



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Educação e Humanidades  
Instituto de Letras


Orlando Lopes Albertino

**O Mundo, e suas máquinas: um estudo sobre propagação temática em “A  
Máquina do Mundo”, de Carlos Drummond de Andrade**

Rio de Janeiro  
2009

Orlando Lopes Albertino

**O Mundo, e suas máquinas: um estudo sobre propagação temática em “A  
Máquina do Mundo”, de Carlos Drummond de Andrade**



Tese apresentada como requisito parcial  
para obtenção do título de Doutor ao  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
da Universidade do Estado do Rio de  
Janeiro. Área de Concentração: Literatura  
Comparada.

Orientadora: Profa. Dra. Ana Lúcia Machado de Oliveira

Rio de Janeiro  
2009

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ/REDE SIRIUS/CEHB

A553     Albertino, Orlando Lopes.  
          O Mundo e suas máquinas: um estudo sobre propagação temática em “ A Máquina do mundo”, de Carlos Drummond de Andrade / Orlando Lopes Albertino. – 2009.  
          372 f.

          Orientadora: Ana Lúcia Machado de Oliveira.  
          Tese (doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.

          1. Andrade, Carlos Drummond de, 1902-1987. A Máquina do mundo – Teses. 2. Literatura comparada – Teses. 3. Poesia – Teses. 4. Literatura – Filosofia – Teses. 5. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. 6. Ontologia – Teses. 7. Fenomenologia e literatura – Teses. 8. Poética – Teses. I. Oliveira, Ana Lúcia Machado de. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.

CDU 869.0(81)-1

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação

\_\_\_\_\_  
Assinatura

\_\_\_\_\_  
Data

Orlando Lopes Albertino

**O Mundo, e suas máquinas: um estudo sobre propagação temática em “A Máquina do Mundo”, de Carlos Drummond de Andrade**

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Literatura Comparada.

Aprovado em : 18 de junho de 2009.

Banca Examinadora:

---

Profa. Dra. Ana Lúcia Machado de Oliveira (Orientadora)  
Instituto de Letras da UERJ

---

Profa. Dra. Carlinda Fragale Pate Nuñez  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof. Dr. Luiz Carlos Lima  
Instituto de Letras da UERJ

---

Prof. Dr. Adalberto Müller Junior  
Instituto de Letras da UFF

---

Prof. Dr. Wilberth Claython Ferreira Salgueiro  
Departamento de Letras da UFES

Rio de Janeiro  
2009

À Miriam (e nossas mil alianças).

Ao Álvaro (e nossas mil confianças).

À Ana Lúcia, pela compreensão tão maior que a obrigação.

À Shirlene, pelas maquinantes prosas de verão.

À Nanine, que entreviu a Máquina muito antes de mim.

Ao Google, ao Scielo e demais repositórios digitais sem os quais este estudo não teria sido possível.

Ao Mundo, À Máquina e ao Caminhante.

Porque eu sou do tamanho daquilo que sinto, que vejo e que faço, não do tamanho que as pessoas me enxergam.

Carlos Drummond de Andrade

## RESUMO

ALBERTINO, Orlando Lopes. *O mundo, e suas máquinas: um estudo sobre propagação temática em “A Máquina do Mundo”, de Carlos Drummond de Andrade*. 372 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

Este estudo parte de preocupações filosóficas, teóricas e analíticas para promover exercícios de leitura e de interpretação do poema “A Máquina do Mundo” (1951), de Carlos Drummond de Andrade. Estabelecendo pela via ensaística a noção de “ontologia da propagação”, busca localizar a necessidade da ontologia no fundamento pré-paradigmático da ciência. Incorporando referências da Fenomenologia e da Hermenêutica, tenta assumir seus pressupostos e implicações para a constituição do método em Teoria da Literatura e para a definição dos campos básicos para a analítica da existência lógica, empírica e pragmática: os campos que representam as instâncias ontológicas do real, do simbólico e do imaginário. Da assunção fenomenológica e hermenêutica, passa-se a considerações sobre categorias pertencentes ao jargão literário, escolhidas por sua relação com o artefato literário em questão e correspondendo ao âmbito das três instâncias ontológicas: discute-se a Poesia como sendo um fenômeno constituinte, a Literatura como uma manifestação instituinte e o Poema como uma manifestação restituente do signo literário “A Máquina do Mundo”. Em seguida, considera afetações e interferências de algumas correntes sociológicas, formalistas e antropológicas, buscando participar do diálogo sobre a possibilidade de aceitação da prática literária como uma prática de valor cognitivo, e não apenas ideológico e estético. Em seu terceiro momento, o estudo busca aplicar os pressupostos ontológicos e epistêmicos para estabelecer o limite dos espaços comparativos tornados possíveis ao poema “A Máquina do Mundo” e buscando o pano de fundo histórico e historiográfico do século XX a partir de suas possibilidades de relação com a obra de Drummond e segundo a orientação dos vetores dados no poema: a consolidação do “veio crepuscular” na tópica canônica do Novecentos brasileiro; a implicação da postura ideológica de Drummond na recepção crítica à sua obra; e, por fim, a localização posterior dos *topoi* cosmológicos e existenciais. Em seu último ensaio, refere-se à questão cosmológica e sua afetação sobre a postura existencial do Caminhante. Recuperam-se pontos de semelhança e de diferença entre as poéticas encontradas em *Os Lusíadas*, de Luís de Camões e em *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, para por fim remeter à identificação de uma continuidade temática entre o poema de Drummond e aquele que se costuma designar como “pensamento originário” na tradição da Filosofia ocidental. A seguir, buscam-se referências para alguns dos elementos formais do poema “A Máquina do Mundo” segundo sua origem no contexto da Literatura Ocidental. Consideram-se alguns traços característicos dos três seres representados (A Máquina, o Mundo, o Caminhante) e, encerrando-se a tese, procede-se a um exercício de leitura centrado especificamente no poema.

Palavras-chave: Carlos Drummond de Andrade. Máquina do Mundo. Ontologia da propagação. Multiplicidade mínima. Comparatividade.



## ABSTRACT

This study derives from philosophical, theoretical and analytical concerns to promote reading and interpretation exercises of the poem "A Máquina do Mundo" (1951), by Carlos Drummond de Andrade. By establishing the notion of "ontology propagation" through essay, it aims at locating the need of ontology in pre-paradigmatic fundamentals of science. Incorporating Phenomenological and Hermeneutical references, it attempts to assume its presuppositions and implications so as to constitute the method in Literature Theory and to define basic fields for analyzing the empirical and pragmatic existence: the fields representing the ontological instances of real, symbolical and imaginary. From the phenomenological and hermeneutical assumption, it moves on to considerations about categories belonging to literary jargon, chosen for their relation to this literary artifact and that correspond to the sphere of three ontological instances: Poetry is discussed as being a constituting phenomenon, Literature as an instituting expression and the Poem as a constituting expression of the literary sign "A Máquina do Mundo". Next, affections and interferences of some sociological, formalist and anthropological currents are considered, aiming at participating in the dialogue about the possibility of accepting the literary practice as a practice with cognitive value, not only ideological and esthetic values. Thirdly, the study aims at applying ontological and epistemic presuppositions in order to set the limit of comparative spaces made possible to the Poem "A Máquina do Mundo" (The World's Machine). It also investigates the historical and historiographical background of the 20th century, starting from its possible relations with Drummond's work and according to the orientation of the vectors given in the poem: the consolidation of "crepuscular vein" in the canon topica of the Brazilian Nine-hundred; the implication of Drummond's ideological posture in the critical reception of his work; and, finally, the posterior location of the cosmological and existential topoi. In its final essay, it refers to the cosmological question and its affection about the existential posture of the Walker. Similarity and difference points between poetics found in *Os Lusíadas*, by Luís de Camões, and *The Divine Comedy*, by Dante Alighieri are recovered so that, in the end, it refers to identifying a thematic continuity between Drummond's poem and that which is usually addressed as "originary thought" in the western philosophical tradition. Then, references to some formal elements of the poem "A Máquina do Mundo" are sought, according to their origins in the Western Literature context. Typical features of the three beings represented are considered (The Machine, the World, the Walker) and, ending the thesis, a reading exercise focused specifically on the poem is performed.

Keywords: Carlos Drummond de Andrade. Máquina do Mundo (World's Machine). Propagation ontology. Minimum multiplicity. Comparativity.

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO: O ENSAIO COMO TESE, A TESE COMO TESE, A TESE COMO ENSAIO .....</b>	<b>10</b>
<b>1 O COMPOSTO ONTOLÓGICO: SERES E TEMPOS DA POESIA, DA LITERATURA E DO POEMA.....</b>	<b>38</b>
<b>1.1 Para uma ontologia mínima da multiplicidade .....</b>	<b>58</b>
1.1.1 <i>A preocupação com a ontologia, um fundamento das ciências humanas</i> .....	75
<b>1.2 Especificidades da Poesia, da Literatura e do Poema.....</b>	<b>95</b>
1.2.1 <i>Poesia como fenômeno</i> .....	111
1.2.2 <i>Literatura como instituição</i> .....	124
1.2.3 <i>Poema como artefato</i> .....	142
<b>2 AS MIL E UMA VOLTAS DAS CIÊNCIAS HUMANAS .....</b>	<b>152</b>
<b>2.1 Primeiro round: o sociologismo (in)determinista .....</b>	<b>168</b>
2.1.1 <i>Primeiro movimento: no sequestro da prática, o desvelamento do instituto</i> .....	168
2.1.2 <i>Segundo movimento: um outro olhar para comparar</i> .....	177
<b>2.2 Segundo round: o formalismo arbitra.....</b>	<b>180</b>
<b>2.3 Terceiro round: a revirada linguística .....</b>	<b>184</b>
<b>2.4 A Literatura, enfim, volta a ser episteme .....</b>	<b>189</b>
<b>3 POSSIBILIDADES E LIMITES DO OLHAR COMPARATIVO.....</b>	<b>206</b>
<b>3.1 Método: comparação como procedimento operacional.....</b>	<b>218</b>
<b>4 CENÁRIO E PAISAGEM: AS AMBIÊNCIAS DE DRUMMOND .....</b>	<b>224</b>
<b>4.1 Sobre a Cultura e a Literatura Brasileira.....</b>	<b>232</b>
<b>4.2 Das trajetórias modernistas .....</b>	<b>239</b>
4.2.1 <i>Drummond antes: a veia crepuscular</i> .....	252
4.2.2 <i>Drummond durante: a era das trevas, a era das travas</i> .....	258
4.2.3 <i>Drummond depois: os anos de reflexão entre ascensão e declínio</i> .....	265
<b>5 TODAS AS MÁQUINAS, A MÁQUINA.....</b>	<b>271</b>
<b>5.1 A questão cosmológica, na poesia e fora dela.....</b>	<b>282</b>
5.1.1 <i>Do amor de Tétis, da selva selvaggia: a Máquina erodida que a pedra e o Caminhante encerram</i> .....	294
<b>5.3 Uma leitura de “A Máquina do Mundo” .....</b>	<b>307</b>
5.3.1 <i>Orbe externo: ars brasiliana vox Mundi</i> .....	307
5.3.2 <i>Orbe interno: a Máquina (com que se) lida</i> .....	318
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>343</b>
<b>APÊNDICE – OCCIDENTIA, POEMAS DE ORLANDO LOPES.....</b>	<b>355</b>

## APRESENTAÇÃO: O ENSAIO COMO TESE, A TESE COMO TESE, A TESE COMO ENSAIO

*[...] [a escrita só se justifica quando] se exerce sobre o fio da navalha, à beira do abismo, a um passo do êxtase nascido de extrema lucidez ou da vertigem; [...] a palavra escrita, no fundo, só se justifica quando não se acomoda aos clichês e idéias disseminadas e não se contenta com as conclusões esperadas.*

Luiz Costa Lima, “Aula”, em *Conversações*.

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

Carlos Drummond de Andrade, “O enigma”, em *Novos Poemas*.

### I

Esta é e não é uma tese sobre o poema “A Máquina do Mundo”, de Carlos Drummond de Andrade. Trata-se de uma tese porque é um requisito, um rito de passagem, um exercício de ultrapassagem. Mas, um pouco mais além, é uma tese que não se conforma na e nem com a monografia (entendida como a passagem contida e legitimante por um universo teórico e crítico): não pode deter-se em um assunto, pois a questão que a domina não o permite. O poema é o nosso ponto de partida e nosso ponto de chegada, a concretude que permite o contínuo – se não eterno – retorno às questões que ele permite levantar. O poema é o *corpus* mais fundamental neste estudo, a pedra-de-toque a que recorreremos insistentemente para reconhecer as riquezas encontradas no ambiente – de escrita e de leitura – em que esse texto toma suas formas, e para tentar separá-las das tolices douradas que

aluviam aqui e ali, na percepção que podemos ter do caudaloso rio da História. Mas o poema, a unidade de sentido que se pode gerar a partir da leitura de um texto, dá origem e retorno a pontos de fuga a partir dos quais se entretecem os argumentos que buscam sustentar a proposição da tese em questão.

É uma tese que se elabora como ensaio, e invoca todas as potencialidades desse modo de escrita para aproximar pontos de fuga que buscam alcançar os limites da compreensão da *obra* de Drummond segundo as múltiplas instâncias de sua existência (seu real, seu simbólico, seu imaginário), sem esquecer que cada instância guarda em si, na natureza que lhe é própria, uma complexidade e uma lógica completamente autônoma em relação às outras. Como alcançar tais instâncias de forma linear, contínua e progressiva, se elas não se reduzem nunca a apenas uma? Procuramos aqui operar uma aproximação em relação à poética de Carlos de Drummond de Andrade destacando, em “A Máquina do Mundo”, as incrustações distinguidas em sua composição formal e temática de elementos que, circulando no fluxo da dinâmica cultural ocidental, afluem para o Brasil “modernizante” do século XX, transpõem-se para o século XXI e aguardam pelos misteriosos (eleusinos?) devires civilizacionais e humanos associados ao cânone ocidental.

Nosso objetivo geral, como se pôde dar a entender desde o título, foi o de explorar teórica e criticamente a inscrição do tema/*topos* “máquina do mundo” no repertório novecentista da Literatura Brasileira, tomando como ponto de partida o poema “A Máquina do Mundo” (1951), de Carlos Drummond de Andrade. A definição de “tema” aqui é importante, pois assinala a conformação de uma “objetividade” ou unidade que pressupomos no poema e que funciona como ponto de partida para considerações sobre a dinâmica e a mecânica da propagação sígnica – semiológica e semiótica – que “atravessam” o poema e permitem sua aproximação em relação a pelo menos três momentos da Literatura Ocidental (a saber, o “*renascimento*” no século XII, o “*renascimento*” no século XV e o “*renascimento*” no século XX) e a um momento da Filosofia apenas recentemente introduzido (ou melhor, revisto) nos repertórios disciplinares das Ciências Humanas.

No decurso do desenvolvimento da pesquisa aqui apresentada, procedeu-se ao levantamento de um conjunto de dados analíticos, críticos e teóricos sobre as versões poéticas da “máquina do mundo” de Dante Alighieri, Luís de Camões e

Carlos Drummond de Andrade. A partir desse conjunto foram exploradas algumas possibilidades e relações segundo as perspectivas tornadas possíveis pelos estudos comparados e amplificadas pelos aportes conceituais da Filosofia da Linguagem e da Antropologia Cultural, aqui tomados como contrapontos às fundações da Filosofia e da Sociologia que enformam as teorias literárias modernas firmadas no cânone acadêmico entre os séculos XIX e XX. A empreitada serviu ainda para se aprofundasse, enfim, uma percepção sobre as relações entre Antropologia e Estudos (Literários) Comparados, sobretudo no sentido de alcançar algumas implicações dessa proximidade na compreensão da Cultura Brasileira. Esse exercício mostrou-se, aliás, importante na medida em que permitiu a recuperação de distinções e especificidades da terminologia empregada em estudos comparados e na prática metodológica oriunda do “fundo comum” das ciências humanas, as quais recuperaremos à medida que avançarmos no desenvolvimentos dos ensaios.

Quanto à sua forma dada ao texto final, optamos desde o início do estudo por explorar a redação ensaística. Entre as razões que se podem arrolar para justificar uma tal escolha, encontram-se o reconhecimento da suficiência em relação à legitimação de Drummond como um autor representativo da Literatura Brasileira e ao “condicionamento para a objetividade” dos modelos mais tradicionais de redação acadêmica, sobretudo os de caráter monográfico. Com o emprego do ensaio, torna-se mais fácil transitar pelo(s) sistema(s) poético(s) próximos a Drummond e navegar pela constelação formada para nos apoiar durante o desenvolvimento da noção de “propagação” e sua aplicação ao *topos* da “Máquina do Mundo”. Mais que um relato ou uma revisão teórica, buscamos localizar pontos relevantes para o estabelecimento de especificidades críticas e teóricas adequadas à abordagem dos fenômenos literário e poético em nossos dias. Queremos, nesse movimento, formular parte dos pressupostos e reconsiderar posturas e encaminhamentos que interferem de forma direta ou indireta na maneira como analisamos e interpretamos a manifestação textual do fenômeno literário.

O poema é um ponto de partida, nossa maior – senão nossa única – concretude; e é, também por isso, nosso ponto de chegada. O mais que o poema nos pode dar é exatamente o que ele *não é*: *é aquilo que ele contém*. Assim, nem sempre permaneceremos nele, deslocando nossa atenção para as coisas que, ele *não sendo*, dá a entender. E de onde estamos partindo? Carlos Drummond de

Andrade é um autor, numa cultura e numa civilização. Queremos estudá-lo, e para tanto dispomos de sua obra, de sua biografia e de sua fortuna crítica, cada uma promovendo a inscrição das representações de um dos aspectos ontológicos de sua “existência cultural”. Na expectativa de alcançar elementos suficientes para justificar as opções metodológicas deste estudo, buscamos elaborar um ensaio-súmula cujo propósito é menos sintetizar o plano de estudos posto em execução que delimitar nossas “zonas contextuais atuais” (“platôs”, no jargão estabelecido por Deleuze e Guattari), ou seja, os pressupostos que buscamos respeitar nos exercícios teóricos, críticos e interpretativos aplicados ao *corpus* “A Máquina do Mundo”.

No amálgama mineral (suas “matérias”, seus “temas”) e tecnológico (seus “instrumentos”, suas “ferramentas”) promovido por Drummond em “A Máquina do Mundo” encontram-se diversos artefatos culturais, incrustados no poema, e algo das substâncias que estes mobilizavam em seus contextos originais de produção (aquele momento suposto em que este ou aquele artefato encontrava-se plenamente integrado num modo de produção econômica, social e cultural, emulando-o de forma sintética, *estética*). Rastreá-los, encontrá-los, defini-los e referi-los é dos trabalhos mais gratificantes, mas também dos mais delicados e arriscados: trata-se, enfim, de *um Drummond que escapa a Drummond e que, sucessivamente, escapa ao Modernismo e ao Brasil para alcançar o Mundo... e voltar a Drummond, ao Modernismo, ao Brasil.*

Se a forma deve revelar o conteúdo, e se o conteúdo deve explicitar a forma, a opção por uma redação ensaística deve procurar caminhos heterogêneos para a abordagem a ser realizada, ainda que seja para a discussão de tópicos e assuntos que pretendam, em última instância, ser considerados *científicos*. Com o ensaio, torna-se possível experimentar caminhos metodológicos alternativos, com o objetivo de contemplar demandas de conhecimento também alternativas (em relação aos meios tradicionais de produção de conhecimento); com o ensaio, podemos, por fim, privilegiar pontos e operar saltos que não poderiam ser reconhecidos senão como “aporéticos”, em modelos de redação ortodoxos. Ensaçando, arriscamo-nos certamente a “rasurar” ou apenas rescender uma pólvora meramente redescoberta, mas por essa via também nos dispomos a encontrar limites (de outra forma talvez intransponíveis) para a fixação dos sentidos passíveis de serem fornecidos / acionados pelo poema. Ensaemos, portanto.

## II

Embora a redação acadêmica estabeleça como sua tipologia textual mais recorrente a escrita monográfica, não parece ser necessário um longo exame para compreender que as convenções estilísticas e protocolares que a caracterizam condicionam e dimensionam as possibilidades de abordagem das questões postas em pauta numa proposta de estudos literários. A redação monográfica pede – exige – um encadeamento que atenda aos requisitos da linearidade, da sequencialidade e da objetividade: a dissertação que por ela se orienta referencia um repertório a partir do qual se constitui o olhar investigativo do estudioso e o horizonte de expectativas do campo de conhecimento assumido como intercessor da pesquisa proposta; e os expedientes de legitimação e persuasão necessários para enquadrar as proposições feitas no quadro disciplinar e institucional do discurso científico fundamentam-se nos procedimentos interpretativos e nos instrumentos analíticos por ele avalizados e garantidos.

No caso desta tese, a opção pelo ensaio e por sua alternativa *gauche* (*drummondianamente gauche*, poderíamos dizer) como estratégia para dissolver o imperativo monológico da produção monográfica permitiu uma sucessão de totalizações e de construções de hipóteses provisórias, estas sucessivamente desconstruídas e reconstruídas. Das diversas "teses" compostas, a depuração própria da ensaística alimentou a construção de uma compreensão múltipla do objeto empírico do estudo (o poema "A Máquina do Mundo"), deu acesso a novos enquadramentos contextuais e facilitou a percepção de signos figurativos da "massa temática" inscrita no poema.

Assim, por exemplo, fomo-nos desfazendo de hábitos analíticos e interpretativos dominantes no campo dos estudos literários, como o de reduzir a percepção do *corpus* constituído por um poema ao estatuto de objeto central da compreensão do fenômeno literário, entre outras razões porque "as ciências históricas e humanas não contam com uma regularidade do objeto que permita a formulação de leis e métodos de investigação uniformes" (COSTA LIMA, 2002, p. 17). Enquadrando o poema em contextos distintos, foi tomando forma uma categorização baseada nas possíveis representações dos *status* ontológicos que a ele se podem conceder. Reduzida a multiplicidade (CARVALHO, 2005) das

significações às suas naturezas ontológicas, "A Máquina do Mundo" – um texto, dado empírico de um contexto enunciativo – dá ao leitor acesso a potências de representação reais, simbólicas e imaginárias. Nesse sentido, poderemos dizer que o poema manifesta propriedades ontológicas que o identificam, respectivamente, com a prática da Poesia, com a instituição do Literário e com a composição do Poema.

A redação ensaística sempre teve uma presença expressiva nos cursos de Letras, ainda que ela talvez esteja por demais restrita aos programas de estudos literários e suas vizinhanças acadêmicas, como os estudos culturais, a Filosofia, a História. A disponibilidade do ensaio como técnica de redação acadêmica abre um leque de roteiros que pode se permitir uma compreensão menos linear, porém mais acentuada do que a redação monográfica normalmente permite. O ensaio pode abrir mão de certos rituais de legitimação em nome do aprofundamento da reflexão e da alteração nas escalas de representação dos fenômenos e das manifestações consideradas. Dessa forma, amplia e facilita a associação de aspectos antes dispersos nas malhas disciplinares que segmentam o pensamento e a enunciação nos discursos acadêmicos e científicos convencionais:

Nos *Ensaio*s de Montaigne e nas obras de Pascal, especialmente nos *Pensamentos*, pode-se identificar portanto uma produção de sentido e de referentes que é homóloga ao processo de criação literária. O ensaio não é certamente uma forma de literatura, mas é, em si, forma; ou pelo menos manifesta, em sua estrutura interna de enunciação, a impossibilidade de ultrapassar a forma: o ensaio oscila sempre entre uma demanda filosófica, referencial, e sua impossibilidade – e o que transforma suas representações em imagens (e não em conceitos). (COSTA PINTO, 1998, p. 57.)

Nesse sentido, mesmo o dado crítico será considerado um dado interpretativo, um elemento para a construção da leitura e da interpretação do poema "A Máquina do Mundo", e não apenas um estrato das "referências bibliográficas", mas também a consideração sobre as "tecnologias intelectuais" empregadas na produção dos textos disponíveis (GURD, 2005, p. ix). Não se trata, obviamente, de uma tentativa de "criticar a crítica" a Drummond – o que nos levaria mais além do que a tese propõe –, mas de considerar a existência do texto literário na imersão em uma multiplicidade de *dados* e de  *fatos* que não se reduzam aos limites formais do texto literário.



O ensaio é uma das tipologias textuais mais características da modernidade européia, formando parêntese com o romance e as formas curtas de prosa. Entre humanistas e intelectuais das mais diversas estirpes, é considerado uma forma privilegiada para contornar as “armadilhas” ocultas nas convenções da “redação oficial”, que tende a reafirmar os valores já instalados no discurso e a deslocar temas e pautas considerados incômodos para posições periféricas ou, mesmo, suprimi-las. A história do gênero é multifacetada, e embora sua tradição mais característica (para os padrões da mentalidade ocidental moderna) seja a das linhagens que associamos a Montaigne, um rápido levantamento pode nos prover de uma lista razoavelmente extensa de precursores e de continuadores que se assumem como adeptos perenes ou bissextos do ensaio.

Anazildo Vasconcelos da Silva, ao apresentar alguns fundamentos de uma “semiotização ensaística do discurso” (2007, p. 38), enfatiza a “articulação da experiência existencial da *persona* histórica” (idem, p. 38) e o “testemunho sobre o mundo e o estar nele, de forma pessoal e direta”. Considerando a “neutralidade semiológica do discurso” (idem, p. 38), o autor observa que a natureza significativa das manifestações discursivas pode ser dada como uma “[...] atribuição da condição de significação das semióticas” que as investem (idem, p. 38). O discurso ensaístico seria capaz, então, de promover uma “abordagem concreta, no nível do conhecimento, de todos os outros discursos, inclusive de si mesmo, o que lhe confere uma natural capacidade meta-discursiva. Em relação a ele distinguem-se os demais discursos – denominados miméticos pelo grau de afastamento da realidade – que constroem a *persona* literária” (idem, p. 38-39).

Assim, se Aristóteles impõe o reconhecimento “de uma *persona* literária como elemento fundamental da expressão artística” a partir do postulado de uma “natureza mimética da criação artística”, ele abriria – implicitamente – caminho para a negação da “intenção literária” na manifestação ensaística, excluindo “naturalmente” o ensaio do quadro dos gêneros literários (SILVA, 2007, p. 39). Se o ensaio vê-se desligado da “intenção literária” (na perspectiva aristotélica, não esqueçamos) ele, ao mesmo tempo, engendra a própria “identidade histórica do homem” (idem, p. 39), permitindo a recuperação dos percursos da “*persona* histórica” no âmbito das civilizações, “construindo um sentido para sua destinação

no mundo” (idem, p. 39). O reconhecimento de uma “literariedade do ensaio” vai-se produzindo lentamente:

[...] Assim, ao lado do ensaio de aferição da realidade objetiva, fundado na pesquisa, na observação e no registro de fatos e idéias, como o ensaio científico, filosófico e histórico, desenvolve-se, já a partir da Idade Média, o ensaio de aferição da verdade subjetiva, fundado em princípios éticos, morais e religiosos, que vai favorecer o desenvolvimento de uma *persona* literária. Os cronicões medievais de um Fernão Lopes e de um Gomes Eanes de Zurara, e as *Memórias* de um Philippe de Commines, por exemplo, mesclam reflexões pessoais dos cronistas com os registros dos fatos históricos, além de apresentarem, intencionalmente, uma linguagem estilizada e uma cuidadosa elaboração formal. (SILVA, 2007, p. 40.)

Num artigo panorâmico, intitulado “Genealogia del ensayo” (2004), José Reyes Gonzáles Flores fornece coordenadas que situam mais detalhadamente o leitor em relação às origens do ensaio na civilização ocidental. Definido como um “arquigênero” (cf. Genette, *Figures II*), o ensaio pode ser entendido, segundo Flores, como uma

[...] forma genérica abierta a múltiples gêneros cuyas características textuales implican una acción pragmática ya que el ensayista instituye em su escritura el discurso reflexivo-persuasivo, sin olvidar la posibilidad argumentativa-meditativa o epistemológica que se vierte em la literariedad, además de la actualidad crítica y exegetica, monológica y enunciativa [...]. También es distintivo del ensayo el iminente carácter referencial, puramente expresivo, apelativo y dialogal que suele desplazar la referencialidad por medio de la disposición del lenguaje y sus minúcias estilístico-literarias. (FLORES, 2004, p. 1.)

O autor enumera em seu artigo uma série de autores recentes que se dedicaram a considerações teóricas sobre a natureza e as origens do ensaio, como William M. Tanner (1918), Mariano Picón-Salas (1954), Juan Marichal (1957), José Luis Martínez (1958), Theodor W. Adorno (1968), Georg Lukács (1970) e Peter Earle (1970), e discorre sobre a origem do gênero, ressaltando sua presença na cultura de formação hispânica. Ao nível da antecedência, Flores sugere que se tomem textos como o “Livro dos Provérbios”, da *Bíblia*, os *Diálogos* de Platão, a *Poética* de Aristóteles, assim como *A arte poética* de Horácio, a *Memorialia* de Xenofonte e as *Vidas paralelas* de Plutarco. Dá ainda como precursor do ensaio moderno Sêneca, que nas *Epístolas morais a Lucílio* torna manifestas a reflexão e a polêmica.

No que tange a Montaigne, o autor nota, além do emprego explícito e estratégico da palavra “ensaios” já no título de uma obra, a ocorrência de valores

semânticos como “noção de método” e de “desenvolvimento de um processo intelectual” (BERRIO *apud* FLORES, 2004, p. 2), uma vez que

[...] el concepto *ensayo* como género literário em la actualidad corresponde a la forma literaria de la reflexión, la polémica y la argumentación donde busca un proceder didáctico, um probar y comprobar um asunto, uma puesta em escena de nuevas formas de meditación sobre el conocimiento y la cultura del hombre. (p. 2)

Flores aponta, recorrendo a Maline y Mallon (1949), como uma segunda “vertente fundadora” a ensaística de Francis Bacon, que, seis anos antes da tradução dos *Ensaíos* de Montaigne para a língua inglesa (em 1597, portanto), publica seus *Essays. Religious Meditations. Places of Persuasion and Disuasion. Seene and allowed*. Na tradição encabeçada por Bacon, despontam nomes como Samuel Johnson, John Dryden e Alexander Pope.

Quanto ao florescimento do ensaio na cultura hispânica, Flores indica o surgimento do termo “ensayo” nas proximidades do nascimento da própria prosa castelhana (a partir de Zum Felde, 1954), especificamente no texto *El código de las siete Partidas*, escrito no século XII por Don Alfonso X, “O Sábio”, embora o termo remonte aos manuscritos do *Cantar de mio Cid* (séc. XII) e a textos como o *Libro del buen amor* (1330), do poeta Juan Ruiz, ao *Libro de los enxiemplos de Conde Lucanor et de Patronio* (1328–35), a *El corbacho o reprobación del amor mundano* (1438), do Arcipreste<sup>1</sup> de Talavera e a *De los nombres de Cristo* (1438), do Frei Luis de León. Por fim, se Montaigne e Bacon são tomados na França e na Inglaterra como os patronos do ensaio, Antonio de Guevara pode receber esse epíteto na Espanha, em função da publicação de *El menosprecio de la corte y alabanza de la aldea*, em 1539.

No que tange à produção ensaística hispanoamericana, Flores recorre a Germán Arciniegas para localizar uma origem ainda na época colonial, amparada em títulos como *de Orbe Novo* (1494-1510), de Pedro Mártir de Angleria, *Historia de las Índias* (1554), de Francisco Gomara, a *Historia de los hechos em las islas y tierra firme del mar Oceano* (1601-1615), de Antonio de Herrera y Tordesillas, ou, ainda, as *Cartas de relación* (c. 1520), de Hernán Cortés. O autor menciona ainda nomes como Gonzalo Fernández de Oviedo, Bernal Diaz del Castillo, Frei Bartolomé de las Casas, Frei Toribio de Benavente e Frei Bernardino de Sahagún.

<sup>1</sup> Na igreja medieval, o arcipreste era o chefe dos padres que compunham o clero de um bispo, ou de uma comunidade rural de clérigos.

Além desse levantamento referencial, Flores faz notar também que durante o século XVI

[...] se establecen las diferencias entre el *tratado* y el *ensayo*. El distingo es fundamental. Si em España, todavía em el siglo XIX y principios del XX, el ensayo no era más que um subgênero de la prosa, sin más importância de destino que ese *casillero polvoriento y olvidado* donde se arrojan los textos inclasificables; sin embargo la diferencia es grande, en el *tratado* caben aquellos textos de naturaleza didáctica y científica, puramente intelectual, cuya finalidad es obtener uma verdad absoluta y doctrinal, por ende el *ensayo* deja el vasallaje del subgênero y adquiere autonomía, pues em um principio se le confundió con el *tratado* porque ambos gêneros incidían lo dialógico, confusión que se prolonga hasta los siglos XVII y XVIII. (FLORES, 2004, p. 7.)

Entre os diversos autores importantes a recorrerem ao ensaio, podemos considerar, por exemplo, como um pensador do porte de Adorno utiliza e professa o ensaio ressaltando suas propriedades e aplicações para o desenvolvimento do pensamento crítico. Ricardo Musse observa, em um artigo bastante breve (MUSSE, [s.d.]), como “o caráter fragmentário de sua escrita [de Adorno] e de seus textos devem ser considerados como elementos dessa preocupação em suplantar o tom, o estilo e o modo de pensar sistêmico”. Num texto bastante conhecido (“O ensaio como forma”), Adorno descreve como o processo de “desmitologização” e de “progressiva objetivação do mundo” provocaram uma cisão profunda entre a ciência, a filosofia e a arte (ADORNO, 1986 [1958]):

A consciência da distinção entre exposição filosófica e científica conduz Adorno a abandonar o procedimento definitivo. A exigência de definições em filosofia é considerada por ele como uma ingerência indevida, seja de um modo de pensar pré-crítico, ainda prenhe de resíduos escolásticos, seja do método científico erigido, pelo positivismo, em padrão do método filosófico. (MUSSE, [s.d.])

Na concepção adorniana, “as ciências particulares insistem, em função da imperturbável segurança de seu modo de operar, na obrigação pré-crítica de definir; nisso, os neopositivistas, para os quais o método científico é sinônimo de filosofia, coincidem e concordam com a escolástica” (ADORNO, 1986 [1958], p.176). Recusando as definições tanto como procedimento operatório quanto como ponto de partida da filosofia, o ensaio torna-se capaz de assumir em seu próprio proceder o “impulso anti-sistemático” e a introdução “imediate” e “sem cerimônias”, dos conceitos tais como os recebe e concebe (idem, p.176), pois “exigir definições estritas contribui há muito tempo para eliminar, mediante a manipulação dos significados dos conceitos e de sua fixação, o elemento irritante e perigoso das

coisas, que vive nos conceitos” (idem, p.174). Nesse movimento de recuperação e de “avivamento”, “o ensaio passa a rever e revidar o menosprezo pelo historicamente produzido como objeto da teoria” (idem, p.176):

El ensayo refleja lo amado y lo odiado em vez de presentar el espíritu, según el modelo de una ilimitada moral del trabajo, como creación a partir de la nada. Fortuna y juego le son esenciales. No empieza por Adán y Eva, sino por aquello de que quiere hablar; dice lo que a su propósito se le ocurre, termina cuando el mismo se siente llegado al final, y no donde no queda ya resto alguno: así se sitúa entre las “diversiones”. Sus conceptos no se construyen a partir de algo primero ni se redondean en algo último. Sus interpretaciones no están filológicamente fundadas y medidas, sino que son por principio hiperinterpretaciones [...]. (FLORES, 2004, p. 12.)

Já no contexto colonial latino-americano, o ensaio mostra-se (ou se deseja) abundante, como se pode inferir a partir da lista elencada por José Reyes González Flores (2004), dando-se como uma causa bastante plausível a chegada da prensa ao México, em 1539. A título de comparação, lembremos que a atividade editorial no Brasil só começa a existir efetivamente no início do século XIX: essa comparação talvez legitime a curiosidade a respeito das implicações da presença ou da ausência de circuitos de comunicação – em particular da expressão letrada impressa – nos diversos focos de colonização ibérica e hispânica.

Por outro lado, seria difícil deixar de contrastar a *abertura* hispanoamericana (ou, por extensão, “colonial”) ao ensaio com o *fechamento* germânico apontado por Adorno, para quem “el ensayo em Alemania está desprestigiado [em 1968] como producto ambíguo; [...] le falta convincente tradición formal; [...] sólo intermitentemente se há dado satisfacción a sus enfáticas exigências” (Adorno, 1962, p. 11); mesmo o argumento de que “el ensayo provoca a la defensa [na Alemanha] porque recuerda y exhorta a la libertad del espíritu” não é suficiente para uma valoração *a priori* do gênero na cultura germânica, pois “En vez de producir científicamente algo o de crear algo artísticamente, el esfuerzo del ensayo refleja aún el ocio de lo infantil, que se inflama sin escrúpulos com lo que ya otros han hecho [...]” (p. 12).

Além da disponibilidade técnica, Flores enfatiza um outro fator para explicar a grande aceitação do ensaio por pensadores ocidentalizados:

Otra de las causas de la abundante publicación de ensayos em la América Hispánica fue a difusión de las ideas libertarias francesas e inglesas. La situación histórico-social imperante es germen para los movimientos de independencia y el inicio de una nueva etapa; la desintegración e integración de nuevos países y nuevas economías, el

encuentro y descubrimiento de la realidad hispanoamericana, así pues los deseos libertarios dan forma a la vida intelectual, cuyos temas frecuentes en los ensayos son la libertad y la reflexión acerca de la identidad nacional. José de Miranda (1962, 207-208) señala que “Desde la consumación de la independencia, el Ensayo se convertirá en una de las obras extranjeras más leídas, comentadas y citadas...” [...]. (FLORES, 2004, p. 8.)

O ensaio abre, assim, possibilidades expressivas não conformadas às normas e expectativas da “enunciação colonizada”. Talvez se possa até mesmo dizer que nos ambientes coloniais a afetação da mentalidade ocidental moderna (e de seus instrumentos, incluindo aí a imprensa e a ideologia) favoreceu o desenvolvimento da expressão ensaística, seja por questões de ordem estética (o ensaio é muitas vezes assumido como “recurso” ou “gênero literário”), político-ideológica (constituindo uma espécie de estratégia discursiva capaz de amenizar, senão abolir, as dinâmicas e mecânicas hegemônicas de controle e censura) e pragmática (sendo então entendida como uma forma de ação exercida pela via da linguagem e assumida como forma privilegiada de “ato de fala” capaz de incidir sobre a própria configuração dos sistemas das mentalidades e da formação das ideologias):

El ensayismo del siglo XIX se transforma en el vehículo de propagación de las ideas y los ensayistas ganan una enorme cantidad de lectores. Se trata de pensadores que se distinguen de aquellos intelectuales formados en la academia, cuya actividad filosófica o literaria la desarrollan en la cátedra universitaria, en cambio estos ensayistas elaboran ideas surgidas de amplios campos de la cultura, la sociedad, el arte, la literatura, la educación, la moral, incluso la política y la economía. Es notable que durante el siglo XIX existe una confrontación ideológica entre el romanticismo e idealismo en relación con el academicismo de la ilustración, de esta oposición surgen debates constantes, y el género iniciado por Montaigne es el medio eficaz para la difusión de las nuevas ideas. (FLORES, 2004, p. 8-9.)

Flores sintetiza em outro momento a posição de José Corominas, que sugere que se deva tomar o ensaio como um “verdadero género literario”; para Corominas, “Em los tiempos modernos se aplica el vocablo a un verdadero género que comprende aquellos trabajos considerados como literarios y científicos” (idem, p. 9). Para Flores, as observações de Corominas

[...] institucionalizan al ensayo con la singular dicotomía ciencia y literatura, o diremos ciencia más literatura o literatura más ciencia, de allí que durante mucho tiempo se haya considerado al ensayo como género híbrido. Hoy, diré, se trata de una transgeneralidad (architexto, dirá Genette), en oposición a Corominas, la Retórica Del siglo XIX, apunta que el ensayo no se puede clasificar ni como obra de imaginación, por lo que el género es reducido a esa subespecie de textos de divagación. (FLORES, 2004, p. 9.)

Encerrando seu artigo, Flores contrasta a delimitação temática identificada nos *Ensaio*s de Montaigne (a emoção ou sentimentos do ensaísta, sua opinião franca e honesta sobre fatos sem pretensões maiores que o exercício intelectual livres de dogmatismo) ao ensaio hispanoamericano, que, segundo Carlos Loprete (2000 *apud* FLORES, 2004), realiza “no sólo uma asimilación de temas, sino una ampliación de los mismos”, passando a incluir elementos tais como o humor e a erudição, a poética e a análise estética, a crítica literária, a psicologia, a política, a história, a filosofia e a crítica social (*idem*, p. 10). O que o autor dá como certa é uma espécie de “permanência” de um *modo ensaístico* que parece acompanhar as expressões humanas compatíveis com a noção de “literário”, desde o *Antigo Testamento* (se não anteriormente):

A contaminação das formas ensaísticas com as formas ficcionais culmina na hibridação dos gêneros, processo em que atuam diversas vertentes, vinculadas a diferentes áreas de conhecimento. Não será difícil deduzir que, no nascedouro da Idade Média, a coexistência das formas ensaísticas com as formas ficcionais tenha contribuído para mesclar memória e imaginação, e que, para neutralizar a tensão emotiva e os excessos imaginativos dos românticos, os escritores realistas, optando por uma expressão direta da realidade, mediante a análise objetiva das questões práticas, também tenham contribuído para mesclar as *personas* histórica e literária. [...] É possível surpreender esse processo na distante Idade Média, quando a prosa ensaística de resgate da cultura greco-romana, de cunho filosófico e histórico, se mescla com a prosa ficcional dos “romances” medievais, ou, mais distante ainda, na multiplicidade das formas da prosa na Antiguidade [...]. (SILVA, 2007, p. 42.)

Anazildo Vasconcelos da Silva defende, assim, que a “natureza ensaística [...] não se prende a uma evolução do gênero ensaístico, mas à problemática humano-existencial” (2007, p. 43), sobretudo a da modernidade – ou das *modernidades*. Dada a falência “quase total” da representação humana durante o estágio mais avançado da modernidade europeia, a literatura teria encontrado “na ficção histórica, biográfica e literária [...] uma forma discursiva de reinscrever o humano na realidade” (*idem*, p. 43).

Caso nos permitamos retomar a célebre expressão de Antonio Candido dada em *Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos* (1959), o fato de a literatura brasileira ser um “galho”, um ramo secundário – ou terciário – no jardim europeu (leia-se “moderno”) de Calíope, longe de servir para uma depreciação valorativa referente ao afastamento de uma matriz, de uma origem, poderá ser

tomado como um indicador de seu potencial de produção de diferença em relação a essa matriz determinada historicamente. A instituição literária, fundada e fundida no imaginário de um continente que continha um “maciço civilizacional” em expansão, havia atravessado de forma descontínua o tempo e o espaço para alcançar o território português e, conseqüentemente, o brasileiro. (Sua expansão primária vinha da própria formação do sistema cultural português/ibérico, enovelado nas ruínas do império romano; a expansão secundária vinha da institucionalização desse repertório nos termos das definições cunhadas em nações como a França e a Alemanha.)

Tendo herdado uma postura “latinista” no trato com o idioma, os portugueses permitiram a confluência de traços formais para constituição do português moderno, cunhando expressões atreladas ao desenvolvimento tecnológico da navegação e da aplicação marítima de conhecimentos astronômicos. Até o século XV, as nações européias modernas encontravam-se num estado “embrionário”, e Portugal já se punha em posição periférica, tanto no contexto geográfico quanto no ideário mítico da Europa nascente: o centro da civilização estava na Itália que renascia e fazia margem com a França e a Alemanha. A Itália se impunha por uma imagem que a afirmava presente desde o passado fundador da História Ocidental; A França (e depois a Alemanha) se afirmava presente *em direção ao futuro*, na medida em que preparava o surgimento de novos territórios ideológicos e as novas formações sociais entronizadas séculos à frente, durante a Revolução.

Nesse sentido, Portugal durante a evolução “oficial” da Modernidade européia não se sentia nem “sujeito”, nem “objeto” da História: era, antes, uma sua “testemunha” (ou seja, do destino da *Pólis* – agora abstraída na forma do Estado nacional), que aprendia ou, ao menos, incorporava as referências dessa mesma História à medida que ela se ia processando. Tais referências, entendidas como signos produzidos pelos agentes da História européia, foram sendo absorvidas pelo sistema cultural português e, por extensão, passaram a ser referidas em seu sistema linguístico, cujo influxo alcançava seus (então vastos) territórios e possessões. (Ainda que sob a égide do eurocentrismo, orientador na atribuição de valores aos fatos culturais observados e absorvidos, a prática portuguesa incluía largamente a *reformulação* dos fatos culturais – algo que, muito posteriormente, desaguou no que



conhecemos hoje como “jeitinho brasileiro”, na cultura popular, e como “antropofagia”, nos meios acadêmicos e círculos culturais.)

No caso brasileiro, o sistema linguístico foi transplantado segundo a marcha da empresa colonial e mercantilista, cuja regulação funcional exigia a ativação de postos avançados para representar o Estado português, mas que não contava efetivamente adaptar o conjunto do território colonial à mecânica institucional da metrópole, dado que bastava à mentalidade mercantil deslocar as riquezas para a matriz do Império. Apenas quando, por turbulências geopolíticas européias, se obriga a Corte a uma migração transcontinental, passa-se a contar um esforço e um engajamento na configuração e consolidação de instituições como a Literatura, até então tida por prática esporádica ou restrita aos estamentos sociais mais diretamente envolvidos com a cultura livresca.

Assim sendo, poderemos dizer que a manifestação política portuguesa seja de uma “segunda” ordem, “perceptiva” e “representacional” em relação à matriz ocidental moderna, e que no Brasil (e nas demais colônias) essa manifestação tenha constituído uma “terceira” ordem constitutiva, de caráter “conceitual” e – finalmente – capaz de inverter a cadeia imaginária e o fundamento mítico da *Pólis* ocidental, este ancorado na contiguidade das relações familiares sanguíneas: enquanto o *ancièn regime* se esforçava por afirmar o direito de sangue como um direito *natural*, as dinastias portuguesas se esforçavam por manter – por alianças e por *diluição familiar*<sup>2</sup> – o funcionamento do Estado. Ainda mais dissoluto será o caso brasileiro: a administração da colônia será executada por nobres e por funcionários apenas *familiares* à Corte e progressivamente submetidos às ordens da tecnocracia e da economia racional que evolui do mercantilismo para o capitalismo. A despeito do elemento pejorativo de uma tradição que estimula a cooptação da esfera pública para a defesa de interesses privados, passam a ser as colônias o espaço empírico de manifestação puramente conceitual do cânone político ocidental: é no universo colonial da América Portuguesa que encontraremos a possibilidade de uma sociedade *materialmente desvinculada* dos compromissos canônicos que engendraram a civilização ocidental.

O ensaio, assim, mesmo tendo ampla aceitação e “enquadramento programático”, funciona como arena que expõe as tensões intelectuais dos diversos

---

<sup>2</sup> Cf. a transferência da Coroa para a Espanha, no século XVI.

sistemas culturais que o acolhem. As questões que se ampliam, a possibilidade da manifestação estética (e sua intencionalidade de singularização do ato de escrita e de leitura), a subjetivação da atitude analítica, a multidisciplinaridade e o humor – que acarreta ao ensaio grandes possibilidades de recepção, mas que ao mesmo tempo o coloca sob a iminência de uma anulação de suas intencionalidades, caso se reduza a mera sucessão de anedotas ou crônica sobre um dado tema ou tópico. No espaço do ensaio, e na personalização discursiva que o caracteriza na modernidade, torna-se possível evidenciar dados cruciais da formulação do pensamento crítico dos autores que o adotam.

Em nosso caso, o sucessivo recurso ao texto de ensaístas que elaboram leituras da poética drummondiana e a necessidade de aproximá-los em diversos momentos permite que destaquemos alguns elementos de formação do pensamento crítico e teórico no Brasil. No contexto brasileiro, encontraremos em autores como Luiz Costa Lima, José Guilherme Merquior, Affonso Romano de Sant’Anna e Alfredo Bosi casos exemplares de convivência com a forma ensaística. Tracemos alguns paralelos entre as obras desses autores, buscando alcançar alguns dos diálogos que cada um deles estabelece não apenas com a constituição do pensamento brasileiro, mas também com o quadro mais amplo da formação do pensamento crítico em sua extração ocidental. Assim, por exemplo, Costa Lima e Merquior são dados como indicativos de que a crítica e a ensaística brasileiras avançaram para

A fase das respostas certas, metodológicas, será também, ao mesmo tempo, a da retomada e a da recusa da estética – retomada em José Guilherme Merquior, recusada em Luiz Costa Lima, no segundo Luiz Costa Lima (...). Nos dois, Merquior e Costa Lima, o ensaísmo crítico toma o vulto de indagação histórica, sociológica e política, empenhando a cultura toda no conhecimento da literatura, da arte em geral e no movimento das idéias, particularmente no Brasil. O que os liga entre si é a retomada do clássico conceito de *mimesis*, o aproveitamento do método de Lévi-Strauss – no *Estruturalismo e teoria da literatura* (1973), de Costa Lima, e no *A estética de Lévi-Strauss* (1975), de Guilherme Merquior, e a específica caracterização da literatura brasileira e estrangeira moderna por ambos. (NUNES, 2000, p. 69.)

