao que denomina de "reciclagem de dicções modernas prestigiosas (Drummond, Bandeira, Cabral e até mesmo o concretismo)", Iumna Simon, no artigo citado, enfatiza o lado enfraquecido, ou seja, a margem aviltada da "cópia" e ou da apropriação, distante da plenitude das "ilusões modernas tanto da realização plena da expressão do sujeito quanto do empenho artístico de intervir na construção do país"(Simon, 1999, 35).

Certamente que tal "reciclagem", uma espécie de "ato paródico estrutural de incorporação e síntese" (Hutcheon, 1989, 122), na generalidade com que é mencionada, tanto pode ser vista como "o meio de alguns escritores [...] dominarem e ultrapassarem um precursor influente" (Hutcheon, 1989, 122), isto é, como codificação de uma nova forma; ou, ao contrário, como reverência ou "forma de preservar a continuidade na descontinuidade", ou ainda, enquanto "o impulso conservador da paródia" (Hutcheon, 1989, 123).

Do meu ponto de vista, a busca de uma terceira margem crítica diante da condição presente implica no fato de que determinadas estratégias de criação – como, por exemplo, a mencionada espacialização do tempo – apropriadas de um fecundo diálogo com a tradição

poética da modernidade nacional, podem resultar renovadoras, em sua interdiscursividade.

Assim, uma peculiar consciência histórica do atual pode conduzir à remodelagem da citada estratégia de espacialização do tempo – como uma das possíveis respostas criativas à "aniquilação do espaço por meio do tempo" – radicalizada pela contemporânea "bricolage transcultural". Retomando o binômio das alternativas poéticas comentadas no drummondiano *Lição de coisas*, sou levada, então, a caracterizar duas tendências atuantes na poesia contemporânea, altamente rentáveis, em sua potência metacrítica – entre duplicação e diferenciação textuais (Hutcheon, 1989, 129).

De um lado, a metamemória drummondiana, retomada por Paulo Henriques Britto, como reinvestimento na localização do subjetivo, e de outro, a poesia visual e o experimentalismo, inerentes à tradição concretista, reassumidos na transitiva atividade poética de Arnaldo Antunes. Em ambos, apesar da explícita divergência de práticas poéticas, um comum impulso visceral compartilhado: a ativa imaginação material no subsolo da formalização criadora.

Do primeiro, como eloquente amostragem da densidade plástico-reflexiva da forma, na dramatização da condição subjetiva, comentaremos "Véspera" (Britto, 2000, 4.ª capa):

No trivial do sanduíche a morte aguarda.
Na esquiva escuridão da geladeira
dorme a sono solto, imersa em mostarda.

A hora é lerda. A casa sonha. A noite inteira
algo cricrila sem parar – insetos?
O abacaxi impera na fruteira,

recende esplêndido, desperdiçando espetos.
A lua bate o ponto e vai-se embora.
Mesmo os ladrilhos ficam todos pretos.

A geladeira treme. Mas ainda não é hora.
Se houvesse um gato, ele seria pardo.
A morte ainda demora. O dia tarda.

A constante, em sua obra, de um certo neoclassicismo desencantado, combinado à mescla estilística, retempera o legado de Drummond, na medida em que o coloquialismo intimista, sustentado pela densidade da memória sensível, encarna, num nível de radicalidade cada vez maior, a reflexão metalinguística sobre a relação constitutiva entre linguagem poética e mortalidade.

A memória, "mãe amorosa de todas as mortes" (Britto, 1997, 103), numa obsessão de localizar o sujeito lírico – na contramão do vendaval "pós" das identidades desalojadas – desdobra-se como corpo, tanto pela densidade material da auto-imagem que a constitui, quanto pela autotextualidade que instaura.