A retomada da noção de *mimesis* e a incorporação da indagação de cunho histórico, sociológico e político na ensaística desses dois críticos encontra seu ambiente mais propício na tipologia do ensaio, cuja “forma mínima” é o fragmento: “O fragmento é a forma mínima do ensaio. [...] Fora de distinções temáticas, que diferença há entre um fragmento de Pascal e um ensaio de Montaigne além da

expansão do segundo ou, inversamente, da redução em que se deixa o primeiro?” (COSTA LIMA, 1993, p. 88, nota). É acedendo à “poética fragmentária” do ensaio (COSTA PINTO, 1998, p. 24) e *cedendo* à “atitude mental” que antecede o gênero literário propriamente dito que ambos participam de um “pensamento filosófico que deseja ‘ressensualizar’ a razão por meio da proximidade em relação ao universo estético” (idem, p. 36) – o que acaba transformando o ensaio num “pacífico desafio ao ideal da *clara et distinctio perceptio* e da certeza livre de dúvidas” (ADORNO *apud* COSTA PINTO, 1998, p. 36).

Além de considerações dispersas sobre a defesa do ensaio como recurso expressivo em introduções de livros e textos diversos, Costa Lima discute de forma mais detida suas implicações para a formação da autorialidade moderna em *Limites da voz* (1993), trabalho que enfatiza o fator de “legitimação do indivíduo”<sup>3</sup> intrínseco à postura autoral de Montaigne e à concepção moderna da prática *retórica* (no sentido de utilização da linguagem para lidar com as situações da realidade) e *literária* (voltada para a construção de textualidades ficcionais, desvinculadas de correspondências específicas, simétricas em relação à constituição da realidade), dado que

[...] A relação entre a autobiografia e a forma-ensaio nos *Essais* é considerada por Costa Lima paradigmática das modificações ocorridas, de um lado, no registro da representação ficcional e, de outro, no regime de uma subjetividade em *devenir*, o que lhe ajuda a melhor entender, prospectivamente, tanto a forma literária emergente, quanto as prerrogativas do sujeito individual e do aparato legitimador e orientador da auto-apreensão do sujeito em face do conhecimento das coisas e do mundo. [...] (RICOTTA, 2003, p. 41.)

Assim, em textos como “Aula”, espécie de “prólogo” ao volume *Conversações*, o autor refere a existência de discursos próximos “porém bastante diferentes” do discurso da Literatura (e assumindo, é interessante notar, o pressuposto de que “literatura é discurso”), não em termos formais e estruturais mas, sim, funcionais e operacionais. Um crítico e teórico famoso por não capitular ante barreiras disciplinares e por trabalhar para a restituição de uma *tensão* à literatura, assumindo-a como uma instância para o pensamento e como trincheira para o posicionamento político e ideológico, Costa Lima manifesta

[...] um certo incômodo em ser intelectual no Brasil, pois seu terreno é vago e difuso, por uma série de fatores. Nossa cultura, diferentemente

<sup>3</sup> Ecoando Montaigne, Costa Lima dirá: “Escrevo sobre o que me preocupa e o que me preocupa não tem alguma legitimação prévia”. Cf. COSTA LIMA, 2002, p. 12.

da dos países hispanoamericanos, se impôs de cima para baixo, obrigando o intelectual a optar, desde cedo, pela palavra teatralizada. Essa palavra teatral – retórica vazia ou restos de janta abaianada – era muito bem-aceita pelas agências do paço. (CARDOSO, 2004, p. 117-118.)

Além da literatura cuja expressão era a da classe dominante, o que prevaleceu, na produção cultural da era colonial, foi um moralismo crítico simpático ao retoricismo e ao nativismo/nacionalismo sem maiores reflexões. Mesmo com a vinda da família real ao Brasil e, posteriormente, com o advento das Repúblicas, a situação do intelectual no País não se alterou significativamente. Isso posto, Luiz Costa Lima aponta três características que marcam indelevelmente nosso precário sistema intelectual: uma cultura predominantemente auditiva, uma cultura voltada para fora e um sistema intelectual que não possui um centro próprio de decisão. (CARDOSO, 2004, p. 118.)

Preocupando-se com a compreensão a respeito do “mundo” e da “literatura”, a teoria e a crítica de Costa Lima (e, de outra forma, a de Merquior) aceitam ou, antes, buscam a “oscilação entre os pólos do conceito e da experiência” que a tradição kantiana busca fundamentar como “essência de toda a crítica” (BAEMLER *apud* COSTA LIMA, 2002, p. 17). Observadores e atentos às “reflexões sobre a emergência e o primado do sujeito ante a concepção moderna de literatura” (RICOTTA, 2003, p. 40), ambos abrem caminhos para que se possa

[...] repensar a relação entre o papel das representações efetuadas pelo sujeito – representações e sujeito considerados de maneira diversa de como o pensamento moderno nos acostumou a fazê-lo – e o fenômeno da *mimesis*, tampouco integralmente entendida como o fizeram os antigos. Tal proposta (...) é feita com o propósito de ajudar-nos a diminuir o divórcio com o mundo, acentuando com a tradição da negatividade, a que pertencem a poesia pós-mallarmeana e a pintura não-figurativa (se não acrescentarmos a música experimental é porque dela nada entendemos). (COSTA LIMA, 2000, p. 21.)

Especificamente em Costa Lima, o ensaio terá um papel importantíssimo nas tentativas de superação do “conceito moderno de sujeito”, uma concepção que toma o “sujeito como central, unitário, fonte e comando de suas representações” (COSTA LIMA, 2000, p. 23). Como consequência, passa-se a “assinalar a importância que assume o que se poderia chamar a *posição do sujeito*, a qual, variável e raramente harmônica com outras posições suas, se torna uma das variáveis a levar em conta” (...) (COSTA LIMA, 2000, p. 23). Na perspectiva desse teórico, então, podemos divisar, “dentro da própria tradição do pensamento moderno [...], um segundo sentido de representação, a representação-efeito, provocada não por uma cena referencial, mas pela *expressão* da cena em alguém (...). Pela representação-efeito, o olho se torna uma modalidade de tato” (idem, p. 224).

Quanto a José Guilherme Merquior, para que notemos algum traço específico de sua ensaística, bastará que refiramos alguns contrapontos. Comentando os ensaios “Kitsch e antikisch” e “Formalismo e Neo-romantismo” (de *Formalismo e Tradição Moderna*, de 1974), temos a indicação de “relação entre a perda de importância da arte e o surgimento da sociedade urbano-industrial”, da qual se pode assinalar o “ponto central: a crise que acompanha a arte moderna só poderia ser enfrentada por uma crítica da cultura” (COSTA LIMA, 2002b, p. 402):

A preocupação maior de Merquior visa a plurissignificação, o aberto e o histórico no conceito da alegoria. A este respeito, a leitura d’*Origem do Drama Barroco* seria de grande interesse, porque procura uma resposta para a questão mais astuta da história da cultura ocidental: a convivência no século XVII entre o pensamento racional e a arte alegórica. Isto porque não havia lugar para uma estética como disciplina filosófica e assim, a estética recebeu reconhecimento e lugar ao lado das outras disciplinas filosóficas. Contudo, Merquior reforça o significado da alegoria como forma de análise histórica e, além disso, como expressão autêntica da alienação nos tempos modernos. [...] (PRESSLER, 2006, p. 105.)

Ainda em 1969<sup>4</sup>, quando publica *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*, Merquior “expressa a reflexão imediata de um crítico engajado de traje luckácsiano a analisar a situação cultural-social contemporânea, mas a interpreta com toda bagagem da ideologia clássica-canônica” (PRESSLER, 2006, p. 66). Assim como Lukács, que preferia um realista como Thomas Mann em lugar de participantes das linhagens vanguardistas e modernistas, Merquior propõe uma abordagem de moldes histórico-conceituais, “sem compromisso universitário” (idem, p. 66; e também p. 97), e participa ativamente, por exemplo, de um

[...] mapeamento das palavras-chave (...) da recepção (...) [a] Benjamin no Brasil (idem, p. 66), um movimento que se reflete em *tratamento* da poética drummondiana. Assim, em Merquior “encontra-se um fundo (...) menos preso na atualidade política: uma crítica a um determinado tipo do intelectual brasileiro que negligencia uma reflexão mais autocrítica sobre seus pressupostos e sua forma de pensar, que se recusa aprofundar idéias e colocar referências e, assim, ignora o *standard* do pensamento ocidental (...). (PRESSLER, 2006, p. 63)

Além de Lukács e Benjamin, Merquior acerca-se também da obra de Heidegger (PRESSLER, 2006, p. 97), reforçando uma perspectiva que enfatiza a ocorrência de uma “atitude estética” em relação aos seus objetos de estudo:

“[Merquior] Não queria dizer que a arte está fora da realidade social ou de reflexões filosóficas, mas, seja como for, ‘em ambas as posições a arte se considera como capaz de nos oferecer uma imagem do ser, cumprindo uma função de conhecimento da realidade [...] [, que] é por

<sup>4</sup> Sendo, portanto, quatro anos posterior a *Razão do Poema*, e três anos anterior a *Verso universo...*

excelência um dinamismo, um processo, uma transformação; é a experiência do homem no mundo” ([MERQUIOR,] 1965: 196s). A Arte é uma forma de conhecimento e uma reflexão epistemológica [quando posta] em termos literários. O artista não está simplesmente “solto” no mundo, está envolvido nas realidades subjetivas, psicológicas, ideológicas e políticas. “Há uma ideologia do artista e uma visão-do-mundo da obra. Balzac *viu* como romancista, Baudelaire *compreendeu* como poeta” ([Merquior,] 1965: 198). Nesse enfoque, o jovem crítico reúne dois pensadores e filósofos opostos: Martin Heidegger e Georg Lukács – a apresenta Benjamin. (PRESSLER, 2006, p. 98.)

O movimento dessa “união contraditória” entre Heidegger e Lukács é provocado pela ambiência ensaística (leia-se “livre”) das investigações de Merquior. Impressionado com a “nova ontologia” do primeiro e sua “inerência histórica”, fascinava-se com a descoberta das relações entre forma e conteúdo, encontrada nas obras do segundo. Via Lukács, chega Merquior à referência de Benjamin, especificamente à referência sobre a alegoria expressa em “O significado contemporâneo do realismo crítico”, de Benjamin, originalmente publicado em 1958. Nesse ensaio

O conceito de alegoria é o termo-chave de qualquer compreensão da literatura moderna. E aí, a originalidade de Benjamin como crítico da Modernidade chamou a atenção, não como crítico ideológico, mas pelo “aprofundamento da vinculação entre o nível descrito (a análise estilística) e o conteúdo das obras de arte enquanto expressões da problemática da cultura” [...]: “Para Benjamin, a arte reflete a luta contra a deshumanização e seus aspectos essencialmente históricos, influencia certos limites da condição humana, que acompanha o homem em todas as fases de seu caminho histórico, desde que o mesmo se reconheça como tal” ([GIANFRANCISCO,] 1992, p. 7). (PRESSLER, 2006, p. 98.)

Em 1969, ainda em *Arte e sociedade em Marcuse, Adorno e Benjamin*, Merquior distingue seis pontos de referência, ou “palavras-chave” para uma “recepção iniciante” a Benjamin; são elas: “alienação e alheamento”, “alegoria”, “ensaio como forma”, “interpretação da arte moderna”, “diferença entre Benjamin e Adorno em relação à definição da obra de arte”, e “a filosofia da língua e da história, o conceito ‘origem’” (MERQUIOR, 1969, p. 56 *apud* PRESSLER, 2006, p. 102). É pela historicidade da arte que mais imediatamente se aproximará de Benjamin e buscará incorporar a proposição de que “O problema não é apresentar as obras literárias em conexão com seu tempo, mas sim *tornar evidente, no tempo que as viu nascer, o tempo que as conhece e julga, ou seja, o nosso*” (BENJAMIN *apud* MERQUIOR, 1969: 103).

Já em Lukács, Merquior encontra uma outra relação com a alegoria, a de “expressão da inconstância e fugacidade diante da certeza da morte, expressão da decadência, do pessimismo e do vazio existencial” (PRESSLER, 2006, p. 99), de tal forma que o estilo alegórico necessariamente será levado a definir, na modernidade, “a realidade como debilidade e fragilidade” e como “paixão do mundo em que se transforma a História como pura vocação para o nada” (MERQUIOR, 1965, p. 60 *apud* PRESSLER, 2006, p. 99), ressaltando uma “consciência alegórica, que se representa nesse universo, [que] é prisioneira e passiva, consciência congelada e melancólica, privada de iniciativa e de liberdade” (MERQUIOR, 1965, p. 61 *apud* PRESSLER, 2006, p. 99). Além do interesse por um Drummond, Merquior ilustrará seu interesse pela “filosofia do ser” e por uma “poesia filosófica” recorrendo, por exemplo, a um Rilke.

Em suma, Merquior afasta-se progressivamente do “espírito objetivo” e de sua suposta “transparência e clarificação das intenções”, pois

A forte aproximação à coisa material deixa o “espaço objetivo” parecer constrangedor e, com isso, também a intenção de pensá-lo como tal. Ele [Merquior] vê Benjamin, comparado com Heidegger, como mestre da metodologia da exegese do texto da Idade Média. [...] Resulta daí que a tese de Benjamin sobre a “teoria da alienação” deixa-se levar por dois caminhos, no primeiro, a incongruência entre a intenção e o significado serve para desmascará-la dos motivos reais, os quais fundam o gesto artístico e, no segundo, com Charles S. Peirce, o conteúdo da obra de arte pode ser entendido como o conteúdo “que a obra deixa transparecer sem mostrar” ([MERQUIOR,] 1969: 104). (PRESSLER, 2006, p. 104.)

Aliás, Gunter Pressler (2006) observará o quanto esse processo de desmascaramento das intenções guardará diferenças de abordagem em Benjamin e Merquior, uma vez que “a inserção da obra no seu tempo, para além do que ela ‘julgara’ dizer, se transforma num enriquecimento de nós mesmos, através das possibilidades encerradas na cultura do passado, e que nos convidam a atualizá-las” (MERQUIOR, 1969, p. 104). Desse modo,

Merquior revê a questão da alienação e da atualização da obra de arte, apontando para o fato de que a compreensão da obra de arte no seu tempo só é um momento na série de interpretações e por isso não se justifica um juízo estético universal. Por outro lado, o interesse interpretativo de uma situação histórica sempre influencia a crítica. [...] Assim, onde a cultura aparece como natureza tão elementar e longínqua, ali se inscreve a tarefa do crítico; exatamente nesse confronto com a obra de arte, decifra-se o inerente humano, não para julgá-la ou avaliá-la, mas para atualizar – na cultura congelada – as potenciais possibilidades da arte de fazer-se no próprio tempo [...]; neste sentido, portanto, Benjamin é um “intérprete do não-familiar, um

comentador do que se tem habitualmente por não-comentável” ([MERQUIOR,]1969: 104). (PRESSLER, 2006, p. 104-5.)

Seja em Benjamin, seja em Merquior, a alegoria será progressivamente entendida como “portadora natural da verdade desprendida da intenção” (PRESSLER, 2006, p. 105). Se o símbolo “apresenta uma condensação imediata de uma idéia” (idem, p. 105), a alegoria “expressa o diferente, o outro, [e] por isso está vinculada ao tempo” e à narrativa:

Alegorias são cifras de um passado esquecido, marcas da história vista como “Paixão do mundo: como dolorosa e inacabada, significativa apenas na medida em que se arruína” ([MERQUIOR,] 1969: 105). A aparente desvalorização ou ‘arbitrariedade’ da coisa concreta no signo da alegoria engana, “o mundo indiferenciado se converte num tesouro de sentido” (1969: 105). [...] (PRESSLER, 2006, p, 105.)

Em suma, o ensaísta Merquior “visa a plurissignificação, o aberto e o histórico no conceito da alegoria” (um posicionamento que o aproximará, por exemplo, da obra de Barthes; cf. MERQUIOR, 1990, p. 323-329) e aceita o questionamento dos próprios “fundamentos idealistas do saber atual” (MERQUIOR, 1990, p. 111): “A resposta da crítica consciente de si mesma deve confirmar o valor das produções artísticas da primeira metade do século XX, ‘essa preocupação com o patológico e esse ‘tratamento’ forçado da arte moderna” ([MERQUIOR,] 1969: 113), sem esquecer de falar não só sobre “o doente (que não há)”, mas sobre o “*médico imaginário*” (1969: 113)” (PRESSLER, 2006, p. 105).

### III

É claro que se pode, e talvez se deva, indagar a respeito do processo de incorporação do procedimento ensaístico neste projeto de tese, uma vez que ele foi posto desde a proposição do projeto de pesquisa como um momento estratégico não apenas da condução retórica e estrutural de um texto dissertativo, mas também de um processo de formação cognitiva. Se ao primeiro concede-se a liberdade e a variedade formal das formas fragmentárias e híbridas e uma dicção não raro arriscada à dispersão ou à diluição temática, ao segundo deve-se reconhecer a potência unificadora da experiência cognitiva que se organiza sob a forma de uma



unidade de sentido. Assim, ao mesmo tempo em que o ensaio nos dá o aparente conforto de adequar o desenvolvimento do texto às “preferências enunciativas” do sujeito cognoscente, ele não se opõe a retomar os fios mais lineares da exposição interessada em apontar para a convergência e a harmonização da enunciação segundo os traços gerais de um hipotético interlocutor identificado com o que podemos denominar “espírito de erudição”. Antes de nos dedicarmos especificamente a considerações sobre a poética de Carlos Drummond de Andrade e sobre o poema “A Máquina do Mundo”, cumprimos um “percurso metodológico” relativo às fases de desenvolvimento da pesquisa que sustenta a tese aqui proposta. Levantaremos algumas questões concernentes aos estágios de seu desenvolvimento, observando sempre que possível as redes de interdependência que os sustentam e articulam.

E o que isso significa, em termos *práticos*? Significa que o ensaio não se define – assim como a Literatura – por um elemento propriamente formal; não se pode reconhecer um ensaio – uma redação ensaística – única e exclusivamente por meio de seus elementos formais, suas *estruturas aparentes*. O ensaio não tem a obrigação de elaborar formas “diferentes”, ou “novas”, como a concepção do ensaio na alta modernidade (identificada com a concepção estética da “arte moderna”) por vezes acaba sugerindo; ele, antes, busca encontrar uma forma que acomode a solução de um enigma. Se a proximidade (cognitiva) dessa solução demanda uma deriva e uma “desconstrução” das representações formadas em relação a uma manifestação qualquer do literário, muitas vezes a possibilidade de sua comunicação depende de sua adequação retórica ao contexto enunciativo em que se pretende proceder sua circulação.

Se nosso interesse é utilizar o poema de Drummond para entender melhor como um “signo complexo” – como o tema de um texto poético – atravessa o tempo e o espaço, como se propaga entre mentalidades e sistemas culturais, podemos, com o ensaio, permitir-nos uma deriva no limite dado pelas homologias da ocidentalidade: uma vez que o sistema cultural brasileiro pode ser reconhecido como um sistema cultural profundamente ocidentalizado (embora não possa ser dado como *plenamente* ocidental), sentimo-nos autorizados a alcançar toda sorte de referências ocidentais codificadas no poema de Drummond, ou referenciáveis em sua obra a partir dessa composição. Ao mesmo tempo, reconhecemos que esse

movimento, por ser potencialmente tão amplo que talvez escape ao horizonte de leitura (PINO, 2004, p. 47) especificamente “literário”, não precisa abdicar completamente dos expedientes retóricos da redação acadêmica convencional: uma vez que se tenha promovido a revisão dos fundamentos ontológicos e epistemológicos que deverão orientar o esforço de análise e interpretação de um momento de sua poética (e essa pode ser dada como etapa quase que completamente anterior à da composição do texto acadêmico, localizando-se no processo de formação de referencial teórico), já se terá possibilitado a enunciação de considerações que contemplem as questões indicadas ou apenas anunciadas no projeto de pesquisa. De tudo o que se pode consultar sobre o gênero do ensaio, a única afirmação que podemos sustentar, até aqui, é a de que *um ensaio deve ter a forma que precisar ter, para falar sobre o que deve falar*. Se ele – o ensaio – não fizer isso, se assumir qualquer outra forma senão a forma-limite que seu enunciador se obriga a dar, terá ele – seu autor – sucumbido à miragem de que o significado dado pela forma aponta para, mas não sendo ainda, a determinação de seus sentidos.

Poderemos, em momentos mais apropriados, retomar fragmentos e sínteses de leituras e interpretações de “A Máquina do Mundo” realizadas por críticos e teóricos como José Guilherme Merquior, Haroldo de Campos, Affonso Romano de Sant’Anna, Alfredo Bosi, cada um apontando uma face, uma chave de interpretação que permite acompanhar sua composição estilística, boa parte de suas potenciais conexões intertextuais e considerações de ordem propriamente crítica e teórica. Essa disponibilidade permite e favorece a exploração ensaística, que se permite ressaltar pontos e relações já antes observadas e ordenadas para constituir suas próprias considerações e registros de leitura.

O percurso *rumo à tese* foi conturbado, e grande parte dos elementos que enformam seus focos de considerações provavelmente não seriam aceitos como pertinentes à redação acadêmica, dado que tornariam a abordagem demasiado extensa e presa a uma memória pessoal a respeito das “consistências” do literário *fora* do ambiente tradicionalmente definido para sua produção, circulação e recepção. Em todo caso, a esta altura esperamos que a discussão levada a efeito seja realmente indissociável de uma leitura atenta do poema “A Máquina do Mundo”, de Carlos Drummond de Andrade, de alguns outros poemas de sua autoria e de

poemas escritos por poetas tão ou mais representativos que ele de uma forma de pensar (e sentir, e exprimir) característica do mundo ocidental.

Se há textos e preocupações os quais pretendemos beneficiar com o olhar construído para analisar e interpretar o poema de Drummond, deverão eles encontrar outros locais de expressão, outros espaços enunciativos. Mencioná-los, neste momento, terá sido talvez a melhor forma de aludir a uma validade do literário “para além do literário”. Seja nas suas imediações, quando toca campos como o da História, da Antropologia, da Sociologia, da Estética e da Filosofia da Arte, ou seja em seus limites mais facilmente declaráveis, nos campos menos imediatamente identificáveis com a Literatura, como a Física, a Economia, e mesmo a lógica, buscamos investir no reconhecimento de uma aplicação do “conhecimento [advindo do] literário” como uma das estratégias possíveis para superar as limitações de uma teoria do conhecimento por demais substantiva, positiva.

Por ora, contudo, basta-nos observar que na construção da tese o contato com o Programa de Pós-Graduação em Letras da UERJ e os estudos de aprofundamento metodológico permitiram justificar a pertinência de uma tese em Literatura Comparada amparada em pressupostos linguísticos e semióticos, e não em embasamentos particularmente sociológicos, formalistas ou psicológicos. Em primeiro lugar, a necessidade de definir o que deveríamos comparar – uma operação em princípio óbvia, dada a natureza e a institucionalidade do projeto aceito – nos obrigou a especificar e a distinguir elementos originalmente difusos na composição da manifestação literária que se põe como mote inicial de nosso estudo. Ao eleger *um* “poema”, devíamos nos restringir a uma análise e considerações sobre sua forma? Ou deveríamos pensar esse artefato no fluxo de um sistema de práticas culturais mais amplo, considerando as diversas afetações sofridas por esse artefato, as diversas sobrecodificações nele inscritas e/ou percebidas? Ou, ainda, deveríamos considerar as condições de produção do poema-artefato, as próprias condições demandadas por esse artefato para sua existência como poesia, como ato de criação particularmente humano?

## IV

*Les événements ne m'ennuient pas.* Começemos nossa aventura – tentar recuperar uma imagem da “máquina do mundo” em “A Máquina do Mundo” – recortando-a de seu cenário canônico e colocando-a em suspenso diante de nossos próprios olhos, *diante de nossas próprias preocupações*. Com esse movimento, busquemos escapar a uma cristalização dos sentidos atribuíveis ao poema e a uma consequente repetição das percepções de sua colaboração para a construção da poética drummondiana, notadamente uma poética da língua portuguesa; estamos buscando a projeção de nossa sensibilidade – uma sensibilidade alimentada pelo levantamento de fontes estéticas, históricas, teóricas, críticas – para constituir uma refração coordenada pelos signos que o constituem, e dos significados que formam sua imagem; estamos buscando pontos de contato entre as *imanências* de um objeto literário e as *transcendências* que o comunicam *concretamente* a um sistema cultural e *abstratamente* a um campo civilizacional.

Apreciemos a majestade e a circunspeção da Máquina e do poema, a exatidão de sua regulagem e a exatidão regular de suas maquinarias; admiremos sua onipotência, e sua “habilidade para se engolfar na estranha ordem geométrica de tudo”. Guardemos seus enigmas, investiguemos a seu respeito. Ultrapassemos sua camada fabular, superemos a figuração de que se reveste o tema em que a Máquina nos é dada: busquemos sentidos que a atravessem mesmo *desde antes de haver a palavra “máquina”*. Tracemos uma rota que explicita o trajeto tópico da “Máquina do Mundo” em alguns rincões do emaranhado civilizacional que reconhecemos como “Ocidente”. Construamos, enfim, pontos de fuga que conectem esse elemento da tradição literária ocidental ao sistema cultural brasileiro, a partir da ponte erigida por Drummond.

Aqui, neste estudo, a preocupação com o poema “A Máquina do Mundo” evocará ao menos três instâncias existenciais, três “ângulos” a partir dos quais se pode pretender alcançar a unidade do texto drummondiano em relação ao sistema cultural que criou as condições para a concretização de sua poética. Por isso, teremos sempre em mente que esse texto – drummondiano – manifesta, simultaneamente, de formas *múltiplas*, aspectos criativos e institucionais do gesto que aprendemos a reconhecer como “literário”. Em primeiro lugar, deveremos falar

sobre os aspectos ontológicos do estudo aqui realizado; sem nos estendermos em demasia, buscaremos localizar conceitualmente o que é, ou o que tomamos por “Poesia”, por “Literatura” e por “Poema”, por um lado, e por “Máquina” e “Mundo”, por outro, quando consideramos o poema de Drummond eleito para mote dos ensaios que seguem. Explicitando os atributos e propriedades que reconhecemos como constituintes desses fenômenos e de suas manifestações postas em relevo, poderemos definir instrumentos suficientemente adequados para percebê-los, mesmo quando difusos em figurações aparentemente insuspeitas.

Após o reconhecimento conceitual desses elementos, faremos comentários sobre nossas escolhas epistemológicas, referindo alguns campos das ciências humanas que dialogam com as questões explícita ou implicitamente suscitadas pelos estudos literários. Preocupando-nos não com particularidades disciplinares, mas com pontos de contato, com questões compartilháveis, faremos uma pequena explanação sobre implicações da adoção da noção de “signo linguístico” como base para a compreensão do “literário” e do “poético”. Após assumirmos a noção de “signo” como base epistemológica e modelo inicial de objeto cognitivo a ser perseguido no decorrer do estudo, poderemos refletir sobre como essa decisão interfere na constituição de procedimentos analíticos identificados com o comparativismo e com diversos aportes disponibilizados pela Teoria da Literatura. Estendendo a comparação ao domínio das teorias formalistas, retomaremos de forma relativizada alguns pressupostos e noções formalistas (por exemplo, “série literária” e “série extra-literária”, “evolução formal”, “revolução formal”, “forma” e seus correlatos).

Uma vez definido o espaço da cobertura analítica, poderemos explorar as possibilidades interpretativas trazidas pelos dados oriundos de uma série de comparações entre signos literários (ou seja, signos homologados no sistema literário, seus “pertencentes”) assumidos como *corpus*. Por um lado, o signo “A Máquina do Mundo” afeta, interage com o sistema cultural no qual se origina: ele introduz uma modificação no sistema, e ao mesmo tempo sofre mudanças impostas por este. Testando as ressonâncias que o exercício analítico sugere ao poema de Drummond, faremos algumas considerações sobre sua inscrição no cânone da Literatura Brasileira e sobre as possibilidades de articulação desse cânone numa Literatura Comparada que busca desprender-se do olhar eurocêntrico. Por outro, “A

Máquina do Mundo” apresenta uma configuração particular – singular – que *reflete* o programa poético de Carlos Drummond de Andrade e constitui sentidos importantes para o leitor que se detém diante dele, seja esse leitor um leigo (interessado) ou um *scholar* institucionalizado.

## 1 O COMPOSTO ONTOLÓGICO: SERES E TEMPOS DA POESIA, DA LITERATURA E DO POEMA

*É sonho, sonho. Ilhados,  
pendentes, circunstantes,  
na fome e na procura  
de um eu imaginário  
e que, sendo outro, aplaque  
todo este ser em-ser,  
adoramos aquilo  
que é nossa perda.*

Carlos Drummond de Andrade, “A um varão, que acaba de nascer”, em *Claro Enigma*.

*What is called thinking? The question sounds definite. It seems univocal. But even a slight reflection shows: the question has many meanings. [...] We must, then, clarify the many meanings of the question, “What is called thinking?”, conceals many ways of dealing with it.*

Heidegger, “What calls for thinking?” (1952)

Antes de nos dedicarmos especificamente a considerações sobre a poética de Carlos Drummond de Andrade e sobre o poema “A Máquina do Mundo”, cumprimos um “percurso metodológico” relativo às fases de desenvolvimento da pesquisa que sustenta a tese aqui proposta. Mais que um relato ou uma revisão teórica, buscamos localizar pontos relevantes para o estabelecimento de especificidades críticas e teóricas relativas à abordagem dos fenômenos literário e poético em nossos dias. Queremos, nesse movimento, formular parte dos pressupostos e reconsiderar posturas e encaminhamentos que interferem de forma direta ou indireta na maneira como analisamos e interpretamos a manifestação textual do fenômeno literário, e considerar a definição de uma necessária especificidade linguística na composição do método a ser empregado, ainda que a sustentação argumentativa para a sua defesa exija um diálogo (e uma escuta) com a Filosofia e com a Antropologia razoavelmente extenso.

Por fim, tentaremos operar uma aproximação em relação a duas questões que refletem e concluem o fio temático proposto nesta tese. Afinal, se pretendemos nos interrogar mais profundamente sobre as implicações que um pressuposto pode ter sobre uma atividade analítica e/ou interpretativa em torno da linguagem, em geral, e da literatura, em particular, nada seria mais justo que discutir o estatuto das categorias efetivamente empregadas no estudo da linguagem/literatura neste nosso início de século, por um lado; e, por outro, a implicação desses mesmos pressupostos na compreensão sobre a organização e a propagação de sistemas de valores éticos, morais, estéticos e cognitivos. No primeiro caso, será preciso definir uma súmula que ilustre a “periodização” crítica e teórica da Literatura, de forma a nos permitir uma orientação inicial de alinhamento entre os termos que empregaremos para referir instrumentos analíticos e procedimentos interpretativos. Não havendo a intenção de se tornar exaustiva tal lista, exploraremos nas próximas páginas algumas potências e latências desses termos com o fito de expandir o “horizonte de expectativas” para a leitura que, mais à frente, encerrará este trabalho.

Será em função dessa definição que estabeleceremos a amplitude e o escopo de nosso *envolvimento* com o poema de Drummond, e por essa razão devemos atentar para algumas sutilezas da relação fenômeno-manifestação, conceito-objeto, sob pena de distorcer e adulterar o emprego das categorias – e dos dados ordenados por elas. O elemento da metodologia clássica “objeto”, quando considerado na perspectiva fenomenológica, corresponderá ao elemento “manifestação”; o objeto já é, de alguma forma, menos – e ao mesmo tempo, mais – que o conceito ou idéia que ajuda a definir num contexto particular de cognição do fenômeno posto em questão. Um “objeto” é, em termos metodológicos, um composto aparente dos atributos de uma “idéia” (e de um fenômeno). Ele é unidade (um “particular”) que concentra as propriedades necessárias para definir um conjunto de atributos (sua identidade com a idéia) e funções (a forma como esses atributos interagem com o contexto da manifestação). Se a representação categórica de um objeto incorpora ou refunde seus atributos, modificam-se o espectro perceptivo e as possibilidades de atualização desse objeto nas projeções cognitivas operadas pelos sujeitos que tomam conhecimento em relação àquele fenômeno/manifestação.



O estudo da Literatura consolida-se como campo disciplinar durante o período iluminista de nossa modernidade, embora a prática analítica e interpretativa seja uma recorrência nos momentos de expansão das modernidades ocidentais (seja pelo cultivo das raízes que referem a identidade de uma comunidade próspera – os cidadãos modernos, assistidos pelo Estado e disponíveis para cultivá-lo – ou pelo interesse estrangeiro em assimilar as bases linguísticas e culturais). De Kant a Peirce, de Peirce a Wittgenstein<sup>5</sup>, passando por Hegel, Saussure, Heidegger e outros, poderíamos tentar recuperar um percurso do “objeto linguagem”, no qual se vá ajustando e moldando um olhar que relativiza e reposiciona, *reenquadra* a compreensão (as compreensões) do *status* ontológico e epistemológico do fenômeno linguístico/literário. Em termos ontológicos, parece-nos justo assinalar desde o início a necessidade de distinguir no fenômeno linguístico – e em todos os fenômenos nele implicados – suas propriedades reais, simbólicas e imaginárias. Dessa forma, a utilização de doutrinas filosóficas especificamente voltadas para a linguagem e a natureza simbólica da linguagem não devem ser vistas como elementos de restrição na abordagem fenomênica que se pode fazer não apenas para a compreensão do “literário”, mas de todos os campos de saber dedicados aos problemas da linguagem. Segundo o plano macro-estrutural da teoria literária ocidental, são três os contextos perceptivos de base para a ocorrência da manifestação literária, a saber: a sociedade (o sistema, as forças sociais que conduzem o e ao literário), a cultura (o artefato e os artifícios que produzem e medeiam o literário e o constituem como prática cultural) e a cognição (a leitura e a interpretação, o *uso* que fazemos da Literatura, seja ela o que for e sejam quais forem nossos interesses nela).

O preparo para a aproximação e o estudo do poema foi, assim, pontuado pela tentativa de instrumentalização de uma ontologia e de uma epistemologia capazes

---

<sup>5</sup> Kant costuma ser visto como *representante* e *fundador* por excelência do pensamento que marca o século XVIII. Peirce, por sua vez, pode ser compreendido como *representante* e *fundador* por excelência de um pensamento que põe a linguagem (a semiose) em primeiro plano, como objeto de conhecimento, durante o século XIX. Wittgenstein, por fim, pode ser compreendido como *representante* e como *fundador* por excelência de um pensamento que interroga os limites da linguagem, durante o século XX. Como *representantes*, cada um de sua própria época, os três filósofos ilustram uma tensão específica e uma *atenção* particular em relação à linguagem, mediada por contextos culturais bastante particulares, embora intimamente relacionados. Como fundadores de correntes de pensamento, também os três se projetam para além de suas próprias épocas: assim, o olhar kantiano (ou seja: que vem de Kant) se propaga do século XVIII ao século XIX (que vê fundar-se a ciência moderna em seus moldes mais clássicos e em suas doutrinas mais disseminadas); o olhar peirceano se propaga do século XIX, notadamente no último quartel do século XX, mostrando-se ainda longe de exaurir suas possibilidades de auxílio na compreensão do fenômeno linguístico/literário; e o olhar wittgensteiniano, esperamos, se propagará efetivamente durante o século XXI.

de sustentar de forma satisfatória nossas pretensões de explorar a relação entre Poesia e Filosofia e seus desdobramentos na Literatura Brasileira. Por um lado, tratava-se de resistir à tentação de aderir a uma “abordagem filosófica” que se fixasse na problematização dos aspectos objetivos da “literariedade” (objetivos no contexto estilístico do Velho Mundo); por outro, importava compreender a constituição da “intersubjetividade” literária não apenas no domínio estrito das relações sociais (os valores de referência atribuídos ao literário, dados como parâmetros nos modelos de consumo de massa), mas também na reconstituição de sua “comunalidade”, de sua condição de prática cultural (cuja efetividade se dá como expressividade e produção de sentido) e na identificação do texto literário como artefato – ou “bem simbólico” – que se opera num contexto específico de práticas culturais e em modos de escrita e de leitura (constituindo, assim, uma rede de valores de uso).

A definição de um estudo do literário é sempre regulada por fundamentos acolhidos e praticados, muitas vezes sem a completa ciência de seu operador. O estudo do literário – e de resto das ciências humanas e sociais, senão as exatas e naturais – é francamente dependente do sentido que lhe atribuem seus praticantes e mediadores, autores, teóricos, críticos, professores, leitores e (mesmo que seja pela ausência e negação) a “população em geral”. No domínio estrito (e restrito) da teorização de molde acadêmico, a ontologia da Literatura passou por algumas transformações e reproposições importantes em sua representação objetiva no discurso e na cognição de interesse científico:

[...] o espírito existencialista [que Linda Hutcheon, por exemplo, reconhece no prefixo *meta-*, inerente às concepções epistêmicas características da modernidade e da ciência] leva a Literatura à introspecção, fazendo um movimento de fora para dentro, à procura de uma ontologia da Literatura e explorando, assim, o fenômeno literário como temática dessa mesma Literatura. (GOMES, Hélder. “Metaliteratura”, [s.d.] )

A busca por uma ontologia da Literatura esteve há até bem pouco tempo presa a uma concepção totalizante que, por princípio, não poderia lidar com o fato de que, “tanto na “origem” quanto no “usofruto” as razões, as relações, os prazeres, os gozos, as lógicas, as matérias, as finalidades são múltiplas, inarticuladas, inconciliáveis [...]” (CALDAS, 2002, [s.d.]). A definição de uma natureza para o literário é importante – fundamental – tanto para procurar quanto para reconhecer atributos e propriedades potencialmente caracterizadores do literário num conjunto

específico de fatos. A definição de um elemento organizador, de uma categoria central ao modelo proposto para a representação (retórica e cognitiva) da Literatura, é um movimento condicionador de todas as percepções e expectativas que o praticante de Literatura pode ter em relação ao campo de sua ação:

By the late-twentieth century, 'literature', as a concept and as a term, has become so problematical – either through ideological contamination as the high cultural 'Canon', or, conversely, through demystification and deconstruction by radical critical theory – that it approaches the unuseable, at least without contorted apologetics. Perhaps the only way to represent it, as *passé* presence or determinant absence, is 'under erasure', thus: **Literature**. For what has gone on, and continues to go on, in its sullied name, and under its tattered banner, appears to remain such a crucial component of human activity and experience that it suggests the need to be rescued from itself: to be *re-accruited* – rather than shamefacedly subsumed, as has recently been the case, within general concepts of 'writing', 'rhetoric', 'discourse' or 'cultural production'. Hence, I agree with Terry Eagleton when he writes: 'Literature must indeed be re-situated within the field of general cultural production; but each mode of such production demands a semiology of its own, which is not conflatable with some universal "cultural"discours' (EAGLETON [1976] 1978:166). (WIDDOWSON, 2004[1999], p. 2.)

Por força do método, da obrigatoriedade da referência a dados e da necessidade de hipóteses sobre o objeto cognitivo a ser alcançado (*recuperado* ou *construído*, segundo o momento), desenvolvemos o hábito de reconhecer a existência da Literatura a partir da ocorrência de sua evidência mais irrefutável, a do texto *dado* como literário. Em princípio, é do texto que partimos para extrair uma imagem autoral, é dele que partimos para sugerir um padrão de leitura ou avaliarmos uma leitura efetivamente levada a cabo.

No decurso da formulação pré-paradigmática (KUHN, [1962] *apud* OLINTO, 1989) da Teoria da Literatura, que avança entre os séculos XVIII e XX, a positividade dos textos (supostos como) literários serviu de espaço para a recuperação dessas outras duas matrizes existenciais, inicialmente difusas na *matéria* do texto literário. Nada mais *natural* que supor no texto o elemento que dá acesso mais "direto" (o acesso estético) às instâncias autorais e interpretativas do fenômeno literário, nas suas diversas manifestações; mas nosso contato com ele, com o texto, depende das potências que somos capazes de acionar nas diversas demandas a que nos submetemos (em linhas mais simples, elas, as demandas existenciais, que podem ser definidas como a *necessidade*, o *desejo* e a *vontade* de ler e de escrever).

Quando Kuhn classifica as ciências humanas como “pré-paradigmáticas” (OLINTO, 1989, p. 7), ele emprega um ordenador progressivo que descreve a formação totalizada do conhecimento científico e da epistemologia fundada na objetivação dos fenômenos de interesse num campo humano ou social. Ser “pré-paradigmático” significa, numa concepção evolutiva linear e progressiva, não sustentar um modelo estável – objetual e minimamente funcional – no horizonte de expectativas do cognoscente, estabelecendo entre o objeto (sujeito às considerações de ordem epistemológica) e sua função num contexto operacional (dada nas formulações de ordem metodológica), relações *suficientes* para sistematizar dados que representem fenômenos da natureza e da vida com um mínimo de confiabilidade, mas longe de garantir uma totalidade cognitiva. Consolidando a adoção de um paradigma para ser caracterizada, a ciência natural tende a discutir a cognição possível ao seu paradigma, muito mais que o devir representado pela operação do “estágio pré-paradigmático”, tal como foram forçadas a constituir, por exemplo, as teorias da literatura do Novecentos.

No intervalo entre o objeto e o método, o “estágio pré-paradigmático” será identificado com o espaço das questões metateóricas, um espaço tão vasto que, no limite, permite supor uma “ruptura básica ao nível estrutural [da ciência da literatura], propondo a elaboração de uma teoria radicalmente nova que subentende a substituição de questões tradicionais” (OLINTO, 1989, p. 8). Instáveis, mutáveis, pré-paradigma e metateoria podem transformar completamente o discurso de uma ciência, sugerindo enfaticamente que

[...] problemas, modelos, conceitos e valores antigos não podem ser simplesmente transferidos para um novo paradigma, porque as regras de construção e normas relativas à realidade, sentido, valor e identidade [...] não são as mesmas em virtude de conceituações epistemológicas, metateóricas e sócio-políticas distintas. Neste sentido não existe somente uma nova teoria, mas a vida ficou diferente, ou como diria Kuhn: vivemos em outro mundo. (OLINTO, 1989, p. 8-9.)

Permitir ver a literatura de outras formas, esse é um dos grandes ganhos do “estágio pré-paradigmático” das ciências humanas. Ele permite retornar ao texto literário projetando categorias alternativas em leituras sucessivas e fornecendo descrições multidimensionais do fenômeno literário a partir dos elementos observáveis em suas manifestações textuais:

[...] A substituição da idéia de uma realidade objetiva pela idéia de uma realidade como progresso construtivo, faz com que conceitos como verdade absoluta e conhecimento objetivo percam sentido e não validem a atividade científica. [...] Uma ciência exclusivamente explicativa permanece imperfeita em sua própria qualidade científica enquanto não desenvolver categorias de aplicação do saber adquirido. [...] A categoria “empírico” traduz, no caso, a possibilidade de uma explicitação intersubjetiva em determinado grupo de pesquisadores, de acordo com teorias e regras metodológicas consensuais. (OLINTO, 1989, p. 10-11.)

A finalidade do conhecimento, sua legitimação moral, pode ser encarada como um elemento construtivo e portanto efetivamente produtora de sentido. Os “valores de referência” fornecidos pela investigação objetiva precisam encontrar “valores de uso”, ou seja, “categorias de aplicação do saber adquirido”. O “uso”, a “experiência” do objeto de conhecimento, quando se transforma em categoria do discurso interpretativo, torna-se uma “intersubjetividade” mediada por “teorias e regras metodológicas consensuais”: “[...] à medida que o objeto não é dado, cristaliza-se em constantes processos construtivos e o processo científico supõe, necessariamente, teorias que transcendem a dimensão de idéias abstratas em direção à razão prática” (OLINTO, 1989, p. 12).

Em termos mais diretos, mais simples, podemos dizer que o estudo do literário depende, antes de qualquer coisa, daquilo que tomamos por conceito ou noção do seja o literário. Se cremos que o literário é uma propriedade formal de um tipo de texto, serão as categorias relacionadas com o campo formal as que seremos forçados a empregar para descrever os resultados de nosso contato direto ou indireto com o literário, que configura um campo de estudos recorrentemente tomado como um espaço algo indistinto, sobretudo se comparado a campos de conhecimento tradicionalmente afeitos e vinculados às demandas da objetividade científica. Uma vez que o literário não renega a vinculação entre a objetividade e a subjetividade, há elementos que participam de sua constituição que simplesmente não podem ser alcançados pela analítica objetiva, particular. Os desafios metodológicos ocultos em noções como “intersubjetividade” abalam e confundem as pressuposições que sustentam modelos teóricos arraigados e que ajudam a conformar representações capazes de condicionar – se não determinar – os gestos que dão continuidade ao literário.

A definição do que seja o “literário” tem uma importância basilar na determinação do conhecimento que se possa ter da Literatura “em si” e dos

elementos que a enformam. Temos, em nosso presente histórico, um conjunto de pressuposições nas quais nos apoiamos para reconhecer e mobilizar certas potências aceitas mais ou menos consensualmente como “literárias”, embora saibamos quão provisórias são as terminologias e os jargões empregados para localizar e ressaltar *aspectos relevantes* do literário (e isso não apenas para as práticas associadas à área acadêmica da pesquisa, mas também para o ensino e a extensão). É difícil encontrar quem não reconheça no texto literário o ponto de contato mais evidente para pensar o campo literário, embora seja igualmente difícil encontrar, em nossos dias, quem acredite que o literário comece e termine nos textos que materializam mais imediatamente a Literatura como uma instância da percepção humana. Parece-nos razoável esperar que qualquer pessoa em contato prolongado com o literário perceba o texto que o manifesta como “ponto de chegada”, por um lado, e como “ponto de partida” para um encontro com a Literatura, por outro.

Ao definir o escopo desta tese, tomamos a propagação temática como delimitação de um exercício comparativo. Essa foi a alternativa encontrada para reduzir a multiplicidade e enquadrá-la dentro de limites exequíveis. Difícil e problemática foi – e continua sendo – a busca pelo estabelecimento de categorias comparativas, uma vez que agora sabemos não estar interessados em comparar *apenas* “objetos literários”, ou “fatos literários”. O contato e a preocupação com estes são, certamente, fundamentais para o conhecimento do literário; contudo, o gesto comparativo não se ampara em ou se restringe exclusivamente a essas instâncias empíricas do fenômeno da Literatura. Buscar a continuidade, muitas vezes sutil, da passagem de um tema por épocas e contextos distintos de enunciação, ajuda a consolidar uma perspectiva de conhecimento capaz de construir e desconstruir conhecimentos e certezas a respeito da Literatura e de nossas relações com os diversos elementos que a integram.

Empregando a prática comparativa para reconhecer e compreender as conexões que formam e sustentam uma propagação temática, trabalhando para revisar e reenquadrar termos e definições da conjuntura teórica empregada para representar o campo literário, tivemos a chance de localizar e posicionar o “objeto literário” constituído pelo poema “A Máquina do Mundo” nos contextos do repertório autoral de Carlos Drummond de Andrade e da ambiência modernista que condiciona

a inscrição desse repertório no cânone literário brasileiro. Pudemos, assim, assumir o dispositivo da enunciação como instrumento de intervenção, nas diversas instâncias de formação e conformação do literário. Assumimos o poema "A Máquina do Mundo" como estratégia de significação no programa poético de Drummond, o que não quer em absoluto dizer que o poeta tinha todas as intencionalidades dessa estratégia em mente, ao compor e publicar o poema; de certa forma, assumimos também o poema como nossa estratégia para participação no processo de ressignificação de sua poética. Tomando o poema, lendo-o e relendo-o segundo as diversas contraposições comparativas tornadas possíveis por este estudo, buscamos participar da reinscrição da poética drummondiana no cenário da Historiografia da Literatura Brasileira e no contexto da moderna Literatura Ocidental.

Hayden White, ao propor as bases de sua *Metahistória* (1975[1973]), assume que a historiografia se constitui de uma série de relatos ficcionais a respeito de evidências percebidas nos artefatos legados à contemporaneidade pelos diversos sistemas culturais que se entrecruzam num determinado *continuum* histórico. O fato de que os relatos históricos obedecem ao regime de constituição dos procedimentos ficcionais não deve levar à sugestão de uma fragilidade ou de um "sequestro" (uma forma de cooptar a História e transformá-la em uma *modalidade* da Literatura). A aceitação da ficcionalidade dos discursos históricos deve levar, antes, à percepção de que os historiadores narram a sua compreensão a respeito da História a partir de perspectivas específicas e modelos de representação que obedecem às escalas e às pautas ideológicas de um determinado momento da vida social.

É portanto na ordem das relações de campo (entre, por exemplo, a Literatura e a História) que os registros existenciais são capazes de interações, fusões e confusões (no caso de um poema, "confusões estéticas"). Por isso, localizaremos na composição do campo literário o espaço privilegiado para considerar as manifestações simultâneas da multiplicidade no signo "A Máquina do Mundo", lançando sobre ele preocupações e interesses relativos à percepção de atributos (significações) decorrentes de aspectos imaginários, simbólicos e reais por ele manifestáveis. De certa forma, essa situação mostra a importância de se considerar a questão do estatuto ontológico na constituição dos signos complexos e múltiplos. Ao reconhecermos nos signos dessa natureza o registro de uma existência real, simbólica e imaginária, nós os desviamos de uma via de interpretação funcional e

monotônica (a significação simples) para uma potência interpretativa mais ampla, "múltipla". Assim, da complexidade, traço definidor das representações sistêmicas numerosas, chegaremos à multiplicidade, sobreposições de sentidos gerados na interação entre os registros existenciais de um signo: se lidar com uma complexidade (que não perde o fio das conexões causais por mais que sua numerosidade se amplie) exige uma série de cuidados e preparos perceptivos, a multiplicidade exige ainda mais cuidado do observador que busca alcançá-la quando analisa e interpreta um signo-texto-poema. A multiplicidade não se rege por conexões causais, e muitas vezes se pressente nas conjecturas sobre os significados e sentidos o fantasma dos "delírios interpretativos".

Em termos pragmáticos, a diferença entre um pensamento que se desenvolve pelo recurso ao signo complexo ou ao signo múltiplo é que ele tenderá a desenvolver uma cognição e uma expressão baseada em representações uni, hiper ou multidimensionais; "dimensão", lembremos, é a extensão ou aspecto ("face", para ecoarmos Drummond) "que determina a porção de espaço ocupada por um corpo" e "cada um dos sentidos em que se usa medir a extensão, a fim de estimá-la" (HOUAISS). A cognição unidimensional – ou seja, aquela que parte de um único aspecto dimensional para ordenar a totalidade aparente, *consciente* – é possibilitada pela abstração e pela redução da representação de um signo a seu aspecto mais evidenciado, ao seu registro ontológico hegemônico: "Distinguir entre o racional e o irracional não é uma tarefa simples [...]. Na experiência cotidiana, essa distinção é vítima do processo unidimensional que harmoniza os opostos, dissolvendo e abolindo as diferenças. O que é irracional adquire estatuto racional, ou melhor, sob uma aparência racional vige uma realidade irracional [...]" (CAMPOS, 2004, p. 55). E é exatamente estabelecendo essa hegemonia que se torna possível ao discurso tornar-se objetivo e progressivo no tratamento dos tópicos de que venham – ainda quando configuram tópicos de um *senso comum* – a encarregar-se de modalidades enunciativas envolvidas com a compreensão da Filosofia, da Ciência, da Arte e do Mito:

A tendência é de se excluir os conceitos que não se acomodam ao critério do operacionalismo. Nas palavras de Marcuse, isso significa uma "chacina empírica radical" [...]. Equivale dizer que as noções transcendentais não encontram lugar nas ciências e até mesmo na filosofia, que acolhe com relativa facilidade as teorias positivistas. Transpondo os limites científicos e acadêmicos, a exclusão da transcendência atinge o modo de pensar cotidiano, adequando os comportamentos ao aceitável, ao que a vida é, e repelindo as idéias



que contradizem o sistema. “O operacionalismo se torna, na teoria e na prática, a teoria e a prática da *contenção*”, sentencia Marcuse [...]. (CAMPOS, 2004, p. 69.)

Para Maria Teresa Campos, a condenação de Marcuse não se põe exatamente em relação à “linguagem ordinária”, que é reconhecida como uma proveitosa alternativa de compreensão do mundo por parte da filosofia, “desde que o seu significado seja examinado nas diversas relações e contextos dos quais participa” (CAMPOS, 2004, p. 70). A unidimensionalidade “inibe a identificação das diferenças”, unificando opostos e tornando as contradições “inofensivas” e “artificiais” (idem, p. 74), “publicitárias” (idem, p. 76): “para cada produto – mercadorias, instituições e *pessoas* – é construída uma imagem [uma “fixação”] que a ele se liga, invariavelmente” (idem, p. 76). Assim, até mesmo as subversões promovidas pela linguagem poética – que ultrapassa suas formas de expressão para *capturar* “conteúdos transcendentais” – põem-se sob o risco contínuo e iminente de serem “assimiladas e absorvidas pelo *status quo*” (idem, p. 79):

Há rebelião, sem dúvida, no teatro de guerrilha, na poesia da “imprensa livre”, na música “rock” – mas permanece artística sem o poder negador da arte. No grau em que se faz parte da vida real, perde a transcendência que opõe a arte à ordem estabelecida; permanece *imane*nte nessa ordem, unidimensional, e, portanto, sucumbe a essa ordem. (MARCUSE, [1973a], p. 101.)

Obviamente, será de se esperar que a “unificação ilusória” (CAMPOS, 2004, p. 86) manifeste, a partir das contradições em que se constitui, algumas “vulnerabilidades”. O registro unificado – unidimensional – da existência do Mundo e das *coisas* que ele contém (materiais, objetos, sujeitos, relações, estruturas, funções, sistemas [de força] e campos [de energia]) precisa lidar por exemplo com a tensão entre o crescimento das riquezas e sua utilização repressiva nas sociedades ocidentalizadas, que geram a *capitalização* e *totalização* conflituosa da sociedade, da cultura e da natureza.

Quanto à cognição hiperdimensional, ela se constitui na extrapolação de uma base dimensional para outra e na reunião de dois ou mais espaços dados em relações de identidade formal. Nele, as qualidades e propriedades contraditórias de um conceito (e, por extensão, de uma “forma do ser”) são organizadas de modo a permitir operações simbólicas de conversão e diferenciação (como cálculos derivativos, diferenciais e integrais). A relação entre hiperdimensionalidade e

“negatividade transcendente” pode ser recuperada desde o retorno a Proclo (ou Proclus) Licio Diadoco (c. 410-c. 485), um neoplatônico que retoma filósofos como Plotino, Plutarco de Atenas, Porfírio e Jâmblico. Considerado importante tanto para a formação do pensamento filosófico medieval quanto do islâmico, seus principais trabalhos são comentários a diálogos de Platão (como *Alcibíades*, *Crátilo*, *Parmênides*, *República* e *Timeu*). Além desses trabalhos, outras duas obras dadas como referência ao pensamento de Proclo – os *Elementos de Teologia* e a *Teologia Platônica* – referem características das ordens divinas e apontam para a parte do universo mais próxima ao Uno. Combinando elementos do pensamento platônico, aristotélico e estóico,

Ao que tudo indica, Proclus utiliza-se do termo '*hyperapophasis*' [Υπεραποφασισ] apenas uma vez (*In Parmenidem*, 1172) em toda a sua obra; não obstante, o desenvolvimento da Mistagogia do Uno, que aí se instaura, sustenta-se única e exclusivamente na hipernegação. Essa consiste numa negação transcendente, também chamada produtiva ou por excesso, a qual, em função disso, na medida em que é nela que algo é negado em relação ao Uno, bem como na medida em que é ele mesmo quem excede isso que dele é negado, ele o produz justamente porque ele é o primeiro princípio e é dele que o principiado procede (*Théologie platonicienne*, II, 10). De onde a hiperapophasis distinguir-se necessariamente da simples negação privativa - que priva de algo isso sobre o que ela porta - e mesmo dessas atualmente designadas 'negações escalares', que indicam as hierarquias dos seres e as classes a que pertencem. (HYPERAPOPHASIS, 2008, [s.d.]

Entre os “dois” – e é bom lembrar que o duplo é o modelo mínimo da relação negativa e da formulação dos tropos que a representam no discurso – elementos da negação, da heterogeneidade radical que ela implica, é que se pode identificar o que Derrida toma como sendo “aquele local além do ser e da essência” em que o Bem ganha forma (BAKER e MAXWELL, 2003, p. 43).

No registro hiperdimensional mínimo – dado nas relações binárias, da computação à dialética platônica – não será estranho encontrar a manifestação de “antagonismos” expressos nos termos das simetrias entre “teses” e das “antíteses”. Típico da hiperdimensionalidade é a relação de presença e ausência<sup>6</sup> de ao menos um dos registros ontológicos: afirma-se um ocultando ou negando o outro, uma representação “encobre” (mas indica, aponta para) outra:

Being, after all, is the classic case of assertion whereas Not-Being is of negation ... So then in every class of Being, assertion in general is superior to negation. But since not-Being has a number of senses, one

<sup>6</sup> Derrida chegará a tratar de uma “teologia negativa”, tópico detidamente considerado em *Derrida and Negative Theology*, de 1992.

superior to Being, another which is of the same rank as Being, and yet another which is the privation of Being, it is clear, surely, that we can postulate also three types of negation, one superior to assertion, another inferior to assertion, and another in some way equally balanced by assertion. (PROCLUS *apud* MARTIN, 2004, p. 72.)

Com a modernidade européia, a semântica das relações escalares torna-se progressivamente abstrata (MARTIN, 2004, p. 72), e por isso as relações de compreensão (como a união, a diferença, a interseção, a continência, a complementaridade, operações fundamentais da teoria dos conjuntos) tornam-se mais difíceis de serem alcançadas por processos figurativos e descritas pelas linguagens matemáticas então disponíveis. Assim, por exemplo, chegamos a modelos sistêmicos organizados em “hiperclasses”, ou seja, objetos (matemáticos) que se comportam como classes, excetuando-se o fato de que, diferentemente das classes que ordenam *objetos*, elas também podem conter classes como “membros”; cada conjunto é uma classe, e cada classe é um conjunto (FRAENKEL, DALEN, LEVY, BAR-HILLEL, 1973, p. 142).

A “hipernegatividade” vem sendo estudada pela linguística moderna pelo menos desde a *A gramática filosófica* [1924], de Otto Jespersen (1860-1943), que reconhece então como a tradição neoplatônica estabelece a vinculação entre “negação” e o prefixo grego *hyper-*. Sua função residiria na formação de uma “escala negativa” que tem como sua extensão um conjunto amplo, relacionado mais a uma “ordem paralela” que a alguma predicação original (MARTIN, 2004, p. 30). As relações escalares, contudo, não se reduzem aos processos de negatificação: *hyper-* é, também, “excesso”, “diversidade”, “variedade”. E por mais numerosas que venham a ser as relações de interdependência ou subordinação constituídas na manifestação de uma complexidade, elas sempre serão referidas como um conjunto totalizável e coerente. *Hyper-* é, então, “negatividade” e “diversidade”, “excedência” e “contenção”, mas ainda e sempre *em relação a um todo*, dado na anterioridade ou na posterioridade: toda vez que um conjunto (classe ou hiperclasse) estabelece uma correspondência com outro, eles *avançam* para uma outra unidade, projetam-se para fora (diferenciam-se, estabelecem um *hetero logos*) ou para dentro (incorporam-se, estabelecem um *homo logos*), *por mais diversa que seja sua localização no contínuo da realidade*. Aqui, a diferença é a *ultrapassagem* entre as formas simbólicas postas em operação, a expressão de uma “negatividade unificadora”: a metafísica platônica (o compromisso com “a” Origem e com “a”

Finalidade) opera sempre o retorno ao Uno, por meio das totalizações (DERRIDA, COWARD, FOSHAY, 1992, P. 12-13): tese, antítese, síntese.

Para Deleuze, esse “esmagamento das dimensões anteriormente preenchidas pelas potências, esse achatamento que reduz as coisas e os seres ao *unidimensional* [e ao *hiperdimensional*, acrescentemos], em suma, esse niilismo tem o efeito bizarro de restituir as forças elementares a elas mesmas no jogo bruto de todas as suas dimensões, de *liberar esse nada impensado em uma contra-potência que é a do jogo multidimensional*” (DELEUZE, 2008, p. 208). É exatamente no registro da cognição multidimensional que retornamos ao movimento crítico em relação ao negativo almejado por Bergson, um movimento que quer “chegar à concepção de uma diferença sem negação, que não contenha o negativo” (idem, p. 60):

[...] Tanto em sua crítica da desordem, quanto do nada ou da contradição, ele tenta mostrar que a negação de um termo real por outro é somente a realização positiva de uma virtualidade que continha ao mesmo tempo os dois termos. [...] Então, é por ignorância do virtual que se crê na contradição, na negação. A oposição dos dois termos é somente a realização da virtualidade que continha todos dois: isso quer dizer que a diferença é mais profunda que a negação, que a contradição. (DELEUZE, 2008, p. 61.)

Deleuze sugere que Hegel, ou melhor, a dialética hegeliana da “essência vazia e abstrata”, consegue manter uma vinculação com o movimento da contradição (DELEUZE, 2008, p. 131). Sua alternativa, ou seja, a assunção de um procedimento “inteiramente distinto da contradição”, leva a que *o não-essencial passe a compreender o essencial* (idem, p. 131), ainda que o faça “somente *no caso*” (idem, p. 131), domínio em que se forma “uma linguagem original das propriedades e acontecimentos” e que permite “percorrer a Idéia como uma multiplicidade” (idem, p. 131). No registro cognitivo multidimensional, “não se dirá que [...] [mesmo o mais infeliz dos homens – como o Caminhante?] é alienado ou trabalha para as potências, mas que ele é sacudido pelas forças” (idem, p. 208). Deleuze encontra em *Vers La pensée planétaire* (1964), de Kosta Axelos, uma abordagem da multidimensionalidade que considera crucial. Axelos, pensador grego de formação marxista e heideggeriana,

[...] censura seus mestres por não haverem rompido suficientemente com a metafísica, por não terem concebido suficientemente as potências de uma técnica ao mesmo tempo real e imaginária, por serem ainda prisioneiros de perspectivas que eles mesmos denunciavam. Na noção de planetário, ele encontra o motivo e a

condição, o objeto e o sujeito, o positivo e negativo do novo pensamento [...]. (DELEUZE, 2008, p. 104.)

O método de Axelos opera a partir de uma “enumeração de sentidos”, mas não sob a forma de “justaposição”. Cada sentido “participa” dos outros, não segundo *regras* identificadas com a “antiga metafísica” mas com um “*Jogo* que compreende em si todas as regras possíveis” (DELEUZE, 2008, p. 104): aqui, “o Uno só pode se dizer do múltiplo e deve se dizer do múltiplo; o Ser se diz apenas do devir e do tempo, a Necessidade, somente do acaso; e o Todo, dos fragmentos [...]: ‘o ser em devir da totalidade fragmentária e fragmentada’ [AXELOS]” (idem, p. 105). No “magma” do “pensamento planetário”, toda “uma linguagem heideggeriana baseada na escuta toma [...] um novo sentido, ao mesmo tempo em que é trazida do campo para a cidade” (idem, p. 204):

[...] De uma certa maneira, o homem reata com um destino que é preciso ler nos astros e nos planetas. O pensamento planetário [de Axelos] não é unificador: ele implica uma profundidade do céu, uma extensão do universo em profundidade, aproximações e distanciamentos sem meio termo, números inexatos, uma abertura essencial do nosso sistema, toda uma filosofia-ficção. Por isso o planetário não é a mesma coisa que o mundo, mesmo heideggeriano: o mundo de Heidegger se desloca, “mundo e mundo cósmico não são idênticos” [...]. (DELEUZE, 2004, p. 205.)

Num contexto como esse, a lógica que se estabelece sugere enfaticamente que não se tratem as “formas menores” dos sentidos (textualmente, Deleuze refere “aforismos”), que estas não sejam consideradas “reminiscências” ou “arcaísmos” mas um “meio adaptado para a exploração do mundo atual, de suas lacunas e de suas constelações” (DELEUZE, 2008, p. 205). Essa lógica “é uma lógica probabilista que não remete a propriedades ou a classes, mas a casos” (idem, p. 205):

[...] Daí a importância de um signo ambíguo (*ou/e*), que deve demarcar ao mesmo tempo a conjunção (*e*), a disjunção (*ou*), e a exclusão (*nem*). Quando Axelos reúne fórmulas do tipo: “metafisicamente antimetafísico...”, “acordo discordante”, “admirar-se, no entanto, sem admiração...”, “um caranguejo que come outro é comido por um terceiro...”, “quem manipula é manipulado...”, deve-se ver nisso, não fáceis transformações dialéticas, monótona identidade de contrários, mas sequências de casos aleatórios, onde a conjunção e a disjunção, a disjunção ou a conjunção substitui a forma do juízo existencial e atributivo que era a base da dialética (*é, não é*). “Se o *há* e o *é* não nos irritam mais, se o *não há* e o *não é* não aparecem para nós como uma simples privação...”. [...] Não há mais física e metafísica, psicologia e sociologia no pensamento planetário, nada além de uma estratégia generalizada. (DELEUZE, 2008, p. 205.)

Com esse literal “esmagamento das dimensões anteriormente preenchidas pelas potências” promovido pela redução dos seres e das coisas ao unidimensional, alcança-se um niilismo que “tem o efeito bizarro de restituir as forças elementares a elas mesmas no jogo bruto de todas as suas dimensões, de *liberar esse nada impensado em uma contra-potência que é a do jogo multidimensional*” (DELEUZE, 2008, p. 208). Se a concepção tradicional de “jogo” permite definições que o identificam com uma “atividade humana específica e circunscrita”, isolada da realidade, da cultura, das coisas sérias (idem, p. 209), a concepção multidimensional aceita sua expansão – do Jogo – sobre o universo, até o ponto da *confusão*: “Sem dúvida, Axelos aceita essa distinção dos jogos com relação aos homens, do jogo no mundo e do jogo do mundo” (idem, p. 209). Na analogia de Deleuze, “Axelos está para Heidegger, assim como Zen está para Buda”:

[...] Axelos não parte do jogo do homem (fenomenologicamente) para vê-lo capaz de simbolizar o jogo do mundo (ontologicamente). Ele parte de um diálogo, de um jogo planetário que reconecta o jogo do homem ao jogo do mundo. Ele torna plena de sentido a fórmula: *Isso joga, sem jogadores*. [...] (DELEUZE, 2008, p. 209.)

(Façamos aqui uma remissão a um ponto da *poética* de Adorno e seu desdobramento no campo da recepção: com seu “empenho em moldar o texto à constituição interna e à dinâmica do próprio objeto, sem no entanto abdicar do ritmo e das exigências cognitivas que lhe são próprias, o leva a escrever sempre num registro multidimensional [...]” (COHN, 1990, p. 13). Ao leitor, resta a tarefa de restituir tais dimensões daquilo que o filósofo Albrecht Wellmer denomina “leitura estereoscópica”, ou seja, uma leitura que não se pauta pela linearidade e busca “evitar as armadilhas de se conceberem num mesmo nível dimensões diferenciadas nos textos” (idem, p. 13).)

Para realizar o estudo proposto, temos então diante de nós um signo (“A Máquina do Mundo”) e três registros de sua existência – cada um apontando para a constituição de representações *como* prática real (*pragmática*), simbólica (*teórica*) e imaginária (*prática*) e uma variedade de sentidos gerados em cada uma das instâncias de sua multiplicidade. Uma vez que a base da multiplicidade é identificada a partir da composição triádica (REIS, 2007) dos signos (a complexidade se estabelece em limites binários, como nas relações de causa e efeito), trabalharemos na expectativa de que uma representação triádica dê acesso e contato com a multiplicidade, dispensando o trabalho analítico e interpretativo de abordagens

copiosas e, provavelmente, excessivas para o estudo em questão. Por hora, basta que recordemos que a semiótica peirceana é uma disciplina “alicerçada na fenomenologia” (SANTAELLA, 2007, p. 2), que investiga a forma como se apreendem as coisas “de qualquer tipo” e fornece as fundações para as três ciências normativas: estética, ética e lógica; estas, por sua vez, ajudam a fundar a metafísica (idem, p. 2).

Lucia Santaella observa que Peirce, desde cedo, “deu-se conta de que não há pensamento que possa se desenvolver apenas através de símbolos” (SANTAELLA, 2007, p. 3); até mesmo a Matemática, segundo ele, depende de “outras espécies de signos”. Na concepção peirceana, a semiótica – também chamada de “lógica” – deve tratar “não apenas das leis do pensamento e das condições de verdade, mas, para tratar das leis do pensamento e da sua evolução, deve debruçar-se, antes, sobre as condições gerais dos signos” (idem, p. 3). Muito comum é a verificação de uma redução da semiótica peirceana ao domínio da “teoria geral dos signos” contida na “gramática especulativa”, ou seja, a uma tentativa de estudo “de todos os tipos de signos e formas de pensamento que eles possibilitam” (idem, p. 3), e o ocultamento da Metodêutica e da Retórica Especulativa, que estudam “os princípios do método científico, o modo como a pesquisa científica deve ser conduzida e como deve ser comunicada” (idem, p. 3-4). Em todo caso, é a gramática especulativa que “fornece as definições e classificações para a análise de todos os tipos de linguagens, signos, sinais, códigos etc., de qualquer espécie e de tudo que está neles implicado: a representação e os três aspectos que ela engloba, a significação, a objetivação e a interpretação” (idem, p. 5).

A percepção de uma multiplicidade mínima em "A Máquina do Mundo", pode ser alcançada a partir da hipótese de que os três registros simbólicos – o do real, o do simbólico e o do imaginário – fazem parêntese com a base triádica da teoria peirceana (QUEIROZ, 2004 [s.d.]), encontrável na composição do signo múltiplo. Não se trata de dizer que eles são "sinônimos", mas que eles encontram correspondências e alinhamentos funcionais (decorrentes do estatuto ontológico a que se vinculam) e estruturais (decorrentes da configuração do signo em suas diversas representações). Assim, por exemplo:

<b>Objeto</b> (o que pode ser pensado)	<b>Representâmen</b> (o que permite o pensar)	<b>Interpretante</b> (o sentido obtido no pensar)
Imaginário	Simbólico	Real

Assim como todo signo pode ser dado como constituído pelos elementos da base triádica, também se poderá conceder-lhe a possibilidade de manifestar aspectos ou propriedades *simultâneas e concomitantes* dos três registros ontológicos representativos de sua existência. A ênfase na consideração sobre um ou outro registro em particular dependerá diretamente da perspectiva analítica e interpretativa dedicada por um observador ao signo complexo. No caso do texto literário, serão diferentes as considerações a serem feitas segundo a definição utilizada para compreendê-lo, nos diversos momentos em que se processe o estudo que venha a assumi-lo como *corpus*.

Em todo caso, as convenções de estudo do literário parecem sugerir sempre que a primeira definição de interesse *para o estudo literário* é aquela que *classifica* o texto “A Máquina do Mundo” como um poema. Na escala da concepção triádica do signo e da constituição ontológica, o poema encontra a seguinte posição:

<b>Objeto</b> (o que pode ser pensado)	<b>Representâmen</b> (o que permite o pensar)	<b>Interpretante</b> (o sentido obtido no pensar)
Imaginário	Simbólico	Real
<b>Poema</b>	<b>Literatura</b>	<b>Poesia</b>
<b>Significado</b>	<b>Significante</b>	<b>Sentido</b>

De fato, é pelo acionamento da instância do Imaginário (a unificação de um conjunto de significados) no poema "A Máquina do Mundo" que a sua leitura começa a se processar, mesmo que seja para dar acesso à sua participação (do poema) nas instâncias do Literário (o Simbólico) e do Poético (o Real). Em termos concretos, é o imaginário dado no poema que permite a consolidação de um objeto (cognitivo) sobre o qual o leitor pode se apoiar para gerar sentidos de potência estética, ideológica e pragmática. É também no poema que se encontrarão as figuras que permitirão divisar a ocorrência de um ou mais temas estabelecadores do(s) sentido(s) global(is) pretendidos pela intencionalidade que se oculta na enunciação que lhe dá origem. Em termos concretos, o poema será considerado nosso ponto de partida; e exatamente por isso, é importante que não esqueçamos que a semiótica



peirceana está “alicerçada na fenomenologia” (SANTAELLA, 2007, p. 10), e que por isso ela busca alcançar uma base

[...] anti-racionalista, antiverbalista e radicalmente original, visto que nos permite pensar também como signos, ou melhor, como quase-signos fenômenos rebeldes, imprecisos, vagamente determinados, manifestando ambiguidade e incerteza, ou ainda fenômenos irrepetíveis na sua singularidade. É por isso que qualquer coisa pode ser analisada semioticamente, desde um suspiro, uma música, um teorema, uma partitura, um livro, publicidades impressas ou televisivas, incluindo a percepção que temos delas, na sua natureza de signos e mistura entre eles. (SANTAELLA, 2007, p. 11.)

Essa amplitude (a complexidade quantitativa dos signos) provoca uma indagação: o que é preciso haver numa coisa, para que ela possa *funcionar* como signo (SANTAELLA, 2007, p. 12)? Peirce considera que, por mais diversas ou infinitas que sejam as propriedades materiais e substanciais de uma coisa, “há três propriedades formais que lhes dão capacidade para funcionar como signo: sua mera qualidade, sua existência, quer dizer, o simples fato de existir, e seu caráter de lei” (idem, p. 12). As três “categorias fenomenológicas” de Peirce são comuns a todas as coisas: a qualidade diz que tudo *pode* ser signo, a existência diz que tudo é signo e, por fim, a lei diz que tudo *deve ser* signo (idem, p. 12). Torna-se importante compreender, por exemplo, como a qualidade passa a ser considerada uma propriedade formal, e como essa propriedade formal dá acesso às *funcionalidades* do signo (idem, p. 12):

Uma vez que qualidades não representam nada, pois qualidades só se apresentam, só se presentificam, em princípio não há nada no ícone que possa remetê-lo a um objeto dinâmico. Por isso, o objeto imediato de um ícone é o seu próprio fundamento, quer dizer, é a qualidade ou qualidades que ele exhibe. No momento em que, através de uma comparação, essa qualidade sugere uma outra qualidade, a qualidade sugerida vem a ser o objeto dinâmico do ícone. Pensemos em mais um exemplo: manchas de tinta com formas completamente casuais em um papel. Retendo só a qualidade dessas formas, as formas nelas mesmas, independentemente de qualquer outra coisa, a aparência que as formas exibem cumpre ao mesmo tempo a função de fundamento, o quali-signo, e de objeto imediato. Não há nada nelas que possa representar qualquer outra coisa. São simplesmente manchas que se apresentam a si mesmas. Entretanto, justamente porque não representam nada, elas ficam abertas para despertar cadeias associativas de semelhança com uma infinidade de outras formas. Por isso mesmo, manchas são usadas em testes psicológicos. Quando dizemos isso parece com uma cachoeira, ou parece com uma montanha, ou parece com uma escada, através da comparação, estamos dando um objeto dinâmico para formas que, em si mesmas, de fato, não têm poder de representar outras aparências. (SANTAELLA, 2007, p. 17-18.)

Com a Filosofia, procuramos esclarecer melhor *o que* estamos estudando, o que estamos procurando conhecer com a investigação que levamos a efeito. Partimos de um texto literário, um registro do gesto ao mesmo tempo intelectual e estético de um autor; mas o que esperamos operar nele, e a partir dele? Que formas e estratégias de produção de sentido podemos aplicar a esse poema, para localizá-lo de maneira teórica e crítica no contexto da poética drummondiana e na conformação histórica da Literatura Brasileira? Como a história recente da Filosofia da Linguagem permite reconsiderar as bases dos procedimentos metodológicos empregados na instrumentalização para o estudo e para o ensino da Literatura? Partimos de um poema, e a ele retornaremos nos momentos oportunos. Antes, porém, de aplicarmos quaisquer instrumentos analíticos ou procedimentos interpretativos, parece-nos mais vantajoso retomar algumas definições constituídas nos domínios da Filosofia e das Ciências Humanas. À questão “o que se pretendeu estudar nesta pesquisa?”, responderemos inicialmente que buscamos estudar como o poema “A Máquina do Mundo” manifesta um tema que se propaga numa série de sistemas culturais, considerando em particular o caso brasileiro identificado com a poética de Carlos Drummond de Andrade.

Nosso interesse primário nos leva a interpor duas categorias iniciais, exatamente aquelas que operam a delimitação do objeto declarado na pesquisa proposta: as noções de “tema” e de “propagação”, que aplicaremos ao poema de Drummond com o intuito de reconhecer, por um lado, o investimento autoral de uma poética individual, e por outro a incidência de uma identidade civilizacional disseminada em diversos sistemas culturais que integram a série literária ocidental. Essa dupla delimitação encontra um alinhamento direto com o campo disciplinar da Literatura Comparada, uma vez que a noção de “tema” encontra-se entre os elementos “gerais” do campo literário, enquanto a noção de “propagação” vincula-se ao conjunto repertorial da prática comparativa.

Ambas as noções serão configuradas pontualmente, à medida que a discussão em pauta as demandar. Inicialmente, definiremos “tema” como uma “recorrência semântica difusa numa unidade textual”<sup>7</sup>. Um tema é um aspecto (uma dimensão) do texto que ganha figurações diversas em seu percurso e

---

<sup>7</sup> Aproximamo-nos, nessa formulação, da definição fornecida pelo *Dicionário de Semiótica* de Greimas e Courtés, originalmente editado em 1979.

desenvolvimento, mesmo que estas só venham a ser referidas nominalmente uma vez (se tanto). Há temas que se explicitam desde os títulos dos textos em que se manifestam, e há temas que se ocultam e camuflam sua presença com o emprego de estratégias discursivas e formulações estilísticas diversas. Por meio da ênfase, da acentuação, o tema pode ser explicitado ou elipsado tanto no nível da produção (a “autoria”) ou da recepção (a “leitura”) que se pode fazer dele num determinado contexto<sup>8</sup>.

### 1.1 Para uma ontologia mínima da multiplicidade

*Um mundo enfim ordenado,  
uma pátria sem fronteiras,  
sem leis e regulamentos,  
uma terra sem bandeiras,  
sem igrejas nem quartéis,  
sem dor, sem febre, sem ouro,  
um jeito só de viver,  
mas nesse jeito a variedade,  
a multiplicidade toda  
que há dentro de cada um.*

Carlos Drummond de Andrade, “Cidade prevista”, em  
*A Rosa do Povo*.

Um primeiro problema (que não é necessariamente “o” primeiro problema) importante a ser levantado pelo estudioso da prática literária muito provavelmente poderia ser o da *tripla origem* do conceito “literatura”: uma origem “real”, outra “simbólica” e, por fim, uma “imaginária”. Por origem “real” do fenômeno literário, entenderemos aqui o surgimento das práticas que sustentam o “gesto literário” e que traduzem os caracteres de sua *imanência*, conformando o *ethos* do literário (aquilo mesmo que, na recente tradição teórica, é comumente apontado como o princípio da “literariedade”). Em termos *empíricos*, a “origem real” da literatura poderia ser reconhecida como o momento em que a expressão linguística alcança o *status* de uma *estetização com implicações cognitivas, emocionais e relacionais*.

---

<sup>8</sup> Tomaremos como “modos contextuais” fundamentais os *status* ontológicos atribuídos ao texto considerado; nesse sentido, diremos que o texto – e o tema que ele expressa – somente começam a significar quando começa a estabelecer um fundamento ontológico: está-se a falar (ou a escrever) sobre algo real, simbólico ou imaginário?

Por esse viés, a questão da origem se desprende de uma preocupação simultaneamente temporal e espacial: *a literatura está sempre tendo origem* (embora nem sempre venha a ter uma *consumação*), a cada vez que um autor ou um leitor *estetiza* um texto verbal. Existe uma propriedade – ou conjunto de propriedades – que a manifestação literária (o que não quer dizer “texto literário”, como se pode muitas vezes sugerir a vulgata formalista) *sempre* incorporou e *sempre* incorporará, enquanto houver condições psicossociais para a existência da prática literária. Existem, assim, certos traços (o *ethos*) do literário que, se alterados, indicarão necessariamente a ocorrências de outros fenômenos, muitas vezes assemelhados mas essencialmente diversos do fenômeno literário.

Sem dúvida, a origem real antecede fenomenicamente as outras origens do literário *quando se assume uma perspectiva metafísica*, e esse fato tem, sim, implicações na configuração de modelos teóricos que pretendam permitir a compreensão *lógica* do fenômeno e das manifestações do literário: o fato mesmo de que o termo “literatura” é uma criação da alta modernidade européia, enquanto a prática literária é uma *invenção* da modernidade helênica e a *atualidade* do fazer literário – a poética, como programa estético e padrão atitudinal – é um fato contemporâneo a cada geração de praticantes do literário.

É claro, também, que a existência desse aspecto real – e imanente à relação sujeitos-textos – dota a estese literária de uma sublimidade e de uma incomunicabilidade capaz de desconcertar o mais eloquente dos teóricos. Além disso, a perenidade e persistência do gesto literário só pode ocorrer porque a substância real se perpetua em outras substâncias, a partir das quais se constitui a historicidade do literário. Assim é que o real do literário não *permanece*, mas se recria na recuperação de suas duas outras origens: a simbólica e a imaginária. Por “origem simbólica” do literário, poderemos entender a formalização de convenções que instalam o literário na rede das relações de um sistema social. A origem simbólica representa e indica, faz aproximações que descrevem da melhor maneira possível os elementos considerados caracterizadores do literário numa determinada comunidade de praticantes. O simbólico, contudo, lida com suposições e aproximações (termo que nos parece mais adequado neste momento que “representações”, dada a ambiguidade semântica deste) que trazem à noção de “literário” um teor inegável de “possibilidade” e “convenção”.

Quanto à origem “imaginária” da prática literária, será forçoso conceder-lhe a propriedade de uma “arbitrariedade”: o “literário” que dela surge, se desvela (para usar um termo nitidamente identificado com a tradição heideggeriana) surge por um ato de *vontade*. Pela via do imaginário, é preciso *querer* que haja literatura, para que ela venha a existir; da mesma forma, a ausência de vontade, de *querência*, é capaz de anular e abolir a existência do literário num gesto e num contexto. (“Vontade” e “querência”, aqui, não são atitudes identificadas necessariamente com a noção de consciência, como tendem a fazer supor os modelos de mentalidade moderna européia.)

Assumindo que o princípio da unidade formal não é suficiente para identificar um texto literário – e, muito menos, um fato literário –, não seria possível continuar aplicando os instrumentos descritivos e analíticos tradicionalmente empregados no estudo do literário, ou pelo menos seria necessário reposicioná-los no arsenal metodológico da Teoria da Literatura. Uma das questões que mais imediatamente salta aos olhos de quem se detém sobre um retrospecto do processo formador da noção de Literatura é a dos limites do que se possa considerar como “repertório literário”. Tomando-se como base o dimensionamento temporal e espacial, afloram indagações sobre a “origem” da literatura, e sobre sua “localização” no contexto das culturas nas quais ela, concreta ou hipoteticamente, pode-se manifestar. Em relação à “origem” literária que atribuímos a um determinado texto (que por sua vez é um signo), há várias distinções iniciais, questões que, se ignoradas, inviabilizariam até mesmo a formulação de problemas relevantes para a compreensão histórica do dado literário e do fenômeno para o qual ele aponta.

Existe hoje uma filosofia segundo a qual cada palavra inventada corresponde, em seus momentos de plenitude<sup>9</sup>, a um conceito. Essa Filosofia opera o pensamento a partir de uma teoria das multiplicidades

[...] por elas mesmas, no ponto em que o múltiplo passa ao estado de substantivo [...]. [Mil Platôs] tenta mostrar como as multiplicidades ultrapassam a distinção entre a consciência e o inconsciente, entre a natureza e a história, o corpo e a alma. As multiplicidades são a própria realidade, e não supõem nenhuma unidade, não entram em nenhuma totalidade e tampouco remetem a um sujeito. As subjetivações, as totalizações, as unificações são, ao contrário, processos que se produzem e aparecem nas multiplicidades. (DELEUZE e GUATTARI, 2000, p. 8.)

<sup>9</sup> Cf. Nietzsche e seu *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral* (2007[1873]), “opúsculo que investiga o alcance efetivo da linguagem, sobre a qual se assenta todo o conhecimento da civilização ocidental. Para Nietzsche, a confiança do homem moderno no poder das palavras se funda no esquecimento de que algo que era evidente quando as criou: elas são apenas uma metáfora para as coisas e jamais poderiam encarnar o seu significado”, levando a um desconcerto entre o conhecimento intuitivo e as abstrações conceituais.

O termo “multiplicidade” retorna no pensamento contemporâneo para indicar o “múltiplo” como um elemento “substantivo” e “predicativo”. A assunção do múltiplo como predicado produz um conjunto de problemas agrupáveis sob a rubrica do “um-vários” (a coisa considerada é uma *ou* múltipla, é uma e múltipla, e por aí segue). Com a multiplicidade, ou melhor, com a substantivação do múltiplo, a questão do relacionamento entre os predicados unificados/multiplicados passa a ser reposta pela questão da distinção entre tipos de multiplicidades. Diversos pensadores dedicaram-se ao desenvolvimento da atual noção de “multiplicidade”: sua reinserção no cenário filosófico dá-se no trabalho do matemático alemão G.F.B. Riemann (1826-66), que ao discutir fundamentos da geometria (em *Habilitationschrift*, de 1859) argumenta que os axiomas da geometria tradicional mantêm-se assentados sobre pressupostos tomados ao espaço tal como o experimentamos ordinariamente. Para Riemann, a geometria deveria partir de noções genéricas como “múltiplas magnitudes extendidas” [*multiply extended magnitudes*] ou, segundo o jargão, “multiplicidades n-dimensionais” as quais podem ser identificadas como “contínuas” ou “discretas”. Na contraposição dos conjuntos, nenhuma outra qualidade determinaria a multiplicidade, ou seja, ela não seria unificada por nenhum princípio transcendente (PROTEVI, 2006, p. 407):

[...] Tudo isto representa para Bergson, a coberto da imanência que diferencia Aristóteles de Platão, presença implícita do preceito que será a chave do método cartesiano: a imediatidade pura da experiência é o próprio signo da sua incerteza. [...]. A forma *implicada* na multiplicidade sensível não é, ainda, objeto intelectual, e não o é porque a própria forma, enquanto captada na materialidade do devir não se constitui ainda como – se assim podemos dizer – o *inteligível próprio* do intelecto. Mas, precisamente, esta expressão soa bizarra porque, a rigor, o intelecto não tem *inteligibilidade própria*, ao menos no sentido em que cada órgão é *especializado* na captação de *uma* qualidade sensível. A superioridade do conhecimento intelectual deriva exatamente de que nele o objeto é captado na sua *unidade*, para além da variação qualitativa que o insere no devir. Por isto o intelecto capta o *ser* do objeto e não um aspecto qualitativo [...]. (SILVA, 1994, p. 65.)

A perspectiva de que o próprio tecido da realidade se estrutura sob o regime da multiplicidade (“as multiplicidades são a própria realidade”) interfere diretamente no modo como pensamos e expressamos nossa existência e a existência dos demais seres que reconhecemos como existentes no Mundo. A idéia de multiplicidade traz como pressuposição ao pensamento uma heterogeneidade diversa daquela que caracteriza a identidade e a lógica formal, constituída pela

dicotomia eu-outro: não se trata mais de compreender as co-respondências entre estruturas simbólicas que se põem em relação e determinar suas relações de complementaridade, mas de compreender como diversas *singularidades* (ou seja, unidades irredutíveis entre si mesmas) interagem e se amalgamam para “construir”<sup>10</sup> o Mundo que sustenta a existência de nossas consciências:

It should therefore not be surprising that in some quarters, especially among the hybrid intelligentsia of postcolonial Europe, more philosophers than theologians have begun to play with ideas of “multiplicity”, processive “becoming” and non-processive “becoming” as possible corrections to the closures (and anti-democratic dimensions) of ideas of the One. Indeed, one could even suggest that, thanks to a few of the brighter philosophical lights clustered particularly around the universities of France over the last fifty years, “multiplicity” has become something of a fashion among continental philosophers: Rose Braidotti (*Metamorphoses*), Luce Irigaray (*This Sex Which is Not One*), Jacques Derrida (*Monolingualism of the Other*), Gilles Deleuze (*A Thousand Plateaus*), Jean Luc Nancy (*Being Singular Plural*), Alain Badiou (*Being and Event*) and Jean Baudrillard (*Impossible Exchange*) to name only a few of the more recent European efforts in the direction of thinking multiplicity as a way out of the “onto-theological” morass that Heidegger so provocatively had diagnosed<sup>11</sup>. (SCHNEIDER, 2008, p. 146.)

A multiplicidade, como qualquer fenômeno, é em princípio redutível a descrições que alimentam as cognições, embora essas descrições não ocorram da mesma forma que no regime epistêmico anterior (o da modernidade européia), caracterizado pelo regime da complexidade e da racionalidade. Esta última caracterização gera um conjunto de representações condicionadas pelo modelo de composição sistêmica e pelo procedimento da definição objetual a partir da extensão dos corpos (os “objetos de conhecimento”) e das relações entre estes (os “movimentos” associados aos corpos percebidos e analisados). Ela – a multiplicidade –, por seu turno, rompe com a hegemonia da relação sujeito-objeto, marcada por sucessões de afetações e transferências, e instaura uma relação de interação entre os constituintes das relações dadas.

Seguir a linha de raciocínio da multiplicidade (e de irredutibilidade à unidade simples ou à dicotômica) significa promover também o reconhecimento de uma

<sup>10</sup> A teoria das multiplicidades é um projeto “construtivista”. Cf. DELEUZE e GUATTARI, 2000, p. 8.

<sup>11</sup> Laurel Schneider prossegue em sua contextualização, observando que “from other, non-European directions, less plodding modes of thinking multiplicity – not tied, in other words, to the heavy genealogical constraints of dialecticism that burden European thought – come concepts of fluidity, disorientation, change, presence, and shape-shifting that may go much further than the philosophers in *thinking* multiplicity beyond the One-Many divide. Thomas King’s *Green Grass, Running Water* is one example of this. Others include the Uncle Remus cycle of stories, Ana Castillo’s *So Far From God*, Leslie Marmon Silko’s *Ceremony*, Calvin Luther Martin’s *The Way of Human Being*, not to mention the poets, song-writers, and visual artists whose *thinking* is not tied down to the logic of One that exacts as “is” or “is not” upon every expression” (2008, p. 146).

heterogeneidade na “constituição original” do que quer que seja que venha a ocupar o espaço do pensamento sobre as coisas existentes. Essas questões podem ser exemplificadas, segundo o modelo de uma “multiplicidade mínima”, a ser sintetizado e adotado nesta tese, a partir de considerações sobre as três instâncias ontológicas formadoras do fenômeno literário. Sem maiores preâmbulos ou justificativas, parece-nos suficiente referir essa noção a partir da junção de alguns modelos disponíveis na tradição atual do pensamento ocidental. A noção a partir da qual começamos a pensar a noção de “Literatura” é, exatamente por conta de sua “irreducibilidade formal” a um princípio imanente e unificador, a de “multiplicidade”, um termo que na *vulgata* deleuziana parece muitas vezes ser encoberta pela mais popular e difundida imagem do rizoma. Não se deve perder de vista, contudo, que o

Rhizome is a multiplicity, and such seeks to move away from the binary subject/object structure of Western thought. [...] In general terms, it is essential to understand that the rhizome is multiple; there can be no points or positions within a rhizome, only a mobile and bifurcating series of lines. [...] Deleuze and Guattari argue that [...] the rhizome is neither mimetic nor organic. It only *maps* the real [...]: and it is always an open system, with multiple exits and entrances. In short, the rhizome is an ‘acentred’ system; the map of a mode of thought which is always ‘in the middle’. (MARKS, 1999, p. 45.)

Para apontar alguns dos traços da multiplicidade, recorreremos a disposições elaboradas no contexto do pensamento deleuziano, que a emprega programaticamente:

[...] A noção de multiplicidade [constituída desde o início com uma identidade que associa à idéia de processo contínuo e, portanto, de duração] faz que evitemos pensar em termos de “Uno e Múltiplo” [que caracterizam, em última instância, *produtos* da operação do pensamento]. Em filosofia, conhecemos muitas teorias que combinam o uno e o múltiplo. Elas têm em comum a pretensão de recompor o real com idéias gerais. Dizem-nos: o Eu é uno (tese), é múltiplo (antítese) e é, em seguida, a unidade do múltiplo (síntese). Ou então dizem-nos: o Uno já é múltiplo, o Ser passa ao não-ser e produz o devir. As páginas em que Bergson denuncia esse movimento do pensamento abstrato estão entre as mais belas de sua obra: ele tem a impressão de que se parte, em tal método *dialético*, de conceitos muito amplos, análogos a vestes muito folgadas. O Uno em geral, o múltiplo em geral, o ser em geral, o não-ser em geral... compõe-se o real com abstratos; mas o que vale uma dialética que acredita poder reencontrar o real, quando compensa a insuficiência de um conceito muito amplo ou muito geral apelando ao conceito oposto, não menos amplo e geral? O concreto jamais será reencontrado, combinando-se a insuficiência de um conceito com a insuficiência do seu oposto; não se reencontra o singular, corrigindo-se uma generalidade por outra generalidade. – Ao dizer tudo isso, Bergson está pensando [...] a incompatibilidade do bergsonismo com o hegelianismo, e mesmo com todo o método dialético, que se manifesta em tais páginas [Deleuze refere-se ao *Essai sur les éléments principaux de la représentation*, de 1907]. [...] (DELEUZE, 1999, p. p. 33.)



Michael Hardt, em *Gilles Deleuze: um aprendizado em filosofia* (1996), observa que no retorno a Bergson<sup>12</sup> (e no prosseguimento da oposição a Hegel), durante os anos 60, Deleuze detém-se sobre o problema do Uno e do Múltiplo “como se [...] descesse mais um nível para dentro da lógica do ser de Hegel, tendo Bergson, o seu Virgílio, ao seu lado” (p. 39). Deleuze, um filósofo cujo pensamento chegaria, em sua elaboração derradeira, a definir-se por tópicos como “imanência, conceitos, personagens conceituais, amizade, devir, indecidibilidade etc. (MARKS, 1999, p. 19), e portanto configurando “a ‘tool kit’ for general use” (idem, p. 19), encontra na idéia de uma natureza múltipla dos seres uma possibilidade de lidar de forma realista (caso isso seja possível) com os devires a que a existência os submete.

Acreditando que a criação de conceitos a partir de “problemas concretos” é uma prática fundamental na história da filosofia, Deleuze argumenta que Platão cria o conceito de “Idéia” como um correspondente do “problem of democratic rivalry” (MARKS, 1999, p. 19), enquanto Bergson cria o conceito de “intuição” “in response to the problem of badly analysed composites” (idem, p. viii). A atenção dada por filósofos como Nietzsche e Bergson ao conceito de “becoming” acaba por ressaltar aspectos como o da instabilidade do ser e da matéria, que sempre são dados num processo de variação, de “vir-a-ser”: estão sempre se transformando. O pensamento de Deleuze combina noções como “multiplicidade” e “diferença”, mas de tal forma que sempre manifesta alguma espécie de “vitalismo” (MARKS, 1999, p. 4), uma crença de que a “vida” se mostra frequentemente aprisionada e de que pode ser libertada:

Pure immanence is A LIFE, and nothing else. It is not immanence to life, but the immanence which is in nothing is itself a life. A life is the immanence of immanence, absolute immanence: it is sheer power, utter beatitude. Insofar as he overcomes the aporias of the subject and the object Fichte, in his later philosophy, presents the transcendental field as a *life* which does not depend on a Being and is not subjected to an Act: an absolute immediate consciousness whose very activity no longer refers back to a being but ceaselessly posits itself in a life. (DELEUZE *apud* MARKS, 1999, p. 30)

---

<sup>12</sup> Bergson, após um período inicial de grande aceitação e popularidade, “saiu de moda”. Durante anos, sua obra foi estudada até pelos estudantes do ensino fundamental francês. A partir dos anos de 1930, contudo, sua obra tornou-se “desfavorecida”, em parte pela grande institucionalização a que foi submetida, em parte por conta de suas evidentes tendências espiritualistas. A “reabilitação” de Bergson tem muito a ver com o esforço de recuperação e apropriação empreendido por Deleuze, entre o fim dos anos de 1950 e início da década de 1960. Cf. PROTEVI, 2006, p. 62.

Segundo Hardt, o trabalho sobre Bergson “oferece uma crítica da ontologia negativa e propõe em seu lugar um movimento absolutamente positivo do ser que se baseia em uma noção eficiente e interna de causalidade” (p. 15):

Parece-nos que não foi dada suficiente importância ao emprego da palavra “multiplicidade”. [...] Com efeito, *não se trata, para Bergson, de opor o Múltiplo ao Uno, mas, ao contrário, de distinguir dois tipos de multiplicidade*. Ora, esse problema remonta a um cientista genial, Riemann, físico e matemático. Ele definia as coisas como “multiplicidades” determináveis em função de suas dimensões ou de suas variáveis independentes. Ele distinguia *multiplicidades discretas* e *multiplicidades contínuas*: as primeiras eram portadoras do princípio de sua métrica (sendo a medida de uma [...] de suas partes dada pelo número dos elementos que ela contém); as segundas encontram um princípio métrico em outra coisa, mesmo que tão-somente nos fenômenos que nelas se desenrolavam ou nas forças que nelas atuavam [...]. Bergson não se contentava [...] em opor uma visão filosófica da duração a uma concepção científica do espaço; ele transpunha o problema para o terreno das duas espécies de multiplicidade e pensava que a multiplicidade própria da duração tinha, por sua vez, uma “precisão” tão grande quanto a da ciência; mais ainda, ele pensava que ela devesse reagir sobre a ciência e abrir a esta uma via que não se confundia necessariamente com a de Riemann e de Einstein. Eis por que devemos atribuir uma grande importância à maneira pela qual Bergson, tomando a noção de multiplicidade, renova seu alcance e sua repartição. (DELEUZE, 1999, p. 28-29.)

A importância do pensamento de Bergson para a formação do pensamento de Deleuze pode começar a ser avaliada pelo próprio gesto de uma obra como *Bergsonismo*, originalmente publicada em 1966. Filósofos como Alan Badiou apontam noções como “intuição” como fundamentais ao projeto deleuziano (MARKS, 1999, p. 67). Tanto a multiplicidade quanto o vitalismo encontram Deleuze no contato com Bergson (BUYDENS *apud* MARKS, 1999, p. 31), gerando uma leitura que se instrumentaliza pela polêmica “contra a tradição filosófica dominante” (HARDT, 1996, p. 27), apoiada também em Nietzsche e Spinoza. Para este último,

[...] a plane of immanence [...] is composed of ‘speeds’, which are capacities for affecting and being affected. In *Expressionism and Philosophy* Deleuze describes Spinoza’s concept of nature as containing everything whilst at the same time being ‘explicated and implicated’ in everything (EP, 17). This differential plane of immanence is therefore the basis of Spinoza’s ethics. We do not know what we are capable of in terms of good or bad, or what a body and mind can do: it is a question of encounters [...]. Everything is a matter of velocity [...]. (MARKS, 1999, p. 46.)

Quanto a Nietzsche, o foco de Deleuze será o da relação entre a multiplicidade e o conceito de “eterno retorno”. Assim, por exemplo, *Diferença e repetição* (de 1968) estabelecerá dois pólos conceituais, um identificado com a noção de “diferença” (que sugere um mundo ‘completed and unlimited’) e outro com

a de “identidade” (o que leva a uma concepção de mundo “finita” ou “infinita”). As implicações éticas de uma tal doutrina “require the individual to live each moment in its full sense of becoming. It is perhaps fair to say that, taken literally, this doctrine would entail a manic and even unliveable approach to life” (MARKS, 1999, p. 61).