Assim, de um lado, a imaginação poético-material transporta-nos à origem do ser falante como casa (a linguagem como a casa do ser heideggeriano) e de outro, o texto – ao conciliar a dignidade classicizante do estilo com um permanente vezo auto-irônico, entre prosaico informalismo e irreverência – presentifica-se como "monumento", resíduo do que se dissipa, ruína de formas-fórmulas consumadas pelo uso. A este respeito, Vattimo, no exercício de sua "ontologia hermenêutica de ascendência heideggeriana" (Vattimo, 1987, 61) comenta sobre o conceito:

> O monumento não é uma função da auto-referência do sujeito; ele é, antes de mais, [...] um monumento fúnebre feito para guardar os traços e a memória de alguém através do tempo, mas para outros . As regras formais da poesia, do ritmo e da rima até aos refinados tecnicismos com que as vanguardas do século XX trabalharam para fazer da poesia uma linguagem "essencial", são os modos como ela persegue a monumentalidade [...] O monumento é, antes, o que perdura na forma, já projetada como tal, da máscara fúnebre. O monumento – e a arte neoclássica foi, historicamente, também isto – não é o decalque de uma vida plena, mas a fórmula, que já se constitui para se transmitir, e portanto marcada já pelo seu destino de alienação radical; marcada, em definitivo, pela mortalidade (Vattimo, 1987, 62).

Aqui, em "Véspera", o coloquialismo prosaico do vocabulário alinhado, numa maioria de versos alexandrinos – neste quase soneto (composto por quatro tercetos) – configura um "monumento" de simetria. De fato, a disposição do ritmo isocrônico, quase discursivo dos versos, a regularidade das rimas e assonâncias – que, entre toantes e consoantes, segue, nas duas partes do poema, respectivamente, os

esquemas a/b/a/b/c/b e c/d/c/d/a/a – compõe uma espécie de amálgama em que a dicção neoclássica sobrevive como ruína, entremeada ao lirismo antipatético do cotidiano, prolongado do melhor de nossa tradição modernista. A este respeito, o verso "A lua bate o ponto e vai-se embora." recupera o fio metacrítico do lirismo urbano, em linha direta, desde a lua "muito cosmograficamente/satélite" (Bandeira, 1973, 232), em Bandeira, passando pela "lua irônica/diurética", que "é uma gravura na sala de jantar" (Drummond, 1967, 54) do primeiro Drummond.

Não obstante, a "fórmula" da lua burocrata que "bate o ponto e vai-se embora", em sua ressonância crítica ao motivo genuinamente romântico, não chega a desfazer a densidade melancólica da atmosfera, nem mesmo contraria a imaginação figural da intimidade, aqui concretizada como casa: uma casa aberta para o mundo, que inundada de escuro e seus indefiníveis ruídos, vive, a cada noite, a renovada véspera da morte.

A imagem da casa, segundo Bachelard, valendo como um "verdadeiro princípio de integração psicológica", torna-se, pelo desenho poético de sua figura enraizada, "a topografia do nosso íntimo" (Bachelard, 2000, 20). Neste mundo "das identidades desalojadas" (Hall, 2000, 80), pisando o chão deste símile, posso, então, partir ainda e mais uma vez, em busca de mim mesmo, na tentativa de "realojar-me":

> Somos nós por todo o sempre, segundo o hemistíquio famoso, seres "da torre abolida"? Não somente nossas lembranças como também nossos esquecimentos estão "alojados". Nosso inconsciente está "alojado". Nossa alma é uma morada. E, lembrando-nos das "casas", dos "aposentos", aprendemos a "morar" em nós mesmos (Bachelard, 2000, 20).