[...] The Eternal Return has little to do with a cyclical view of history. It is rather yet another way in which Nietzsche provides a philosophy of movement. It is precisely in avoiding any notion of return of that which is the same that Nietzsche elaborates a critique of identity [...]. Nietzsche wishes to show that the world constantly returns to a moment of becoming. In this way, the Eternal Return expresses the synthetic nature of the present moment in all its rich possibilities for life. In short the principle rests upon difference, and not identity: “It is not being that returns but rather the returning itself that constitutes being insofar as it is affirmed of becoming and of that which passes. [...] returning itself is the one thing which is affirmed of diversity or multiplicity. In other words, identity in the eternal return does not describe the nature of that which returns but, on the contrary, the fact of returning for that which differs” [DELEUZE]. (MARKS, 1999, p. 60.)

Retornando a Bergson, Deleuze não chega a afirmar que o pensamento deste seja diretamente antagônico ao de Hegel, pois ele já não pensaria de forma meramente quantitativa ou qualitativa, preditiva ou substancialista; a multiplicidade passa a ser considerada uma totalidade que é múltipla, “multiple identities, multiple differences, multiple multiplicities that has quality and quantity as moments, identical and differential multiplicity as sides, subjective and substantial multiplicity as perspectives (...)” (HAAS, 2000, p. 55). O que se pode observar é que

[...] Bergson não desafia os critérios centrais do ser herdados da tradição ontológica – simplicidade, realidade, perfeição, unidade, multiplicidade e assim por diante, mas, sim, focaliza o movimento ontológico que é posto para tratar desses critérios. [...] Na leitura de Deleuze, a diferença de Bergson não se refere tanto a uma quididade ou a um contraste estático de qualidades no ser real; ao contrário, a diferença marca a dinâmica real do ser – é o movimento que funda o ser [...]” (HARDT, 1996, p. 27),

de tal forma que

[...] a decomposição do misto nos revela dois tipos de “multiplicidade”. Uma delas é representada pelo espaço (ou melhor, se levarmos em conta todas as nuances, pela mistura impura do tempo homogêneo): é uma multiplicidade de exterioridade, de simultaneidade, de justaposição, de ordem, de diferenciação [...] quantitativa, de *diferença de grau*, uma multiplicidade numérica, *descontínua e atual*. A outra se apresenta na duração pura: é uma multiplicidade interna, de sucessão, de fusão, de organização, de heterogeneidade, de discriminação qualitativa ou de *diferença de natureza*, uma multiplicidade *virtual e contínua*, irreduzível ao número. (DELEUZE, 1999, p. 28.)

A dupla tipologia da multiplicidade é apresentada em *Essai sur les données immédiates de la conscience* (de 1889). Para Bergson, o tempo (ou a “duração”) é

contínuo, qualitativo e diferencial, enquanto o espaço é discreto, quantitativo e divisível. Daí decorre que apenas o segundo seja mensurável, e que todas as tentativas de constituir temporalidades quantitativamente mensuráveis – tais como, por exemplo, as iniciativas das ciências naturais – sofram os efeitos de uma implícita (e redutora) “especialização do tempo”. É a partir da insatisfação com as limitações da analítica tradicional que Bergson começará a alcançar o método da “intuição”, que não se restringe ao contexto da “duração” mas alcança vários dos problemas filosóficos tradicionais, lidando com a aplicação inapropriada dos procedimentos analíticos e repondo tais problemas segundo sua “verdadeira aparência temporal”, a fim de torná-los passíveis de solução (PROTEVI, 2006, p. 63). Mesmo que se possa aí ver o “dualismo auto-declarado” de Bergson, ele não comporta a separação da dualidade, como o fazem Platão e Descartes. Ao invés disso, ele tenta mostrar como o espaço emerge do tempo (idem, p. 63-64), avançando posteriormente (em *L'Evolution créatrice*, de 1907) para uma crítica aos pressupostos do neodarwinismo, que não conseguia racionalizar o movimento evolutivo. Para Franklin Leopoldo e Silva, em *Bergson: intuição e discurso filosófico* (1994), em vez de

[...] *graus* de complicação mecânica, supõe-se agora a realidade constituída em *graus* de realização da Idéia ou de objetivação de um conceito, como uma *escala* que o ser percorre. Mas, justamente, é preciso partir da Idéia ou de qualquer outra configuração do ser, para refazer a “história” do real. É como se o devir fosse deduzido do ser. (SILVA, 1994, p. 172.)

Assim, a diferenciação da passagem do tempo, ou “as passagens enquanto determinações resulta em diferenças extrínsecas [...]. Exterioridade e abstração, sair fora de si, tais são as expressões que designam o tempo. Não há [...] para Hegel, nenhuma diferença real – apenas uma referência abstrata de si mesmo a si mesmo” (SILVA, 1994, p. 173). Faltaria a Hegel “uma atenção mais acurada à especificidade e à singularidade do ser real” (PROTEVI, 2006, p. 42): “Para chegar a uma concepção singular da unidade e da multiplicidade no ser real, temos que começar perguntando, à moda platônica, qual ser, que unidade, que pluralidade?” (idem, p. 42). Não se trata, obviamente, de discutir se a Filosofia “pensa”, e sim de buscar compreender *como* ela pensa, deixando aflorar questões tais como

Can philosophy restructure itself in order to think polymorphously? Can it reform the *morphe* of *poly-morphe*, transform itself into something multi-formed in order to create other forms of thought [...]? And if thought-forms are expressed as logic, then what can it mean to think with logics? Is it the multiplication of ahistorical, Aristotelian logic? It is the de-delimitation of Kantian logic as a “closed and completed body of doctrine,” that is, as “an exhaustive exposition and strict proof of the formal rules of all thought (whether it be a priori or empirical, whatever be its origin or its object, and whatever hindrances, accidental or natural, it may encounter in our minds)?” (HAAS, 2000, p. 10.)

Franklin Silva (1994) observa que a “prerrogativa do objeto [...] aparentemente choca-se com as afirmações de Bergson” (p. 39), que apontam o “espírito” como principal objeto da metafísica e a “descoberta da duração na interioridade” (idem, p. 39). A preocupação com a duração “no nível da interioridade” aparece então como uma espécie de “escolha” que determina a questão metodológica central, definida da seguinte forma por Deleuze, em *Bergsonismo*:

[...] como pode a intuição, que designa antes de tudo um conhecimento imediato, formar um método, se se diz que o método implica essencialmente uma ou mais mediações? Bergson apresenta frequentemente a intuição como um ato simples. Mas, segundo ele, a simplicidade não exclui uma multiplicidade qualitativa e virtual, direções diversas nas quais ela se atualiza. Neste sentido, a intuição implica uma pluralidade de acepções, pontos de vista múltiplos irreduzíveis. Bergson distingue essencialmente três espécies de atos, os quais determinam regras do método: a primeira espécie concerne à posição e à criação de problemas; a segunda, à descoberta de verdadeiras diferenças de natureza; a terceira, à apreensão do tempo real. É mostrando como se passa de um sentido a outro, e qual é “o sentido fundamental”, que se deve reencontrar a simplicidade da intuição como ato vivido [...]. (DELEUZE, 1999, p. 8.)

Para Deleuze, Bergson “realiza uma Multiplicidade qualitativa fundada em diferenças de natureza. A primeira, a multiplicidade da exterioridade, é uma multiplicidade da ‘ordem’; [já] a multiplicidade interna de Bergson é uma multiplicidade de ‘organização’” (DELEUZE *apud* HARDT, 1996, p. 43); não se trata de simplesmente “opor o Múltiplo ao Uno mas, ao contrário, de distinguir dois tipos de multiplicidade” (DELEUZE *apud* HARDT, p. 43). Quanto a Hegel, é dado como “incapaz de pensar a multiplicidade em quaisquer termos, porque nem reconhece diferenças de natureza nem diferenças de grau” (HARDT, 1996, p. 43). No limite, essa preocupação com o movimento ontológico evidencia uma diferença entre tempo e espaço, duração e matéria; ao espaço, cabe a contenção de “diferenças graduais”, concernentes apenas à variação quantitativa; por seu turno, o tempo aloja as diferenças de natureza e constitui o meio verdadeiro da substância:

[...] A duração é o domínio no qual poderemos encontrar o movimento ontológico primário porque a duração, que é composta de diferenças de natureza, é capaz de diferir qualitativamente de si mesma. O espaço, ou a matéria, que contém somente diferenças de grau, é o domínio do movimento modal, porque o espaço não pode diferir de si mesmo, mas sim repetir. [...] O critério ontológico aqui assumido é diferir de si, diferença interna. Mais uma vez, a discussão aparece como uma simples transposição das fundações causais do ser: substância que é a causa de si (*causa sui*) torna-se a substância que difere de si. De fato, Deleuze caracteriza precisamente a distinção entre a duração e a matéria nos termos tradicionais de uma relação substância-modo: “Duração é como uma *natura naturans*, e matéria como uma *natura naturata*” [Deleuze, *Bergsonism*, 93, modificado). Por que é, então, que a duração pode diferir de si mesma e a matéria não pode? (HARDT, 1996, p. 45).

Deleuze acredita que o domínio da duração “fornece uma multiplicidade mais profunda que o espaço, mas que coloca também uma unidade mais profunda” (HARDT, 1996, p. 46). Bergson e Deleuze permitem a adoção de uma perspectiva ontológica “firmemente enraizada na duração” (idem, p. 46) e “mediadora” das relações entre o virtual e o atual: o “ser virtual, como unidade, desdobra-se e revela suas reais diferenças múltiplas” (idem, p. 46). A atualização, em Bergson (e em Deleuze), “é a produção positiva da realidade e multiplicidade do mundo” (idem, p. 47). É importante que se reconheça a “emanação do ser de Bergson [...] não [...] como uma diferenciação no espaço mas como uma ‘atualização’ no tempo” (idem, p. 47):

[...] A essa altura de nossa análise vimos que Bergson é bastante eficiente ao descrever o movimento emanativo de uma unidade a uma multiplicidade, o processo de diferenciação ou atualização. Mas agora descobrimos que é preciso um movimento organizacional na direção oposta, da multiplicidade à unidade. (...) Deleuze parece sugerir que há um movimento convergente do atual [...]. O que é exatamente esse processo de *recoupement* ou de inserção que relaciona a multiplicidade atual a uma unidade virtual? [...] Parece [...] que [...] não podemos interpretar *recoupement* como um processo criativo que organiza um novo ponto de unidade virtual, mas simplesmente como um processo que traça as linhas das articulações naturais de volta ao ponto de partida original. [...] O que nos importa aqui é que, embora a univocidade implique em uma igualdade geral e em uma comunalidade do ser, assim o é apenas no plano virtual. [...] (HARDT, 1996, p. 52.)

Embora essa observação sugira que a unidade “só aparece no plano virtual” (e essa é, de fato, uma perspectiva bergsoniana, aponta Hardt à p. 53), o argumento de Deleuze demanda “um mecanismo para a organização da multiplicidade atual” (idem, p. 53), sendo um grande erro acreditar que a duração possa ser simplesmente “indivisível” (DELEUZE, 1999, p. 31). A duração, percebida e espacializada pelo pensamento como segmento incessantemente dividido (na

imagem de Heidegger, o aflorar da consciência despetalando as metáforas pelas quais construímos nossos objetos cognitivos e nossos *topoi* discursivos); ela, a duração, decompõe-se em estágios “mínimos” ou “indivisíveis” e não-aparentes durante a sensação que se tem ao *participar* de um evento (de estar-junto a um acontecer e a um agir), o processo inicial da subjetivação desse evento. Nos termos de uma multiplicidade mínima, suporemos para a duração um estágio trifásico, envolvendo a sensação, a percepção e a representação. A cada contato com uma duração (a leitura de um poema, um namoro, um emprego etc.), atualizamos nosso sentido em relação a ela, mantendo ou não o *status* ontológico do signo a partir do qual referimos tal duração:

[...] uma multiplicidade não numérica, pela qual se define a duração ou a subjetividade, mergulha em outra dimensão, puramente temporal e não mais espacial: ela vai do virtual a sua atualização; ela se atualiza, criando linhas de diferenciação que correspondem a suas diferenças de natureza. Uma tal multiplicidade goza, essencialmente, de três propriedades: da continuidade, da heterogeneidade e da simplicidade. Verdadeiramente, aqui não há qualquer dificuldade para Bergson conciliar a heterogeneidade e a continuidade. (DELEUZE, 1999, p. 32.)

A solução para o impasse que se forma na relação entre Deleuze e Bergson será buscada em Nietzsche, que permite ao primeiro explorar o devir como “organização positiva da multiplicidade atual”. Deslocando a operabilidade do pensamento, do plano da lógica para o de valores, Deleuze passa a considerar ser possível traduzir a ontologia positiva (desenvolvida via Bergson) em uma ética positiva (HARDT, 1996, p. 55.). Na abordagem da síntese nietzscheana, Deleuze retorna novamente à “afirmação da multiplicidade e ao ataque à dialética” (HARDT, 1996, p. 89), dado que esta estabeleceria “uma falsa imagem da multiplicidade que é facilmente recuperável na unidade do Um. [...] O pluralismo ou a multiplicidade é tão perigoso para a dialética precisamente porque é irreduzível à unidade” (idem, p. 89). Se essa irreduzibilidade fragiliza “o momento complementar da organização do Múltiplo” (idem, p. 90) e torna “o Bergson de Deleuze extremamente vulnerável a um contra-ataque hegeliano”, será o recurso a Nietzsche que permitirá um novo avanço significativo. E qual seria “a lógica da síntese ou da constituição do ser no eterno retorno” (idem, p. 91)? Para Nietzsche, não se trata mais de uma questão puramente lógica, devendo as questões ontológicas ser tratadas “em termos de força e valor” (idem, p. 91), dois elementos intimamente associáveis à noção de “vontade” e à sua própria dinâmica:

[...] O eterno retorno da vontade é uma ética por ser uma “ontologia seletiva” [...]. É seletiva porque nem toda vontade retorna: a negação vem somente uma vez; somente a afirmação retorna. O eterno retorno é a seleção da vontade afirmativa enquanto ser. O ser não é dado em Nietzsche; o ser precisa ser querido. Nesse sentido, a ética vem antes da ontologia em Nietzsche. A vontade ética é a vontade que retorna; a vontade ética é a vontade que quer o ser. [...] Deleuze formula a seleção ética do eterno retorno como uma regra prática para a vontade: “O que quer que tu quiseres, queira-o de tal forma que também queiras o seu eterno retorno” [...]. (HARDT, 1996, p. 92.)

Michael Hardt observa que esse “também” deve ser percebido com um certo cuidado, “visto que o eterno retorno não está separado da vontade, mas lhe é interior”. Para Deleuze, é “o pensamento do eterno retorno que seleciona” (HARDT, 1996, p. 92).

Mas, enfim, como lidar com a multiplicidade, com *as multiplicidades*, se elas “não param [...] de se transformar umas nas outras, de passar umas pelas outras” (DELEUZE, 2000, p. 33)? Ora, havendo dois grandes conjuntos de representação do fenômeno da multiplicidade (a multiplicidade-processo, temporal e dinâmica, e a multiplicidade-produto, espacial e estática), haverá ao menos duas hipóteses formuláveis a respeito das implicações de sua introdução no quadro conceitual da filosofia e da ciência contemporânea. Além disso, e já incorporando a multiplicidade (fundada sobre uma lógica do “e” que sobrepuja a lógica do “ou”) ao próprio esforço por sua compreensão, poderemos advogar a simultaneidade da presença desses modelos no conjunto de elementos conceituais: utilizemos – por que não? – a multiplicidade para pensar a própria multiplicidade:

The conjunction ‘and’ helps us to think in terms of the middle, to escape the way in which thought is conventionally modeled on the verb ‘to be’. ‘And’ is a tool for producing a sort of ‘stammering’ in thought and language: it is the possibility of diversity and the destruction of identity. Multiplicity is not the sum of its terms, but is contained in the ‘and’: ‘AND is neither one thing nor the other, it’s always in between two things; it’s borderline, there’s always a border, a line of flight that things come to pass, becoming evolves, revolutions take shape’ [DELEUZE]. (MARKS, 1999, p. 33.)

Quanto a Deleuze, sua concepção de empirismo assumirá a forma de um pluralismo, no qual termos abstratos e universais como “Totalidade”, “Unidade” e “Sujeito” são rejeitadas (MARKS, 1999, p. 34), enquanto as coisas são tomadas como “multiplicidades”. Nessa empiria, cada “coisa” (cada objeto possível da experiência) é constituída por uma série de elementos – não apenas “pontos”, mas também “linhas” e “dimensões” – irreduzíveis entre si. Também aqui o princípio da



heterogeneidade pode ser expresso pela idéia de que as relações são externas aos seus termos, fazendo mais uma vez ressurgir a questão da mediação; algo ocorre “entre” os dois termos, de tal forma que eles mantêm intactas suas singularidades:

And even if there are only two terms, there is an AND between the two, which is neither the one nor the other, nor the one which becomes the other, but which constitutes the multiplicity. This is why it is always possible to undo dualisms from the inside, by tracing the line of flight which passes between the two terms or the two sets, the narrow stream which belongs neither to one nor the other, but draws both into a non-parallel evolution, into a heterochronous becoming. (DELEUZE *apud* MARKS, 1999, p. 34.)

Vejamos, por exemplo, como Hume lida com a introdução da multiplicidade no contexto do pensamento sobre a experiência. Se “o passado e o presente se constituem no tempo sob a influência de certos princípios, e a própria síntese do tempo é tão-só essa constituição, essa organização, essa dupla afecção” (DELEUZE, 2001, p. 107), o problema poderá ser colocado da seguinte forma:

De uma parte, Hume apresenta-nos a *experiência* como um princípio que manifesta uma multiplicidade, uma repetição de casos semelhantes [mas não, contudo, idênticos]; literalmente, esse princípio afeta o tempo com um passado. De outra parte, ele vê no hábito *um outro princípio*, aquele que nos determina a passar agora de um objeto àquele que o acompanhava, isto é, que organiza o tempo presente perpétuo ao qual devemos e podemos nos adaptar. E se nos referimos às distinções que Hume estabelece quando analisa “a inferência da impressão à idéia”, [...] podemos dar as seguintes definições: o entendimento é o próprio tempo sob a forma de um passado submetido à sua observação; e a imaginação, sob a influência do princípio do hábito, é ainda o espírito, mas que reflete o tempo como um determinado porvir preenchido por suas esperas. A crença é relação entre essas duas dimensões constituídas. [...] (DELEUZE, 2001, p. 107.)

Hume observa que “quase toda a humanidade, e até mesmo os filósofos, na maior parte de suas vidas, tomam suas percepções como seus únicos objetos, e supõem que o próprio ser, que está intimamente presente à mente, é o corpo verdadeiro ou a existência material” (HUME *apud* AYER, 2003, p. 60). O erro que decorreria desse equívoco estaria sobretudo no fato de que os “corpos reais [...] possuem uma existência contínua e distinta, enquanto as percepções são ‘dependentes e flutuantes’” (AYER, 2003, p. 60), induzindo à contradição de uma concepção de um “objeto que persiste e não persiste ao longo do tempo” (*idem*, p. 60). Para Hume, um “objeto simples” transmite não a idéia de “identidade”, mas a de “unidade”; do mesmo modo, uma multiplicidade (evidente ou discreta) também não

aponta a definição de “identidades” mas, tão somente, para a redução a uma nova “unidade” (idem, p. 60).

Para o empirista Hume, “a idéia de identidade é o produto de um erro no qual incorremos naturalmente ao pensar sobre o tempo” (idem, p. 61), dado que o princípio de sucessão normalmente atribuído a este leva a uma espécie de “ficção da imaginação, pela qual se supõe que o objeto imutável participe das mudanças dos objetos coexistentes, e em particular das mudanças de nossas percepções” (HUME *apud* AYER, 2003, p. 61). Seria exatamente esse “jogo da imaginação” a que estamos habituados que permite “manter a idéia de um objeto posto, por assim dizer, entre as idéias da unidade e do número. Assim, quando atribuímos identidade a um objeto, o que precisamos entender é ‘que o objeto existente em um momento é o mesmo que existe em outro momento’ [HUME] [...]” (AYER, 2003, p. 61):

Deleuze’s approach to empiricism is something more than the conventional attachment of empiricists to experience as opposed to abstract reason. It is ‘transcendental’ form of empiricism which seeks to gain some sort of purchase on the ‘given’, the chaotic flux of the sensible. The transcendental field revealed by Deleuze’s version of empiricism is directly opposed to the system of the subject and the object. Rather than a conventional distinction between ‘raw’ experience and the mind that represents and interprets, he looks at the ways in which the mind, by means of certain tendencies, constructs itself from the flux of the ‘given’. Empiricism is, in this way, a sort of ‘absolute consciousness’: ‘There is something wild and powerful in such a transcendental empiricism. This is clearly not the element of sensation (simple empiricism) since sensations is only a break in the current of absolute consciousness; it is rather, however close together two sensations might be, the passage from one to other as becoming [...] [DELEUZE]. (MARKS, 1999, p. 35.)

Andrew Haas, ao discorrer sobre *Hegel and the problem of multiplicity* (2000), recupera numa outra formulação da multiplicidade como conceito filosófico – a de Leibniz – o elemento programático da “mônada”, a partir do qual talvez se possa divisar uma determinação *eficiente* para a multiplicidade. As identidades e as diferenças monádicas precisam ser “em-e-para-si-mesmas” (*Anundfürsichsein*); somente a partir dessa caracterização se poderá avaliar como as mônadas individuais manifestam a multiplicidade (HAAS, 2000, p. 100), que não aponta para *uma* substância a partir da qual toda a mutiplicidade emana (o panteísmo spinozista). As mônadas formam “peças” a partir das quais conjuntos mais complexos podem ser construídos (por adição ou multiplicação), podendo assim ser visualizados como uma forma de “blocos de construção” da metafísica. É assim que o real configura-se como uma multiplicidade de mônadas, embora, ao mesmo tempo

seja *também* um objeto de determinação ideal, ou seja, para constituir-se como unidade deve submeter-se à abstração: a multiplicidade como signo dado à consciência envolve um processo de idealização, permanecendo cada mônada vinculada apenas a si mesma:

[...] All monadic movement (activity, desire, *appetites*) is represented/reflected inside the monads themselves – for every monad is universal representation, in itself totality [...], reproduces the entire world within itself: each monad is, simultaneously, a representation of the universe and a determination of this representation in a multiplicity of particular situations, in its specificity. [...] If Leibniz thinks the movement of real multiplicity in unity, thinks monads as concepts, then it is only ideally, only within monads: the contradiction between real and ideal multiplicity cannot be resolved because as always already resolved, it never even becomes a contradiction. Beginning with a “pure” abstraction, not a result, the *Monadology* cannot think multiplicity’s other (the identity and difference of repulsive relations), cannot supersede real/ideal multiplicity in the concept. (HAAS, 2000, p. 100-101.)

Para Deleuze, as mônadas podem promover o “registro do mundo”; elas podem traduzir ou comunicar realidade e idealidade exatamente porque elas não são “corpos” mas “dobras” num “labirinto de dobras”, dobras simples que harmonizam com as multiplicidades inerentes a toda dobra; na verdade, as mônadas podem ser entendidas como “formas alegóricas”, constituindo uma imagem em negativo do mundo (HAAS, 2000, p. 102). Quando Heidegger retoma a noção, assume que esta não precisa de “janelas”, não porque o mundo lhe seja imanente, não porque ela encapsule toda a realidade, mas porque ela sempre está “preparada” (“originalmente”), transcendendo para além de sua unidade, passando à multiplicidade, existindo “fora” (idem, p. 103). As mônadas são – como o *Dasein* – seres-no-mundo, seres entre outros seres, ou seja, seres-em-multiplicidade. Leibniz, é claro, teria grande dificuldade para pensar nessa forma da multiplicidade monádica por conta de sua vinculação ao pensamento de Spinoza e Descartes, particularmente a noção de “substância” (idem, p. 103). Ainda assim, a multiplicidade é vista por ele como algo não apenas “interior” (ou, inversamente, “exterior”), mas como uma ampla conexão (“everything is interconnected”, HAAS, 2000, p. 104) que tudo relaciona na totalidade da natureza, entendida esta em seu aspecto maquínico e localizada na razão última de todas as coisas (idem, p. 104).

### 1.1.1 A preocupação com a ontologia, um fundamento das ciências humanas

*Tu sabes como é grande o mundo.  
Conheces os navios que levam petróleo e livros, carne e algodão.  
Viste as diferentes cores dos homens,  
as diferentes dores dos homens,  
sabes como é difícil sofrer tudo isso, amontoar tudo isso  
num só peito de homem. . . sem que ele estale.*

Carlos Drummond de Andrade, “Mundo grande”, em  
*Sentimento do Mundo*.

A amplitude da discussão filosófica a respeito da compreensão do ser muito facilmente nos consumiria num tomar e retomar os argumentos de vários grandes filósofos e alguns de seus não menos importantes comentadores. Seja pelo inexequível da empreitada ou pela especificidade argumentativa da tese em questão, convém lembrar e restringir o desenvolvimento deste capítulo a algumas questões recorrentes no contexto do estudo proposto. Em princípio, distinguiremos entre uma “ontologia do sujeito” e outra “do objeto” e buscaremos romper alguns dos condicionamentos de sua definição moderna. Por essa via pretendemos alcançar um grau de generalidade que permita invocá-la para considerações no âmbito da civilização ocidental e, quem sabe, na perspectiva de uma transhistória<sup>13</sup> capaz de romper com a cadeia temporal que institui as relações de passado, presente e futuro, unificando a diversidade dos signos (PABÓN, 2006, p. 93). Sendo a ontologia uma base fundamental para a instituição da epistemologia, e sendo esta uma tese que se constitui a partir de uma forma peculiar de produção de conhecimento – a Literatura – seremos instados a tecer considerações sobre algumas implicações da adoção de um ou outro modelo ontológico para analisar (e interpretar) o *ob jacta* literário (ou seja, a percepção objetiva que temos de uma manifestação do literário num momento em particular). Além disso, e por fim, procuraremos recuperar a ontologia como um determinante do modelo metodológico a ser empregado para que nos aproximemos da máquina do mundo.

---

<sup>13</sup> Em Ferrater Mora, o termo é associado “a tudo o que ‘transcende’ a história no sentido de estar ‘mais além’ ou ‘mais aquém’ daquilo que se julga como ‘limitações históricas’”. No limite, podem-se tomar como trans-históricos referentes tão distintos quanto Deus, a Geologia e a Geografia, os números, as classes e os conceitos da Matemática, quando pensados como ideais (FERRATER MORA, 2001, p. 2922).

A ontologia acredita concernir a tudo o que existe, e esse é seu principal fundamento. Quanto ao que existe, pode ser considerado na chave de um dos três registros ontológicos, e receberá assim o estatuto de ser um ente real, simbólico ou imaginário. Mas aí é que está: “real”, “simbólico” ou “imaginário” não se pode dizer que sejam os seres-em-si; antes, serão os registros que se fará dos seres na esfera do pensamento: ou seja, é o pensamento que registra o existente conferindo-lhe o estado de realidade, símbolo ou imaginação. Daí, por fim, chegaremos inclusive a que o pensamento possa modificar o registro de um ser qualquer, por exemplo inicialmente admitido como “real”, passando a tomá-lo temporária ou permanentemente como “simbólico” ou “imaginário” : o pensamento poderá, a seu critério, oscilar o estatuto ontológico de qualquer ser com o qual venha a se deparar. Importante ainda será notar que o mundo social, em especial, é um mundo constituído a partir do pensamento que se transforma em linguagem. É na convergência dos pensares, na confluência dos consensos e das representações, que esta ou aquela atribuição ontológica ganha estabilidade num sistema de valores e passa a estar disponível ao conjunto das práticas culturais e das operações simbólicas nelas envolvidas.

Esses três contextos de percepção correspondem aos três estados ontológicos necessários para a constituição e existência do fenômeno literário – seu estado de simbólico, de real e de imaginário. Parece-nos importante observar como, em diversas abordagens e considerações teóricas, aceita-se e reforça-se uma aparente distância ou mesmo negação entre os três registros ontológicos. Na metafísica da Verdade e da Unidade, os entes devem necessariamente ser totalizados e reduzidos a um dos três registros de forma absoluta; na metafísica da multiplicidade, a realidade é constituída pelos três registros simultaneamente, considerados então irreduzíveis entre si. A elaboração de considerações de ordem metodológica mostra-se importante na medida em que se percebem “refrações” e deslocamentos em relação aos objetos assumidos para análise e tomados como ponto de partida para considerações teóricas, analíticas e interpretativas. Começamos assinalando a opção por uma abordagem “genericamente” fenomenológica (“genérica” porque não busca identificar-se direta ou especificamente com algum filósofo ou corrente de pensamento) e distinguindo a

“fatoração cognitiva” que embasa a formação metodológica empregada para sustentar o desenvolvimento desta tese.

Podemos, então, dizer que o mundo possui três substâncias: a substância do Real, a do Simbólico e a do Imaginário. Todas as coisas que estão no mundo partilham essas três substâncias. A Poesia, a Literatura e o Poema são coisas que estão no mundo, e portanto têm as três substâncias que o compõem. Cada coisa que está no mundo surge em uma das três substâncias, e se propaga nas outras duas. A Poesia, por exemplo, provém do Real; a Literatura, do Simbólico; e o Poema, do Imaginário. Por serem constituídas originalmente em substâncias distintas, diremos que essas três coisas – a Poesia, a Literatura e o Poema – obedecem a distintas naturezas, e que estas subordinam e condicionam a manifestação das outras duas. As três substâncias do mundo existem de forma amalgamada e simultânea. Sua identificação isolada se torna possível através de registros que dão origem às representações que empregamos para sintetizar as reduções decorrentes da percepção dos fenômenos que se manifestam à consciência.

Uma das primeiras significações a aflorar do termo “ontologia” costuma ser a que parte de sua etimologia, indicando uma preocupação direta e imediata com a compreensão do “ente” ou do “ser”. Por essa via, alcançam-se definições como a de que a ontologia “é o estudo da existência de todos os tipos de entidades, abstratas ou concretas, que constituem o mundo” (LIMA-MARQUES, 2006, p. 17). Na Antiguidade, já entre os fisiólogos da Escola Jônica do século VI a.C, costuma-se reconhecer a ocorrência da reflexão metafísica (uma metafísica *avant la lettre*, bem entendido) que buscava compreender “a natureza da unidade profunda da realidade, apesar de sua enorme diversidade aparente” (LIMA-MARQUES, 2006, p. 26). Tales de Mileto (624-546 a.C.) buscou essa “realidade profunda das coisas” na imagem da água; Anaximandro de Mileto (610-547 a.C.), no “indeterminado”; Anaxímenes de Mileto (586-528 a.C.), no ar. Com Heráclito de Éfeso (c. 540-470 a.C.), estabeleceu-se uma corrente que busca reconhecer a “realidade profunda” no “pluralismo absoluto”, considerando o mundo “uma multiplicidade absoluta” (idem, p. 27) e “excluindo do universo toda a estabilidade, vendo no fogo a origem da diversidade e da evolução” (idem, p. 27). Pitágoras de Samos (582-497 a.C.) investe na Matemática, e Parmênides de Eléia (515-440) costuma ser reconhecido como o

fundador do monismo absoluto, o qual considera o ser “absolutamente único”, com uma diversidade “apenas aparente” (idem, p. 27).

Já no século V a.C., na Trácia, Leucipo de Mileto (475-?) estabelece os princípios do “atomismo mecanicista”, enquanto Demócrito de Abdera (460-357 a.C.) tenta conciliar Heráclito e Parmênides. Ambos são considerados representantes do materialismo, ou seja, de uma explicação “em termos dos movimentos e das alterações iniciados pela matéria” (LIMA-MARQUES, 2006, p. 27). Quanto a Platão (429-347 a.C.), procurou “estabelecer a existência de alguns objetos imateriais, chamados por ele de ‘formas’” (idem, p. 27) e inaugurou os argumentos relativos às condições de existência dos “universais” (idem, p. 28). Aristóteles (384-322 a.C.), por seu turno, “trata dos princípios e causas fundamentais, dos seres mais divinos, das substâncias independentemente da matéria” (idem, p. 29); mesmo buscando uma síntese que incorporasse “as idéias do mundo material à doutrina da forma, não conseguiu explicar a unidade profunda da realidade” (idem, p. 29).

Após Aristóteles, teve início um período dominado pelo chamado panteísmo materialista dos estóicos, para os quais “o conjunto da realidade possui os caracteres essenciais da divindade, existência eterna e incondicional, considerando que a matéria forma um contínuo, sujeito a princípios racionais chamados de seminais, devido ao pneuma (fôlego ou espírito), que dá vida a tudo” (LIMA-MARQUES, 2006, p. 30). Sob a influência do judaísmo e do cristianismo, doutrinas teístas, as questões ontológicas voltam a se revestir com uma “tendência ao misticismo” abrindo caminho para uma aproximação entre os espíritos humano e divino (idem, p. 30). Já na Idade Média, o espiritualismo passou a ser identificado com o mundo inteligível de Platão, gerando as tendências neoplatônicas, cujos grandes iniciadores são Filon, o Judeu (20/10 a.C.-40 d.C) e Plotino (205-270 d.C.). Com o neoplatonismo, passou a haver um esforço para demonstrar que as formas deveriam ser organizadas segundo um princípio unitário

Na tradição da filosofia moderna, a ontologia costuma ser dada como “a ciência dos predicados mais abstratos e gerais de qualquer coisa” (BAUMGARTEM, 1740 *apud* FERRATER MORA, 2001, p. 2145) e, ao menos na chamada “escola de Leibniz-Wolff”, foi tomada como “a primeira ciência racional por excelência”, confundindo-se portanto com a própria noção de “metafísica” (FERRATER MORA, 2001, p. 2146). A complicação mais direta derivada dessa concepção é a de que,

muitas vezes, não será possível decidir na ontologia uma distinção entre “essência” e “existência” (idem, p. 2146). Na verdade, a própria criação do termo “ontologia” é já um indicativo da necessidade de distinção do interesse cognitivo envolvido em um ou outro movimento, embora não faltem autores que considerem essa definição “inaceitável, e até deplorável, pois rompe a unidade de investigação do ser (esse), tema da metafísica e da ontologia, ou, se se deseja, da metafísica-ontologia” (idem, p. 2146).

Para entender os desdobramentos da Ontologia no século XX, é interessante retomar algumas das definições dadas, por exemplo as da Fenomenologia. Husserl, que considera ser a disciplina ontológica “uma ciência de essências”, busca reconhecer conjuntos de “essências formais” e de “essências materiais”, toma a primeira como o “fundamento de todas as ciências”, enquanto concede à segunda o estatuto de “fundamento das ciências de fatos”, não esquecendo de que “como todo fato participa de uma essência, toda ontologia material estaria por sua vez fundada na ontologia formal” (FERRATER MORA, 2001, p. 2146). Já para Heidegger, a ontologia fundamental seria a “metafísica da Existência”, primordialmente interessada na “constituição do ser da Existência”. A ontologia seria

[...] na realidade, única e exclusivamente, a indagação que se ocupa do ser enquanto ser, não como mera entidade formal, nem como existência, mas como aquilo que torna possíveis as existências. A identificação da ontologia com a metafísica geral deve encontrar nessa averiguação do ser como transcendente a superação das limitações a que conduz a redução da ontologia a uma teoria dos objetos ou a um sistema de categorias. (FERRATER MORA, 2001, p. 2147.)

Já para Hartmann, o importante na ontologia não é a pretensão da resolução de “todos os problemas, mas [...] [o] reconhecimento do que é metafisicamente insolúvel” (FERRATER MORA, 2001, p. 2147): “O ente de que essa ontologia trata, diz Hartmann, tem um caráter muito mais geral do que o ser limitado das teorias metafísicas aprioristas, pois abrange tudo o que é e averigua em todos os casos as determinações que correspondem a todas as esferas do real” (idem, p. 2147). Feibleman, com sua “ontologia finita” e seu “positivismo ontológico”, assume o campo como uma “‘construção’ no âmbito da qual adquirem sentido certos conceitos metafísicos fundamentais, tais como os de realidade, essência, existência etc.”, configurando “uma disciplina fundamental prévia a toda investigação filosófica e científica” (idem, p. 2147).



Para Quine (em *From a logical point of view*, de 1953), a ontologia aproxima-se de uma “teoria do significado” (uma “semântica” que lidaria com o ato do “significar”) e de uma “teoria da referência” (que lidaria com o ato do “nomear”): o “compromisso ontológico” diria respeito mais à segunda do que à primeira (FERRATER MORA, 2001, p. 2147). A ontologia, então, trabalharia no nível da construção de teorias, não havendo “correspondência simples entre a ontologia de uma teoria e sua ideologia”, o que permitiria, por exemplo, que duas (ou mais) teorias incorporassem a mesma ontologia, mesmo manifestando ideologias diferentes (idem, p. 2147). Carnap, por seu turno, avança sobre o que denomina “questões falsamente ontológicas” por meio da distinção entre “‘questões’ internas” e “‘questões’ externas”:

[...] As primeiras são as suscitadas dentro de um “quadro” qualquer (“quadros” de entidades tais como “o mundo das coisas”, “o sistema dos números”, “as proposições” etc.). Perguntar “Este *x* é real ou imaginário?”, “Há um número primo maior que 100?” etc. são questões internas. Em contrapartida, as “‘questões’ externas” referem-se ao próprio quadro: “Existe o mundo real?” (ou melhor: “Existe a própria ‘coisa mundo?’”) [...]. Essas questões deveriam ser respondidas aparentemente mediante uma investigação que “transcendesse” os “objetos internos”. Mas não é o que ocorre, segundo Carnap. As “‘questões’ externas” referem-se a assuntos desprovidos de conteúdo cognoscitivo e não propriamente teóricas, são uma *decisão* que o filósofo toma sobre o uso de uma “linguagem” [...]. As “‘questões’ externas” (pseudo-ontológicas) não são propriamente “questões” que necessitem de justificação teórica porque “não implicam nenhuma asserção acerca de uma realidade”. [...] Todo o erro consistiria, pois, em tratar as “‘questões’ externas” [...] como “‘questões’ internas, em vez de referi-las a decisões justificáveis em última análise por seu resultado” [...]. (FERRATER MORA, 2001, p. 2147-2148).

A necessidade de determinar a natureza do fenômeno e do fato literário ainda antes de submetê-lo à análise e à crítica exige que se busquem e investiguem seus fundamentos ontológicos. Saber – querer saber – o que a Literatura é, essa é uma preocupação recorrente na teoria produzida pelo campo disciplinar dos estudos literários, entre eles os estudos comparados. Esse dado, de que as ciências humanas e sociais desenvolvem uma já vasta experiência na discussão de categorias pré-paradigmáticas (KUHN, 1962). O que a filosofia permite dizer hoje é que o ser pode existir de três *modos*, *formas* ou *meios*: qualquer, mas *qualquer* coisa *mesmo* pode, em *qualquer* de seus infinitos momentos, ser descrita e homologada em pelo menos um dos três grandes registros existenciais: o do real, o do simbólico e o do imaginário. No movimento de “refração ontológica”, o poema, objeto positivo e concreto, descortina a incidência de três fenômenos sob a forma de

uma única e mesma manifestação. Lendo "A Máquina do Mundo" (tanto quanto qualquer outro texto literário, em última instância), podemos traçar as três trajetórias ontológicas de sua significação; e podemos, também, conectar essas três instâncias a um fenômeno bem mais sutil e transparente, retomando o modo como a Poesia, a Literatura e o Poema têm seus condicionamentos ontológicos afetados no momento em que se aceitam suas homologações como integrantes do fenômeno da linguagem.

O ser, é claro, encontra-se na conjunção entre os três estados, mas os signos conformados por suas diversas manifestações deixam-se evidenciar na predominância de um único estado por vez, e permitem-se *permanecer, perdurar* sob a forma do simbólico, recuperável pela linguagem e pelo pensamento. Exatamente por permitir a comunicação dos outros dois registros ontológicos – das outras duas *naturezas existenciais* – a doutrina a partir da qual se pode alcançar a compreensão do processo de totalização cognitiva que leva da informação ao sentido, e vice-versa, é a fenomenologia. Ela não anula nem nega as possibilidades da metafísica (as posições “materialista” e “idealista” em relação ao *kosmós*, àquilo que *organiza, ordena* o mundo), e reabre o caminho da ciência ocidental para a compreensão das coisas mais propriamente humanas: as culturas e as sociedades.

A experiência, seja intuitiva ou científica, é sempre um ato intransferível, circunscrita ao sujeito particular que a opera. O que se compartilha não é a experiência “em si”, mas sua representação, mediada por intencionalidades e contextualidades, e a representação tem sempre como base a natureza do simbólico. Husserl, fundador da “tendência fenomenológica” (afetando o trabalho de pensadores como Heidegger, Merleau-Ponty, Levinas e Derrida), investe seu esforço crítico na comprovação de que as teorias do conhecimento empiricistas, racionalistas e sócio-históricas são incapazes de lidar de forma adequada com conceitos, categorias e operações cognitivas básicas para qualquer teoria dessa natureza, incluindo elas próprias (PROTEVI, 2006, p. 291). Para lidar com esses conceitos, propõe ele, é preciso providenciar uma aproximação em relação à sua gênese na experiência – mesmo que se trate de uma experiência metodicamente “purificada” segundo os interesses e preocupações de cada teoria (idem, p. 291). Sua estratégia para validar a filosofia (quer dizer, a fenomenologia) pode ser descrita nos termos da “redução fenomenológica” e da desconsideração de dados e

categorias que marcam os pontos que usamos para reconhecer coisas, lugares, pessoas, pois estes não estão associados a nenhuma das dimensões de referência:

[...] Mediante a suspensão, a consciência fenomenológica pode ater-se ao dado enquanto tal – quer seja fornecido pela percepção, intuição, recordação, quer seja pela imaginação ou julgamento – e descrevê-lo em sua pureza. Trata-se, pois, de uma atitude radical: a da suspensão do mundo natural. Em um sentido mais preciso, pode-se dizer que a redução fenomenológica acarreta a mudança radical da tese natural, ou seja, da atitude natural e do mundo natural. (MOREIRA, 2002, p. 88.)

Antes de propor a redução fenomenológica, é interessante lembrar que Husserl iniciou sua formação estudando Matemática, e que seu primeiro grande trabalho (*Philosophy of Arithmetic*, publicado em 1891) investigava a possibilidade de fundamento experiencial para os conceitos básicos de “aritmética” e de “álgebra”, mais as operações matemáticas básicas que recorrem a esses conceitos. Assim como outros investigadores matemáticos, desejava evidenciar o *status* conceitual dos números e dos símbolos matemáticos, incluindo aqueles que estabeleciam relação direta com o mundo (PROTEVI, 2006, p. 291). O procedimento analítico de Husserl o leva dos conceitos abstratos à atividade psíquica: no que diz respeito ao conceito de “número”,

[...] both the grouping of items to be counted as well as the determination of their specific amounts did not arise through either the abstract concepts of a ‘group’ (or ‘multiplicity’) or a ‘number’, but in the psychological activities of forming group (‘collective combination’) and counting. (PROTEVI, 2006, p. 291.)

A noção de “lógica pura” desenvolve-se a partir do reconhecimento de que os conceitos de “multiplicidade” e de “número” podem referir quaisquer objetos, não importando de que tipos eles sejam. Mais ainda, isso faria com que o verdadeiro sentido dos conceitos não fosse passível de redução a quaisquer objetos ou aos tipos que eles, como conceitos, apontam, incluindo-se aí mentes humanas individuais e “a” mente humana em-si. Husserl acaba abandonando sua tentativa de promover o fundamento da Matemática pela via da análise lógica e da instrumentalização psicológica, ou ainda numa “lógica pura” (PROTEVI, 2006, p. 292). O reconhecimento de que os conceitos identificados com a multiplicidade e com os números podem referir quaisquer tipos de objetos, e de que o “sentido real”, quando transposto em conceito, não pode ser reduzido nem aos objetos nem às tipologias: “é inútil pretender explicar as noções matemáticas básicas (a igualdade, a

analogia, a quantidade, a unidade) por noções lógicas mais simples [...] [,] não se pode eliminar, do fundamento da matemática, qualquer referência à intuição” (DELACAMPAGNE, 1997, p. 258). Essa conclusão leva Husserl a pensar numa “ciência plena”, ou “abrangente” (“*all-embracing science*”), a qual investigasse exatamente as qualidades do que ele havia denominado “categoria formal” de um objeto qualquer (idem, p. 292-293). Mostrando-se hostil tanto em relação ao historicismo quanto ao psicologismo ou à metafísica, ele “estabelece em primeiro lugar a possibilidade de uma ciência das essências [...]” (DUROZOI, 2002, p. 236).

Husserl dá início a um movimento metodológico de longo curso e instaura o acúmulo de uma “herança cultural do estilo e da postura filosófica” (CAPALBO, 1983, p. 1) cujo fundamento implica a promoção da distinção “entre a consciência como fenômeno empírico (estudada pela psicologia) e a consciência como fluxo temporal das vivências, responsável por uma série de atos, dentre os quais destaca-se o ato de atribuir significados às coisas” (idem, p. 4). Dessa forma, a consciência pode assumir tanto a representação espacial (uma forma num lugar, uma posição) quanto a temporal (momentos na duração de um evento), que constituem uma situação. A formação e a existência da consciência acomoda-se com grande naturalidade em metáforas e alegorias que informem sobre a relação entre “consciência” e uma semântica espaço-temporal, como a encontrada em termos como “origem” e “destino”, os lugares hipotéticos de que a consciência se pensa integrante.

As teorias do conhecimento identificadas com a “herança fenomenológica” devem, por princípio, reconhecer o ato experimental – o ato de experimentar – produz-se numa dimensão “empírica” e outra “vivencial”. Por “empírico”, aqui, estamos reconhecendo o momento da “percepção originária” (MORA, 2001, p. 1021) que torna certos eventos “objetos de atenção especial” e indicadores da ocorrência de “fatos”, produtores de “facticidades” (idem, p. 820). O empírico identifica-se em grande parte com o sensível, participando necessariamente de sua produção de sentido; certamente, porém, o empírico não se reduz ao domínio do sensorial, ou seja, “não é adequado equiparar completamente ‘empírico’ com ‘sensível’” (id., p. 820). A empiria, ao constituir-se como uma “atenção especial”, assume necessariamente um caráter de consciência e distinção de um objeto em meio a outros; e como promover uma distinção sem a interposição de alguma categoria

classificadora e ordenatória? À medida que um evento fornece dados e o corpo os assimila, a experiência os organiza e dispõe à cognição.

Quanto a “vivencial”, aceitamos a referência husserliana de que se constitua como o “espaço das motivações”, e não um “espaço epistemológico” (MICIELI e WALTON, 2003, p. 144). Esse espaço, que Winicott, por um lado, denomina “espaço potencial” ou “campo transicional”, e que Merleau-Ponty, por outro, designa como “espaço fenomenal” ou “campo vivencial”, é aquele em que o “ser primitivo” ou “informe” (*formless*, para Winicott, “bruto” ou “selvagem”, para Merleau-Ponty) pode alcançar um aprendizado pela ação, pela “apropriação corporal dos significados” (GRANA, 1989, p. 235-236). O vivencial é um espaço em que o sentido se inscreve “no psiquismo de forma *encarnada*, em épocas pré-históricas da ontogênese individual” (idem, p. 237), que antecede a introdução do signo linguístico e a expressão verbal:

[...] En efecto, lo vivencial en la fenomenología no es sólo um espacio epistemológico sino el lugar de las motivaciones. Por eso Husserl da tanto valor a las diferencias entre ciências de la naturaleza y ciências del espíritu, en las cuales los fenómenos son motivos, los signos no son signos de otra cosa, sino de la misma realidad que se manifiesta en ellos; a través de éstos podemos comprenderla mejor, em su sentido y em su génesis, responsabilizándonos consciente y razonablemente ante ella. La crisis nos revela que La racionalidad más compleja que echa sus raíces en el mundo de la vida – horizonte de horizontes -. La memoria histórica me permite reconstruir la génesis del sentido, reconocer mi pertenencia a una tradición más rica que el mero presente, y comparar las realizaciones actuales con las tareas fundadas en esa tradición. Reconstruido así el fenómeno, éste opera como motivo para uma subjetividade capaz de asumir responsablemente La tarea de transformación de la cultura desde una filosofía renovada. (MICIELI, WALTON, 2003, p. 145.)

Com a instituição da “fenomenologia hermenêutica” (CAPALBO, 1983, p. 2), por Heidegger, noções como “sujeito”, “substância” e “consciência” passaram a ser “destruídas” (no sentido de “desveladas”) por serem “resultado de teorias metafísicas que nos afastaram, ao longo da história, do fenômeno enquanto tal” (idem, p. 2). Em consequência desse movimento crítico, a fenomenologia passa a representar – e efetivar-se<sup>14</sup> como – uma nova perspectiva para o “horizonte metafísico” (idem, p. 2) dos problemas ontológicos e estéticos. O primeiro Heidegger, observa Terry Eagleton, parece voltar à estética baumgarteniana e manifesta “uma preocupação

<sup>14</sup> Daniel Augusto Moreira (2002) observa que as diversas vertentes da fenomenologia “têm sua influência na pesquisa empírica nas ciências humanas e sociais, aí incluídas as disciplinas aplicadas como administração, educação, serviço social, etc.” (p. 75).

com o mundo-da-vida concreto que a fenomenologia hermenêutica toma como centro de sua investigação” (EAGLETON, 1993, p. 220):

[...] Se há uma “estética” e, *O ser e o tempo* [sic], é este reconhecimento da mundanidade inelutável de todo significado, o fato de que estamos sempre já jogados no meio das coisas, experimentando o mundo em nosso corpo antes de ser capaz de formulá-lo em nossa cabeça. “Conhecer” é romper e distanciar-se desse comércio espontâneo com os objetos que se dá em nós por nossa estrutura corpórea, e que retorna para saturar o nosso pensamento com um “humor” apropriado [...]. (EAGLETON, 1993, p. 220.)

O que Róbson Ramos dos Reis observa em “Matemática e ontologia no primeiro Heidegger”, é que a noção de formalização constitui uma das operações da ontologia fenomenológica e recebe uma apresentação caracteristicamente hermenêutica (REIS, 2002, p. 396). Referindo-se a estrutura ontológica do objeto acessível ao comportamento intencional pela reflexão explícita, torna-se possível igualmente a explicitação “da compreensão de ser pressuposta no acesso ao domínio de objetos temáticos” (idem, p. 397). Considerando o acesso ao conhecimento pela via da redução e da reconstrução fenomenológicas, adentra-se o campo ontológico por excelência, ou seja, o “problema fenomenológico do acesso ao domínio de objetos de uma ciência não é apenas uma questão epistemológica e semântica [...], mas basicamente uma consideração ontológica” (idem, p. 397). A persistência de um fundo de conceitos ontológicos ao longo de toda a tradição filosófica, até Hegel, é apontada por Christian Dubois em *Heidegger: introdução a uma leitura* (2004. p. 21), que se questiona como “uma falsa evidência ou a inquestionabilidade podem se impor?”, questão a que ele mesmo responde: “Como tradição, ou, mais precisamente, má dependência da tradição” (idem, p. 21).

Reconhecendo no *Dasein* a necessária afetação de uma historicidade, Heidegger captura o “questionamento filosófico-ontológico” (e, portanto, os discursos que o tornam possível) e encaminha-se para a “destruição da história da ontologia” (DUBOIS, 2004, p. 21), promovida a partir da evidenciação da origem dos conceitos ontológicos que “predeterminam” o acesso ao ser e que “até mesmo o obstruem ao impor um ‘conceito médio de ser’” (idem, p. 21). Aqui, a experiência significa sobretudo a “motivação existencial da preeminência do domínio ôntico” (idem, p. 22), mas uma motivação enquadrada no “método fenomenológico”; a fenomenologia deve ser entendida como a ciência que permitirá desobstruir esse conceito prévio pela via de um retorno ao sentido grego de “fenômeno” e de “logos”, para enfim

proceder à elucidação do termo “fenomenologia” (idem, p. 22-23). Em relação ao “fenômeno”, a “manifestação” pode ser entendida como “aquilo que não se mostra”<sup>15</sup>. Se a aparição deve “mostrar”, evidenciar, o *logos* – a “lógica” – promove um retorno aristotélico a

[...] um modo de discurso que faz ver alguma coisa como alguma coisa a partir de si mesmo, possuindo portanto também a propriedade de a fazer ver como o que ele não é, verdade e falsidade que encontram sua fonte na manifestação originária daquilo que o *logos* mostra [...]: se o fenômeno é o que se mostra por si mesmo, se o *logos* tem por finalidade mostrar a partir de si mesmo aquilo que se mostra, então um corresponde ao outro. [...] O fenômeno concreto é então o objeto da intuição empírica, o objeto sensível. O conhecer é a tarefa da ciência física – por que haveria a necessidade de uma “fenomenologia”? [...] Heidegger escreve, no contexto do exemplo kantiano [...], “[que] o que é concebido fenomenologicamente sob o termo ‘fenômeno’ pode, sem prejuízo de outras diferenças, ser elucidado nesta formulação: o que já se mostra, de início e conjuntamente, embora não tematicamente, nas manifestações – no fenômeno compreendido no sentido vulgar – pode ser levado a mostrar-se tematicamente, e o que assim se mostra em si mesmo (‘formas da intuição’) são os fenômenos da fenomenologia” [NOTA 27]. (DUBOIS, 2004, p. 23.)

Em sua vulgata, o conceito de fenômeno aponta enfaticamente para um ente, e aí mesmo deve ser possível mostrar “o modo como se mostra” o ser desse ente, na medida em que se consiga compreender que “o ser recoberto é o conceito complementar [*Gegebengriff*: a contrapartida, literalmente “o contra-conceito”], a coisa própria da fenomenologia” (DUBOIS, 2004, p. 24). Ora, caso a ontologia fenomenológica possa ser tomada como “hermenêutica” e procurada “ao longo de um discurso explicitante e interpretativo, é porque o *Dasein* [...] é hermenêutico em seu próprio ser; existir, para ele, é compreender e explicitar:

[...] Ontologia, Fenomenologia, Hermenêutica: o *Dasein* em princípio para si mesmo obscuro, compreendendo a si mesmo numa não-compreensão, deve se manifestar, explicitar-se ontologicamente [...], não fazendo assim senão realizar até o fim uma possibilidade extrema de sua própria existência, e isto a fim de compreender aquilo que faz o papel de núcleo de seu ser como aquilo mesmo que o expulsa para fora, o ser, que ele compreende ao transcender o ente. [...] (DUBOIS, 2004, p. 24.)

Para o Heidegger de *Ser e tempo*, o discurso manifesta propriedades existenciais, constitutivas a abertura do *Dasein*. Por um lado, “compreender é explicitar”; por exemplo: se nos ocupamos com um instrumento analítico qualquer, um instrumento que “repousava” num repertório metodológico qualquer, ele “só vem

<sup>15</sup> Ou, em Kant, como uma “simples aparição” [*blosser Erscheinung*] que leva a entender “o conceito de fenômeno como aquilo que se mostra” (DUBOIS, 2004, p. 23).

a ser explicitamente o que é” (DUBOIS, 2004, p. 38) quando o utilizamos, ou seja, a partir do uso que fazemos dele: o instrumento não se explicita como instrumento senão “a partir de uma totalidade de significações já aberta, a partir do próprio mundo, como pré-adquirido (*Vorhabe*)” (idem, p. 38): “Toda explicitação, incluindo aquela que se realiza como interpretação de textos, ou ainda aquela que busca explicitar o sentido do ser, move-se num tal círculo, o ‘como’ primário de toda explicitação sendo um momento desse círculo” (idem, p. 38). Nessa perspectiva, por exemplo, o enunciado é considerado uma evidenciação (*Aufzeigung*) que “determina e comunica”, pois dá a ver “o estado da coisa” por meio de uma predicação, ou conjunto de predicacões: ele “comunica a outrem o estado da coisa vista” (DUBOIS, 2004, p. 38).

A questão passa a ser, então, a seguinte: se o enunciado faz ver o ente como tal, ele o faz segundo que horizonte ontológico? Por um lado, o “como” hermenêutico opera numa “explicitação preocupada”, enquanto o “como” apofântico articula a coisa no enunciado (DUBOIS, 2004, p. 38-39). O termo, já em Aristóteles, denominava a proposição em geral, o discurso de dominância atributiva afirmativa ou negativa. Só há, nessa definição, proposição quando o discurso se refere ao verdadeiro ou ao falso: uma declaração é apofântica, enquanto uma petição, uma exclamação ou uma súplica não o são (FERRATER MORA, 2001, p. 162). Ora, aqui, a coisa passa a ser percebida como subsistente no enunciado e não mais apenas como algo “ao-alcance-da-mão”: passa a ser “aquilo sobre o que se enuncia” e sofre uma verdadeira “modificação ontológica”. Seus aspectos materiais tornam-se “matéria indiferente para um determinar puramente teórico” (DUBOIS, 2004, p. 39).

Obviamente, não se deve perder de vista que o enunciado não é todo o discurso, o qual se liga igualmente à “compreensão” e à “disposição”. A primeira projeta o mundo “enquanto totalidade, significância” anterior à explicitação discursiva, mas cujo “todo significativo” gera a “expressão do ser-no-mundo” e não “de uma interioridade na exterioridade de um signo” (DUBOIS, 2004, p. 39). Assim, o tanto o “discurso” quanto o “discurso-em-uma-língua” assumirão caracteres existenciais, pois sua “dimensão provém de sua estrutura de ser-no-mundo” (idem, p. 39). Em Heidegger, o *Dasein* e sua discursividade originária constituem uma estrutura com quatro pólos, “referência”, “significação”, “comunicação” e “expressão”, e não se deve perder de vista que tal “estruturação não diz respeito apenas ao



discurso proposicional, mas também a todas as suas modalidades ‘pragmáticas’”, um detalhe que se tornará operatório na análise do “chamado da consciência” (idem, p. 40). Num outro momento, Christian Dubois indica um “curioso ordenamento” dado a partir do §62 do terceiro capítulo da segunda seção de *Ser e tempo*.

Apresentando a conexão entre a decisão e a antecipação, esse parágrafo aborda o componente hermenêutico constituído a partir do movimento de totalização do *Dasein* e retoma a discussão sobre o círculo da analítica existencial, evidenciando-se o quanto o “método” acaba por enraizar-se na coisa que dá a conhecer (DUBOIS, 2004, p. 57). Já no §64, a “ipseidade” dada como configuração concreta na análise da historicidade do *Dasein* acaba estabelecendo uma “hermenêutica do ‘dizer-eu’” e, no §65, avança sobre a temporalidade originária que funda o sentido do *Dasein* e o lança no espaço da unidade histórica (idem, p. 95). E, com a “historização” do conceito de ser, o “essencial” se perderia, muito provavelmente tornando a compreensão da história da filosofia “um jogo vão de erudito” (idem, p. 96). Ora, quando pensamos em “fenomenologia”, sua singularidade é estabelecida exatamente a partir da semântica de “fenômeno”, e não da universalidade do *logos*. Para Enildo Stein, em suas *Aproximações sobre hermenêutica* (2004), observa que a fenomenologia, naquilo mesmo em que lida com o *logos*, torna-se apofântica, “manifestadora” (STEIN, 2004, p. 60):

[...] Neste sentido a fenomenologia se conduz pela base da linguagem, pela base do discurso, pela análise do nível lógico-semântico. [Já quando a] Fenomenologia trata do fenômeno, o método fenomenológico trata daquilo que se esconde sob o *logos*, que é a singularidade que tenta se expressar no *logos*, mas que o *logos* sempre oculta. É o elemento hermenêutico. Na fenomenologia já está sempre presente a compreensão enquanto um elemento fundante do processo do discurso que chamava, antes, o compreender no segundo sentido. (STEIN, 2004, p. 60.)

Desse modo, chegamos a uma fenomenologia hermenêutica que procura alcançar os dois lados do discurso: “ao lado hermenêutico e ao lado apofântico, que podemos chamar lógico-analítico” (STEIN, 2004, p. 60). Heidegger, seguindo essa orientação metodológica na forma do binômio do “velamento” e do “desvelamento”, passa a observar, no primeiro, exatamente aquilo que torna possível o discurso é ocultado por ele: quando “tratamos do nível lógico-semântico de algo, estamos simplesmente pressupondo algo do qual não tratamos, mas que está presente. Esse é, de certo modo, o que nós velamos” (idem, p. 60). Isso o faz abandonar toda a “fundamentação natural”, “teológica” e “ontológica” (idem, p. 61): “Acontece que a

palavra ontologia a partir de Heidegger passa a tomar um outro sentido. Porque ele dirá o seguinte: a compreensão que o homem tem do sentido é a de que nós só temos o sentido pela compreensão porque se realizam no ser humano duas compreensões: a compreensão de si mesmo e a compreensão do ser” (idem, p. 61). O ser humano se torna, então, um “ser para possibilidades”, enquanto a compreensão se mostra uma “estrutura antecipadora” (idem, p. 63):

[...] Enquanto ser-no-mundo o homem é aquele que se ocupa da análise dos objetos dentro do mundo, fazendo a ciência, e alguém que se ocupa em interrogar sobre o mundo. Na medida em que se ocupa com os objetos no mundo, ele se ocupa com o discurso que trata das coisas, discurso apofântico, discurso lógico-semântico. Mas na medida em que ele é alguém que está no mundo, isto é, fala sobre a estrutura do mundo, ele não tem propriamente objeto, mas descreve as condições de possibilidade dos objetos ou do conhecimento dos objetos. (STEIN, 2004, p. 65.)

Se antes a hermenêutica era um movimento de compreensão de textos e “determinados universos culturais”, “um interpretar que tratava de objetos”, ela então passa a ser a compreensão do mundo que “ao mesmo tempo somos nós e [que] projetamos sobre tudo o que deve se dar”, forma da chamada “estrutura da circularidade”: estamos envolvidos com os objetos do mundo e descrevemos o mundo no qual se dão os objetos (STEIN, 2004, p. 66). Para Heidegger, são dois os pontos a serem considerados. É possível descrever a “estrutura do sentido” (a descrição dos objetos estruturados do mundo), mas também é possível indagar-se a respeito do “sentido da estrutura”: “Por que o ser humano tende sempre a estruturar o sentido e não sustentar o sentido puro?” (idem, p. 66). Na insustentabilidade da pureza do sentido, a impossibilidade de uma compreensão igualmente pura, cristalina, contínua: a compreensão estará necessariamente vinculada às condições e aos modos de ser-no-mundo.

A hermenêutica serve, assim, para que nos demos conta de que “só sobrevivemos objetivando coisas pelo compreender” (STEIN, 2004, p. 66) e pelo falar sobre elas. Lançando as coisas no nível lógico-semântico da linguagem, constituímos a base empírica da hermenêutica, uma “base fática” que se estende até o humano, e que o incorpora. Mesmo o ato descritivo deixará transparecer nosso modo de ser no mundo, sendo nesse caso bastante importante não esquecer a complexidade e variabilidade da noção de “sujeito” em sua formação histórica interferirão profundamente na caracterização das problematizações e representações a serem elaboradas em relação a esse “ser no mundo” e sua

faticidade (idem, p. 70), ou seja: a limitação do aspecto lógico-semântico tem a ver com a condição histórica e cultural do ser em que ela – a linguagem – se realiza.

No que tange às ciências humanas, às da cultura e às do espírito, essas questões mais gerais da fenomenologia são abordadas em autores como Hans Georg Gadamer, Jürgen Habermas, Karl-Otto Apel e Paul Ricoeur, cujas abordagens alcançam uma proximidade que em princípio poderia ser tomada contraditória, entre a amplitude cultural da investigação hermenêutica e certos aspectos da tradição analítica (STEIN, 2004, p. 72). Para o Gadamer de *Verdade e método* (1960), a experiência ganha uma amplitude que de certa forma substitui o que no universo lógico-semântico poderia ser chamado “processo dedutivo” (idem, p. 73-74). Nessa “hermenêutica da faticidade” em que “a interpretação do mundo é a interpretação da condição fática do ser humano”, a faticidade pode ser tomada como “a soma de todos os elementos históricos, elementos culturais nos quais estamos enraizados na história humana” (idem, p. 74-75):

O fato de, ao lado da idéia de experiência, o autor usar a expressão *acontecer* é o que mais choca a tradição analítica e a análise lógica. Que se possa falar, como Gadamer diz, no *acontecer da verdade*, esse é o grande escândalo da hermenêutica filosófica quando queremos falar nas ciências humanas, nas ciências do espírito. Falar de uma verdade que acontece parece sem sentido, quando no fundo a verdade segundo a tradição analítica é uma propriedade de proposições que podemos estabelecer através de determinados critérios. [...] (STEIN, 2004, p. 75.)

Para os logicistas, Gadamer estaria abrindo mão da “verdade” – ao menos na definição usual das análises lógicas. Essa compreensão tem a ver com a estranheza com que os logicistas receberão a proposição de diluição dos temas da arte, da história e da linguagem no “acontecer de uma experiência que está ligada à idéia de consciência histórica ou efetual” (STEIN, 2004, p. 77). A verdade, nas ciências do espírito, desdobrar-se-ia em três “conteúdos” distintos, três acontecimentos que tornariam possível o esclarecimento “da verdade que está no acontecer da obra de arte, no acontecer da história e no acontecer da linguagem” (idem, p 77):

[...] [em] *primeiro* [lugar], o objeto hermenêutico é determinado linguisticamente, ou ainda, o objeto hermenêutico é constituído pela lingualidade; [...] [em segundo,] o processo hermenêutico [seria] o processo de compreensão e interpretação é também determinado pela linguagem, [e] em *terceiro lugar* a linguagem forma o horizonte de uma ontologia hermenêutica. (STEIN, 2004, p. 79.)

Os elementos centrais da hermenêutica filosófica, tais como as noções de “preconceito”, “horizonte”, “história efetual”, “consciência da história efetual”, “consciência histórica”, “situação hermenêutica” estão diretamente relacionados com a busca da explicitação da totalidade da linguagem que envolve o ser, e da apropriação dessa totalidade pela hermenêutica; para Gadamer, “o ser que pode ser compreendido é linguagem” (STEIN, 2004, p. 81). Além de descobrir “o que as ciências do espírito são” (idem, p. 82), a tarefa da hermenêutica filosófica “consiste também no fato de corrigir um pensamento errado das ciências do espírito sobre si mesmas”. A compreensão não é dada como um processo interpretativo, mas como um “acontecimento” que envolve tanto o intérprete quanto o objeto de interpretação, envolvendo uma “fusão de horizontes” que a crítica da consciência histórica tenta controlar para tentar “resolver a tensão que existe entre o texto e o presente” (idem, p. 82). Um segundo ponto de crítica pode ser apontado, de acordo com Ernildo Stein, a partir do próprio caráter linguístico da hermenêutica:

[...] se o objeto hermenêutico e a efetivação hermenêutica são de caráter linguístico, isso então conduz a um modo particular de consciência crítica da linguagem. Na linguagem da história dos conceitos, a hermenêutica é capaz de captar o desenvolvimento dos conceitos e a transformação dos conceitos e, assim, contribuir para uma autêntica consciência histórica que não mistura diferenças históricas. Ela as mantém separadas. (STEIN, 2004, p. 82-83.)

A consideração da crítica é, em primeiro lugar, a de que se a verdade decorre de um “desvelamento”, ela não é mediada por um método; sua verdade seria “difusa”, sem uma instância crítica própria (STEIN, 2004, p. 83). Em segundo, a versão hermenêutica das ciências sociais, humanas e espirituais seria “extremamente unilateral”, por não reconhecer os instrumentos da “filosofia analítica” cujo emprego poderia estender-se até mesmo às ciências do espírito. A falta de padrão, de medida, de critério crítico já se manifestaria num “caráter vago desta verdade”. Para uma crítica de fundamento analítico, a hermenêutica deveria ser “capaz de apresentar argumentos, passos argumentativos que pudessem ser examinados um por um” (idem, p. 84). E, por fim, em terceiro, a discussão envolve “a idéia de que no discurso ou na linguagem, sujeito e objeto se fundem, não há uma separação total entre sujeito e objeto” (idem, p. 84), e a lógica, a sintaxe e a semântica não seriam elementos fundamentais para a hermenêutica. Apontando um possível exegero nessa crítica (por considerar discutível a alegação de “desconsideração” ou de “negação”), Stein aponta desenvolvimentos hermenêuticos

que promoverão “uma distinção clara entre sintaxe, semântica, e não apenas isso, que é possível chegar a um quase-acordo com as pretensões analíticas”, como os promovidos por Paul Ricoeur em *A metáfora viva* (2005[1975]). No limite da mediação, chega-se à “concessão” segundo a qual “a filosofia analítica sem a hermenêutica é vazia e a hermenêutica sem a filosofia analítica é cega” (idem, p. 84).

Paul Ricoeur (1913-2005) inicia sua carreira filosófica num período em que o pensamento europeu estava já marcado pelas idéias de autores como Husserl, Heidegger, Jaspers, Gabriel Marcel e outros. No final dos anos 30, a influência de Marcel sobre o pensamento de Ricoeur o leva a buscar uma “ontologia concreta”, uma ontologia cuja base será encontrada nos escritos fenomenológicos de Husserl e de Heidegger. Após a Segunda Guerra, ele acaba se estabelecendo como grande autoridade no campo da Fenomenologia e, a partir de 1948, já na Universidade de Estrasburgo, dá início a uma “imersão” na tradição da filosofia ocidental, passando em revista obras como a de Platão, Aristóteles, Kant, Hegel e Nietzsche, até o ponto em que estes o afastam da fenomenologia existencialista e o aproximam da filosofia reflexiva que procura revelar a “authentic subjectivity through a reflection upon the means whereby existence can be understood” (THOMPSON, 1981, p. 2).

No fim dos anos de 1950, a cena intelectual de Paris se transformava rapidamente: as idéias de Husserl e Heidegger eram eclipsadas pelas de Freud e Saussure, mas Ricoeur não seguiu essa trilha, preferindo aprofundar-se nas tradições fenomenológicas. Ainda assim, ele não podia ignorar as mudanças radicais das proposições psicanalíticas e estruturais, acabando por publicar trabalhos como *De l'interprétation: essai sur Freud* (1965) e *Le confit des interprétations: essais d'herméneutique* (1969), uma antologia que inclui vários dos ensaios versando sobre tópicos da psicanálise e do estruturalismo (THOMPSON, 1981, p. 3). Nos anos de 1970, além de assumir a direção do *Centre d'études phénoménologiques et herméneutiques*, em Paris, aprofundou suas preocupações em relação aos problemas da linguagem e seus possíveis diálogos com a hermenêutica (idem, p. 4). Um dos pontos desse diálogo é, sem dúvida, o ensaio “Fenomenologia e hermenêutica” (RICOEUR, 1981), no qual se confronta a questão da permanência de elementos do programa de Husserl nas contraposições efetuadas por Heidegger e Gadamer; o texto defende que o que sucumbe à crítica

hermenêutica não é a fenomenologia em si, e sim a sua forma mais idealista, representada pelo próprio Husserl (THOMPSON, 1981, p. 21):

[...] Once this form is renounced, the way is prepared for the recognition of a deep and mutual affinity between hermeneutics and phenomenology. On the one hand, hermeneutics shares with phenomenology both the assumption that the question of meaning is primary, and the thesis that the source of meaning is anterior to language. On the other hand, the method of phenomenology is ineluctably interpretative, as Ricoeur shows by a careful analysis of Husserl texts. The mutual affinity between hermeneutics and phenomenology provides the philosophical basis for Ricoeur's constructive work. (THOMPSON, 1981, p. 21.)

Para Ricoeur, a chave de compreensão da linguagem reside na distinção entre semiótica e semântica, apresentada como sua “decisão metodológica” inicial. É a partir dessa distinção que ele pode “tratar a linguagem como abertura e tomá-la como tendo a função constitutiva de se transcender” (HENRIQUES, 2002, p. 3.). A linguagem não é um mundo próprio, fechado em suas correspondências internas, ela é sempre “sinal e transporte”, apontando tanto “uma realidade que advém” quanto “uma experiência singular que exige visibilidade e partilha” (idem, p. 3). Sua concepção de linguagem não perde a perspectiva transcendental das filosofias reflexivas, mas ao mesmo tempo não despreza “o contributo da investigação das ciências humanas, nomeadamente, do estruturalismo, para a compreensão da natureza da linguagem (p. 3). Se a sua teorização assume o problema da significação como um dado do contexto fenomenológico, ela não procura, como em Merleau-Ponty radicalizar “(...) a questão da linguagem de uma forma que não permita um diálogo com a linguística moderna, nem com as disciplinas semiológicas que se constituíram a partir do modelo linguístico” (RICOEUR, 1969 *apud* HENRIQUES, 2002, p. 3-4).

Milton Santos e Maria Cristina Marques trazem ao primeiro plano as possibilidades de interação entre “sistemas de objetos e sistemas de ações” (SANTOS e MARQUES, 2002, p. 63), assumindo que, de um lado, “os sistemas de objetos condicionam a forma como se dão as ações e, de outro lado, o sistema de ações leva à criação de objetos novos ou se realiza sobre objetos preexistentes. É assim que o espaço encontra a sua dinâmica e se transforma” (idem, p. 63) e, num sentido marxiano, “um sistema de objetos [torna-se] sinônimo de um conjunto de forças produtivas e um sistema de ações que nos dariam um conjunto das relações sociais de produção” (idem, p. 63), devendo-se contudo observar para os riscos de

uma “interpretação simplória da relação dialética entre forças produtivas e relações de produção”, sobretudo porque “os resultados da ação humana não dependem unicamente da racionalidade da decisão e da execução. Há sempre, uma quota de imponderabilidade no resultado, devida, por um lado, à natureza humana e, por outro, ao caráter humano do meio” (idem, p. 94):

Essa imprevisibilidade do resultado é denominada por Paul Ricoeur (1986, p. 193) autonomia da ação. Uma razão pela qual não se pode prever completamente o resultado da ação vem, exatamente, do fato de que a ação sempre se dá sobre o meio, combinação complexa e dinâmica, que tem o poder de deformar o impacto da ação. [...] Segundo A. Moles (1974, p. 106), o “evento” seria, ele mesmo, uma interpretação dessa autonomia. (SANTOS e MARQUES, 2002, p. 95.)

A sociedade, tornada “concreta” pela associação entre o “continente e o conteúdo dos objetos”, permite que reconheçamos “a vida específica de um objeto a partir do reconhecimento da natureza de sua relação com o evento que o situa” (WHITEHEAD, 1919, p. 196 *apud* SANTOS e MARQUES, 2002, p. 95). Baudrillard, finalmente, propõe que “a descrição de um sistema de objetos depende da descrição de um sistema de práticas. Não basta definir os objetos em sistema. Temos de definir qual o sistema de práticas que sobre ele se exerce. Há uma interferência contínua entre os dois” (BAUDRILLARD, 1973, p. 16 *apud* SANTOS e MARQUES, 2002, p. 96). Nesse sentido, os diversos períodos históricos podem ser tomados como correspondentes a um “elenco [...] de técnicas que o caracterizam [ao sistema] e com uma família correspondente de objetos” (SANTOS e MARQUES, 2002, p. 96):

Em realidade, não há apenas novos objetos, novos padrões, mas, igualmente, novas formas de ação. Como um lugar se define como um ponto onde se reúnem feixes de relações, o novo padrão espacial pode dar-se sem que as coisas sejam outras ou mudem de lugar. É que cada padrão espacial não é apenas morfológico, mas, também, funcional. Em outras palavras, quando há mudança morfológica, junto aos novos objetos, criados para atender a novas funções, velhos objetos permanecem e mudam de função. Aliás, Kant escrevia, já em 1802, que os objetos mudam e propõem diferentes geografias. Na realidade essa frase pode ser lida de duas maneiras. Primeiro, como ao longo do tempo surgem novos objetos, a cada momento a população de objetos se caracteriza como um conjunto de idades diferentes. A segunda maneira de interpretar essa frase vem do fato de que o mesmo objeto, ao longo do tempo, varia de significação. Se as suas proporções internas podem ser as mesmas, as relações externas estão sempre mudando. Há uma alteração no valor do objeto, ainda que materialmente seja o mesmo, porque a teia de relações em que está inscrito opera a sua metamorfose, fazendo com que seja substancialmente outro. Está sempre criando-se uma nova geografia. (SANTOS e MARQUES, 2002, p. 96-97.)

Um caso extremo dessa indecidibilidade é referido por Paul Ricoeur em *Do texto à ação* (SANTOS e MARQUES, 2002): ele ocorre quando “a ação se separa do agente desenvolvendo suas próprias consequências e produzindo efeitos não buscados” (idem, p. 94). Ricoeur nomeia essa imprevisibilidade como sendo uma “autonomia da ação”, em virtude da qual o “evento” (MOLES, 1974 *apud* SANTOS e MARQUES, 2002, p. 95) seria, “ele mesmo, uma interpretação dessa autonomia” (SANTOS e MARQUES, 2002, p. 95):

Um evento é o resultado de um feixe de valores, conduzido por um processo, levando uma nova função ao meio preexistente. Mas o evento só é identificável quando ele é percebido, isto é, quando se perfaz e se completa. E o evento somente se completa. E o evento somente se completa quando integrado no meio. Somente aí há o evento, não antes. Segundo Simmel (1903, p. 43) o *rendez-vous* tanto denota o encontro, quanto o lugar do encontro. Se aquele feixe de vetores pudesse ser parado no caminho, antes de se instalar, não haveria evento. A ação não se dá sem que haja um objeto; e, quando exercida, acaba por se definir o objeto [...]. (SANTOS e MARQUES, 2002, p. 95.)

## 1.2 Especificidades da Poesia, da Literatura e do Poema

*A poesia é incomunicável  
Fique torto no seu canto.  
Não ame.  
...  
Tudo é possível, só eu impossível.  
O mar transborda de peixes.  
Há homens que andam no mar  
Como se andassem na rua.  
Não conte.*

Carlos Drummond de Andrade, “Segredo”.

Tendo já cumprido um tanto razoavelmente este nosso percurso parcial pela trama que enlaça fenomenologia (a ciência do ser), hermenêutica (a ciência do sentido) e linguística (a ciência da linguagem), desafiando talvez de forma excessivamente sinuosa, e numa aridez (uma “abstratividade”?) de conceituação “inorgânica” (porque não se restringe a uma lógica da vida, aos interesses e valores da vida, do *organon*, da unidade), cremos poder retornar a platôs mais consistentes do ponto de vista da objetivação (um termo próximo, mas não inteiramente



correspondente, a “positivação”) e da cognitividade do objeto simbólico codificado no poema “A Máquina do Mundo”. Temos ainda uma outra escala a cumprir, mas é nosso objetivo delinear de forma cada vez mais precisa certos sentidos e significações a serem referidos na leitura e interpretação que propomos no ensaio de fechamento da tese.

A aplicação do pressuposto de que a linguagem é um "fenômeno primário", ou “basal”, e que a Poesia, a Literatura e o Poema recorrem a ela para ganhar suas espessuras existenciais segundo as leituras que se puderem fazer de um texto literário, parece óbvia num primeiro momento. Contudo, a dificuldade de se estabelecerem teorias da Literatura e da Poética que operem segundo especificidades linguísticas pode servir já como indicativo de sua complexidade epistemológica: no que tange às teorias formalistas, o estrato linguístico fecha-se em torno das unidades imanentes e abstratas da linguagem (como as implicações da representação do fonema na analítica do verso ou na concepção estrutural dos "objetos literários"); no caso das teorias sociológicas, temos necessariamente o "fato literário" tomado como "fato social" (e portanto alcançando outras modalidades de especificidade); e, no caso das abordagens filosóficas, a enunciação literária leva a considerações de ordem transcendente (como a sublimidade que lança a consciência nos espaços do indizível -- e, portanto, para longe dos domínios da linguagem):

In a first, negative sense, a-disciplinarity is an attempt to come to terms with the inherent and ontological contextuality of literature without trying to apply methodologies taken from philosophy in order to understand either this contextuality or the very textuality of literature. In a second, positive sense, comparative literature as a model of a-disciplinarity could reanimate the lost tradition of (substantive) philosophy of history. Jacob Burckhardt suggests that philosophy of history is a centaur, a contradiction in terms, 'for history co-ordinates, and hence is unphilosophical, while philosophy subordinates, and hence is unhistorical.' I argue that Burckhardt's thesis may have been a just critique of Hegelian philosophies of history in the nineteenth century, but in our time it could also serve as the foundation of comparative literature as philosophy of history. Literature, then, would be regarded as precisely this centaur, mediating between the ontological and the historical, and the study of literature not so much a distinct enterprise within the Humanities but rather an attempt to reunify the knowledge now dispersed among the various disciplines of Human and Social Sciences. (MARNO, 2007, [s.d].)

O primeiro pressuposto a ser considerado é o da definição de uma necessária especificidade linguística na composição do método a ser empregado, ainda que a sustentação argumentativa para a sua defesa exija um diálogo (e uma escuta) com a

Filosofia e com a Antropologia razoavelmente extenso. Para tratar de uma dinâmica cultural tão peculiar como a da Literatura, é preciso reconhecer ao menos alguns dos elementos do sistema/campo cultural – ou sistemas/campos culturais – em que ela ocorre. Como a noção de “propagação temática” pode ser considerada a partir de uma teoria da literatura de fundamentos predominantemente linguísticos, uma teoria que, em sentido estrito, configura-se nos diálogos com as teorias linguísticas para gerar representações para os diversos fatos e entes relativos ao fenômeno literário; essa teoria recupera e aciona elementos que remontam ao surgimento dos sofistas, à constituição da Retórica e às abordagens de Aristóteles para formular categorias e ordenar o repertório literário segundo propriedades intrínsecas aos textos literários, em lugar de “critérios exteriores”, como o valor religioso ou político desta ou daquela enunciação. E aí é importante voltar a observar que a “entonação” linguística da teoria da literatura se intensifica sobremaneira a partir da elaboração do espaço disciplinar da Linguística moderna, na esteira da tradição saussurreana.

Tomando o modelo de saussurreano de signo como referência inicial para a compreensão do que se possa tomar como “propagação temática”, podemos tratar independentemente seus constituintes, associando termos como “propagação” e “significante”, “tema” e “significado”. Em Saussure, “o signo linguístico é a união de um conceito, convencionalmente estabelecido, a uma imagem acústica, que pode ser falada ou pensada (a palavra). Os dois elementos – conceito e imagem acústica – estão intimamente unidos e um reclama o outro [...]” (GARDELARI, 2005, p. 266). Ao mesmo tempo em que enfatiza a íntima associação entre o conceito e a imagem acústica, o modelo saussurreano explicita o traço diferencial que marca os dois elementos, que manifestam: a) concretude e presença (da imagem acústica), e b) abstração e ausência (do significado, que não é diretamente perceptível, mas *recuperável*). A concretude do significante estabelece relações de continuidade, sequencialidade, duração e permanência de uma forma num sistema de significação, enquanto a abstração do significado leva à representação de conjuntos de descontinuidades como simultaneidades.

De que se constitui essa possível especificidade linguística? E o que se exclui dela? A preocupação com essas duas questões conduz diretamente a um exame

do “conceito inicial”<sup>16</sup> que se conforma como objeto da ciência linguística. Em termos mais funcionais, esse contexto híbrido, mestiço alcançado pela filosofia contemporânea permite compreender como o conhecimento se articula a partir da interação entre essas três naturezas. Quando tomamos uma coisa como “real” (por ex. uma “pedra”, um “sentimento”, um “caminho”), passamos imediatamente a reconhecer essa coisa como “verdadeira”; se instantes depois tivermos alguma razão para crer que essa coisa assume parcial ou integralmente o *status* de “simbólica”, ela será necessariamente tomada como “possível”; e se, mais à frente, acabarmos por crer que essa mesma coisa deva ser reconhecida como “imaginária”, não teremos como não pensá-la (tratá-la) como “fictícia”.

Num estudo sobre o assunto, intitulado “Teoria da Literatura e Linguística” (2004), Maria Antonieta Jordão de Oliveira Borba recupera referências relativas ao “modo pelo qual a teoria da literatura, no início do que veio a ser chamar estruturalismo, estabeleceu vínculos interdisciplinares com as principais noções pertinentes ao campo da linguística” (idem, p. 61). A autora busca, nesse esforço, compreender a importância da linguística no contexto da teoria da literatura, o aproveitamento das dicotomias saussureanas e a formação do quadro conceitual delas decorrentes e aplicáveis “ao exame da manifestação literária” (idem, p. 61), sem, é claro, omitir considerações em relações a “certas limitações relativas às metodologias analíticas do estruturalismo, quando voltado para o literário, em função do modo como a teoria da literatura passou a operar a passagem dos conceitos da linguística para o seu campo de estudo” (idem, p. 61). Os primeiros estudos literários identificados com o estruturalismo procuravam “estabelecer modelos dedutivos de análise que fossem capazes de explicar o processo pelo qual [...] [os textos] se organizavam” (idem, p. 62). Aos poucos, vão-se estreitando as relações entre os dois campos e reconhecendo uma subjacência do “princípio estrutural” e “o interesse comum por um mesmo fenômeno: o da linguagem” (idem, p. 63):

Quando a teoria da literatura passa a se firmar a partir de um modelo estrutural, realiza, a seu modo, uma atividade interdisciplinar, já que é na linguística que busca seus principais conceitos. No entanto, a interdisciplinaridade aí processada se faz especular. Tanto é que os conceitos formulados por Saussure no *Curso de linguística geral* [de 1916] são quase todos, num primeiro momento, retomados tal e qual. (BORBA, 2004, p. 63.)

---

<sup>16</sup> Pensar a “linguagem” como “conceito inicial” implica reconhecê-la como um “ponto de origem” – mais “espacial” que “cronológico” – do campo de conhecimento.

O modelo saussuriano interfere não apenas na concepção de análise – o aspecto “estrutural” que passa a guiar o movimento analítico – mas modifica a própria noção de texto (no caso, o literário): “O pressuposto de que o signo linguístico não constitui uma simples união entre um termo e uma idéia funciona como ponto de partida para não mais se empreender uma análise literária voltada para a busca do significado, ou para o conteúdo do texto, tal como antes se fazia: em seu sentido *positivo*” (BORBA, 2004, p. 63-64). A analítica pré-saussuriana, lembra a autora, operava a partir de uma noção limitada de signo, segundo a qual o texto literário era tomado como “existente em si, quer dizer, fora do jogo das relações, sem que portanto fosse observado quanto ao seu *valor*” (idem, p. 64). A partir de Saussure, começa-se a se desfazer o senso (então) comum de que a significação era um “fenômeno isolado” (idem, p. 64) e, por extensão, que a língua seria uma “simples nomenclatura”:

Ao mesmo tempo em que uma *imagem auditiva se fixa numa idéia* para constituir a *significação* do signo, este só se concretiza porque é também a contraparte de outros, isto é, porque estabelece relações com outros signos, “visto ser a língua um sistema em que todos os termos são solidários e o valor de um resulta somente da presença simultânea de outros”. [...] *A significação não se realiza na fase em que se pode “trocar” um termo por um conceito, mas quando esse termo puder também ser comparado com outro que lhe é semelhante ou diferente*, ou seja, no momento em que o signo adquire seu *valor* pela relação que estabelece com outros signos [...]” (BORBA, 2004, p. 64-65.)

A implicação dessa mudança no conceito de “significação”, de uma “positividade” (a nomenclatura) para uma “negatividade” (a diferenciação) levou a que a análise textual não pudesse mais “construir a *significação* do signo literário [...] observando-o somente naqueles aspectos em que o nível da combinação de seus termos remetesse para a positividade” (BORBA, 2004, p. 65). A partir de então, não se poderia mais acreditar que a significação “se produziria na simples apreensão da *substância do conteúdo*, ou seja, na observação do conjunto de alusões textuais das quais se pode tratar [...] recorrendo única e simplesmente a aspectos extra-linguísticos” (idem, 2004, p. 65-6). Como se pode inferir daí, a construção da significação teria que se apoiar unicamente na leitura das referências expressas dadas pelos enunciados.

Quando incorpora a noção de “sistema”, o estruturalismo passa a tratar as unidades isoladas a partir de suas relações evidenciáveis em relação a outras unidades. Para a teoria da literatura que também adere às noções de “sistema” e de

“estrutura”, oriundas da linguística, torna-se necessário empreender novos gestos para constituir a *significação* (BORBA, 2004, p. 66):

[...] as alusões, a referencialidade, os aspectos nocionais e ideológicos do significado, enfim, tudo o que se referia à *substância do conteúdo* não importava para a significação porque remetia a um “fora” do texto, que não interessava aos que o consideravam como sistema. Entender o texto como sistema exigia observá-lo na sua autonomia, nos limites de seu “dentro”, e não naqueles aspectos de apreensão de uma realidade que lhe era exterior e a qual ele seria um reflexo: seja de uma realidade emotiva do autor, seja de uma realidade ideológica do contexto social em que o texto fora produzido [...]. (BORBA, 2004, p. 66-67.)

Ainda que Saussure não tenha estabelecido as categorias “forma do conteúdo” e “substância do conteúdo”, estas são elaboradas a partir das dicotomias encontradas em suas formulações teóricas. Assim, por exemplo, se a língua deveria ser considerada uma “forma” e não uma “substância”, o analista deveria atentar prioritariamente – se não exclusivamente – para os traços que supostamente caracterizassem sua “forma” (BORBA, 2004, p. 68). A divisão entre “forma” e “substância” era suficiente para demonstrar *linguisticamente* a pertinência do estudo das unidades “enquanto elas mantivessem relações de *diferença de significado* com outras unidades da língua”. Somente no momento em que os estudos da significação passam a interessar-se pelos sistemas semiológicos *não-isólogos* (que Barthes, nos *Elementos de semiologia*, define como aqueles em que “os significados são materializados por meio de outro sistema”, como aqueles relativos ao vestuário, à moda, à comida etc.) é que começam a surgir categorias capazes de desdobrar as concepções saussurianas.

A partir do momento em que as significações deixam de ser apreendidas imediatamente em seus significantes, elas passam a exigir “uma linguagem distinta da de seus próprios sistemas” (BORBA, 2004, p. 68) e a aceitar uma *justaposição*, “contrariamente aos [sistemas] isólogos em que a língua cola, de modo indiscernível e indissociável, seus significantes e significados” (idem, p. 69). A Literatura, uma vez assumida como sistema não-isólogo, passa a exigir um processo que investigue a relação entre significante e significado, de tal forma que não se limite “à apreensão imediata dos significados dos signos do texto” (idem, p. 69): ela passa a requerer, antes, “a verificação da interdependência com outros significados de outros signos” (idem, p. 69):

[...] Assim, tanto na literatura quanto no cinema, teatro, moda, os signos só podem ser lidos pelos vários tipos de relações que estabelecem com outros de seus respectivos sistemas. No entanto, entre a literatura e os processos de realização de sistemas semiológicos outros, marca-se uma diferença no sentido de que, enquanto em sistemas semiológicos como o cinema, o teatro, a moda, a natureza não-estritamente verbal de sua linguagem acarreta a dependência de uma outra para construir suas significações – ocasionando, assim, uma distinção entre a “substância” da linguagem de cada sistema e a substância da linguagem que se põe no trabalho de construção da significação – na literatura, há uma equivalência entre a “substância” da linguagem pela qual ela (literatura) se manifesta e aquela (substância) pela qual se constrói a *significação* [...]. (BORBA, 2004, p.

Já num outro momento de constituição da teoria linguística, Louis Hjelmslev (em *Prolegômenos a uma teoria da linguagem*, de 1943) estabelece uma associação entre as noções saussurianas de “plano da expressão” e de “plano do conteúdo” aos conceitos de “forma” e de “substância”, de tal forma que a “substância só pode ser descrita pela recorrência a noções extralinguísticas, enquanto que a *forma* só é passível de descrição pela recorrência a noções linguísticas” (BORBA, 2004, p. 70). No que tange ao “plano do conteúdo” – e sua participação no processo de significação no campo da literatura –, Hjelmslev propõe que

[...] Enquanto a *substância do conteúdo* de um texto, por se referir aos aspectos emotivos e ideológicos do significado, requer, para sua compreensão, a contribuição de outras disciplinas, o estudo da *forma do conteúdo* exige somente a recorrência a conceitos linguísticos, já que essa noção diz respeito à “organização formal dos significados entre si, por ausência ou presença de uma marca semântica” [HJELMSLEV]. (BORBA, 2004, p. 71.)

Observa-se assim uma esquematização dos pensamentos saussuriano e hjelmsleviano, segundo a qual o primeiro acentua em sua fórmula a “significação do signo linguístico” (2004, p. 71), enquanto o segundo busca assinalar uma referência “a todo sistema semiológico” (idem, p. 71). Assim, a

[...] importância da configuração dos conceitos hjelmslevianos – *substância do conteúdo* e *forma do conteúdo* – para o estudo da significação de sistemas não-isólogos como a literatura pode ser sem dúvida constatada não só na prática de algumas análises estruturalistas iniciais, mas em especial nas que posteriormente ampliaram o princípio estrutural de análise do texto. (BORBA, 2004, p. 72.)

A necessidade metodológica de prever uma *autonomia do texto* estimulou o desenvolvimento de modelos de representação que enfatizavam – e transformavam em *hegemonia* – a compreensão dos textos no limite de sua intratextualidade (BORBA, 2004, p. 72). No limite, o custo do desenvolvimento do conhecimento

linguístico-estrutural minimiza “qualquer contribuição de outras disciplinas – Sociologia, Filosofia, psicologia etc. – para a construção da *significação*” (idem, p. 72): a fim de evitar o “equivoco de pensar o texto como reflexo de uma realidade externa” (idem, p. 73), a lógica estrutural levava as representações sistêmicas a abdicarem dos “aspectos contextuais” e a um esvaziamento da significação.

Entre os diversos conceitos compartilhados pela Linguística, pelo Estruturalismo e pela Teoria da Literatura, evidencia-se a necessidade de “discutir a passagem das noções que eles congelam, refletindo não só sobre as novas modalidades de que se revestem, mas também sobre a relação entre essas modificações e a metodologia analítica inaugurada pelo estruturalismo” (BORBA, 2004, p. 75). Esse aprofundamento torna possível, por exemplo, considerar que “a *significação* do discurso literário não se deixa revelar em totalidade pela leitura da cadeia sintagmática do texto” (idem, p. 75) e reconhecer que “a metodologia [...] estrutural configura a *significação* como resultado de um processo que supõe o trabalho com os signos *em ausência* [...]. Por isso mesmo, a análise que se detiver à observação dos signos [...] da sequência textual revelar-se-á falsa [...]” (idem, p. 76).

Estabelecido o estruturalismo como fundamento metodológico para a análise do texto/discurso literário, passam a consolidar-se “etapas metodológicas” responsáveis pela “seleção de signos, composição de campos semânticos, rede de relações formais – pré-requisitos firmados pela apropriação das noções linguísticas de sintagma e paradigma” (BORBA, 2004, p. 77):

[...] Entende-se aí o texto como uma langue, na medida em que ele, por si só, forma um sistema. Entender o texto como sistema traz como consequência uma série de atitudes concernentes à forma pela qual o objeto (no caso, o discurso literário) passa a ser estudado. Como o sistema só conhece a própria ordem, o texto visto como sistema passa a ser tomado também como possuidor de uma totalidade característica da organização independente. Encontra-se completo em si mesmo e, por não aceitar o suplemento, só admite um texto de crítica que nada mais fale a não ser o que já se encontra presente no literário. Basta torná-lo *inteligível* pelo *simulacro*. [...] Como diz ainda Barthes, “recupera-se o objeto para fazer aparecer as funções”. (BORBA, 2004, p. 78-79.)

Com a ênfase dos aspectos imanentes da formação sistêmica atribuída ao texto literário, não é de se estranhar a valorização da “intratextualidade” na teoria literária estruturalista. Tomado como sistema, podia o texto ser “isolado” e analisado segundo a “organização que lhe era própria e peculiar” (BORBA, 2004, p. 79). Essa atitude tendia, é claro, a evidenciar antes “semelhanças” que “diferenças” entre as

diversas instâncias da análise estrutural. A intratextualidade viabiliza a introdução de uma outra noção, uma das mais disseminadas pelos jargões recentes da teoria da literatura: a noção de “intertextualidade”, que permitia a consideração sobre homologias formais (estruturais e funcionais) entre séries de signos literários ao mesmo tempo em que ajuda a “estabelecer um quadro de aspectos comuns aos discursos ditos literários e, simultânea e incoerentemente, os pensa como *langue* destes discursos” (idem, p. 82):

[...] Nesse sentido, para que o estruturalismo voltasse seu olhar para a transparência, o jogo, a diferença, seria preciso ter analisado o texto como uma *parole* que estabelece relação *intertextual* com outras *paroles* no sistema (ou *langue*) abstrato do conjunto de textos de uma *langue* literária. Contrariamente, o estruturalismo configura a seguinte equivalência: assim como para o campo da linguística a *langue* é um sistema, para o campo da literatura, o texto é também um sistema. [...] (BORBA, 2004, p. 82-83.)

A incorporação da noção de *langue*, contudo, torna-se frágil à medida que separa-se do corpo conceitual mais amplo e aponta para a especificidade das relações formais. Se não se podem negar as efetividades das relações formais, não é possível abdicar de considerações a respeito “de outras redes de outros textos” (BORBA, 2004, p. 83) atuantes na constituição de um determinado texto literário:

[...] a nova relação proposta – na literatura a língua do texto é uma *parole* – firma sua validade, quando se estabelece o trabalho de intertextualidade como estratégia fundamental à significação, promovendo a compreensão do discurso literário de forma mais complexa: ele é, ao mesmo tempo, uma *langue* e uma *parole*. Uma *langue* somente enquanto requer um trabalho com o conceito de *forma* (rede de relações). Mas essencialmente uma *parole* porque este trabalho com o conceito de *forma* deve ser paralelo ao movimento *intertextual* que quer a recuperação, no texto, dos diálogos, das conversas, das falas de outros textos para os quais ele remete. (BORBA, 2004, p. 84)

Retornando ao quadro conceitual da linguística estrutural, torna-se possível alcançar uma discussão em que as próprias práticas de leitura podem diferenciar-se entre si, apontando “aspectos [...] que serão observados em função dos diferentes princípios pelos quais se orientam as práticas e a variabilidade dos conceitos linguísticos [...]” (BORBA, 2004, p. 84). Assim, um instrumento como a “descrição” – noção que Borba vai encontrar em *Poética da prosa* (1979), de Todorov (idem, p. 84) serve às necessidades de “decomposição” baseando-se “na crença de que todos os textos literários [...] possuem as mesmas regras, já que as categorias do discurso literário, segundo as noções da *descrição*, seriam dadas *a priori*. [...]” (idem,



p. 85). Assim como na análise linguística parte-se da observação de unidades mínimas para promover a compreensão do fonema, estabelecer categorias gramaticais e funções sintáticas, a análise literária também se constituiria como a descrição do texto literário, detectando-se sua organização (e no caso da poesia não raro a organização rítmica do verso) e estruturação:

Face à metodologia analítica da *descrição*, decorrente de uma concepção específica de linguagem literária, verifica-se que esta prática de leitura de texto inicia seu trabalho pela *substância da expressão* – já que a apreensão dos fonemas requer observar os traços *não-pertinentes* para que sejam isolados os pertinentes – e se limita à *forma da expressão*, pois para chegar às funções sintáticas, basta verificar a organização sintagmática e paradigmática das categorias gramaticais. O desprezo pela organização semântica do texto revela não só a falsa noção de que os níveis sintático e semântico são analisáveis separadamente, mas também, a não-operacionalização com a “substância do conteúdo e a forma do conteúdo. Na prática, a descrição de um poema deve chegar a um diagrama que represente o sistema do texto sob a forma de uma organização espacial” [TODOROV]. (BORBA, 204, p. 85-86.)