No poema em pauta, o sonho da casa habitada pela escura promessa da morte retoma e renova a reflexão poético-existencial drummondiana, sobre o ser e o nada, intensificada a partir de Claro Enigma : Em "Convívio", o poeta mineiro reconhece "nossa existência" como "apenas uma forma impura de silêncio", equilibrada na ambiguidade entre "Ter e não ter em nós um vaso sagrado, /um depósito, uma presença contínua,"(Drummond, 1967, 264). Mais adiante, em "Nudez" (Drummond, 1967, 296), a tematização decidida deste imponderável

vazio celebra "Minha matéria é o nada" para concluir num tom ambíguo e desatado de emocionada elegia, sem dor:

> Ó descobrimento retardado/ pela força de ver./ Ó encontro de mim, no meu silêncio,/ configurado, repleto, numa casta/ expressão de temor que se despede./ O golfo mais dourado me circunda/ com apenas cerrar-se uma janela./ E já não brinco a luz. E dou notícia/ estrita do que dorme,/ sob a placa de estanho, sonho informe,/ um lembrar de raízes, ainda menos/ um calar de serenos/ desidratados, sublimes ossuários/ sem ossos;/ a morte sem os mortos;/ a perfeita anulação do tempo em tempos vários,/ essa nudez, enfim, além dos corpos,/ a modelar campinas no vazio/ da alma, que é apenas alma, e se dissolve (Drummond, 1967, 296).

Em "Véspera", evidentemente, o concretizante prosaísmo da moldura cotidiana da cozinha da casa impede qualquer aproximação com a nobreza da elocução drummondiana. Entretanto, isto não impossibilita a consideração do redimensionamento poético operado no tema da finitude e ou do sujeito como ser para a morte, como destino e condição compartilhada com a vida, já que, na antecipação de toda perda, guardamos conosco o que, em nós, falta.

A imaginação material da casa constitui, na obra de Paulo Henriques, um motivo marcante, na medida em que processa e concretiza o seu crucial impulso: o reinvestimento na localização do subjetivo, sem as "ilusões modernas [...] da realização plena da expressão do sujeito" (Simon, 1999, 35). Já que, na moldura de um coloquialismo minimalista, pela incorporação dos pequenos detalhes da banalidade da vida – talvez, uma interessante contaminação da poesia marginal dos anos 70 – a busca de uma intimidade corporificada contra "a cal abrupta da realidade" (Britto, 1997, 47) convive, simultaneamente com uma espécie de intelectualismo irônico que, desestabilizador e decididamente antidramático, revela, a cada momento, um ceticismo polimórfico: "A imitação do homem/ é muito mais real que o dito cujo./ O original é perecível, único,/ e muda o tempo todo, e acaba sendo só/ a mera idéia do que nunca foi." (Britto, 1997, 51).

Provavelmente, a cena ambígua deste baixo-contínuo – como inconvertido grão de fel, habitando a inconclusiva concha da intimidade – sintetize a paisagem poética de Paulo Henriques que, com "sinal de menos" (Drummond, 1967,293), como bem o recomenda

Drummond, continua o mesmo e infindável diálogo da linguagem com a finitude, duplicando e diferindo por outros caminhos, a "Ciência" do poeta mineiro: "Começo a ver no escuro/ um novo tom/ de escuro. [...] E a esmerilhar a graça/ da vida, em sua/ fuga." (Drummond, 1967, 301, 2).

É também pelo "escuro" que vou transitar para a "escrita icônica" de Arnaldo Antunes, em sua reapropriação da pesquisa poética de tradição concretista, numa prática artística radicalmente marcada pela travessia e pela recíproca contaminação de campos e linguagens de criação: da música, à poesia visual, das artes plásticas à crítica de arte. Na definição de Haroldo de Campos, visto como um "artista multimidiático e intersemiótico"(Antunes, 1998, 4 ªcapa), este versátil criador na encruzilhada das linguagens – das diferentes artes e tecnologias – exerce, pelo talento combinatório e irreverente de sua vocação, uma permanente atualização da "latência antropofágica" (Herkenhoff, 1998, 22) de nossa cultura.

É que, ao mover-se com excepcional naturalidade, em meio ao inesgotável das possibilidades técnicas contemporâneas, este ex-Titã [3], em todos os campos que opera, sabe misturar "alta tecnologia à pulsão mais primitiva" (Antunes, 2000, 137), no seu caso, definida como uma intensa sensibilidade poética de feição cósmico-filosófica.