Após a descrição, a “interpretação” absorverá alguns dos princípios reguladores que conduzem a uma concepção de linguagem “em duas camadas distintas: uma superficial e outra mais profunda, de modo que a primeira sempre estará escondendo a segunda”. Segundo essa abordagem interpretativa, a prática da leitura se constitui *no processo analítico*, “pelo qual se acredita chegar à verdade do discurso” (BORBA, 2004, p. 86), mas também se desdobra na constituição de palimpsestos, ou seja, de “enigmas” nos quais se esconderiam “sua legibilidade e legitimidade num por trás, num subtexto, num outro texto mais autêntico” (idem, p. 87). Assim, no contexto das teorias literárias identificadas com a abordagem estruturalista, seria praticamente impossível descartar conceitos como “significação”, “sintagma”, “paradigma”, “substância do conteúdo”, “forma do conteúdo” etc. Com a introdução do recurso ao palimpsesto, o pensamento analítico pôde superar os limites da cadeia sintagmática e atingir “a camada ‘verdadeira’, observando-se, antes, a ausência que caracteriza a cadeia paradigmática” (idem, p. 88):

[...] Como o trabalho com essa cadeia implica a verificação de uma rede de relações entre os termos dos campos semânticos, chega-se à conclusão de que a construção da significação para o palimpsesto exige um trabalho com a *forma do conteúdo*. [...] Trata-se então de não só distinguir os conceitos de que se utilizam as metodologias dos princípios instrumentais que as caracterizam, como também de observar a concepção de texto que rege cada metodologia. Da diferenciação desses aspectos, deduz-se que certos conceitos podem ser comuns a metodologias e concepções de texto distintas. Nesse sentido, o conceito de *forma do conteúdo* pode ser pensado tanto na metodologia daqueles que concebem uma *significação* única para o

texto quanto na de outros que o entendem na pluralidade. (BORBA, 2004, p. 88.)

Assim, ainda que o princípio formal de análise do discurso literário se faça presente em qualquer prática de leitura estruturalista, não será possível abandonar completamente as referências semiológicas do signo literário. Quanto à “leitura”, ainda na definição de Todorov, esta pode ser entendida como um “relacionamento de cada elemento do texto com todos os outros, sendo estes inventariados, não pela sua significação geral, mas pelo seu emprego específico nesse texto” (TODOROV *apud* BORBA, 2004, p. 90). Procurando totalizar e sintetizar os dados obtidos com a “descrição” e a “interpretação”, o “gesto leitor” *constrói* a leitura (uma *representação* que pretende uma “aproximação máxima com a totalidade do texto, [...] reconstituir seu sistema, mesmo sabendo que não se vai alcançá-lo”, *idem*, p. 90) buscando atender às especificidades de cada texto, na medida em que estes – os textos – interferem na constituição de categorias do literário e modificam a combinatória de suas regras de funcionamento:

[...] Assim, se a *descrição* entende o texto como produto somente de uma nova *combinação*, a leitura pensa-o como transformador tanto das regras quanto de sua ordem de aplicação. Nesse sentido, não é possível, na *leitura*, se pretender uma metodologia prévia para ser aplicada à análise de textos. Se cada texto é esse produto novo de categorias e aplicação de regras, do analista serão exigidos procedimentos distintos diante de cada texto que dele se aproximar. (BORBA, 2004, p. 90-91.)

Já em relação à “interpretação”, a aproximação em relação a “leitura” permite o levantamento de uma série de aspectos da atividade analítica. Se a “interpretação” estruturalista assume “o texto como palimpsesto, a *leitura* entende-o como múltiplo. Deduz-se, então, a idéia de singularidade de *significação* na noção de palimpsesto intrínseca à *interpretação*, por oposição à de multiplicidade, característica da *leitura*: ‘Para a leitura, o texto nunca é outro, ele é múltiplo’ [TODOROV]” (BORBA, 2004, p. 91). A diferenciação entre “interpretação” e “leitura” alcança ainda outros desdobramentos diferenciadores e dá a entender

[...] que a supremacia da noção de sistema impede qualquer relação do texto com aspectos extratextuais. Daí se poder concluir que, assim como a *leitura* rejeita os conceitos psicanalíticos para compreender o texto, vai negar também qualquer recorrência a conceitos e pressupostos de outras disciplinas. A *substância do conteúdo* é, portanto, descartada, pois trabalhar com esse nível significa aceitar a contribuição de noções extratexto na análise dos significados dos elementos do sistema. Contrariamente, a *forma do conteúdo* se faz presente, já que a *leitura* quer *relacionar cada elemento com todos os outros do texto* e esse gesto nada mais é do que pretender elaborar

uma organização formal, estabelecer redes de relações entre os signos textuais. (BORBA, 2004, p. 92.)

Ainda que haja uma série de questões e contradições no modelo de Todorov, Borba não descarta a validade de algumas de suas constatações. Assim, por exemplo, mesmo que a “leitura” e a “interpretação” recorram ao conceito de “forma do conteúdo” quando tratam de questões de “significação”, elas “caminham por vias distintas”. Pensado como singularidade na interpretação, o palimpsesto explicita a “crença de que o texto possui um único núcleo organizador a comandar outros menores, subordinados àquele” (BORBA, 2004, p. 94), em oposição à

[...] multiplicidade, [que,] pensada na *leitura*, possibilita uma conclusão diferente: o texto possui núcleos organizadores sem que estabeleçam entre si qualquer hierarquização. Suas relações são de coordenação, não de subordinação. As múltiplas significações textuais se diferenciam pela multiplicidade do número de elementos textuais a serem considerados, pela multiplicidade de combinações de relação que os elementos propiciam, pela multiplicidade de condições de relações semânticas entre tais elementos. (BORBA, 2004, p. 94.)

A “propagação” é tomada aqui, então, como um aspecto da evolução dos signos num sistema linguístico ou num conjunto de sistemas linguísticos em interação. Sendo a propagação um processo relativo ao estrato significante do signo linguístico, aceitaremos que ela seja identificada com os interesses e preocupações das teorias formalistas (movimento em que nos encontramos junto daquele grupo que não perde de vista o fato de que a investigação formalista não tem originalmente a pretensão de *escapar* à História, buscando antes integrar-se a ela). Uma propagação é marcada por um conjunto de recorrências (o signo posterior guarda elementos que o identificam com o signo anterior de uma série) numa sucessão de diferenças (a cada ponto do *continuum* considerado em que se possa observar a ocorrência de uma propagação a manifestação sígnica explicitará ao menos uma diferença relevante em relação aos seus antecessores e sucessores), ou seja, por um conjunto de imagens sígnicas (gráficas e acústicas) geradas em um contexto comunicacional (ambiente sincrônico) ou mais (ambiente diacrônico). A noção de “propagação” pode ser, assim, aproximada à de “série literária”, ainda que a primeira acentue a percepção do aspecto dinâmico dos signos e da significação, enquanto a

segunda se pautar pela explicitação de homologias estruturais (estáticas) entre as imagens dadas numa série.

Toda dinâmica cultural se define no contexto de uma prática cultural; toda prática cultural envolve a manipulação de um substrato material segundo um código determinado social e historicamente. Uma das formas da dinâmica cultural é a mobilidade sónica. Todo signo é passível de propagação e/ou de transposição interna e externa em relação ao conjunto dos sistemas culturais – a questão, em termos de possibilidades significativas, é saber lidar com as diversas formas de entropia e afetação formal ocorridas nos processos de propagação. A propagação manifesta transições funcionais (que podem ser dadas por meio de valores de referência) e pragmáticas (dadas como valores de uso): na passagem entre sistemas as funções se deslocam no complexo sónico, variando da preservação funcional total à formação de simulacros integrais. A transposição sónica, figurativa, envolve a retomada de signos constituídos, e portanto de significados/significantes específicos. A propagação sónica tem um efeito de acumulação: cada novo signo num contínuo cultural necessariamente preserva (ainda que parcial ou fragmentariamente) a imagem dos signos que anteriormente referiam seu(s) significado(s), por isso todo artefato codifica os elementos do sistema que lhe são complementares sob a forma de traços funcionais; sem a presença de um contexto funcional homologável, esses traços não podem se manifestar (embora possam manifestar novos traços funcionais, nativos do novo contexto).

Pensado como concretude histórica, o signo complexo (o texto, como *conjunto de informações*) e múltiplo (o poema, como *conjunto de sentidos*) constitui um artefato<sup>17</sup> que recorre a materiais e substratos disponíveis em seu momento de composição para dar expressão a uma intencionalidade e aos temas que a ela interessam. De um conjunto de elementos simples e evidentes (“figuras”, segundo as teorias contemporâneas do discurso, como a de Gérard Genette), passa-se à expressão de um elemento complexo e difuso (os “temas”). Uma vez constituído, o signo complexo depende da ambiência fornecida pelo sistema cultural para manter-

---

<sup>17</sup> A noção de artefato torna-se próxima dos estudos literários quando se promove a abertura para a aproximação com o campo dos estudos antropológicos na cultura e na arte. George Dickie relembra que “Typically an artifact is produced by altering some preexisting material [...]” e que se trata de “An object made by man, especially with a view to subsequent use” (p. 49). O mesmo autor nota que “the anthropologists have in mind [...] the notion of a complex object [neste estudo, o “signo complexo” de uma textualidade] made by the use of a simple [...] object.” (p. 49). Cf. DICKIE, 2003.

se funcional e consistente. E, assim como os demais artefatos de uma dada cultural material, mesmo um texto, mesmo um poema depende das condicionalidades estabelecidas em seus contextos de produção e de circulação para manter a potência de produção de sentidos codificada por sua intencionalidade geradora.

Em alguns momentos diremos que este ou aquele aspectos do estudo serão “poéticos” ou “literários”, por acreditarmos que as duas acepções implicam diferenças de abordagem metodológica. Para obter um exemplo da primeira situação, consideraremos como especificidade poética a potencialização estética de signos em momentos de produção ou de recepção, e assumiremos como questões de poética aquelas relativas à configuração do poema como um “signo complexo”; tendo tais pressupostos e categorias analíticas à nossa disposição, poderemos nos permitir a construção de um *corpus* ordenado de forma alternativa àquela prevista pela teoria canônica dos gêneros: tomando o *signo* como estrato analítico inicial – e não o *verso* – acreditamos poder demonstrar de forma mais abrangente a manifestação poética *contida* no poema a ser interpretado.

É claro que, agindo dessa forma, não descuidamos de que a introdução do termo “signo” como elemento importante na constituição da cadeia fenomênica e como unidade de análise para as ciências da linguagem geram implicações quanto à modelagem dos instrumentos analíticos e interpretativos. Esse deslocamento leva, por exemplo, à passagem de uma estilística descritiva (análoga à análise fonética, contrastiva e diferenciadora) para estilística significativa (análoga às análises textuais, identificadoras e unificadoras). Esse deslocamento, é bom lembrar, não implica a “obsolescência” da descrição – dada como *técnica ultrapassada*; antes, possibilita uma acoplagem entre sistemas de representação distintos *na finalidade* e nos *meios de execução*. Saussure, que não ignorava essa correlação,

[...] resolve claramente a questão das expressões analógicas – que são, por definição, inaceitáveis numa teoria dos fundamentos da ciência da linguagem –, mas insiste, por outro lado, no fato de que não é mais possível evitá-las na prática e que, de qualquer modo, o caráter fugidio do objeto linguístico se reflete também na terminologia comum. (BOUQUET, 2000, p. 70-71.)

Sua percepção, já em 1891, é a de que “Em linguística, as emboscadas se escondem atrás de cada locução” (SAUSSURE *apud* BOUQUET, 2000, p. 71), devendo-se aguardar a existência de um “livro especial e muito interessante” sobre o papel da palavra como “principal perturbador da ciência das palavras” (*idem*, p. 71).

Ainda que o esforço saussuriano consiga encaminhar-se para uma reforma dos fundamentos da linguística, ele não escapa aos “paradoxos terminológicos”, como os estabelecidos em torno do conceito de “signo” (idem, p. 71). Sob as “questões de palavras” haveria “um problema autêntico que diz respeito às coisas”, denunciando o quanto “a terminologia linguística paga seu tributo à própria verdade que nós estabelecemos como fato de observação” (SAUSSURE *apud* BOUQUET, 2004, p. 71-72). Mesmo as dicotomias clássicas (como sincronia / diacronia, significante / significado, língua / fala, relações *in praesentia* / *in absentia* etc.) elaboradas para “classificar os fatos e os pontos de vista através dos quais abordá-los”, evidenciam o caráter “escorregadio” dos fenômenos linguísticos:

[...] De fato, contrariamente à impressão que dá o texto de Bally e Sechehaye, esses conceitos projetam sobre o objeto que iluminam uma luz que, sob certos aspectos, é tão paradoxal quanto esse objeto: para Saussure, a língua e a linguagem, consideradas através da reforma da Linguística, continuam a ser o lugar de uma busca inacabada até mesmo quanto aos conceitos fundamentais que traçam o mapa dessa busca. [...] (BOUQUET, 2000, p. 72-73.)

Mesmo a idéia de “valor”, tão cara à teoria saussuriana, tem como fugir à “dialética do claro e do obscuro que caracteriza a projeção dessa teoria sobre os fatos da linguagem. Mesmo o valor – ou sobretudo ele – é um “fato misterioso”, uma idéia que “só pode ser determinada pelos linguistas em outros domínios” (BOUQUET, 2000, p. 73). Assim, como se pode depreender da análise de Simon Bouquet, “os contornos dominiais da ciência introduzida nas aulas genebrinas permanecem certamente, no espírito de Saussure, mais tênues do que revela a redação de Bally e Sechehaye” (idem, p. 74):

A dificuldade que sentimos para notar o que é geral na língua, nos signos de fala que constituem a linguagem, é o sentimento de que esses signos revelam uma ciência muito mais vasta do que a “ciência da linguagem”. Falamos um pouco prematuramente de uma *ciência da linguagem*. (SAUSSURE *apud* BOUQUET, 2000, p. 74.)

Recuperada da reformulação de Bally e Sechehaye, a contribuição de Saussure a uma epistemologia da linguística mostra-se de seus outros campos de pesquisa, como os trabalhos de mitologia ou de poética ou mesmo as reflexões sobre a filosofia hindu, “apresentadas talvez como a face noturna dos trabalhos de um linguista cuja teoria geral estivesse banhada em claridade”. Aliás, essa dialética do claro-escuro enraíza-se na própria episteme do século XIX: para Foucault de *As palavras e as coisas* ([1966]), essa episteme volta a retomar na ciência comparatista

“a densidade enigmática que era sua na Renascença”, após ter sido tratada como um “*médium* transparente” pelos idealistas:

La filosofía y la lingüística han prestado poca atención a este irracionalismo cósmico y la fe natural que presupone en la moción misteriosa de la naturaleza del lenguaje. Le corresponde a él lo que el pensamiento y la fuerza puramente locutiva no consiguen por sí mismos. Cada palabra es un *articulus*, un miembro de un nuevo órgano surgido en la naturaleza del pensamiento como brotan y se engendran, se supone, entes vegetales e animales, por generación espontánea de la energía oculta del cosmos. Lo articulado es también *forma*, un valor nuevo, ya *no una substancia*, dice Saussure [...]. (REY, 2003, p. 395.)

Quanto ao segundo caso de especificidade metodológica, o do “estudo literário”, uma exemplificação inicial partirá da consideração do mesmo signo (o poema “A Máquina do Mundo”) sob uma outra ótica: refletindo um momento histórico, ou melhor, um “ar do tempo”, o *texto* de Drummond *participa* de uma construção social e histórica. Ele participa de uma instituição (a instituição de modos de escrita, de leitura e de recepção<sup>18</sup>), reconhecendo e retomando valores, elaborando e fixando valores segundo os quais se baliza a constituição dos “modos de escrita e de leitura” reconhecidos como “literários” por seu autor. Nesse sentido, diremos – ainda que de forma restrita aos limites das discussões aqui propostas – que o “poético” (assim como o “narrativo” ou o “dramático”) é uma modalidade expressiva de caráter estético, enquanto o “literário” é uma instância de mobilização dessa expressão estética no espaço social e histórico.

Em termos metodológicos gerais, portanto, é interessante que atentemos para as instâncias de conformação do elemento – do objeto – cognitivo a ser mobilizado pelo interesse da pesquisa acadêmica de pretensões científicas (ou, ao menos, cognitivas). Em nosso caso, partimos de um elemento concreto (um poema), ao qual aplicamos pressuposições e instrumentalizações diversas. Antes, contudo, de nos entregarmos às evidências fornecidas pelo “artefato” presumido no poema “A Máquina do Mundo”, teremos a chance de explorar a constituição de instâncias que colaboram para a sua conformação, e que fornecem as bases para sua interpretação. A elaboração de considerações de ordem ontológica, como as efetivadas até aqui, mostra-se importante na medida em que permite a percepção de “refrações” e deslocamentos em relação aos objetos assumidos para análise e

<sup>18</sup> Em que pese a proximidade entre os procedimentos de leitura e os de recepção, parece recomendável não confundi-los: a leitura lida com a recuperação de informação – é um movimento cognitivo –, enquanto a recepção lida com a configuração de sentidos – é um movimento hermenêutico.

tomados como ponto de partida para considerações teóricas, analíticas e interpretativas. Começamos nosso estudo assinalando a opção por uma abordagem “genericamente” fenomenológica (“genérica” porque não busca identificar-se direta ou especificamente com algum filósofo ou corrente de pensamento) e distinguindo a “fatoração cognitiva” que embasa a formação metodológica empregada para sustentar o desenvolvimento desta tese.

### 1.2.1 Poesia como fenômeno

*és tu mesmo, é tua poesia,  
tua pungente, inefável poesia,  
ferindo as almas, sob a aparência balsâmica,  
queimando as almas, fogo celeste, ao visitá-las;  
é o fenômeno poético, de que te constituíste o misterioso  
portador  
e que vem trazer-nos na aurora o sopro quente dos  
[mundos, das amadas exuberantes e das  
[situações exemplares que não suspeitávamos.*

Carlos Drummond de Andrade, “Ode no  
cinquentenário do poeta brasileiro”, em *Sentimento  
do Mundo*

Tomemos mais detidamente o caso das três instâncias do campo literário antes referidas, a Poesia, a Literatura e o Poema, tendo em vista que todas são de fundamental importância para a delimitação do estudo em desenvolvimento neste ensaio. Cada uma dessas instâncias dá origem a concepções e definições distintas do que possa ser aceito como poético e como literário. As concepções formadas a partir da *percepção* e da *intuição* que os observadores têm (do *campo* e não apenas do *sistema* literário) traduzem em categorias, atributos e propriedades os elementos que se definem, então, como *objetos* para o estudo do fenômeno poético e literário. Vinda do Real, a Poesia é regida pela integridade do Ser (e não, como costumam intuir as poéticas modernas, do Sujeito) e pelas verdades que este estabelece. A Literatura, por seu turno, opera a partir do regime do Simbólico, e o Poema se conforma pelas vias do Imaginário.

Para tratar da Poesia de uma forma fenomênica, a primeira consideração a ser feita gira em torno da necessária redução de nossa consciência à sua existência



(existência da Poesia), ou seja, da redução de nossa percepção da realidade e do real ao que eles possam conter de poético. Para operar a redução, nós devemos considerar qualquer dado consciente como “portador” do fenômeno poético; e se não pudermos evidenciar a manifestação da poética no ser de que se origina esse dado, nada poderemos fazer senão descartá-lo e partir para outros dados supostamente capazes de indicar o que é real na Poesia. (Não nos escapa que a evidenciação do que é real na Poesia não elimina a necessidade de estar atentos aos dados que apontem, do mesmo modo, o simbólico e o imaginário que também a *integram*.)

Quando a ciência da linguagem alcançou, com a linguística estrutural de inclinação saussuriana, a estabilização de um modelo básico e de uma unidade-padrão para a descrição e representação da linguagem verbal, ela também fixou um padrão que limita essa descrição ao aspecto externo, *aparente*, da linguagem verbal, e à fixação de um quadro estático (o quadro fonético) no desenrolar de uma sucessão de estados dinâmicos (o contexto comunicativo). A lógica saussuriana não parece propor o modelo do fonema por acreditar que é o substrato físico da linguagem verbal encerre a essência da linguagem; antes, ela parece fazê-lo como uma operação estratégica – a de estudar o que é *possível* (a forma sensível da linguagem) até que haja metodologias adequadas ao estudo do *necessário* (a saber, como o sensível e o lógico se fundem no momento em que a linguagem aflora no real e na realidade).

O modelo saussuriano funda a representação objetiva da linguagem verbal, e estabelece em sua base o processo do análogo formal entre o significante e o significado: a primeira significação que tentamos atribuir a um significante ainda não *compreendido* é, com efeito, a significação icônica. Não sendo dada qualquer referência semântica em relação a uma forma, o procedimento inicial do pensamento é o de reconhecer a forma dada, recuperá-la numa memória formal de estruturas aparentes (é o que acontece, por exemplo, quando vemos a fotografia de um objeto em particular e buscamos nele – visualmente – pontos que permitam *nomeá-lo*). Se for possível descrever de forma suficientemente acuidada a composição do substrato fônico de uma língua – antevê a lógica saussuriana – será possível estabelecer um análogo formal de sua constituição capaz de alojar e fornecer um aspecto formal aos aspectos não-diretamente sensíveis da linguagem

– o simbólico (o *logos*) e o imaginário (o *mythos*). E, restringindo-se ao corpo aparente da linguagem, como poderia o modelo saussuriano alcançar o que, efetivamente, ele não se propunha? Embora o *mythos* tenha sido a pedra-de-toque da antropologia estrutural, o modelo só podia apontá-lo a partir de sua incidência sobre o *logos*, e não “diretamente”.

No encontro entre as tradições saussuriana e peirceana, há uma complementaridade evidente, embora muitas vezes apenas entrevista pelos comentaristas. Se Saussure aponta um modelo “objetivo” de unidade da linguagem – uma unidade epistêmica – Peirce aponta um modelo “subjetivo” do processo da linguagem – uma unidade ontológica. Em Peirce, o “signo” é a porta de entrada para a compreensão a respeito da produção do sentido; em Saussure, ele é a porta de entrada para a compreensão a respeito da produção de informação. O fato de que um modelo alcança conversibilidade em relação ao outro parece não ter sido ainda suficiente para a promoção de uma teoria unificada da “semiótica da linguagem verbal” razoavelmente promissora.

Pensar a poesia como fenômeno exigirá que reconheçamos como válidos alguns pressupostos. O primeiro deles é que o poético não reside na aparência que seu ser produz, mas essa aparência pode ser a única via *eficiente* para dar a conhecer os atributos do poético. A poesia manifesta na linguagem verbal contém algo da manifestação da *poiesis* sobre qualquer outro suporte físico; ela está, mas não pertence, a nenhuma das coisas que se venha a reconhecer como “poéticas” – ela *participa*: “[...] Se os fatos fossem o real não teríamos física quântica, nem música, nem *poiesis*. [...] Para haver os fenômenos deve haver o aparecer e para este aparecer precisa haver a *physis*, a clareira, o desvelamento, o agir; e para haver o agir deve haver a essência do agir [...]” (CASTRO, 2004, p. 17-18). A poesia aparece no significante, aparece quando o significante se toma como signo – mas o “abandona” pouco depois.

Manuel Antônio de Castro, na “Apresentação” de *A construção poética do real* (2004), observa que a *poiesis* “diz ação, a essência do agir” (p. 8). De algum modo, há ação, movimento no *poien*, na Poesia: ela aflora quando aflora o ser (e o Ser). Esse dado leva, por exemplo, à inferência de que só há poesia quando uma forma sensível é tomada por uma ação – e a natureza da ação depende da natureza de sua essência. O poético participa de tudo o que se torna real, simbólico e imaginário,

ele existe no momento mesmo em que uma massa amorfa de dados ganha forma e ganha sentido, e isso exatamente por *fazer* parte da ação que faz as coisas surgirem no mundo. Ora, se o poético participa do agir (assumindo portanto um fundamento dinâmico), por que deveríamos estabelecer algum critério formal (determinante de representações mecânicas) como ponto de partida para a representação do fenômeno poético?

O fato de que a mecânica e a dinâmica do poético têm correspondência estrutural, antes de ser pensado como determinista, pode ser percebido como *acidental* (no sentido de Aristóteles) e *arbitrário* (no sentido de Saussure) na formação do processo cognitivo: por um lado, a matéria significativa determina comportamentos e funções na constituição do signo linguístico; por outro, a significação da linguagem verbal não implica relações de conexão lógica (leia-se “identidade formal”) para vincular significante e significado – uma característica que permite, por exemplo, a formulação de *enigmas*.

A Poesia, então, habita o plano dinâmico de um agir e de um ser. Ela é uma ação, e se pode ser alcançada pela realização de certos tipos de gestos que cuidam de *moldar* o poético à(s) substância(s) de sua expressão (o que torna o acidente e a arbitrariedade condicionantes – mas não determinantes da ação poética). A *tekhné* não se restringe à natureza “real” (na verdade, “material”, que levaria à expectativa de encerrar a Poesia no real empírico de sua manifestação como signo). *Tekhné*, na sua semântica mais ampla, leva a termos e expressões como “processo”, ou “controle sobre processos” de elaboração das coisas que constituem os mundos – real, simbólico e imaginário. Sem *tekhné*, não seria possível *adquirir* e *operar* formas da linguagem como as da escrita e da fala. *Poien* e *tekhné* participam do agir, e a *tekhné* promove a passagem do *poien* ao significante: é a *tehné* que torna possível o estabelecimento do signo linguístico e das operações simbólicas.

Sendo uma ação, a Poesia é *realizada* (no sentido de “trazida ao plano da realidade”) individualmente por sujeitos e coletivamente por instituições. Ela é uma prática (uma forma, um modo, um procedimento para a criação ou para a leitura de poesia) imersa num sistema de valores sociais e culturais que localizam seu *status* e visibilidade cultural, social e econômica. Quando se aponta a distinção entre “poesia” (“processo de criação”) e “poema” (“produto da criação”), assoma ao primeiro plano da consideração a “oposição” entre o caráter *dinâmico* da criação poética e do

caráter *mecânico* do artefato poético. No momento em que as fórmulas teóricas passam a constituir-se segundo a lógica positiva da objetivação (o objeto cognitivo evidenciando-se a partir de traços “positivos”, identificáveis e comprováveis pela percepção), a poesia passa a ser explicada a partir da forma de sua concretização, e não mais como uma forma, um modo de concretizar, de tornar concreta (“visível”) uma ação poética. Entendida como ação, a Poesia demanda o reconhecimento da elaboração de um gesto que organiza uma *massa*, uma *substância*, uma *ousía*, um gesto que se encarrega de dar *forma* à ação que ela própria (a Poesia) é. Por meio da ação a poesia é “expelida” do ser e conformada, inscrita na matéria de que dispuser o poeta.

Por envolver uma ação que inscreve sentidos no mundo, a Poesia contém um elemento inegável de real, e portanto interage com os diversos elementos deste. A Poesia provoca diferenças na constituição do mundo, e toda diferença inscrita no mundo pelo gesto humano contém, em alguma medida, o traço *poiético*. Com esse simples movimento, com essa distinção, a Poesia deixa de pertencer *exclusivamente* a um tipo de sujeito, a um tipo de ator social e histórico, para pertencer a todos os tipos de sujeitos históricos – e o sentido dessa mudança não é nada desprezível. Quando identificada a partir de um artefato cultural particular (o poema, a obra de arte), a Poesia parecerá associada aos sujeitos/indivíduos reconhecidos como seus *autores* e ajudará a estabelecer uma ordem “aristocrática” de fruição estética: somente aos *eleitos* e *iniciados* é possível conhecer o Mistério da Poesia.

Essa posição parece vantajosa individualmente, pois lança o poeta num espaço distinto de visibilidade e prestígio social. Contudo, à medida que a prática poética se institucionaliza seus procedimentos vão perdendo (esquecendo, velando) grande parte de seus sentidos originais – vão sendo ressignificados e disseminados como representações sociais do fazer poético. Por um lado, os poetas tendem sempre a redescobrir (lembrar, desvelar) o sentido originário da poesia (o criar que brota do humano e alcança o mundo pelo recurso à linguagem – verbal, visual, musical, corporal...), ao mesmo tempo em que vão descobrindo (desvelando, mostrando) novas formas de operação técnica e produção sígnica (que leva a novos velamentos, ocultamentos). Por outro, a Poesia se torna uma representação historicamente flutuante (num momento ela “é” a melodia encantatória, em outro a

fabulação mítica e, finalmente, a abstratividade lógica<sup>19</sup>), fazendo com que seu “senso comum” se defina com base nos elementos de seus signos mais aparentes. É desse modo que a Poesia ganha definições tão divergentes ao longo da História.

À medida que a prática poética ganha ressignificações em suas representações sociais ela vai-se transformando e instituindo novas formas, novos fazeres, novos seres (ou novas formas de ser); ou seja: vai deixando de ser Poesia, até que de novo os Poetas venham a redescobrir o que ela efetivamente é (uma forma de agir e de fazer surgirem signos que ainda não haviam sido dados à consciência). A Poesia – o *poien* – participa do aflorar de toda ação humana, transformando o seu *ethos* em forma e permanência, na sociedade e na História:

[...] Por que a *questão ética* se torna hoje o centro de tudo? Qual a ligação entre a *questão da técnica* e a *questão ética*? Por que a arte perdeu seu vigor? Hoje nenhum governo teme a arte nem a tenta cooptar. [...] Em que caminho do Ocidente ela se perdeu? [...] O essencial é furar o bloqueio dos *conceitos* e reinstalar as *questões*. [...]” (CASTRO, 2004, p. 37.)

Além disso, pensada como forma de agir, a Poesia deixa não apenas de pertencer a um tipo específico de sujeito/indivíduo, mas também de pertencer exclusivamente a um tipo de objeto, de ser um atributo ou propriedade intrínseca e imanente ao *artefato* que constitui a “obra de arte”. Pensada como ação, a Poesia se *reduz* a “processo”, movimento de produção – e não produto já acabado. Se a lógica social opera a partir do produto e de seu valor no sistema geral das mercadorias, o artefato poético terá que demonstrar as propriedades que o transformam em riqueza. De outra forma, não manterá seu *status* na cadeia dos sistemas e dos valores sociais: perderá potência institucional e representação na sociedade; deixará de ser encarada como prática cultural *necessária* e será realocada no quadro das instituições sociais. Manuel Antônio de Castro analisa a questão da “essência do agir e sua ligação com a *poiesis* e o *ethos*” (2004, p. 13) no contexto de uma “história da metafísica” que se confunde com “a história da subjetividade” ocidental e com o próprio estabelecimento de seus *mythos*. Seu texto aponta para a

<sup>19</sup> E “lógico” aqui já não é mais apenas “racional”: “[...] Na cultura grega o *logos* é de uma riqueza intraduzível. Em Platão, o *logos* é *sujeito* porque ele é o fundamento como *idéia ontológica*. Este fundamento platônico como *sujeito* se torna em Aristóteles *hypokeimenon*, de onde surgiu a tradução latina. Esse *logos/hypokeimenon* vai ser interpretado na Idade Média como *Logos/Deus, o sujeito dos sujeitos* [...]. A terceira interpretação do *logos* vai ocorrer na Idade Moderna, quando simplesmente é traduzido e identificado com a *razão*. Esta funda a *subjetividade* na medida em que como *razão epistemológica* funda o *objeto*. É a identificação de *homem como sujeito racional*. A *essência do agir* achou o seu lugar: é o *homem*, é a *razão*, é o *sujeito*. [...] A pós-modernidade introduz o *sujeito virtual, baseado na linguagem da computação, sintomaticamente, baseada em quê? Zero e um, nada e ente (mas aqui abstrato, daí o virtual abstrato)*. [...]” (CASTRO, 2004, p. 46).

preocupação com a relação entre esses fenômenos (o agir, a *poiesis*, o *ethos*, o *logos*, o *mythos* etc.) a fim de compreender como eles afetam “a construção poética ou não do homem e do real” (idem, p. 13). Onde se encontram, como interagem, como afetam a produção dos sentidos da Poesia, como ajudam a dispor os recursos que permitem sua concretização *como* poemas?

Em primeiro lugar, onde se encontram os fenômenos diretamente associados à Poesia? A palavra “metafísica” é suficientemente ambígua (CASTRO, 2004, p. 15), a ponto de poder ser tomada como um “espaço” capaz de conter em si a representação conceitual de todos os outros conceitos. Exatamente por ser ambígua, oscilante, a metafísica tem ajudado o Ocidente a percorrer um sinuoso caminho de “oposições radicais e excludentes”, e essa pode ser reconhecida como uma de suas maiores glórias e como uma de suas grandes misérias (idem, p. 15). A metafísica fornece elementos suficientes para que possamos pensar sobre a substância (a *ousía*) que constitui os entes e os seres à medida que eles vão-se dando às nossas consciências, *uma substância que permite unir as coisas no momento mesmo em que nosso pensamento as separa*, e que estabelece, senão o real-ele-mesmo (a *physis*), ao menos um seu análogo que constitui o fundamento para o estabelecimento de verdades (conhecimentos) sobre o mundo da sociedade e do homem – e isso não é pouco: “[...] há, para o homem, algo além da razão pura? Há, o querer, o agir, o ser. Há: o *ethos*, a *poiesis*, o *phronein*, a *sophia*, (ético, poesia, pensar, sabedoria)” (idem, p. 17).

Como interagem tais fenômenos? Na vigência da poesia (quer dizer, nos momentos ou nas perspectivas em que a poesia pode ser descrita como “protagonista conceitual”), que condicionamentos e que determinações um fenômeno impõe sobre o outro? Pensemos, por exemplo, em como a “construção do real” que buscamos levar a efeito social e historicamente tem a ver com a “decisão metafísica pela interpretação do *on* (ente) como *sujeito*”, o que fez com que o homem acreditasse que poderia “esquecer a *physis*” e produzir um simulacro que equivalesse a ela, por um lado, e outro simulacro, que equivalesse a ele mesmo – o homem (CASTRO, 2004, p. 18). Com o simulacro, podemos simular e dissimular, mas não *dissolver*, o real. Com esses simulacros de real e de homem, torna-se possível à linguagem estabelecer as diversas representações e instituições da

realidade (uma realidade histórica, social e psíquica), inclusive aquelas que irão colaborar para a fragilização da presença da Poesia no corpo da sociedade:

[...] A grande questão é que a sabedoria desenvolvida pela filosofia, consubstanciada nos sistemas platônico e aristotélico, e, depois, reinterpretada e adaptada à filosofia/teologia cristã medieval, e, finalmente, configurada na ciência e consciência dialética moderna, não fez outra coisa senão silenciar e esquecer a sabedoria (*sophia*) da *poiesis*. [...] Basta comparar os itinerários de dois personagens famosos: O do homem de Platão no mito da caverna e o de rei Édipo, nessa obra-prima de Sófocles. O primeiro sai das sombras para a luz do *Sol/eidos/logos/razão*. O segundo vive na mais intensa luz e exercício da razão como *sujeito* para ir negando à medida que busca o que ele é através do que ele fez e faz (essência do agir), até negá-la de uma maneira tão radical que lhe nega qualquer poder, arrancando os olhos. Só então, diz Hölderlin, Édipo adquiriu o terceiro olho, isto é, a sabedoria do não-ver, do não-agir, do não-ser, sendo então o que ele é. Já o homem de Platão tem como meta a sabedoria da luz da razão, representada pelo *Sol/idea/Bem*. Notemos logo como, ao contrário do homem de Platão (ocidental), Édipo vive a tensão radical de *desvelamento* e *velamento*. No seu itinerário nada é esquecido ou silenciado. [...] Toda identidade é, pois, poético-ontológica. [...]” (p. 26-27)

Assim, se não é à *physis* que recorreremos diretamente para pensar os fenômenos que intervêm para a consecução do fenômeno poético, se é à *metá physis* que devemos nos dirigir, onde residirá sua essência? Para compreender a metafísica, deve-se ignorar a *-physis* (subtraí-la da consideração fenomênica) e concentrar a atenção sobre a *metá-*, que por sua vez estenderá sua “*opção atenta e cuidadosa da essência do agir*” ao conjunto das práticas metodológicas (CASTRO, 2004, p. 36). O pensamento sobre a essência da ação *ultrapassa* o pensamento da própria metafísica, é-lhe anterior, simultâneo e posterior; se a metafísica permite pensar fenômenos como o desejo, a libido, o poder, o querer, a paixão, a verdade, a liberdade e a identidade como *objetos* (cognitivos) participando de sistemas “empíricos”, “simbólicos” e “imaginários, ela também oferecerá ao pensamento todas armadilhas formadas nos esquecimentos e silêncios da metafísica:

[...] A questão é que o real é mais do que a rede, ou melhor, a rede não é o que a ciência diz e constrói. O que é uma rede: uma porção de vazios amarrados com os fios do conhecimento. [...] Como ter fios sem vazio? Agir o homem sempre age, mas quando e qual agir o faz feliz? É a pergunta pelo *sentido do agir*. A metafísica é um sistema tão astuto que tem prontas diversas respostas para uma tal indagação: os sistemas religiosos, as auto-ajudas, as drogas, os paraísos turísticos, a contemplação da natureza, o consumo cultural e de divertimento. [...] (CASTRO, 2004, p. 51-52.)

Se todo um conjunto de fenômenos (o agir, o *ethos*, o *logos*, o *mythos* etc.) se articula para constituir as condições de existência do fenômeno poético, em que

esses fenômenos afetam a produção poética, a ação de constituição do poético? Se a metafísica constitui um análogo da *physis*, as representações desse análogo serão dispostas não a partir de “categorias da *physis*”, mas das categorias da própria metafísica. Assim, por exemplo, poderemos dizer que “A busca, no *on* (ente), do princípio deu origem ao substantivo e à sua separação do verbo como tal. Pois não podemos esquecer que a palavra verbo significa palavra. Mas a palavra/verbo vai ser dividida também em sensível e inteligível [...]” (CASTRO, 2004, p. 39). Quando Platão reduz a *physis* aos *onta* “e nestes separar e abandonar o aspecto sensível em detrimento do inteligível (*logos* como razão)”, passa a falar em “*arché* ou fundamento como princípio causal. Esse se constituirá no sujeito” (idem, p. 39). É Platão quem primeiro pensa (e registra, difunde esse pensamento) “o ser dos entes a partir da visão da aparência do que aparece e como [de que modo aparece] essa aparência” (idem, p. 32):

[“O *on* se traduz de muitas maneiras] [...] A tentativa tanto platônica quanto aristotélica de reduzir o *on* a conceitos resultou em diversos encaminhamentos na língua grega. Lembramos: *eidós*, *logos*, *nous*, *ousia*, *hypokeimenon*, *hypostasis*. Todas estas palavras gregas, de uma maneira ou de outra, pressupõem o conceito de sujeito, claro, com distinções, mas que não afetam essencialmente a decisão metafísica sobre a *essência do agir*. Na realidade [...], a palavra *sujeito* em latim é *sub-jectum* (*hypokeimenon*), *o que está lançado sob*. Mas o que está lançado sob é o *eidós*, o *logos*, o *nous*, a *ousia*, a *hypostasis*.” (CASTRO, 2004, p. 46.)

Nesse movimento, propõe Manuel de Castro, acontecem duas inversões metafísicas. Primeiro, inverte-se a compreensão sobre a essência da ação: ela deixa de ser percebida a partir da *physis*, e ao passar ao análogo da metafísica, encarna as propriedades da dinâmica poética na figura do sujeito que a opera, ou que dela apenas participa. Em vez de pensar-se em como a *poiesis* aflora no real (a *physis*) e transforma/perpetua o próprio ser humano, pensa-se em como o humano *controla* os procedimentos poéticos, ou seja, pensa-se em como o fenômeno se torna conceito, para *depois* voltar a ser ação. Uma passagem densa, mas suficientemente sintética de seu texto, descreve como

Enfim, deu-se a substituição da *questão* pelos *conceitos*. Estes têm seu fundamento no *logos* como razão. Por isso a trajetória do Ocidente estará ligada ao *logos/razão/saber* enquanto exercício da *techné* como conhecimento racional. Por outro lado, este não poderá fundar nenhum *ethos*. É que o *ethos* está ligado à *poiesis* e à *sophia* da *physis/dzoé* como *logos*. Daí que *ethos* é a morada do homem na abertura do ser como *logos/linguagem* do Ser. E nelas vige o poder *querer* não do homem, mas da *physis* enquanto essência do agir (*poiesis*), manifestada como *aletheia* no *legein*. A questão como conhecimento e saber é apenas uma das faces do querer, porque



querer é antes de tudo e essencialmente *poder* querer. E *poder* só pode a *physis/dzoé*. Mas na medida em que com Platão houve a inversão da essência do agir atribuída ao sujeito enquanto *logos/dizer/razão*, a essência do agir se restringe ao saber como *techné*. E ficam excluídas tanto a *poiesis* como o *ethos* e a *Sophia*. (CASTRO, 2004, p. 42-43.)

Presas aos “quereres do homem”, as poéticas modernas do Ocidente apontarão incessantemente as consequências dessas inversões metafísicas. “Agir” não é necessariamente “agir racionalmente”, pois a “ação” é anterior a “razão”. Em seus estágios “anteriores” – quando ainda não é efetivamente uma significação externalizada – o agir pode ser tomado no sentido de “agitar” (CASTRO, 2004, p. 52), implicando então um componente de imprevisibilidade tanto do agir quanto do *poien*:

O interessante é que a agitação já destoa e se afasta tanto do real como do verdadeiro. Porque aí não se consegue organizar e instituir o efeito-efetivo, real e verdadeiro, dentro da causalidade, ou seja, da interpretação do agir como causar efeito. Ora, a interpretação causal do real e verdadeiro a partir de um *subjectum*-sujeito é a interpretação metafísica do *on*, como já visto. Mas justapondo agitação e ação-produção há uma incompatibilidade e algo não pensado na essência do agir e uma redução muito drástica no querer reduzir tudo ao causar efeito e isso é muito limitado e sem dúvida não é o essencial, por mais que tais produções e fabricações queiram se impor não como “um” real, mas como o “real”, a partir do qual todos os demais são julgados e avaliados. (CASTRO, 2004, p. 53.)

Confundindo (velando, ocultando) em si mesmo a essência do agir, esse *on-sujeito* platônico (CASTRO, 2004, p. 53) inscreve no agir a necessidade do estabelecimento de funcionalidades e utilidades que tornem o agir poético mais que “real e verdadeiro” (idem, p. 53), “valioso”. O que não tiver ou puder ter seu valor reconhecido a partir da esfera do sujeito platônico (o autor lista rapidamente a ficção, o estranho, o extraordinário, o sonho, a utopia, o desejo e a poesia), *não terá valor nenhum*.

Como as concepções metafísicas interferem na disposição dos recursos que efetivamente concretizam a Poesia na forma de um poema? Ora, o “vendaval metafísico” promove um “entendimento anêmico” – *desértico?* – e “distorcido” da *poiesis* (e do agir que ela encerra): “Quem, hoje, ao ler, declamar e até “criar” uma poesia pensa o que a *poiesis* como substantivo do verbo *poien* significa essencialmente?” (CASTRO, 2004, p. 54). Na transposição para o latim, esse verbo se desdobra em “ação subjetiva” (o agir do *on-sujeito*, do sujeito platônico) e “ação

técnica” (do agir *contido* na *techné* que o gesto do sujeito aristotélico evidencia). Daí a utilização da palavra *ars*, em que se ressaltam os traços de uma

[...] maneira de ser ou de agir, [...] tudo que é de indústria humana, ciência, ofício, instrução, conhecimento, saber, profissão, destreza, perícia, habilidade, gênio, talento, qualidades adquiridas (p.opos. a *ingenium* 'qualidades naturais'), pej. 'ardil, fraude', p.ext. 'produto da arte, regras de uma arte, a parte teórica de uma arte, tratado, obra importante'; ver *art(i)*- [...]. (HOUAISS, 2007, “Arte”.)

Ao mesmo tempo, o sentido da externalização do *poien* como gesto e como produto será progressivamente condensado em termos derivados de *techné*: os instrumentos passam a dimensionar-se pelo “conhecimento técnico” a respeito da Poesia (CASTRO, 2004, p. 56), e não mais um conhecimento vivencial prévio, alguma espécie de memória existencial da prática poética originária. Enquanto a essência do agir não voltar a aflorar no gesto poético do poeta e do *leitor* de poesia, não se poderá novamente alcançar o *poien* (que aqui, bem entendido, não se confunde com algum tipo de “palavreado formal e retórico”):

Por isso, *poiesis* é linguagem e linguagem é *poiesis*. [...] Por isso mesmo – lembremos –, quando se reduz a linguagem a código verbal e este a instrumento comunicativo, apenas se reafirma a tradição metafísica pela qual se reduziu *poiesis* à *techné*. Mas *techné* só se considera instrumento técnico – seja linguístico/gramatical, seja objeto técnico – porque *techné* é originariamente *conhecimento*. Porém, a *techné*, como conhecimento que é, precisa ser e foi entre os gregos dimensionada no horizonte da *poiesis-essência do agir*. A *techné*, toda *techné*, só encontra seu sentido último quando fundada no horizonte do *poien*, porque este constitui o sentido do agir. A *poiesis* é mais do que *techné*, embora ela não possa prescindir desta. Isso fica evidente em qualquer grande obra de arte. [...] Há *techné* e *poiesis* em toda grande obra de arte e não apenas na “poesia”. (CASTRO, 2004, p. 56.)

Desse modo, *techné* vai assumindo o sentido básico de “conhecimento”, enquanto *poiesis* retém a noção de “sentido de agir” (CASTRO, 2004, p. 56), cada vez mais relativo ao sujeito, ou melhor, à subjetividade que molda em seu próprio *ethos* o ser e a aparência da Poesia:

[...] observemos algo muito simples e radical: o querer, o poder, o sentir, o afetar, a vontade, a razão, o agir enquanto *poien* já se dão sempre em e a partir de algo essencial: a vida. Só por ser vida é que posso ter vida racional, sensitiva, volitiva, afetiva. [...] Como, pois, pensar o agir e a essência do agir sem pensar e tematizar a vida? E uma vez que já chegamos à essência do agir como *poien*, o que a *poiesis* tem a ver com a vida? (CASTRO, 2004, p. 60.)

A vida produz uma modalidade específica de *poien*, estabelece um *vigor* específico à produção da *poiesis*, modificando as disposições originárias da *physis* e estabelecendo outros regimes de constituição do signo poético.

A ação poética acaba, portanto, sendo associada à própria noção de verdade (CASTRO, 2004, p. 64): para que uma coisa possa vir a ser considerada *verdadeira*, ela deve necessariamente aflorar no (ou melhor, a partir do) *poien*. Na tomada de consciência do humano, é a formação da verdade que deixa esclarecer a existência do poético, que por sua vez aflora da agitação da *physis* e se estabelece como uma “ambiguidade perene”, pela via da união/aproximação entre *physis* e *aletheia*. A captura da metafísica pelo *logos* acaba, em Platão, alçando-o (ao *logos*) à posição de “fundamento das idéias” (os *logoi*) e permitindo o estabelecimento de uma *episteme logiké*. Em Aristóteles, o *logos* de Heráclito passa a fundamento da Lógica – a disciplina –, que por meio de nova inversão, passa a gerar... o próprio *logos*. A partir daí, a metafísica fica irremediavelmente presa à complexidade do *logos* (idem, p. 69), que passa a ser interpretado das seguintes maneiras: “1) Fundamento; 2) Palavra e discurso; 3) Deus/Palavra (Cristo); 4) Lei do mundo; 5) Doutrina do pensamento verdadeiro; 6) O sentido; 7) A razão” (idem, p. 69).