A peculiar amostragem de sua produção poética, por mim selecionada, o poema visual "espelho", realiza em outro viés o "escuro", acima comentado em Drummond & Paulo Henriques, como presença da morte no "vaso sagrado" da vida. Aqui, a sensibilidade titânica de Antunes – em sua insubmissão aos olímpicos deuses do destino, como o emblemático Prometeu, do mito e da tragédia – celebra "o sentido de inauguralidade da obra de arte como essência da verdade da poesia" (Vattimo, 1987, 57).

Ainda, segundo a ontologia hermenêutica de Vattimo, na exploração do heideggeriano *A origem da obra de arte*, posso entender o "quebrar-se da palavra poética" ou como "abertura para o mundo" ou ainda como "jogo de naufrágio da linguagem", "efeito de silêncio",

---

[3] Titãs é o nome do conjunto de música pop/rock/brasileira que o poeta integrou, durante alguns anos.

experiência da mortalidade na linguagem. A íntima reversibilidade entre ambos os sentidos não impede a respectiva prevalência de cada um, na dinâmica metacrítica de cada obra. Aqui, o universo cósmico de Antunes privilegia o primeiro, já que, nele o "efeito de silêncio" da palavra-coisa, muito mais "escurece", enquanto o que promete ou profetiza, do que como aquilo que inclui, recolhe ou se fecha. Assim, sua poesia, no atrito entre sintaxe visual, invenção sonora e imaginação material do sentido, promove, titanicamente, a desalienação do "mundo como imagem" a partir do que seria:

> a irredutibilidade da obra de arte ao existente [...] ou uma nova perspectiva global do mundo; ou então verdadeira figuração profético-utópica de um mundo alternativo [...] ou ainda a apresentação de diversas possibilidades de existência que, sem pretenderem valer como telos utópico ou como critério de juízo sobre o existente, funcionam, no entanto, no sentido de o tornar fluido, suspendendo-lhe o caráter exclusivo e coercitivo (Vattimo, 1987, 57).

Curiosa a coincidência entre a concepção citada acima – no que tenta definir a peculiaridade do telos pós-moderno, como o "tornar fluido" o existente – e a imaginação material da água prevalente na obra de Antunes, como, inclusive, se pode observar no poema escolhido. A simétrica divisão da página entre o branco superior e o preto inferior dá, aliás, a idéia de mergulho, nas águas densas, profundas, pesadas do "mim". De fato, em "espelho", a superposição das palavras escrevo, e esqueço, na superfície do lago de águas negras gera, pela mistura o escureço, que, afinal, constitui a chave do poema.

Se como o reconhece Bachelard, em seu "ensaio sobre a imaginação da matéria", "o simbolismo é um poder material" (Bachelard, 1998, 141), o devaneio materializante de Antunes ao figurar a escritura/criação como o trabalho do esquecimento, vai, num excepcional insight , sintetizar através da confluência de efeitos (visuais, gráficos, sonoros), várias reflexões complexas e altamente ambíguas, por seu caráter mesclado entre sensível e intelectual. Inicialmente, o valor ambivalente do devaneio da água – que, como "símbolo maternal", é "substância de vida" mas também "substância de morte" (Bachelard, 1998, 75) – conjuga-se à imaginação da profundidade como "água profunda": "O passado de nossa alma é uma água profunda." (Bachelard, 1998, 55).

Em seguida, pela própria dinâmica do jogo de imagens entrecruzadas, a combinação da água com a noite, suscitada por escureço; gerando a matéria noturna, concretiza o sonho penetrante das "trevas substanciais", inerente à imaginação melancólica. Como bem o reconhece Bachelard: "Deve-se reconhecer que essas impressões noturnas têm uma maneira própria de reunir-se, de proliferar, de se agravar. Deve-se reconhecer que a água lhes dá um centro em que elas convegem melhor, uma matéria em que elas perseveram por mais tempo." (Bachelard, 1998, 106).