Assim, quando contraposto a *physis*, *logos* manifesta “sentidos múltiplos dentro do pensamento originário” (CASTRO, 2004, p. 69) e aponta para a *poiesis*, a *techné* e a *aletheia*, num sentido anterior ao sentido conceitual que lhes pode conceder a metafísica – ou a ciência. Do mesmo modo, quando contraposto a *poiesis*, o *logos* conformará questões que põem a *physis*, a *techné* e a *aletheia* sob a égide da ética (o que do on – do ente/ser – se confirma no agir poético?) e da sapiência (o que o ente/ser descobre na vigência da Poesia, na medida em que ela parte dele mesmo, do *logos* que ele constitui?): o *logos* “[...] re-põe o que é como vivente e revelado no *perdurar* do desvelado. Se não fosse o *logos*, os entes se desvaneceriam na evanescência do desvelamento. Ao dar a vigência ao desvelado em sua vigência de *physis* e *poiesis*, que *dura* e *perdura*, o *logos* constitui como tal a *aletheia*, o desvelamento [...]” (idem, p. 71):

[...] a compreensão do conhecimento e do saber do ponto de vista do agir [...] remete para três termos interligados no pensamento originário: *logos*, *poiesis* e *aletheia*. Claro, fundados na *physis/ser* enquanto se manifesta como mundo. [...] *Poiesis* significa, em grego, o conhecimento ligado ao ser humano e à *physis* [...]. Mas o conhecimento da *poiesis* só se dá no homem na medida em que ele é *ethos*, implicando o agir como sentido do ser. Só nesse sentido é

conhecimento. Porém, há outra palavra em grego para conhecimento, que só por significado derivado se liga à *physis*. É a *techné* [...], que tem origem no verbo *tikto*, *nascer*. Mas aí não é a *physis* como surgir auto-velante, mas o nascer deste ou daquele ente, seja do ponto de vista do que tem a *poiesis* em si como a mãe que dá à luz o filho, seja do ponto de vista da *forma dada pelo agir do homem*: uma casa, um templo. [...] Temos, pois, *techné* e *poiesis* para conhecimento. Como distingui-los? [...] Aristóteles dá ao seu tratado sobre as criações poéticas o título *Peri poiêtikés technés*. Por que a junção desses dois conhecimentos? Isso significa que numa mesma obra comparecem os dois e ao mesmo tempo se distinguem. Daí a enorme confusão ocidental na consideração das obras poéticas ao analisarem a *techné-forma* e já pensarem que estão atingindo e falando da *poiesis*, o *saber inerente ao ethos*. Por isso é que qualquer análise ou explicação formal só silencia e esquece o que propriamente é arte: *poiesis*, *saber do ethos*. [...] (CASTRO, 2004, p. 77)

Na verdade, o entendimento do *logos* que “decide a *tekhné* como conhecimento”, dá acesso à *poiesis* e à *aletheia* (CASTRO, 2004, p. 77), mas também exclui a *poiesis* e submete o *ethos* ao lógico – faz com que o “ético” se converta em “moral”. Uma vez que o Ocidente *optou, decidiu* por uma representação específica da essência do agir que se organiza em torno do *on-sujeito* platônico, o agir humano – no Ocidente – passou a guiar-se segundo os ditames da vontade que se constitui sob a égide do *logos* racional. Esse movimento, embora guarde sua carga de “consequências amargas e trágicas” (idem, p. 74), permite a pretensão de “*construir o real* seja utopicamente, seja técnico-cientificamente, pondo sempre à margem, porém, o poder da *poiesis*” (idem, p. 74). Nesse sentido, mesmo a predominância do método na mentalidade ocidental (Manuel de Castro identifica explicitamente que “O ocidente é uma história dos métodos”, à p. 74) não seria mais que uma “interpretação da essência do agir” exigindo decisões construtivas: construímos, então, o real, a técnica, a poética, o liberalismo, o socialismo, o capitalismo, a burguesia, a economia, o comunismo, a comunicação, a religião, a virtualidade...

### 1.2.2 Literatura como instituição

*Idade madura em olhos, receitas e pés, ela me invade  
com sua maré de ciências afinal superadas.  
Posso desprezar ou querer os institutos, as lendas,  
descobri na pele certos sinais que aos vinte anos não via.*

Carlos Drummond de Andrade, “Idade madura”, em  
*A Rosa do Povo.*

Apesar de toda a proximidade já demonstrada entre a teoria da Literatura e a crítica de inflexão sociológica, a alegação de que um dos aspectos fundamentais da literatura (ou seja, da *divisão do trabalho poético no contexto de uma economia simbólica*) reside em sua dimensão social parece desafiar ainda boa parte dos especialistas que abordam o fenômeno literário a partir de suas representações formalistas (ou, ao menos, a partir das representações formalistas “ingênuas”). Reconhecer na Literatura o vínculo com o social parece contradizer um modelo teórico que, em princípio, deve identificar e operar *apenas* as “propriedades essenciais” do texto literário, entronizado como elemento privilegiado do rito literário.

Reconhecer a Literatura como uma “instituição” implica a projeção de conotações de um termo sobre o outro, sendo necessário reconhecer, como o faz Carlos Reis em *O conhecimento da Literatura* (2003), que nem todas elas são “positivas” (p. 25). Por um lado, o termo “instituição” tende a “sugerir mentalidades e comportamentos eminentemente estáticos, fortemente hierarquizados e pouco propensos à inovação; por outro [...], é certo que feição institucional de certas entidades confere-lhes solidez histórica, bem como reconhecimento público, factores decisivos para a sua afirmação no plano social” (idem, p. 25). A instituição literária tenderia, para Julia Kristeva, por exemplo, a apontar “a própria literatura, a prática da escrita” (idem, p. 26) ao mesmo tempo em que ressaltaria “todas as margens da prática literária”: “as revistas, os júris, eventualmente as universidades, tudo o que consagra [ou *pretende* consagrar] a experiência literária e lhe dá uma possibilidade [...] de chegar ao público [...]” (idem, p. 26).

Em nossa tradição mais direta – a ocidental moderna – as *academias* e as mentalidades que elas favorecem “constituíram (e o que delas resta constitui ainda) um importante fator de institucionalização da literatura, na medida em que lhe

asseguram uma certa estabilidade e [...] notoriedade [...]” (REIS, 2003, p. 26). Ainda que a designação provenha do *Akademias* de Platão, é a partir do século XVII que as academias se “afirmam como espaço selecto, de agregação e discussão do saber” e passam a apontar “a vocação científica do tempo, bem como o desejo de um convívio intelectual em que essa vocação científica se manifestava e depurava” (idem, p. 26). Já no século XVIII, “o escritor assume a condição institucional da literatura em sintonia com uma consciência crítica e autocrítica que não raro fez das arcádias espaços literários fechados sobre si mesmos” (idem, p. 27). No século XIX, finalmente, o “aprofundamento e especialização do saber e também [...] [a] autonomização relativa do escritor” (idem, p. 27) apontam muitas vezes para “um certo sentido de convivialidade inerente à vivência da literatura, definitivamente reconhecida como instituição socialmente importante” (idem, p. 27). Obviamente, nem todos os agentes dos sistemas literários viveram integrados à institucionalidade acadêmica da Literatura, sendo o Romantismo um momento exemplar no que diz respeito a “atitudes de rebeldia” (idem, p. 28).

Contudo, é importante não perder de vista que as “institucionalidades” da Literatura não se resumem, nem se concentram exclusivamente, na figura das academias. Em sentido lato, provavelmente se poderá dizer que *todas* as representações sociais acerca da Literatura têm a função de instituí-la como um elemento que condiciona e determina certos “comportamentos” dos agentes e dos “instrumentos” que permitem a constituição do “literário”. Se as academias são espaços institucionais formalizados e explícitos de “convivialidade” dos praticantes de Literatura, elas não são os únicos – e talvez nem mesmo os mais privilegiados. Os salões, os saraus, as escolas, os prêmios, os suplementos e revistas literárias, todos podem ser tomados como exemplos de institucionalização do literário passíveis – ou não – de integração com o “espírito acadêmico”. Assim, por exemplo,

[...] os *prêmios literários* constituem, de um modo geral, mecanismos que à sua maneira procuram também exercer uma função de *validação institucional* da literatura. Deve-se notar, contudo, que o princípio da consagração dos escritores e de seu talento, através da concessão de uma distinção, tem, de facto, uma origem muito remota: na Grécia antiga, as coroas de louros premiavam os vencedores de concursos literários (dominados pela elaboração da tragédia), prática que, ao longo dos tempos, revestiu outras modalidades e configurações. (REIS, 2003, p. 29)

Quando o século XIX cria a “propriedade literária” e confere à Literatura “um certo valor de troca” (REIS, 2003, p. 29), a idéia de “prêmio literário” passa por uma

ressignificação nos contextos institucionais, na representação social e em seu *sistema de valores*, não apenas pelo fato de que a partir de então se estabelece a perspectiva do valor material da Literatura, mas também porque os prêmios literários tornam-se uma extensão não apenas das academias, mas de todo tipo de instituição que vier a concedê-los (o que pode então ser feito diretamente pelo Estado, por empresas de capital privado, por ONGs etc): a Literatura passa a “pertencer” *também* a outras instituições, passa a ser *atribuída* e *reconhecida* por críticos e estudiosos (como no caso de um prêmio como o Nobel) ou por aqueles que mais se aproximem dessas figuras, como o “professor de português”, um literato (ou simplesmente alguém reconhecido como “leitor”) ou ainda, na falta destes, de uma *autoridade*. No caso do prêmio Nobel, a consagração de um autor “arrasta [consigo] a literatura nacional a que ele pertence” (idem, p. 30), fortalece sua posição no sistema de valores da “literatura mundial”. No caso do concurso escolar, o apelo estético e criativo da Literatura é orientado, por exemplo, para a conscientização em relação aos chamados “temas transversais”. Apesar da diferença de escala (“mundial”/“local”), o que se observará é uma tendência à valoração conservadora, não raro baseada no emprego de critérios judicativos “externalistas” (que consideram a *aparência externa* da obra literária).

Atualmente, uma “concepção instrumentalista e institucionalista” como a elaborada por Wittgenstein para tratar da “linguagem” parecerá hoje bastante familiar ao estudioso ou simpatizante das diversas correntes de estudos culturais, seja pelas variações que se identificam com o enquadramento sociológico do fenômeno literário (suas instrumentalidades), seja por aqueles que buscam responder metodologicamente à afetação causada pela noção de “cultura” no contexto discursivo da Antropologia (suas institucionalidades). Se o olhar sociológico privilegia *punctuns* que identifiquem o fenômeno literário com formas e funções expressos nas relações sociais e nos códigos estéticos, a mirada antropológica facilitará ao estudo do literário uma aproximação em relação aos processos valorativos e procedimentos críticos dos quais resultam, em última instância, as formações canônicas e as ordenações repertoriais.

Se a modulação geral do conceito “Literatura” encontra historicamente uma fixação determinada no auge do processo de conformação da mentalidade moderna – o Iluminismo – teremos muito provavelmente a necessidade de indagar sobre os

condicionamentos derivados dessa “origem”<sup>20</sup>. Para a mentalidade moderna européia (para nossos interesses, é conveniente estender a noção de “modernidade” à definição de “consciência histórica do presente” (AMARAL, 1994, p. 48), não vinculada de forma exclusiva ao *continuum* da formação cultural, social e econômica européia mas, pelo menos, retornando à extensão mais ampla da identidade do sistema civilizacional ocidental). A crise da modernidade – cujo elemento mais aparente redundava na consciência da representação (e da constituição de relações na e pela linguagem) e na sua “incapacidade” de corresponder permanentemente à verdade – provoca uma depuração das bases de composição da própria mentalidade que a sustenta como circuito e como ambiente histórico.

A consciência de si (do sujeito moderno) e a consciência da relação que os une (a linguagem que estabelece uma relação qualquer de comunicação entre eles, de interação entre suas propriedades) vão-se cristalizando, tomando a forma de registros discursivos específicos mediados por dominâncias históricas específicas. Lembremos que “moderno”, já em sua raiz etimológica, guarda a noção de “cisão”, de passagem e de diferença entre regimes de produção de sentido. O que a Era Moderna européia adiciona ao sentido latente de “crise” é o deslocamento dessa crise para a esfera dos posicionamentos individuais – autoconscientes – na percepção e no desenrolar da História como um princípio constitutivo das possibilidades do próprio fazer histórico.

A Modernidade – as modernidades –, instaurando um sentimento de crise e registrando as passagens entre sistemas de valores distintos no interior de sistemas culturais (vejam-se a esse respeito, as interpretações contemporâneas sobre o contexto cultural em que se originou o repertório trágico no mundo helênico, por exemplo as fornecidas por Peter Szondi em seu *Ensaio sobre o trágico*, de 1961), provoca sempre um descolamento na vinculação entre “linguagem” e “mundo”; é nas modernidades que a linguagem incorpora, no nível mesmo de sua *produção consciente*, o estatuto de “representação” (e não de “reapresentação”) das coisas e de diferença em relação ao estado geral dos seres (“verdadeiros”, “reais”) que estão

---

<sup>20</sup> Tendo a noção de “origem” já foi bastante criticada por pensadores como Nietzsche e Foucault, temos a possibilidade de reintegrá-la – de forma relativa – aos estudos literários contemporâneos. Nesse sentido, uma “origem” não pretenderá ser a “causa inicial” de uma manifestação; antes, será o ponto inicial de observação dessa manifestação. “Origem” terá menos a ver com a ontologia da “Literatura”, e mais com a sua episteme.



no mundo. Somente nas modernidades a substância da linguagem não comunga uma identidade (antes a nega!) com o mundo.

Caso busquemos explorar essa percepção em relação a um contexto específico, como o da “modernidade helênica” entre os séculos VIII a.C. e III a.C., poderemos perceber dois momentos, ao menos, em que o “falseamento da linguagem” se mostra mais evidente e efetivo. No primeiro momento encontraremos a passagem entre dois sistemas de valor – a Thêmis e a Diké<sup>21</sup> – operada na imediação de reformas políticas e da transformação do Estado numa instituição civil, mais do que religiosa. Passa-se de uma situação em que a linguagem se confunde e identifica com o Mundo no qual as leis existem, mas não demandam representações verbais explícitas, para outra, em que a linguagem passa a estabelecer – e não “reconhecer”, “recuperar”, mas “atualizar” – as bases da própria realidade. Mais ainda, o processo de institucionalização da Filosofia se deparará com a definição que distinguirá “sofistas” e “metafísicos”, envolvendo-se os primeiros com a definição e com os instrumentos da “linguagem”, enquanto os segundos se ocupam com as problemáticas ligadas à noção de “verdade”. As duas noções se distanciam, revestindo-se a “linguagem” com os estatutos ficcionais que caracterizam a “literatura moderna” e desobrigam a manutenção da correspondência “verdade-no-mundo”, “verdade-na-linguagem”.

A mesma bifurcação pode ser rastreada no desenvolvimento da “modernidade helênica”, bastando para tanto lembrar a disputa entre o “sofismo” e a “metafísica” na formação do cânone filosófico clássico. Tendo os primeiros atingido reconhecimento como “sábios” e desenvolvido de práticas como a retórica, a eloquência e a gramática, passaram a ser tomados como “impostores”, “farsantes”, por fornecerem versões alternativas para os discursos sobre a realidade. Aos segundos, a aura ainda mística da possibilidade de conhecimento da Verdade (e do Real) era por demais atraente àqueles que dependiam desse poder sobre a verdade, fosse para intencionalidades religiosas ou políticas. Acabou-se, assim, por institucionalizar-se a Metafísica como repertório canônico da Filosofia Ocidental e por instrumentalizar-se o Sofismo em suas ordens disciplinares. Nesse movimento, a

---

<sup>21</sup> “Nos poemas homéricos, não há referência à lei, mas existem duas noções noções permanentes ao longo de toda a história política grega: *thêmis* e *diké*. O conceito de *thêmis* é muito amplo, abrangendo a vontade dos deuses, exprimindo-se na natureza, na norma social e na norma jurídica. No campo jurídico, *thêmis* vai sendo progressivamente substituída por *diké*, a qual designa o que cabe a cada um em razão norma jurídica: julgamento, depois norma jurídica no sentido lato ou princípio de direito” (VIEIRA, 1998, p. 122)..

linguagem perde progressivamente o reconhecimento de sua identidade com a Verdade, passando a ser descrita como instrumento de expressão, persuasão e ordenação dos elementos que constituem a realidade, sem contudo voltar-se a chamar a atenção para a espessura de real que a atravessa em pelo menos um de seus três estágios existenciais.

Em termos institucionais poderemos dizer que houve na modernidade helênica um deslocamento e uma acomodação na passagem entre os sistemas “arcaicos” e “modernos”. No caso da Modernidade Ocidental, além do “Possível” manipulado pelo Sofismo, e do “Real” investigado pela Metafísica, a terceira instância existencial – a do “Imaginário” – deixou de ser veiculada pelo Mito e passou a ter circulação social oficial sob a forma de Literatura, ficando “opaca” e tornando “invisível” sua interação e relações de constituição com os outros dois domínios ontológicos:

[...] graças à máxima apolínea, a cultura helênica não se transformou num conglomerado. Os gregos foram aprendendo a *organizar o caos*, entrando em si próprios, de acordo com a doutrina délfica, isto é, refletindo nas suas verdadeiras necessidades e deixando morrer as suas necessidades dactícias. Foi assim que tomaram nas mãos o destino e deixaram de ser os herdeiros e os epígonos instruídos do Oriente. (NIETZSCHE, 1976, p. 204.)

Se a “dissolução”, a “separação” e a “polarização” ajudam a definir a apropriação moderna do legado helênico, e se a interpretação desse legado se concretiza na produção de artefatos e bens simbólicos, sempre se poderá falar de uma permanência e de uma transformação do sentimento do trágico no seio da cultura ocidental. Preservam-se certos traços – estilísticos, semânticos – e introduzem-se outros, modificando-se o plano expressivo do objeto estético que *guarda* o trágico, preservando-o em alguns momentos e reiventando-o em outros.

Pensem na tragédia grega, a partir da qual a difusão de elementos fundamentais da tradição ética e estética do mundo helênico atinge praticamente todo o conjunto das sociedades ocidentalizadas. A tragédia degenera<sup>22</sup> signos que

<sup>22</sup> “[...] A methodological consideration can help us along here. Peirce pursued something like the logical Genesis of sign processes. In doing so, he began with the complex structures of language that are accessible to us, in order to feel his way toward the more elementary forms by means of privative determinations – Peirce speaks of “degeneration”. In this procedure, one may abstract only from those aspects of a given higher semeiotic level for which it is not possible to identify more primitive predecessors or lower semeiotic levels. Peirce seemed to regard the intersubjective relationship between a speaker and a hearer, and the corresponding participant perspectives of the first and second person (in contrast to the perspective of an uninvolved third person), as such aspects that may be disregarded. He seemed to believe that the fundamental semeiotic structure can be completely defined without recourse to forms of intersubjectivity, however elementary. In any event, he generally suspended his

constituem espaços bastante significativos tanto na cultura erudita quanto na de massa, seja pela contínua montagem das tragédias clássicas ou em suas adaptações para tramas romanescas e plots para o cinema e para a teledramaturgia: “[...] Because of the Categorical constructiveness (and degeneration) of triadic relations, signs can become highly elaborate and differentiated. In this way they can reflect every kind of cognition” (EHRAT, 2005, p. 74). Tais signos apontam, na Modernidade, para processos

[...] de dissolução, de separação, em oposição ao universo [supostamente] harmônico, unívoco do *cosmos* grego. É essa polaridade entre o uno e o diluído que se desdobrou posteriormente na polaridade entre o ingênuo e o sentimental, em Schiller, entre o objetivo e o interessante, em Friedrich Schlegel [...] e, para os românticos e pós-românticos de um modo geral, entre o clássico e o romântico. Como se sabe, também em Hölderlin e em Nietzsche essa polaridade [...] será fundamental. (SELIGMANN-SILVA<sup>23</sup>, 2005, p. 257.)

Em suma, exemplos como esse permitem dizer que na passagem entre os sistemas culturais ocorrem “continuidades temáticas” e “descontinuidades figurativas”. A continuidade de um tema – sua permanência e efetividade num contexto enunciativo – de certa forma “encontra” a descontinuidade entre as figuras que o exprimem nos diversos momentos de um *continuum* histórico. A atualização de um signo como a tragédia (a condensação da *tragicidade* numa produção estética) em contextos ligeira ou acentuadamente distintos daquele em que o *canon* trágico se constitui leva, quando não a um “desligamento” entre forma e conteúdo, a uma discrepância que pode ser explicitada na contraposição entre uma “expressão discursiva” (temática) e uma “expressão fabular” (figurativa): “[...] the points connote a reality inherently connected to actuality and operating to predict the shape of future events. The points of a *continuum* are monads. They are partially tied to actuality [...] and partially embedded in a surround vagueness of possibility [...]” (HAMMER, 2003, p. 99).

Aquilo que a tragédia sintetiza da cultura helênica, o amálgama que ela constitui das várias sociedades e culturas envolvidas histórica e geograficamente na

---

logical-semeiotic analyses at the point where speaker-hearer perspectives come into play.” Cf. HABERMAS, 1994 p. 246.

<sup>23</sup> SELIGMANN-SILVA, 2005. Nessa passagem de *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*, o autor alude a considerações de Peter Szondi a respeito das proposições do historiador e arqueólogo Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), primeiro helenista a estabelecer distinções entre arte grega, greco-romana e romana, procedimento decisivo para o surgimento e ascensão do neoclassicismo no século XVIII (Wikipedia).

formação da Hélade (REIS, 2002, refere a “coexistência tensa” entre unidade, conflito e identidade por meio da obra de Ésquilo), alcança dar-se na forma e na estrutura de um grupo de signos estéticos que alcançam a contemporaneidade na figura das chamadas “peças trágicas”. A compreensão de uns poucos textos, de uns poucos dramas, funciona como ponto de partida tanto para a reflexão sobre as dimensões da existência humana individual quanto para o reconhecimento de indicações e referências socioculturais codificados como elementos de uma “representação”. Contudo, se o conjunto disperso de dados do mundo helênico encontra uma representação ordenada (de uma ordenação intrigante e intrincada, cabe-nos assomar) nos dramas trágicos, essa significação só poderia se dar de forma plena em seu “ambiente de origem”, e isso para aqueles que estavam familiarizados com o “ar do tempo”, de tal forma que a “[...] definição *a priori*, nesse caso, não é a do objeto em si, mas do ponto de vista escolhido para analisar os fenômenos culturais” (NOVAIS, 1995, p. 832).

Uma vez impressa na “substância expressiva”, a experiência do trágico não poderia mesmo sustentar-se indefinidamente: “há evidências de que os últimos anos do século V a.C. praticamente testemunharam o fim da tragédia ática, pelo menos enquanto gênero literário “puro”. As *rãs* [...] lamenta a decadência do gênero trágico e a não-conservação de textos posteriores ao século V a.C.” (RIBEIRO JR, [s.d.], p. 629). Por um lado, a fisionomia estilística e estrutural das composições sofre atrofia e hipertrofias, por exemplo quando a

[...] posição social, na tragédia, tornou-se o jogo com títulos e sonoridades próprios aos dramas de costume. Aquilo que fora, anteriormente, uma relação significativa, em que o rei encarnava o seu povo, encarnando também os sentidos gerais da vida e do mundo, tornou-se um cerimonial vazio: um divertimento do homem burguês chamando a si mesmo rei ou duque [...]. Algumas vezes, de fato, a cerimônia era ainda mais alienada, e os nomes eram Agamêmon ou César: uma ordem social reduzida a uma educação clássica sem viço ou vida. (WILLIAMS, p. 75.)

Nesse contexto, toda uma ordem antes “inteiramente vivenciada” torna-se abstrata (p. 75), ou seja, descola-se, desliga-se de sua referência empírica inicial. Seja na escala da macro ou da micro-história, as consequências dessa passagem são inequívocas: “A significação trágica era estruturada para basear-se na relação de um evento para com uma suposta natureza das coisas, mas sem as conexões específicas que, em tempos passados, ofereciam uma particular relação ou ação deste tipo [...]” (p. 75). Assim, o significante “tragédia”, constituído e formalizado num

sistema cultural em particular, é forçado a acompanhar as dinâmicas culturais que o movem e mantêm no fluxo histórico, de tal modo que “a idéia de uma ‘natureza das coisas’” (p. 75) acaba sendo afastada de qualquer ação que poderia ser vista como contemporânea” (p. 75). Quando a tragédia *desgarra* do mundo helênico e do mundo helenizado, ela passa a “flutuar” de acordo com as injunções, conjunções e disjunções das dinâmicas de outros sistemas culturais (as “culturas locais”, que lhe contrapõem novas dinâmicas e propõe novos “estados de alma”) e de um mais amplo sistema civilizacional (a “cultura universal”, que perpetua sua mecânicas, seus comportamentos previsíveis e capazes de interferir num ambiente cognitivo).

A “origem retórica” da noção de “ficcionalidade” no Ocidente mostra-se, assim, fundamental para a compreensão da noção de “Literatura” vigente na contemporaneidade, cunhada no Iluminismo e retomada até o desenvolvimento das correntes formalistas da Teoria da Literatura. Ela se estabelece ainda na Antiguidade, já na cisão entre “metafísica” e “sofística” que fez com que esta última fosse dada como não pertencente “à história da filosofia mas à história da retórica” (CASSIN, 2005, p. 13), ou seja, como alheia à preocupação com o “desvelamento da verdade” e assumida como um mero “jogo” ou “farsa”, valores não raro atribuídos não apenas à “ficcionalidade”, mas à própria Literatura. Aliás, a própria noção de “linguagem” é uma construção que pede um aparte. Se a vímos como “capacidade” (DUBOIS, [1973], p. 387) que envolve uma mobilização física e uma “função simbólica” (idem, p. 387), a linguagem assume os contornos de uma atividade, de uma potência de produção, facilmente identificável com as imagens de uma “economia linguística”, de uma “vontade” e de uma “expressividade” que, via de regra, tornam-se perceptíveis *a partir* da poesia (em todo *verbum* se vela um *poien*) e da filosofia (só se pode falar em *linguagem* – fenômeno – se houver um conceito para “linguagem”). Não se pode esquecer, é claro, que a intensidade de real da linguagem não se restringe aos registros discursivos desses dois *campos de conhecimento* (a *poética* e a *ontologia* da Literatura): é preciso sempre lembrar o caráter de práticas culturais que devemos reconhecer nessas modalidades de operação da criação e do pensamento, e do pressuposto de que em termos fenomênicos<sup>24</sup> ambas – poesia e filosofia, criação e pensamento – encontram-se

---

<sup>24</sup> Para o desenvolvimento desta tese assumimos os fundamentos e contornos mais gerais da abordagem fenomenológica. Aqui, “fenômeno” é uma instância ampla e geral, sobre a qual se ordenam os sentidos e significados decorrentes da experiência humana.

dispersas pelo Mundo, seja nos cotidianos ou nas epifanias (BOSI, 1998, p. 87) em que os homens se vão deixando entrever a Máquina na qual eles próprios se produzem, se regem e se conduzem.

A formalização do campo teórico da Literatura se constituiu por uma série de etapas cuja culminância foi a definição de uma “essencialidade negativa”: a literariedade. Um dos mais importantes pontos de ruptura com as concepções objetivistas da episteme moderna foi instaurado pelo *framework* da Teoria da Literatura, a noção de “literariedade” acabaria sendo progressivamente reformulada, *reenquadrada*, pois a possibilidade da atribuição do termo “literário” a um texto continuou desafiando qualquer proposta de definição “fechada” ou “referencial”: John Searle (1975, *apud* Aguiar e Silva, 1988, p. 16), por exemplo, é um dos que encontrará em Wittgenstein a imagem das “famílias de significados”, que permitem superar a necessidade de atribuição de um caráter formal específico para o artefato literário, ou qualquer “essência autônoma” (HIRSCH, 1976, *apud* AGUIAR E SILVA, 1976) da obra de arte literária. Para alguns, como “Tzvetan Todorov, é necessário [...] contestar [...] a existência de um ‘discurso literário’ homogêneo, [...] visto que ‘se tornou igualmente óbvio que não existe nenhum denominador comum para todas as produções ‘literárias’, a não ser o uso da linguagem” (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 17).

Se esse primeiro aprofundamento da noção de “linguagem” aponta um campo de interesses razoavelmente articulado, ao menos no sentido de uma consolidação de objetos de estudo com os quais ordenar métodos de trabalho, e sucessivas revisões para a revalidação ou renovação dos instrumentos empregados para descrever e considerar problemas nas perspectivas abertas pela Linguística Moderna e contemporânea, a situação da Literatura parece assumir contornos bem menos delineados. Embora seja “feita de linguagem”, a Literatura não é “apenas linguagem”; essa constatação aparentemente óbvia tem implicações sobre os atributos e propriedades a serem definidos para as abordagens possíveis aos estudos literários e às potenciais aplicações do conhecimento neles gerado para o espectro mais amplo das ciências humanas e sociais.

Na esteira desse movimento chegamos mesmo à redução do termo “objecto literário” à idéia de mera “metáfora espacial” (Aguiar e Silva, 1988, p. 18), dado que ele “não corresponde [a nenhum] [...] estatuto ontológico em particular” (*idem*, p. 18),

a nenhuma “propriedade positiva”, visto que “literário” não retém atributos e propriedades “universais” que permitam a sustentação de uma base metodológica para a prática analítica e interpretativa. Assim, de reserva em reserva, de dúvida em dúvida, de *insegurança* em *insegurança*, a definição objetiva do fenômeno literário chegou a ser considerada uma “*falácia objectiva*, ou seja, em seu entender, [...] aquele vício de raciocínio que consiste em reificar a noção de literatura, aceitando-se que as ‘obras de arte literária’ são ‘objectos literários’, entidades hipostasiadas às quais são atribuídas qualidades objectivas” (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 18). Ainda com o apoio da compilação realizada por Aguiar e Silva (1988), encontramos a síntese de um argumento de Earl Miner:

A obra literária só existe através do acto cognitivo do seu leitor, configurando-se portanto como um ‘objecto’ mental que só possui existência física sob a forma de engramas, isto é, a forma de elementos químicos da actividade do cérebro [...]. (AGUIAR E SILVA, p. 19.)

A proposição de uma redução do fenômeno literário à condição de “objeto mental”, embora nos exponha ao risco de uma reificação apenas diferente daquela pretendida pelas correntes formalistas voltadas para o texto literário, obriga o especialista a considerar outras especificidades, identificadas com a amplitude dos possíveis estatutos atribuíveis ao fenômeno, às manifestações e aos fatos literários. E assim, após um breve período de “objetividade”, os estudos literários voltaram a ter que lidar com um olhar que não pode se fixar apenas naquilo que “vê”, ou pelo menos não pode “confiar” naquilo que vê *imediatamente*. Das três objetividades da teoria literária clássica (autor-obra-leitor), a primeira mediação perceptiva é operada já no momento em que se escolhe uma destas três abordagens: a impressionista, a formal e a receptiva. Embora o texto seja o ponto de partida para todo estudo que se pretenda, efetivamente, considerar “literário”, tal estudo acaba assumindo sempre uma conformação mediada pela redução eidética, ou seja, por um caminho que

[...] se move da consciência de objetos individuais e concretos para o domínio transempírico das essências puras, atingindo a intuição do *eidos* (a palavra *eidos* significa “forma” em grego) de uma coisa, ou seja, do que existe em sua estrutura essencial e invariável, separado de tudo o que lhe é contingente ou acidental. *Eidos* é o princípio ou a estrutura necessária da coisa [...]. (MOREIRA, 2002, p. 89.)

No período em que se mostraram afeitos às demandas de um *teorein* explicitamente identificado com a ciência moderna, os estudos literários esforçaram-

se por compreender a Literatura a partir de proposições metodológicas tais como o formalismo russo, o *new criticism* e a estilística<sup>25</sup>. Embora os estudiosos que construíram essas bases teóricas demonstrem uma compreensão bastante ampla do fenômeno da Literatura e da Linguagem, a sistematização por eles constituída privilegia a consideração sobre a Literatura a partir das formas com que ela se constitui (e a partir das quais ela se institui). Em termos fenomenológicos, podemos descrever essa formação metodológica (do fenômeno *pensado* a partir da percepção que se consegue ter de uma de suas manifestações) como uma redução, ou conjunto de reduções, no qual se distinguem

[...] ao menos três “tipos” de fenomenologia: a fenomenologia transcendental – centrada em Husserl e em autores mais ou menos fielmente husserlianos –, a fenomenologia existencial – que se manifesta, certamente de modo muito diverso, em autores como Sartre e Merleau-Ponty – e a fenomenologia hermenêutica [...]. (FERRATER MORA, 2001, p. 1020.)

Mais tarde, uma quarta especificidade fenomenológica será proposta por Anna-Teresa Tymieniecka, a partir de Roman Ingarden: uma “fenomenologia contextual” que busca superar tanto o “idealismo” de Husserl quanto o “pluralismo” de Ingarden: “Essa fenomenologia propõe-se ir ‘além dos níveis racionais de objetividade’ para chegar até suas ‘fontes dinâmicas’. O contexto é ‘o contexto da criatividade humana’” (FERRATER MORA, 2001, p. 1020).

Por fim, com a institucionalização da Linguística moderna, a própria compreensão do que se deve tomar como “linguagem” mudou, localizando-se e privilegiando certos aspectos epifenomênicos, em detrimento de outros. Apesar do risco de se incorrer em erro metodológico (por exemplo, “considerar o texto literário como estrutural e funcionalmente dependente apenas de um sistema semiótico – o sistema linguístico” em sua representação linguística; cf. AGUIAR E SILVA, 1988, p. 38-39), a Semiótica é hoje uma *doutrina* (PIGNATARI, 2004, p. 39), um conjunto de idéias e princípios que permite ampliar e ultrapassar as noções mais tradicionalistas de “literatura”, na medida em que permite uma análise que *integra* os diversos níveis informacionais que enformam o fenômeno literário *qua* “literatura”. Nesse sentido, é ainda a partir dela que acreditamos ser possível *ordenar* o legado de *todas* as outras tradições de estudo da literatura, na medida em que se possa aceitar que um “*sistema semiótico* é uma série finita [mas de natureza *infinitamente*

---

<sup>25</sup> Aguiar e Silva, 1988, p. 15.



*variável*] de signos interdependentes entre os quais, através de regras, se podem estabelecer relações e operações combinatórias, de modo a produzir *semiose*” (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 76).

Aplicada à noção de “Literatura”, a noção de “semiose” induz a reconstituição ou reposição de alguns pressupostos via de regra tomados como auto-evidentes para a análise formal e estilística. O senso já comum de que o texto literário não pode ser assumido como mais do que um elemento num conjunto por um lado complexo (o das relações sistêmicas) e outro múltiplo (o das relações de campo) retém e amplifica o questionamento sobre a definição de novos “espaços de compreensão” com os quais lidar nos momentos de definir a mirada analítica e as extensões de suas objetividades. “Forma” e “estilo” são categorias de ordenação do repertório literário ocidental, não necessariamente de “exclusão” ou de “diminuição”; a hegemonia dessas categorias tende a condicionar a percepção, a perspectiva analítica e mirada interpretativa, mesmo a do mais interessado leitor.

Se Peirce avança sobre a compreensão acerca da “linguagem” a partir do processo da semiose e das conformações perceptivas de que se revestem os signos decorrentes da interação entre “sujeitos” e “objetos”, Saussure parte de uma análise específica do “substrato” físico que enforma a linguagem, estabelecendo como procedimentos básicos a assunção da sincronia como dimensão privilegiada para a análise do fenômeno linguístico, e da estrutura como elemento básico no sistema de representação a ser constituído para a descrição e explicação dos fatos ocorridos no universo linguístico. Saussure, moderno e ocidental, abre caminhos para a fixação da análise do fenômeno linguístico a partir de seu substrato fônico/fonético (para a análise da composição acústica) e de substrato fonológico (para a análise de sua estruturalidade).

A perspectiva aberta por uma “abordagem semiótica” (em sentido lato ou estrito) amplia enormemente as possibilidades de enquadramento do fenômeno literário (a partir de então, do “signo” que se origina em suas diversas manifestações), pois reconhece como finalidade última do poema a produção de sentidos (decorrentes das diversas semioses) e não de significados (formados no processamento da informação gerada no ato da leitura e do exercício analítico) literário. Além disso, a idéia de uma “concepção semiótica do verso” pode descolar-se das correntes críticas e teóricas mais diretamente ocupadas com as poéticas de

vanguarda – assinalando-se sempre a especificidade do caso da Poesia Concreta – para dispor-se a um conjunto mais amplo de manifestações poéticas.

Partamos para um exemplo ilustrativo da mudança provocada pela passagem de uma “analítica formal e estilística” (que tende a restringir-se ao domínio da *obra* literária) para uma “análise semiótica” (que pode alcançar qualquer representação sígnica do fenômeno literário). Em situações formais de análise, é praxe considerar a possibilidade de enquadramento e classificação de um texto num determinado gênero literário e numa singularidade expressiva particularizada pela rubrica autoral. Em termos sistêmicos, “estilo” pode ser reconhecido como categoria de base para a ordenação dos modelos teóricos e críticos concernentes à compreensão da “autoralidade”, ou melhor, desse “procedimento estético estruturado segundo uma intencionalidade”; quanto a “forma”, a definição do “procedimento estético estruturante” permite que ela origine um sistema de valor *a priori*, com uma fixação estabelecida por convenção/institucionalidade comunitária ou social.

Conjugando sua formação crítica e teórica, o interessado na compreensão do fenômeno literário utiliza os parâmetros de que dispõe para estruturar representações canônicas e estabelecer implicações valorativas. A tradição “estilística” e “formal” institui uma rede de “valores de uso” e de “valores de referência”: no primeiro caso situam-se tanto as orientações prescritivas encontráveis no repertório canônico quanto na “abertura” dada ao texto, em virtude do reconhecimento de um padrão autoral específico explicitado num estilema ou num conjunto estilístico; no segundo, encontram-se as fórmulas retóricas que posicionam o texto produzido num contexto de leitura particular.

A “forma” diz ao autor como seu texto deverá ser lido, e ao leitor diz como deve “ler” (“recuperar”) o texto que tem diante de si; o “estilo” diz ao autor como formular suas intencionalidades estéticas, e ao leitor ensina a acompanhar etapas e fases de construção de significados e sentidos. Estilo e forma dizem muito, mas é preciso que a noção de “linguagem” empregada para compreendê-las (tê-las como referência) e utilizá-las (dar-lhes o valor de um uso) tenha definido de forma suficiente clara suas propriedades. No caso da “mentalidade européia moderna” que reelabora e sustenta a instituição e a constituição do *ethos* ocidental *ao menos desde* Dante Alighieri e *pelo menos até* Carlos Drummond de Andrade, a concepção geral ou o senso comum sugere ou afirma uma concepção de linguagem que, por

um lado, emancipa-se como esfera autônoma no sistema cultural, mas que, por outro, institui um afastamento entre a linguagem (campo estrito do Simbólico), o indivíduo/Sujeito (campo estrito do Imaginário) e o mundo (campo estrito do Real, o local onde a *realitas* volta a encontrar a *physis*), ainda que, na prática, um se constitua – e se dissolva – a partir dos outros que o cerca.

Para um autor moderno, assim como para uma mentalidade moderna (e para um leitor moderno), a linguagem – ou melhor, sua manifestação mais substancial, a língua – deve ser vista com desconfiança praticamente a todo momento. Ele *sabe* (ou seja: tem como parte de sua experiência) que a aparência do Mundo apenas muito raramente traduz o que esse Mundo verdadeiramente é, e sabe que não deve confiar cegamente em nada que possa ser falseado, como apenas a língua pode ser. É nos períodos de modernidade que a ela – a língua, não a linguagem – assume a finalidade específica de representação e fingimento, que são elementos fundamentais para a possibilidade de fundação de um regime ficcional. Para uma mentalidade moderna, a língua tende a se reduzir a um espaço de pura ficcionalidade: é por esse processo que ela deixa de ser pensada como um fato social para ser pensada como fato estético.

A noção de “representação” constituída na modernidade européia é exemplar desse processo de negação da relação entre “linguagem”, “verdade” e “mundo”. Para a mentalidade moderna, “representar” pode significar tanto a presença quanto a ausência do elemento posto em questão, mas em termos modernos a representação, por princípio, “falseia” o original; “representar” é “tomar a forma de”, “falsificar”, “iludir”, “ficcionalizar”, mais que “ser como” ou “moldar-se a”, “emular”. A representação moderna instaura ou sistematiza o distanciamento como perspectiva para a representação, particularmente no que tange à sua aplicação estética e à formação de uma definição segundo a qual “Literatura” é “Ficção” (em certos momentos, a categoria teórica “ficção” parece assumir o mesmo *status* concedido a “literariedade”, embora a possibilidade de uma sinonímia entre os dois termos seja obviamente restrita e localizada).

A correspondência entre “Literatura” e “Ficção” pode ser verificada sem maiores dificuldades em boa parte dos autores identificados com as diversas modernidades históricas, alguns deles optando pela modulação “retórica” (não raro os “romancistas” ou “prosadores”) outros pela “metafísica” (via de regra, os poetas e

os filósofos) da concepção de “Literatura”. De fato, a maior parte da produção teórica e crítica comprometida com a compreensão das manifestações literárias durante o século XX pode ser identificada com a concepção de “discurso” como “estratégia retórica”: qualquer leitor médio tem hoje conhecimento de que a maior parte dos textos que se toma na modernidade como “repertório literário ocidental” possui uma origem regulada por sistemas culturais distintos, distintas funções sociais e propósitos existenciais que nem vagamente se identificam com a possibilidade de uma ruptura definitiva na relação entre “linguagem” e “verdade”. Se os “enunciados de real” são dados como *opostos* aos “enunciados de imaginário” – e eclipsados nestes, já que a “teoria do texto” só deixa de ser “literária” na segunda metade do século XX – parecerá que eles não guardam entre si praticamente nenhuma proximidade. Mas se lembrarmos que num “enunciado”, seja ele sobre o “real” ou sobre o “imaginário”, haverá sempre a especificidade de um suporte linguístico (um *representamen*) que codifica os referentes do real e/ou do imaginário.

Aqui, tal como Jauss em “O texto poético na mudança de horizonte da leitura” [1980], estamos nos propondo tentar – *ensaiar* – um exercício hermenêutico que envolve a interpretação de um poema que já possui uma “história de recepção” (JAUSS, 2002, p. 876). Procurando localizar em Jauss alguns argumentos para a defesa de uma “hermenêutica literária autônoma” capaz de evidenciar “o caráter estético dos textos a serem interpretados, não apenas em apreciações posteriores à interpretação, mas ao ver neste caráter estético a premissa da própria interpretação” (idem, p. 876). As significações do poema não podem ser deduzidas “diretamente de uma descrição de sua estrutura acabada, como ‘artefato’”, mas talvez a partir da descrição formal deste seja possível recuperar as “‘camadas’ e equivalências estéticas de forma bastante completa” (idem, p. 876). Recorrendo à análise do processo de recepção, temos a chance de tornar compreensível o texto poético em sua função estética

[...] apenas no momento em que as estruturas poéticas, reconhecidas como características no objeto estético acabado, são retransportadas, a partir da objetivação da descrição, para o processo da experiência com o texto, a qual permite ao leitor participar da gênese do objeto estético. [...] (JAUSS, 2002[1980], p. 876.)

As três etapas hermenêuticas da interpretação (*compreender, interpretar, aplicar*), que haviam sido desacreditadas desde a “vitória do ideal da ciência histórica e positivista”, começam a retornar *programaticamente* aos estudos literários

quando Gadamer propõe a necessidade de “reformular a hermenêutica das ciências do espírito a partir da jurídica e teológica” (JAUSS, 2002[1980], p. 875). Esse “atraso”, segundo Jauss, explica-se pela redução da hermenêutica literária à explanação uma vez que “nenhuma teoria da compreensão foi desenvolvida para textos de caráter estético, e porque a questão da ‘aplicabilidade’ foi relegada à crítica como não sendo científica” (idem, p. 875). A decomposição do processo hermenêutico nessas três etapas serve para localizar a distribuição dos processos de mobilização dos signos e da significação no processo de constituição da interpretação:

[...] O que quer que se possa reconhecer na tessitura acabada do texto, no todo concluído de sua estrutura, como função linguística significativa ou equivalência estética, sempre já pressupõe uma compreensão anterior. Aquilo que o texto poético dá a entender antecipadamente graças ao seu caráter estético, resulta de seu efeito processual. [...] A descrição estrutural do texto deveria e pode ser atualmente – isso ensina o debate entre Roman Jakobson/ Claude Lévi-Strauss e Michel Rifaterre – ser fundamentada hermenêuticamente numa análise do processo de recepção. O texto poético se torna compreensível na sua função estética apenas no momento em que as estruturas poéticas, reconhecidas como características no objeto estético acabado, são retransportadas, a partir da objetivação da descrição, para o processo da experiência com o texto, a qual permite ao leitor participar da gênese do objeto estético. [...] (JAUSS, 2002[1980], p. 876.)

A partir dos anos de 1960, autores como Michel Rifaterre ([1962]) começam a se afastar da “descrição estrutural, voltando-se para a análise da recepção do texto poético” (JAUSS, 2002[1980], p. 876), reposicionando o papel do leitor no “aparelho interpretativo”: entre o “leitor ingênuo” e o “superleitor”, surge (ou ressurgue) a vasta miríade dos leituras que, determinada em termos históricos, manifesta graus diferenciados de familiaridade com uma tradição literária e de capacidade de manipulação de sua própria “competência histórico-literária ou linguística”, de tal forma que permitam exercitar a fruição do texto, “surpreendendo” e permitindo a expressão das surpresas “por meio de perguntas” (idem, p. 879-880). Aqui, a hermenêutica literária será considerada (por exemplo por Barthes) como um “código enigmático” acessado pelo leitor, afastando-se da perspectiva que procurava “interpretar o texto como revelação de uma única verdade oculta” (idem, p. 883). O “texto plural”, integrado por um conjunto de “intertextualidades” (entendidas como “produção ilimitada e arbitrária de possibilidades de significado e de interpretações não menos arbitrárias”, idem, p. 883) passa a confrontar-se com “a hipótese de que a concretização historicamente progressiva do significado de obras literárias segue

uma certa 'lógica', condensada na formação e transformação do cânone estético [...]" (idem, p. 883).

Para Jauss, a primeira leitura – as primeiras leituras – ajuda a estabelecer um horizonte para a percepção estética, mas não se estabelece como uma “prioridade temporal”, definitiva (JAUSS, 2002[1980], p. 884): reunindo os elementos da hermenêutica literária, esse “horizonte da compreensão perceptiva também pode ser obtido apenas na segunda leitura ou com o auxílio da compreensão histórica” (idem, p. 884):

[...] A percepção estética não é um código universal atemporal, mas, como toda experiência estética, está ligada à experiência histórica. Por isso, o caráter estético de textos poéticos de tradição ocidental pode oferecer apenas pré-dados heurísticos na interpretação de textos de outras culturas. O fato de que a própria percepção estética está sujeita à evolução histórica deve ser compensado pela interpretação literária por meio dos três resultados do processo hermenêutico. Com isso, ela tem a oportunidade de ampliar o conhecimento histórico por meio da compreensão estética e, pela sua aplicação espontânea, talvez criar um corretivo para outras aplicações submetidas à pressão situacional e à necessidade de decisão do procedimento. (JAUSS, 2002[1980], p. 884.)

### 1.2.3 Poema como artefato

*Vamos fazer um poema  
ou qualquer outra besteira.  
Fitar por exemplo uma estrela  
por muito tempo, muito tempo  
e dar um suspiro fundo  
ou qualquer outra besteira.*

Carlos Drummond de Andrade, “Convite triste”, em  
*Brejo das Almas*.

*[...] O poeta,  
imóvel dentro do verso,  
cansado de vã pergunta,  
farto de contemplação,  
quisera fazer do poema  
não uma flor: uma bomba  
e com essa bomba romper  
o muro que envolve Espanha.?*

Carlos Drummond de Andrade, “Notícias de  
Espanha”, em *Novos Poemas*.

Em suma, definir a produção literária a partir da categoria “texto”, e assumir “texto” como uma categoria artefactual implica o reconhecimento de uma forma objetiva produzida numa cultura (uma forma *artificial*, portanto), mas uma forma cuja existência pode transcender seu sistema de origem (LAWSON e GARROD, p. 13) *levando consigo* a codificação de certos significados relativos a práticas culturais de seus criadores e usuários (SCHWANDT, 2007, p. 9), assim como, por exemplo, uma tesoura é *desenhada* para ajustar-se à mão humana, ao mesmo tempo em que lhe confere capacidades, competências que ela não poderia desempenhar sozinha (CLARK, 1998, p. 193). A linguagem, especialmente a linguagem de circulação pública, configura uma categoria de artefatos peculiar, não apenas porque nos confere a capacidade de comunicação, mas também porque reformula e reorienta um variado conjunto de tarefas dos processos mentais, permitindo a exploração de nossas capacidades cognitivas básicas de padrões de reconhecimento e transformação dos procedimentos que permitem alcançar novos horizontes comportamentais e intelectuais, novas formas de lidar com a aprendizagem e com a

memória (idem, p. 194). Para os especialistas, a imensa proximidade entre o pensamento humano e a “linguagem pública” gera um complexo quebra-cabeças, no qual a tarefa mais delicada é a de tentar determinar onde termina o *usuário* e onde começa a *ferramenta*.

Se a poesia, *como* fenômeno, participa da constituição das formas que empregamos para construir o tecido do conjunto da realidade (e que *alimentam* o pensamento pelo qual se orientam o espírito e a ação humana), e se a Literatura, *como* instituição, torna-se compreensível a partir da noção de “fato social” constituído num conjunto de relações simbólicas, o Poema torna-se perceptível a partir da noção de “artefato”, ou seja das relações de uso (e não apenas de fruição, que encerra um dos usos) possíveis ao texto literário. Afinal, é *por meio do texto literário* que acionamos e agenciamos nossa experiência mais direta (no sentido de “pessoal”) do literário e do poético, é por meio desse signo que alcançamos outros signos, intratextuais, intertextuais e extra-textuais. É no texto literário que se depositam os gestos da autoria (a intencionalidade interpretante que projeta o sentido inicial da enunciação como uma unidade de sentido da Literatura durante uma ação comunicativa) e da recepção (a contraposição de intencionalidades que projeta uma resignificação das estruturas de significado evidenciadas num substrato significante, em nosso caso o som e a letra).

A tradição de tonalidades aristotélicas investe sobre o poema – o *produto* da ação poética, o resultado de uma operação com evidentes interesses econômicos (econômicos do ponto de vista simbólico e estético, bem entendido) – e o toma como unidade de referência para organizar os dados disponíveis a respeito do poético<sup>26</sup>. A Poesia (um *zoon*, uma *zoé*) é constituída por vários *bíos*, organizados em espécies, grupos, famílias... compreender a Literatura (o conjunto dos fatos e evidências *já reduzido* à noção de *obras literárias*) é o caminho para a compreensão da Poesia (o sentido que esses fatos e evidências apontam, como *resultado ou ponto de partida para as ações criativas da enunciação e da interpretação*). A partir de um certo momento, o poema passa a ser a representação por excelência dos fenômenos poético e literário; a partir de outro, *passa a parecer* que o poema é a Literatura.