Por outro lado, a melancolia desolada desta água "cor de tinta", tão profunda, tão íntima, constitui o "espelho", o avesso simétrico do branco da página, a óbvia imagem do silêncio, do oco, do nada. Da mesma forma, "o quebrar-se da palavra poética" se dá, simultaneamente, na densidade de sonhos intrincados como profecias e naquilo que nela, na palavra, falha ou se consome, em relação à coisa: ou seja, no claro-escuro do velar/desvelar, aclarar/ocultar, mostrar/encobrir o que se inaugura no mundo. Neste sentido, a reversibilidade do acima/abaixo – enfatizada pelos pontos de interrogação, coloridos na razão inversa do meio em que se encontram, o preto no branco/o branco no preto – recupera a visão de mundo profética de Antunes que, apaixonado discípulo da lição de Blake, acredita n'"o casamento do céu e do inferno", e ou na sua enérgica religião, segundo a qual: "Deus apenas age e é nos seres existentes, que são os Homens" (Blake, 1984, 43).

Mas, além disso, o jogo cruzado de crenças, conceitos e sentidos do poema, através da paronomásia escrevo/esqueço/escureço – dramatizada pela superposição gráfica dos vocábulos, todos verbos na primeira pessoa do singular/presente – sintetiza a mútua implicação entre memória e esquecimento, que pode desdobrar-se em várias direções.

Inicialmente, o já referido caráter fundador da palavra poética, tão bem encenado na obra de Antunes, aqui, no poema, ressoa a reflexão de Bachelard sobre a fenomenologia da "expansão" e do "êxtase" para Baudelaire:

> Essa imensidão, como Baudelaire nos fez ver com detalhes, é uma conquista da intimidade. A grandeza progride no mundo à medida que a intimidade se aprofunda, O devaneio de Baudelaire não se formou diante de um

universo contemplado. O poeta – é ele quem o diz – conduz seu devaneio com os olhos fechados. Não vive de lembranças. Seu êxtase poético tornou-se pouco a pouco uma vida sem acontecimentos. [...] Lentamente, a imensidão se institui como valor primordial, como valor íntimo primordial. Quando vive realmente a palavra imenso, o sonhador se vê libertado de suas preocupações, de seus pensamentos, libertado de seus sonhos. Já não está enclausurado em seu peso. Já não é prisioneiro de seu próprio ser (Bachelard, 2000, 200).

A seguir, o inaugural ou o irredutível da obra também pode ser visto como esquecimento do mundo, num sentido diferente do anterior, que é o do desbordamento de si. Neste novo atalho, "o engajamento do ser imaginante" é tal, que a entrega às imagens passa a implicar, conforme bem o reconhece Benjamin, "uma sombria resistência contra o saber" (Benjamin, 1987, 265). Em direção convergente, Bachelard concebe a "imaginação produtora", como função de despertar o homem de todos os seus automatismos, inclusive o mais insidioso dentre eles: "o automatismo da linguagem" (Bachelard, 2000, 18).

Ademais, o nexo fluido e movediço, entre tal tipo de imaginação e as lembranças, vai torná-las "metáforas da vida", já que a memória, como musa e mãe de toda poesia, emerge da terra e na terra do esquecimento. Aí, este "espelho" de Antunes faz falar o drummondiano **esquecer para lembrar** e, certamente, também "com sinal de menos" (Drummond, 1967, 293), sabe ecoar a "Permanência" do poeta mineiro, quando constata:

> E o esquecimento ainda é memória, e lagoas de sono/ selam em seu negrume o que amamos e fomos um dia,/ ou nunca fomos, e contudo arde em nós/ à maneira da chama que dorme nos paus de lenha jogados no galpão (Drummond, 1967, 265).

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, Theodor, "Conferência sobre Lírica e Sociedade", *Os Pensadores*, (Seleção de Zeljko Loparié e Otília B. Fiori Arantes), São Paulo, Abril Cultural, 1975, XXLVIII, p.201-214.

ANDRADE, Carlos Drummond, *Obra Completa*, Rio de Janeiro, Companhia José Aguilar Editora, 1967, p. 157.

ANTUNES, Arnaldo, *2 ou + corpos no mesmo espaço,* São Paulo, Perspectiva, 1998.

——, *40 Escritos*, São Paulo, Iluminuras, 2000.

BACHELARD, Gaston, *A poética do espaço*, São Paulo, Martins Fontes, 2000.

——, *A água e os sonhos, Ensaio sobre a imaginação da matéria*, São Paulo, Martins Fontes, 1998.

BENJAMIN, Walter, "Uma profecia de Walter Benjamin" *Mallarmé.* (Trad. Org. estudos críticos por Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos), São Paulo, Perspectiva, 1974, p.193-4.

——, *Rua de mão única, Obras Escolhidas*, Vol. 2, Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho, São Paulo, Ed. Brasiliense, 1987.

——, *O autor como produtor*, Flávio Kothe (org), Walter Benjamin, São Paulo, Ed. Ática, 1985, p.195.

BLAKE, William, *Poesia e Prosa Selecionadas, Edição Bilíngue*, Trad e Prefácio de Paulo Vizioli, São Paulo, J. C. Ismael, 1984.

BRITTO, Paulo Henriques, *Trovar Claro*, São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

——, "Véspera", *Inimigo rumor,* Rio de Janeiro, 7letras, nov/2000, 4.ª capa.

CANDIDO, Antonio, *Formação da literatura brasileira (Momentos decisivos)*, São Paulo, Livraria Martins Editora, 1969, 3.ª ed, vol. I.

CAMPOS, Augusto de, *Poesia antipoesia antropofagia*, São Paulo, Ed. Cortez & Morales Ltda, 1978.

DIAS, Ângela Maria (org) et al., *A missão e o grande show, Políticas culturais no Brasil dos anos 60 e depois*, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1999.

HALL, Stuart, *A identidade cultural na pós-modernidade*, Trad. Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro, Rio de Janeiro, DP&A Ed, 1997.

HARVEY, David, *Condição Pós-Moderna*, Trad. Adail Ubirajara Sobral, Maria Stela Gonçalves, São Paulo, Edições Loyola, 1992, 5.ª ed.

HERKENHOFF, Paulo, "Introdução Geral", *XXIV Fundação Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos,* (Curadores Paulo Herkenhoff e Adriano Pedrosa), São Paulo, A Fundação, 1998, v. I, p. 22-34.

HOLLANDA, Heloisa Buarque (org), *Esses Poetas, Uma antologia dos anos 90*, Rio de Janeiro, Aeroplano Editora, 1998.

HUTCHEON, Linda, *Uma Teoria da Paródia, Ensinamentos das Formas de Arte do Século XX*, Trad. Teresa Louro Peres, Lisboa / Rio de Janeiro, Edições 70, 1989.

LEITE, Sebastião Uchoa, "Metapoética e Metaficcionalidade na Poesia Brasileira Moderna", *Remate de Males, Revista do Departamento de Teoria Literária*, Campinas, UNICAMP, 1993, n.º 13, p. 147-159.

MERQUIOR, José Guilherme, *Verso Universo em Drummond*, Trad. Marly de Oliveira, Rio de Janeiro, José Olympio / Secretaria de Estado de Cultura, Ciência e Tecnologia, 1975.

SIMON, Iumna Maria, "Considerações sobre a Poesia Brasileira em Fim de Século", *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, Cebrap, nov/1999, n.º 55, p. 27-36.

VATTIMO, Gianni, *O fim da Modernidade Niilismo e Hermenêutica na Cultura Pós-Moderna*, Trad. Maria de Fátima Boavida, Lisboa, Editorial Presença, 1987, 1.ª ed.