---

<sup>26</sup> E, para o Estagirita, “Poesia” e “Literatura” já distinguam.



A evidência material, contudo, não deve ser utilizada no estudo literário para ocultar, para impedir o desvelar dos significados que nela se inscrevem. Numa perspectiva *positiva*, considerar a evidência significativa do contato sensorial com o texto literário como o *telos* em que se projeta o sentido do fazer literário levará tanto o *escritor* quanto o *leitor* a operarem a prática literária a partir de representações que enfatizem as propriedades dos aspectos formais-sensoriais da criação literária. Assim, por exemplo, quando Pound propõe uma reunificação das formas expressivas da poesia em sua formulação pessoal da teoria dos gêneros, localiza a melopéia como o espaço “em que as palavras são impregnadas de uma propriedade musical [...] que orienta o seu significado” (CAMPOS, 1995, p. 11) recuperando-a num paralelo com a indicialidade da fanopéia e a abertura simbólica da logopéia.

Aqui, entendemos o Poema como a ponta (sensível) do *iceberg* Poesia e também como a ponta (lógica) do *iceberg* Literatura. O poema é a última instância *concreta* em que aterrisamos antes de ir (ou voltar) de nossas imersões no real que a Poesia oferece e no simbólico que a Literatura reconhece. O Poema é um arranjo que induz o imaginário a entrevê-los, divisá-los. Inscrito num cenário histórico, o poema participa da dinâmica e da mecânica do sistema cultural no qual se constitui. Suas figuras participam da mecânica<sup>27</sup>, seus temas participam da dinâmica dos sistemas culturais: se a figura e o tema são dados como elementos constitutivos dos signos em geral, a mecânica e a dinâmica são dados como elementos que compõem o agir (e a técnica a que este recorre), também de forma geral. O que diferencia estas duas últimas é o caráter de incidência – e portanto “aparência” – da mecânica, e de imanência – “essência” – da dinâmica: as figuras, assim, comportam-se como extensionalidades de um ou mais temas, como bases significantes capazes de expressar uma unidade temática. Se a figura mostra-se por esse raciocínio presa, associada ao contexto específico de um sistema cultural, o tema – como “potência em suspensão” – consegue ultrapassar as fronteiras de um sistema para acomodar-se nas dinâmicas de outro(s) sistema(s).

Quando os arqueólogos se ocupam de artefatos pré-históricos, é comum que tentem associar a “incorporação de comportamentos humanos” às interpretações

<sup>27</sup> Ao discorrer sobre a “erótica da narrativa” em Platão, David Halperin promove uma associação entre os termos “figura” (*tropos*) e “mecânica” (*mekhané*): “[...] The tropos [...] or mekhané [...], the procreative manner or mechanism internal to the human individual that is responsible for implanting permanence in the flux of thought, thereby enabling us to retain knowledge [...]” Cf. HALPERIN, 1992, p. 100.

que propõem para as situações consideradas (ANDREFSKY, 2005, p. 201), buscando determinar suas funções num contexto particular: analisando um artefato, eles tentam evidenciar funções que permitam compreender o contexto, a situação de seu uso. Infelizmente, nem sempre a identificação das funcionalidades do artefato – em particular os artefatos de *pedra* – é um processo simples, podendo muitas vezes levar a equívocos em relação à compreensão não apenas das funções consideradas, mas também de seu sentido em relação ao contexto situacional, sobretudo naqueles casos em que se lida com instrumentos multifuncionais (idem, p. 201). Por conta dessas limitações, os pesquisadores tendem a estabelecer inferências sobre as funcionalidades dos artefatos recorrendo a dados não diretamente vinculados à sua constituição formal, à sua “morfologia” (idem, p. 202), mas no ambiente em que estes se difundiam no conjunto das práticas e dos usos.

Retornando da ilustração arqueológica para a consideração linguística, seremos instados a pensar que tipos de relações se podem estabelecer entre as noções de “texto” e de “artefato” (GRACIA, 1995, p. 51). Logo de início, é importante lembrar que os textos são conjuntos de entidades utilizadas como signos, conjuntos de relacionamentos entre significantes (entes físicos ou materiais), significados (entes simbólicos) e sentidos (entes imaginários). Num texto, os signos são selecionados e organizados segundo uma intenção – ou conjunto de intenções; mas não se deve esquecer que o texto *não* constitui apenas uma totalidade em relação às intencionalidades consideradas por seu enunciador. Além disso, se no caso dos artefatos formados diretamente a partir de “objetos naturais” (idem, p. 51) podem originar-se tanto da transformação de si mesmos quanto da transformações de seus contextos (o que não implica mudanças “substanciais”), no caso dos artefatos propriamente “culturais” (ou seja, “artificiais”), a *naturalização* demanda, sim, mudanças mais pronunciadas. Assim, por exemplo, uma escultura pode, com o passar do tempo e ação da erosão, retornar à condição de “pedra” ou mesmo de areia; havendo um evento suficientemente drástico, por exemplo a ponto de modificar a forma da escultura, e ela deixará de existir, ou perderá a possibilidade de ser recuperada (idem, p. 51). A conclusão a que se chega a partir dessa constatação é a de que não se deve considerar uma correspondência exata entre “texto” e “artefato”, na medida em que este último tem uma abrangência mais ampla,

mais *fragmentária*: todo texto é um artefato, mas nem todo artefato é um texto (idem, p. 51).

Para Gracia, um texto quando percebido *como* artefato aponta para a evidenciação de intencionalidades e formas, elementos que caracterizam quaisquer artefatos; a questão é que o texto faz isso de uma forma distinta da que é possível à maior parte dos artefatos (1995, p. 52): em vez de evidenciar “em si mesmo” ou em seu contexto traços formais e intencionais sem a necessária mediação de um sujeito, a “artefatualidade” (*artifactuality*) do texto é fundada sobre uma “natureza convencional”, uma natureza que por sua vez é constituída na relação entre as “entidades que constituem textos” (*entities that constitute texts*) e o sentido que se pretende exprimir (idem, p. 52). Desse modo, a artefatualidade de um texto será sempre mediada pela compreensão de um tema que interfere diretamente na produção do sentido – *mas o tema não é um elemento aparente nem na forma nem na intencionalidade/funcionalidade de um uso*. Textos são artefatos que não retêm um objetivo (ou uma objetividade) particular, uma qualificação definida em boa parte dos outros tipos de artefatos, assim como sua funcionalidade é mais aberta e diversa.

Se a relação entre textualidade e artefatualidade leva a essa distinção, a contraposição entre as noções de “texto” e de “objeto artístico”. Não é difícil começar a estabelecer paralelos entre os dois termos ou apontar características compartilháveis. Em *A theory of textuality* (1995) Jorge Gracia delinea “objeto artístico” contrastando-o inicialmente com “objeto estético” (um termo cuja proximidade com “texto”, particularmente com “texto literário”). Para nosso interesse, é suficiente aludir ao fato de que a definição de “objeto artístico” acontece no contexto do “sistema de arte” (de natureza simbólica) e de suas institucionalidades sociais; do mesmo modo, o “objeto estético” realiza-se no “sistema da cultura” (de natureza imaginária). Um objeto artístico *contém* um objeto estético quando *funciona* num sistema social, e um objeto estético *contém* um objeto social quando é *acionado* num sistema cultural, não importando suas características formais e funcionais anteriores. Na definição de Gracia, “X is capable of producing an artistic experience if and only if it is regarded by someone both (1) as an artifact and (2) as capable of producing an aesthetic experience” (GRACIA, 1995, p. 53.):

The category of artistic, then, is included within the category of aesthetic, but is limited both by the recognition of the artifactual nature of the object that gives rise to the experience and by the historical character of the experience. The object of an artistic experience must be regarded by someone as an artifact at some time and place as capable of producing an aesthetic experience. [...] It also allows us to make room for changing historical perceptions of what an art object is. [...] (GRACIA, 1995, p. 53.)

O que ocorre, então? O objeto estético prescinde de uma intencionalidade (um “olhar”, para Gracia), enquanto todo objeto artístico a pressupõe (é *função* de todo objeto artístico gerar experiência estética): um pôr-do-sol é *estético* mas não é *artístico*. Gracia não descuida de observar o condicionamento aristotélico da noção de “arte”, sua proximidade com a noção de “substância”, que isola o reconhecimento de propriedades aos limites da imanência do ente/objeto considerado. Falar de “arte”, numa filiação aristotélica, é sobretudo falar do “objeto artístico” e não do “contexto” (o “olhar”) que o torna apto a produzir uma certa modalidade de experiência estética. Numa abordagem objetiva, tende-se a falar sobre o objeto “como se nada mais existisse”. É bom lembrar, entretanto, que muito do que compõe a arte pode ser descrito como conjuntos de entidades *alojadas umas dentro das outras*, respeitando certos princípios de construtividade. A arte recebe elementos que vêm *de fora*, modifica-os e os incorpora à sua própria substância: no dizer de Gracia, “Art objects, like artifacts, can have diverse ontological status” (1995, p. 54). Para Aristóteles, “[...] the form of an artifact does not exist apart from the artifact; hence, it is possible that the artifact is not a substance” (KATAYAMA, 1999, p. 25).

Retomemos a questão: se um texto pode ser considerado tanto um objeto “estético” (que formaliza elementos do real para constituir-se como signo) quanto um “objeto artístico” (que formaliza seus signos a partir de elementos do simbólico), à medida que vai sendo entendido como um “artefato”, em que se constituem essas aproximações e contrastes? Além dos elementos já apontados, Gracia aponta para a especificidade da textualidade, uma vez que a capacidade de produzir uma experiência estética em um sujeito não é suficiente para tornar uma *coisa* um “texto”:

[...] I imagine that someone could argue that all texts could in principle be objects of aesthetic experience at some point and in some context, [...] [but] the point is that the production of or the capacity to produce an aesthetic experience in a subject is not part of what makes something a text. Aesthetic objects and texts do not necessarily share any characteristics. (GRACIA, 1995, p. 55.)

Ainda assim, há muito o que se considerar no âmbito dos elementos compartilhados por esses três entes: o “objeto estético”, o “objeto artístico” e o “texto”. Todo objeto artístico compreende um objeto estético, todo texto pode (em princípio) ser “visto” como artístico; por serem artefatos, tanto o objeto artístico quanto o texto resultam de ações (“agires”) levadas a efeito a partir de *intencionalidade* e *criatividade*. A identificação entre os dois começa a se determinar no momento em que reconhecemos que ambos visam a provocar mudanças *em sujeitos* – são gerados por “autores” (e essa vinculação ajuda ainda a localizar a Arte e a Literatura como instituições *naturais* das modernidades) e recebidos por “audiências”. De um lado, alguém age e formaliza; de outro, sua existência destina-se a provocar uma “mudança” em alguém (GRACIA, 1995, p. 55). Obviamente, seria possível uma argumentação defendendo que os entes que constituem os textos são de tipos diferentes dos que constituem objetos artísticos. E se elas não residem nas apontadas até aqui, talvez devam ser procuradas em outro lugar.

As possibilidades apresentadas por Gracia são as seguintes: em primeiro lugar, textos são grupos de entidades formais, adotadas como signos; estes são selecionados, arranjados e propostos por um autor numa determinada situação para expressar um sentido específico junto a uma audiência. Mas os signos que constituem os textos manifestam, já a partir de si mesmos, significados; adotado num texto, um signo automaticamente passa a integrar um regime de sobrecodificação (que “opera no seio de uma dimensão [...] suplementar àquela do sistema considerado”; cf. DELEUZE e GUATTARI, 2000, p. 17):

[...] Novels, poems, and even paintings can have parts endowed with meaning. The words in a poem by T.S. Eliot and the pictorial symbols in Bosch’s *Garden of Delights* have meaning and function as signs. But not all art objects are composed of signs. It would be difficult to find any signs in a painting by Pollock, for example. Abstract art in general seems to be composed of shapes that by themselves do not express anything, and only the complete work of art may be said to have meaning (if it has at all). Here, then, we have a characteristic common to texts that not all art objects have. (GRACIA, 1995, p. 56.)

O uso dos artefatos implica sucessivas aplicações de modos de codificações, descodificações e sobrecodificações que atuam na constituição de territorialidades (o artefato surge num uso em um determinado *lugar*) dos mais variados graus, cada articulação comportando “por sua conta” (ou seja, a seu *modo*, segundo sua *natureza*) a forma e a substância dos artefatos materiais (DELEUZE e GUATTARI, 2000, p. 55). O que há é exatamente um “código e territorialização para cada

articulação” dos segmentos que compõem a multiplicidade do texto e do objeto artístico, uma “rigidez molar” e organizada que se conjuga a uma “maleabilidade molecular” e flutuante (idem, p. 55). Ainda que a primeira articulação entre os signos apresente interações sistemáticas, é na segunda que se produzem os “fenômenos de centramento, unificação, totalização, integração, hierarquização, finalização” (idem, p. 55) que formam uma sobrecodificação:

[...] por um lado, essas semióticas<sup>28</sup>, mesmo abstraindo-se as formas de conteúdo, são concretas, mas somente à medida que são mistas, constituídas por combinações mistas. Qualquer semiótica é mista, e só funciona assim; cada uma captura obrigatoriamente fragmentos de uma ou várias outras (mais-valias de código). Mesmo desse ponto de vista, a semiótica significante não tem qualquer privilégio do qual possa se utilizar para formar uma semiótica geral: especialmente o modo pelo qual ela se combina com a semiótica passional de subjetivação (“o sisignificante para o sujeito”) nada implica de preferencial em relação a outras combinações, por exemplo entre a semiótica passional e a contra-significante, ou entre a contra-significante e a própria significante [...] etc. Não existe semiologia geral [numa perspectiva das multiplicidades]. (DELEUZE e GUATTARI, 2000b, p. 91-92.)

Além disso, uma outra distinção é apontada por Gracia: embora textos e objetos artísticos compartilhem o princípio da *autoria* e da *audiência*, seus objetivos não são exatamente os mesmos. Textos devem sempre tentar expressar sentidos, ainda que o autor venha a ter outras intenções encobertas pelas imagens da superfície formal da *expressão*. Nesse caso, saímos do domínio estrito da cognitividade (que envolve a consideração de elementos como “propósito”, “significância”, “relevância” etc.) para o da pragmática, embora não se perca de vista a expectativa de que todo texto busca encaminhar-se para algum tipo de compreensibilidade (“*understanding*”, em Gracia). O objeto de arte, por seu turno, não busca estabelecer um sentido específico; antes, “[...] even those art objects are different from texts in that, in addition to what they might cognitively say, there is also

<sup>28</sup> “Certamente não conseguimos eliminar as formas de conteúdo (por exemplo o papel do templo, ou a posição de uma Realidade dominante etc.). Mas, em condições artificiais, isolamos um determinado número de semióticas que apresentam características bastante diversas. A *semiótica pré-significante*, em que a “sobre codificação” que marca o privilégio da linguagem é exercida de uma forma difusa: a enunciação é, aí, coletiva; os próprios enunciados são polívocos; as substâncias de expressão são múltiplas; a desterritorialização relativa é aí determinada pelo confronto de territorialidades e de linhagens segmentares que conjuram o aparelho de Estado. A *semiótica significante*: onde a sobre codificação é plenamente efetuada pelo significante e pelo aparelho de Estado que a emite; há uniformização da enunciação, unificação da substância de expressão, controle dos enunciados em um regime de circularidade; a desterritorialização relativa é aí levada ao mais alto ponto, por uma remissão perpétua e redundante do signo ao signo. A *semiótica contra-significante*: a sobre codificação é aí assegurada pelo Número como forma de expressão ou de enunciação, e pela Máquina de guerra da qual depende; a desterritorialização serve-se de uma linha de destruição é assegurada pela redundância da consciência; produz-se uma subjetivação da enunciação em uma linha passional que torna a organização de poder imanente, e eleva a desterritorialização ao absoluto, mesmo que de uma maneira ainda negativa. [...]” (DELEUZE e GUATTARI, 2000b, p. 91).

a noncognitive effect they are thought to produce, or to be able to produce, in their audiences” (GRACIA, 1995, p. 57).

Não é que a cognitividade seja um parâmetro “veridicativo” (em Gracia, “*verifiability*”, “verificabilidade”), ou muito menos “empiricamente veridicativo” (“*empirical verifiability*”). Caso a verificação viesse a ser considerada a determinação fundamental do sentido gerado pelo texto, as ordens, questionamentos, demandas e o próprio gosto simplesmente não teriam sentido. Mais ainda, nem sequer poderiam ser identificados como “textos”. E se a questão for considerada no âmbito da “verificação empírica” – o efeito do sentido experimental – boa parte, senão todos os tratados teológicos e metafísicos seriam excluídos dessa classificação (e esse é mais ou menos o encaminhamento que tentam lhes dar as mentalidades modernas, em suas fases de acirramento). Para que as expressões tenham significação cognitiva, basta que elas tenham a capacidade ou a intenção evidente de *provocar* a compreensão em uma audiência (GRACIA, 1995, p. 57). Por fim, pode-se dizer que textos e objetos artísticos distinguem-se pelo fato de que os primeiros não precisam ter a dupla natureza artefactual reconhecida e acionada *permanentemente*. De fato, há textos permanentemente reconhecidos como “esforço produtivo” sob forma de artefatos e percebidos como capazes de gerar formas de “experiência artística”; mas isso não anula o fato de o texto *como texto não precisa ser reconhecido*: ele é auto-evidente no contexto de um sistema cultural.

Segue daí que a diferença entre textos e objetos artísticos é suficientemente evidenciável para que se incorra no equívoco de reduzir uns aos outros. A distinção é importante, em primeiro lugar, porque aponta uma diferenciação entre as entidades que os compõem; em segundo, porque os textos lidam com a intencionalidade de uma maneira diversa da dos objetos artísticos; e terceiro, porque as propriedades do objeto artístico não se confundem plenamente com as propriedades do objeto textual: “[...] the recognition of the capacity of art objects to produce an artistic experience allows us to understand, moreover, how the same object can be a text and art object without the implication that to be one is the same as to be the other” (GRACIA, 1995, p. 57). Desse modo, os instrumentos e procedimentos necessários para “processar” a ocorrência dos temas (os signos da textualidade) e das figuras (os signos da artefactualidade) variam, então, segundo as

configurações dos sistemas culturais em que os signos se originam, ou pelos quais eles circulam:

[...] If for thousands [...] of years specific and benign conditions were valid in a closed area, then the sequence of cultural tradition could lead to a very complex and stable plateau of cultural evolution. It was defined by a system of symbolic forms (art, myth, economic exchange rules, rituals, etc.), which made them different from all civilizations under less benign, less stable conditions. (WILDGEN, 2004, p. 75.)

Para Gracia, um dos aspectos mais importantes dessa distinção é o da prevenção em relação às confusões decorrentes de suas profundas interações, que levam à consideração de que os textos, por serem *também* objetos artísticos, podem prescindir da compreensividade. Por essa via, não é difícil chegar à conclusão de que os textos sejam mais “objetos intuitivos” e “empíricos” que regidos pela “racionalidade” ou por “critérios racionais”. Mais ainda, esse viés da incorporação do textual no artístico permite chegar à conclusão de que os textos também são abertos a múltiplas e variadas interpretações *válidas*, o que negaria qualquer possibilidade de conformação objetiva. Não haveria cognição significativa a ser desvelada nem nos objetos artísticos, nem nos objetos textuais: textos existiriam para serem “experimentados” e “fruídos”, não “compreendidos”. Seus sentidos, caso ainda existissem, seriam muito mais “constructos” que “descobertas” (GRACIA, 1995, p. 59).



## 2 AS MIL E UMA VOLTAS DAS CIÊNCIAS HUMANAS

*Suicídio, riqueza, ciência. . .  
A alma severa se interroga  
e logo se cala. E não sabe  
se é noite, mar ou distância.*

Carlos Drummond de Andrade, “Noturno à janela do apartamento”, em *Sentimento do Mundo*.

*E vadeamos a ciência,  
mar de hipóteses. A lua  
fica sendo nosso esquema  
de um território mais justo.*

Carlos Drummond de Andrade, “O mito”, em *A Rosa do Povo*.

Pois bem. A história das ciências humanas – e, claro, dos métodos de investigação por ela constituídos – é marcada por uma série de discussões a respeito da especificidade de sua produção de conhecimento<sup>29</sup>. Desde a sedimentação da perspectiva humanista como uma episteme, a Modernidade constituiu uma série de instrumentos e de instituições para proceder à verificação e à validação dos resultados da experiência humana consciente. O contínuo esforço para o aprimoramento das convenções institucionais e dos métodos de investigação são já prova suficiente de uma fragilidade inerente à constituição do conhecimento: ele não se sustenta em si mesmo, nem a partir de si mesmo. Ainda que frágil, o conhecimento cria uma necessidade que normalmente aparece como secundária, mas que se mostra determinante para o estabelecimento do senso comum segundo o qual “o conhecimento é uma aproximação em relação à verdade”. A tradição que estabelece as bases para a formação do “conhecimento da verdade” pretende aproximar o sujeito em relação à constituição real do mundo experimentado por este, mesmo que para tanto seja necessário suprimir ou mascarar as

---

<sup>29</sup> Isso em oposição à especificidade das outras formas de produção de conhecimento: “filosofia”, “mito”, “arte” e “epifania”, que é anterior mesmo à distinção entre uma “ciência natural”, “da vida” e “humana”.

especificidades perceptivas das outras modalidades de conhecimento e de existência.

Particularmente em relação às ciências que se ocupam com os fenômenos caracterizados a partir da linguagem, discutiremos aqui alguns pontos importantes para a definição – ou redefinição, conforme o caso – de alguns termos, conceitos, estratégias e perspectivas concernentes ao estudo do fenômeno linguístico, em sua manifestação literária. Afinal, é deles que dependemos quando nos damos ao trabalho de “traduzir” para quaisquer interlocutores nossa percepção sobre algo tão cotidiano (mas, ao mesmo tempo, também tão *estranho!*), tão presente (e tão *ausente*) que nem ocorre habitualmente considerar a respeito de sua existência e, mais, de sua importância para o estabelecimento e funcionamento do mundo.

Antes mesmo de considerar qualquer teoria literária *stricto sensu*, recuemos um pouco, a fim de visualizar um contexto anterior, o da formação histórica que *instituiu* a “teoria” na academia de Letras. Afinal, se a idéia de “historicidade” do conhecimento (e não apenas do “conhecimento científico”...) pode ser aceita como um pressuposto, certamente deveremos ter a expectativa de encontrar algumas variações na constituição diacrônica de nossos repertórios conceituais. Retomando em síntese a exposição sobre o assunto feita por Vitor Manuel de Aguiar e Silva (1988), poderemos notar que “Anteriormente à segunda metade do século XVIII [...] são utilizados lexemas e sintagmas como *poesia, eloquência, verso e prosa, etc.*” (idem, p. 3). De acordo com o autor,

Na segunda metade do século XVIII, o lexema literatura apresenta uma profunda evolução semântica, em estreita conexão com as transformações da cultura européia nesse período histórico. Subsistem no seu uso, por força da tradição linguística e cultural, os significados já mencionados, mas manifestam-se também, em correlação com aquelas transformações, novos conteúdos semânticos, que divergem dos anteriormente vigentes e que divergem também entre si. (AGUIAR E SILVA, p. 4)

De imediato, o fato de ter havido uma “profunda evolução semântica” do termo “literatura” exatamente durante a segunda metade do século XVIII não poderia deixar de ser analisado mais detidamente. Não bastassem as turbulências *sociais* que atingem seu ápice com a Revolução Francesa, estamos num ponto de passagem entre dois *sistemas culturais*, o do *ancien régime* e o da burguesia

capitalista que assoma ao poder político pleno<sup>30</sup>. Em pouquíssimo tempo, outras expressões, como o termo “ciência”, adquiriram também contornos cada vez mais específicos, tornando “cada vez menos aceitável incluir nas *belas-letras* os escritos de carácter científico” (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 10).

Essa *nova* ciência, “ocidental” e “moderna”, caracterizada pelo método indutivo e experimental, promoveu “uma progressiva valorização da técnica [e das convenções de gênero que a ela conduzem de forma mais explícita], difundindo-se a consciência de que também as obras de conteúdo técnico não cabiam dentro do âmbito das *belas-letras*” (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 10, grifo meu): aqui, tão importante quanto a declarada restrição que molda e estabelece o espaço do literário entre as formas discursivas da modernidade é a inferência de relações entre a definição de um objeto cognitivo “literário” e a participação da “consciência” na instauração dos “limites” da Literatura. Ao descobrir-se um “fabricante” de conhecimento, o homem moderno (os intelectuais modernos, e os ideólogos da modernidade) passa a operar intencionalmente reduções eidéticas e amálgamas semânticos para as comunidades linguísticas ocidentalizadas – e esse é um ganho importantíssimo, em termos de economia simbólica; é necessário, porém, não descuidar de considerar sobre as implicações dessas reduções que enfatizam os aspectos da “técnica literária”.

É desse período também a consagração de “uma esfera de valores peculiares e irreduzíveis, por exemplo, aos valores da moral ou da ciência – a esfera dos valores da arte, dos valores estéticos”<sup>31</sup> (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 10). Surgia, assim, “uma das antinomias fundamentais da cultura ocidental” (idem, p. 10), pois a cultura humanística (*modernamente* clássica) passava a opor-se à chamada “cultura científico-tecnológica” (idem, p. 10), plenamente burguesa e sempre desejosa de ser “atual”:

[...] O fenómeno literário representou, desde o início, o mais relevante factor do primeiro pólo desta antinomia e a sua importância haveria de alargar-se com o romantismo, quer como sistema de valores oposto à ciência, à técnica e à civilização burguesa, cujo progresso dependerá crescentemente do suporte científico-tecnológico, quer como sistema

<sup>30</sup> E Terry Eagleton, mais que apontar, como tantos outros, esse momento de transição, cuida de relativizar o modo como as esferas política e estética se relacionam nesse momento: “[...] Eu não pretendo sugerir que a burguesia do século XVIII reuniu-se em volta de uma mesa, saboreando seu *claret*, para sonhar o conceito de estética como uma solução para seus dilemas políticos: o próprio carácter politicamente contraditório do conceito testemunharia contra esta visão.” (1993, p. 9)

<sup>31</sup> Baumgarten publica suas *Mediationes...* em 1735, e Kant analisa a “existência autônoma dos valores estéticos” em 1790.

de valores susceptível de funcionar em sub-rogação de códigos éticos e credos religiosos em crise (a literatura erigida em valor absoluto, teorias da arte pela arte, etc.). (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 10-11.)

Contudo, desde fins do século XIX, a entronização do discurso científico como referência hegemônica<sup>32</sup> do pensamento acadêmico (tanto o burguês quanto o revolucionário) provocou uma reacomodação no sistema de valores das sociedades ocidentalizadas. Mas, se assumirmos que a modernidade, em sentido lato, pode ser rastreada a partir do século XIII (Gondillac, 1995), teremos um sistema de conhecimento que inicialmente se encontra atrelado e subordinado ao conjunto de práticas religiosas e políticas (que por sua vez englobam nesse período vastos setores das práticas sociais) do período medieval. A partir do século XV, e até o século XVIII, ocorre o período de “afirmação” da classe burguesa, da qual a estética poderá ser considerada uma das grandes “testemunhas”:

[...] A distinção que o termo “estética” perfaz inicialmente, em meados do século XVIII, não é aquela entre “arte” e “vida”, mas entre o material e o imaterial: entre coisas[ob jecta] e pensamentos[sub jecta], sensações [aisthesis] e idéias [logós]; entre o que está ligado à nossa vida como seres criados opondo-se ao que leva a uma espécie de existência sombria nos recessos da mente. É como se a filosofia acordasse *subitamente* para o fato de que há um território denso e crescendo para além dos seus limites, e que ameaça fugir inteiramente à sua influência [então iluminista/racionalista]. [...] A estética concerne a essa mais grosseira e palpável dimensão do humano que a filosofia pós-cartesiana, por um curioso lapso de atenção, conseguiu, de alguma forma, ignorar. (Eagleton, 1993, p. 17, grifo meu.)

Essa “dimensão do humano” a que Eagleton alude, a sua presença “súbita” durante a segunda metade do século XVIII, torna-se um elemento fundamental para que possamos compreender o fluxo das transformações na própria natureza do que convencionou chamar “objeto de conhecimento estético”, particularmente o literário. À medida que se vai afirmando no tecido da sociedade ocidental, a burguesia vai lançando suas bases ideológicas (e boa parte do interesse pela obra já referida de Eagleton reside na explicitação dessas bases a partir mesmo da construção do discurso estético) e produzindo um “efeito de desconcerto”, até chegar ao ponto

<sup>32</sup> A ponto de se naturalizar como fonte por excelência do conhecimento que se pretende *verdadeiro*, ao menos no limite do senso comum; contudo, a idéia de que a verdade seja a “validade ou eficácia dos procedimentos cognoscitivos” (ABBAGNANO, 1970, p. 995) permite que lancemos mão da noção em todas as instâncias da produção do conhecimento. Poderemos, assim, aceitar a existência de uma “verdade mítica” ou de uma “verdade filosófica”, ou ainda de uma “verdade artística” que não se confundiriam com a noção de uma “verdade científica”.

máximo do conflito dialético, em que a burguesia se apresenta como “imagem antitética” em relação ao *Ancien Régime*.

Irracional, a estética mostra-se um espaço em que o *desejo* burguês de autonomia e liberdade encontra sua máxima expressão, notadamente durante o romantismo (LÖWY E SAYRE, 1993), quando se forma um quadro de “figuras do romantismo anticapitalista” e mesmo de uma “utopia romântica”. A tensão, que antes era “social”, passa a ser “individual”, e a arte, para escapar à cooptação econômica (e, portanto, à subordinação do indivíduo à máquina capitalista), afasta-se o quanto pode do fantasma opressor de uma técnica industrializada que se põe muito mais a serviço dos *modos de produção* e das teleologias que se inscrevem nestes do que dos interesses individuais de cada sujeito em particular.

Dessa forma, na passagem entre os séculos XVIII e XIX, poderemos assinalar a hipótese de uma *inversão* no sistema de valores da modernidade cultural (que se iniciam com a afirmação e os registros da consciência individual, no século XVI, estendendo-se até o estabelecimento dos direitos políticos derivados do ideário revolucionário), uma modernidade que passa a regular-se não mais pelo apego às tradições clássicas, mas sim por um desejo de *superar* essas tradições. Especificamente no caso da literatura, que se constituía na confluência de uma série de interesses e intenções (estéticas, políticas, econômicas, etc.), fica patente a conformação – já anteriormente apontada por Terry Eagleton – de um sistema de valores oposto à ciência, à técnica e à civilização burguesa, mas cujo progresso dependerá crescentemente do suporte científico-tecnológico.

Já a arte e as humanidades, buscando afirmar-se como práticas e discursos especializados (leia-se “autônomos”), começam a desatrelar-se do discurso geral da Filosofia (então inconsistente para auxiliar no avanço da compreensão *objetiva* do mundo simbólico) e adere à instrumentalização científica, primeiro com a biologia (base para a formação do repertório técnico inicial das ciências sociais), e depois retornando pela mão do estruturalismo a uma matriz metafísica (a das estruturas universais do entendimento humano) que somente encontrou um contraponto doutrinário a partir da contracultura dos anos 60 (Foucault, Barthes, Deleuze, Guattari, Derrida... Em resumo, podemos dizer que a especialização moderna do conhecimento (com a conseqüente fragmentação e autonomia das esferas públicas

de que fala Habermas<sup>33</sup>) fez com que a Filosofia passasse a focalizar cada vez mais seu instrumento de formação (o ponto onde o pensamento encontra o mundo e passar a lidar com ele, com as *coisas* que estão nele), pois não possui outra possibilidade de manter-se nos limites do contato dialógico com o discurso objetivo da ciência, controlado por um compromisso de observação do mundo natural.

Já as humanidades, pressionadas pela mesma exigência, desvincularam-se da Filosofia (da Metafísica) e aderiram ao modo de produção do conhecimento científico, passando a assumir, então, o epíteto “ciência humana”. Daí em diante, o problema passou a ser definir que referências do mundo natural (referências objetivas, obviamente) os *ex-humanistas*, *ex-metafísicos*, podiam oferecer aos homens que, por definição, já dominavam o mundo natural, em toda a sua extensão (ou pelo menos acreditava que seu campo de estudos estava destinado a isso). As ciências humanas, portanto, passaram a sofrer um progressivo processo de divisão em disciplinas, cada vez mais restritas e especializadas: tal como nas ciências naturais, cada novo modo de observação (tecnologia instrumental, método de abordagem) gerava uma nova classe de objetos que, com o passar do tempo, fatalmente acabaria atraindo a atenção de um observador mais *dedicado*, e gerando, com isso, uma *nova* ciência. Por mais que esse fato seja determinante para que possamos compreender historicamente os condicionamentos que regulam a crise em que *sempre* se encontraram as ciências humanas, em nenhum campo de saber ele parece ter-se dado de forma mais acentuada e explícita do que na Literatura (entre o final do século XIX e o século XX, tanto na prosa quanto na poesia) e na Comunicação (surgida no contexto do desenvolvimento dos veículos de comunicação de massa, e efetivamente assumida como campo de saber durante os anos de 1930):

[...] Tão forte é o preconceito da estrutura e a injunção de homogeneizar e pulverizar as diferenças, que tudo se passa como se a diversidade aqui – no interior de uma mesma estrutura – fosse apenas um efeito de superfície, enquanto lá – nas relações entre as estruturas – fosse a marca mais profunda incrustada no fundo de seu ser. Em consequência, ficam obscurecidos dois acontecimentos “arqueológicos” que abalaram profundamente a unidade do sistema do saber no século XVIII [afetando os séculos XIX e XX] e que vão selar de vez o destino das ciências humanas na modernidade: de um lado,

<sup>33</sup> “[...] Ahora bien, estas esferas em las que el individuo puede desarrollar su vida como *bourgeois*, *citoyen* y *homme* se disocian cada vez más entre sí y se vuelven autónomas. Pero las mismas separaciones y autonomizaciones que, consideradas desde el punto de vista de la filosofía de la historia, abren camino a la emancipación respecto de arcaicas dependências, son vividas a la vez como abstracción, como alienación com respecto a la totalidad que representa una vida ética. Antaño fue la religión el sello inviolable puesto sobre esa totalidad. Mas esse sello se ha hecho añicos, y no por accidente.” Cf. HABERMAS, 2008, p. 99.

na esteira de Newton, assiste-se no curso do século à elaboração de uma estratégia fenomenista, em substituição à via da redução às essências que comandou o sistema do saber no século XVII; de outro, ao invés das matemáticas, é a física que se eleva à condição de paradigma do conhecimento no campo das matérias de fato e de existência – desde as ciências naturais até as ciências humanas como tais. (DOMINGUES, 1991, p. 165-166.)

No caso da prosa, a questão de fundo parece ter sido o fato de que nenhum de seus aspectos sensíveis podia ser aceito como substrato material (significante) de uma *substância estética*. Como promover o desenvolvimento de uma ciência cujo objeto não pode ser fixado, fatorado, descrito para, finalmente, ser interpretado? Inicialmente, pensou-se em isolar o prazer da beleza (a fruição, posteriormente retomada por Barthes); depois, o sentimento do belo (a subjetividade encarnada na figura do gênio romântico); por fim, objetivamente, o belo-belo: pura construção, conceito ideal e intangível nos termos de qualquer análise formal, indício de um retorno ou permanência na órbita de um modelo metafísico de compreensão.

De certa forma, foi como se disséssemos: por um lado, não podemos *ainda* dissecar o sentimento do belo. Como aplicar uma análise objetiva a algo que não é, por definição, objetivo? Esse é o cerne do paradoxo enfrentado por *todos* os estudiosos das ciências humanas, ao menos aqueles que são cômicos de seu ofício, estando intimamente preocupados com a possibilidade de produzir conhecimento *legítimo* (em relação a um ambiente histórico no qual reinava a mentalidade científica, hegemônica porque que construía as bases para o desenvolvimento e expansão do capitalismo) e aquilo a que chamamos “efeito de verdade”, sempre em consonância com seu primo-irmão, o “efeito de realidade”.

Por outro, se não temos à nossa disposição um universo *autônomo* de dados sensíveis capazes de validar nossos juízos valorativos a respeito dos objetos literários, possuímos um caudaloso universos de dados formais, os signos. Dado que *toda forma é objetiva* (a noção de objeto diz respeito à idéia de foco de atenção e de referência, e não a uma existência sensível), que todo signo é uma forma, e que toda semiose gera, por definição, um novo signo, a ciência humana da literatura transformou-se num discurso disforme, imobilizado por um efeito de *mise-en-abîme*, tão frequentemente mencionado em trabalhos de crítica e de teoria. Desse modo, por não poder separar a impossibilidade de fixar um *ponto definitivo* para a análise (qualquer novo signo, mesmo quando repete sua estrutura de significância –

significante e significado –, assume um novo vetor interpretante), decorrente sobretudo do próprio ato de produção da consciência:

Numa definição simplificada, dissipativo quer dizer que se trata de sistemas ou subsistemas que estão continuamente flutuando. De vez em quando, uma simples flutuação ou combinação delas pode se tornar tão poderosa, como resultado de um *feedback* positivo, que ela arrebenta com a organização preexistente. Neste momento revolucionário, que Prigogine [...] chama de momento singular ou ponto de bifurcação – é inerentemente impossível determinar previamente qual direção a mudança irá seguir: se o sistema irá se desintegrar no caos ou saltar para um novo, mais diferenciado e mais elevado nível de ordem ou organização, chamado de estrutura dissipativa. [...] (SANTAELLA, 2001, p. 130.)

Com a disseminação da perspectiva semiótica, em particular aquela vinculada aos fundamentos propostos por Peirce (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 30), passamos a considerar que “as [...] estruturas semióticas, que têm uma existência efectiva regulada por determinados códigos [...], impõem *eo ipso* um limite à variabilidade das suas leituras e interpretações [...]” (idem, p. 35). Jacques Fontanille, em sua *Semiótica do discurso*, considera que num “sentido global”, “[...] o sistema de valores resulta [...] da intersecção de uma visada e de uma apreensão – uma visada que guia a atenção para uma primeira variação, chamada *intensiva*, e uma apreensão que relaciona essa primeira variação a uma outra, chamada *extensiva* – e delimita, assim, os contornos comuns de seus respectivos domínios de pertinência” (2007, p. 48).

Para definirmos as dimensões segundo as quais pretendemos analisar o poema "A Máquina do Mundo", tomaremos como ponto de partida sua categorização como “signo complexo”. A intercessão<sup>34</sup> operada pelo recurso a essa categoria leva a uma reorganização das prioridades analíticas e a uma reorientação das preocupações interpretativas em relação ao texto literário, de tal forma que se torna necessária alguma consideração sobre ela. Como a base de nossa argumentação pretende enfatizar aspectos linguísticos da teoria da literatura, será um bom recurso recuperar um dos momentos em que essa aproximação se consuma: o das obras de Roman Jakobson e de A. J. Greimas. Em Jakobson, a preocupação com a poesia identifica-se por um conjunto de tópicos, como a “importância que ele atribuiu ao aspecto relacional das oposições”, às “relações dinâmicas do elemento com o todo e

<sup>34</sup> Cf. intercessão em Deleuze e Guattari...



suas dependências recíprocas”, à “conexão entre invariância e variação”, à “focalização nos aspectos perceptivos da linguagem” e à “questão dos universais” (Baldan e Miyazaki, 2004, p. 199). Da poesia em sentido amplo para a manifestação poética em linguagem verbal, Jakobson aponta uma “universalidade do uso poético da língua natural”, assumindo que “há procedimentos poéticos que são usados universalmente” (p. 199); assume que a poética pode e deve distinguir uma textualidade e uma funcionalidade da composição poética, o que leva a reconhecer, por exemplo, a ocorrência de “componentes poéticos em textos não-poéticos” e a existência de “dominâncias”, ou seja, de elementos que “regem, determinam e transformam os componentes remanescentes. São os dominantes que garantem a integridade da estrutura” (Jakobson, 1987, *apud* OSIMO, 2004). Além disso, será possível encontrar em Jakobson uma preocupação com “jogos poéticos” que as crianças realizam quando se encontram no processo de aquisição da linguagem; por um lado, esses jogos revelam propriedades estéticas, e por outro eles demonstram o avanço no desenvolvimento de habilidades metalinguísticas.

Em Jakobson, a investigação poética não se restringe ao mero registro de constantes métricas,

[...] but takes into consideration the entire set of values, ascertains their hierarchy and specially the dominant value among them. In doing so, the insufficiency of the previous classification of verse into syllabic, accentual, and quantitative becomes apparent, and the necessity of a deeper typology arises. [...] Historical metrics must take into account constant changes in the hierarchy of values, and therefore it is more and more concerned with marginal, inferior, poetic forms which, in the course of development, gain a leading role. [...] This developmental chain inserts itself into the broader frame of literary and cultural history. The notion of verse as a cultural value sharply delimits the phenomenology of verse from the investigation of its psychological, physiological, and physical correlates, and thus serves to demarcate more precisely all these scientific tasks. (JAKOBSON, 1962, p. 149.)

Maria de Lourdes Baldan e Tiekko Miyzaki (2004, p. 199) rastreiam essas formulações numa extensão que vai dos anos de 1920, com o Círculo Linguístico de Praga, até a década de 1960. Em “Novíssima Poesia Russa”, de 1921, “Jakobson pondera que a classificação de certas características da linguagem como ‘poéticas’ ou ‘prosaicas’ depende absolutamente do contexto em que aparecem, ou seja, da função que adquirem no seu uso” (p. 199-200). Em 1934, no artigo “O que é a poesia?”,

[...] amplia tal questão, insistindo no caráter instável da noção de poesia, mas salientando que a função poética, ou a poeticidade é um

elemento que não pode reduzir-se mecanicamente a outros elementos, mas que os transforma e determina o comportamento do conjunto.

Tal posição é o início da elaboração do conceito de dominante que será mais bem formulado em 1952 como o elemento focal de uma obra de arte que governa, determina e transforma os elementos restantes e garante a coesão da estrutura. (BALDAN e MIYAZAKI, 2004, p. 200).

Baldan e Miyazaki observam que o conceito de “dominante” incorpora, ainda que em estado latente, a tendência ao reconhecimento de uma pluralidade de funções (2004, p. 200), de tal forma que “[...] um trabalho poético não pode ser considerado como cumpridor de uma função estética, apenas, ou de uma função estética associada a outras funções: o trabalho poético se diria uma mensagem verbal que tem na estética a sua função dominante [...]” (JAKOBSON, 1983, *apud* BALDAN e MIYAZAKI, 2004, p. 199). Em síntese, a proposição de Jakobson é a de que

[...] a função estética [...] determina as outras funções da mensagem, fazendo com que elas sejam redefinidas a partir da função dominante. Tal definição permite a idéia de hierarquia de funções, permite estudar os gêneros literários, os gêneros transicionais, as relações estabelecidas pela história literária; permite organizar uma história literária a partir da organização interna de seus elementos; permite, enfim, detectar os desvios do sistema literário e a transformação das relações entre componentes artísticos individuais. (BALDAN e MIYAZAKI, 2004, p. 200-201.)

Ainda nos anos de 1950, Jakobson discute em “Notas marginais sobre a prosa do poeta Pasternak” uma relação inédita: “[...] a metáfora é dominante no verso enquanto na prosa a metonímia domina. [...] As relações associativas do pólo paradigmático e as relações de contiguidade do pólo sintagmático já desenham o princípio de projeção que será definido mais tarde” (BALDAN e MIYAZAKI, 2004, p. 201). Em “A linguagem comum dos linguistas e dos antropólogos”, de 1952, aparecem as funções da linguagem, “desta vez inseridas na teoria matemática da comunicação e na teoria da informação. [...] A compreensão de que, às vezes, as diferentes funções da linguagem agem em separado, mas normalmente aparecem em feixe, data dessa época. Tal feixe de funções, longe de se caracterizar como uma simples acumulação, constitui uma hierarquia entre função primária e secundárias. Cada tipo de discurso organiza um tipo específico de hierarquia entre funções da linguagem. [...]” (idem, p. 201). De acordo com o próprio Jakobson, “[...] A concepção da linguagem poética como uma forma de linguagem onde a função

poética é predominante, ajudar-nos-á a compreender melhor a linguagem prosaica de todos os dias, em que a hierarquia de funções é diferente mas em que tal função poética (ou estética) tem necessariamente um lugar e desempenha um papel tangível tanto do ponto de vista sincrônico como diacrônico. (1975, p. 128)” (*apud* BALDAN e MIYAZAKI, p. 202).

Em 1956, Jakobson utiliza o ensaio “Dois aspectos da linguagem e dois tipos de afasia” para discutir o duplo caráter da linguagem,

[...] que implica seleção de certas entidades linguísticas e suas combinações em unidades linguísticas complexas, bem como o seu aproveitamento, tanto para o estudo da afasia quanto ao estudo da poesia. Na arte da linguagem, a interação entre seleção e combinação é particularmente marcante, e, em cada tipo de configuração artística, um desses tipos de arranjo pode dominar. [...] (BALDAN e MIYAZAKI, 2004, p. 202.)

Alguns anos depois, em 1960, o ensaio “Linguística e poética” “torna visível a elaboração da função poética, no quadro de definição das funções da linguagem” e observa que “essa função não pode ser estudada de maneira proveitosa desvinculada dos problemas gerais da linguagem e, por outro lado, o escrutínio da linguagem exige consideração minuciosa de sua função poética [...]” (JAKOBSON, 1975, *apud* BALDAN e MIYAZAKI, 2004, p. 203). Tomando como exemplo a “poética fonizante” de Saussure, Jakobson mostra que “as estruturas poéticas rompem com o princípio da consecutividade no tempo, de modo que o sistema das correspondências fônicas, semânticas e gramaticais e, sobretudo, das correspondências binárias, pode distribuir-se com muita liberdade [...]” (*idem*, p. 204).

Para Baldan e Miyazaki, esse “simbolismo fonético” “[...] reanima-se assim que encontra uma correspondência [...]. Na língua poética, em que o signo como tal assume um valor autônomo, esse simbolismo poético atinge a sua atualização e cria uma espécie de acompanhamento do significado” (p. 204). Nesse sentido, “[...] a função poética transpõe para a sequência o que é próprio da equivalência, ou seja, torna presente o que existe “em ausência” na linguagem, ela transforma em consciência um processo que na linguagem habitual é automatizado. [...] Daí decorre que a ‘rearrumação’ exercida pelo leitor, produtor de sentido final do texto, adquire o caráter de originalidade, criando relações necessárias entre sentidos manifestados e os que até então permaneciam em latência” (*idem*, p. 205-206).

Um outro percurso para o conceito de “poético” a partir de fundamentos linguísticos pode ser encontrado em alguns textos de A. J. Greimas. Em “La linguistique structurale et la poétique” (*Révue Internationale de Sciences Sociales*, vol. XIX, n. 1, de 1967) aparece mencionada “a grande contribuição da linguística aos estudos literários [...]. Greimas defende [...] que na análise do texto poético este seja segmentado em unidades linguísticas as quais se desdobram em novas unidades, poéticas, nos dois planos sîgnicos, da expressão e do conteúdo” (BALDAN e MIYAZAKI, 2004, p. 207). Nesse momento, “[...] Greimas considera o objeto poético, numa relação de todo/parte, como pertencente ao domínio do literário. A sua atenção se fixa, de uma parte, na diferenciação entre o literário e o semântico, de início, no plano da substância do conteúdo. E se fixa, por outra, na relação entre o literário e o linguístico [...]” (idem, p. 208). O que avulta, nessa abordagem, é a relação entre os dois planos sîgnicos: “[...] *Suplementar e fusão íntima* são as expressões que aí se opõem, balizando uma orientação que cada vez mais se aprofundará, em direção ao conceito de semi-simbolismo” (idem, p. 210).

Em 1979, ao tratar do verbete “Poética” [no *Dicionário*], Greimas torna mais clara sua posição ao referir-se aos teóricos que haviam posto “em evidência a especificidade dessa forma de atividade linguística”, ou seja a “integração da poética na linguística” que serviria para “tranquilizar as investigações poéticas”. Tornava-se importante perceber que do ponto de vista semiótico o discurso literário “depende de uma tipologia geral de discursos” e que, portanto, estabelecer a literariedade ou poeticidade como postulado “de uma classe particular de discurso é pôr o carro diante dos bois; há um fundo comum de propriedades, e articulações e de formas de organização do discurso que é preciso explorar, antes de procurar reconhecer a especificidade de um tipo particular [...]” (BALDAN e MIYAZAKI, 2004, p. 210). Antes desse verbete, Greimas publica o ensaio “Pour une théorie du discours poétique” em *Essais de sémiotique poétique* (1972); nesse trabalho, nega taxativamente a viabilidade de

[...] entender a relação literatura/poética como sendo de todo/parte. Além de reiterar a sua visão de que a literatura não constitui um discurso autônomo, ele acha difícil encontrar critérios que permitam englobar sob um mesmo denominador comum a literatura clássica, identificada pela versificação, e a poesia romântica e pós-romântica, essencialmente de conteúdo. [...] Para ele [Greimas], a ocorrência das chamadas ‘formas literárias’ (figuras, procedimentos, organizações discursivas e/ou narrativas) em discursos tidos como não-literários e o não reconhecimento de leis peculiares aos discursos literários,

confirmam a fragilidade da posição jakobsoniana. (BALDAN e MIYAZAKI, 2004, p. 211.)

Para Greimas, depõe a favor do conceito de conotação social a variabilidade desta “de época para época ou de cultura para cultura” (BALDAN e MIYAZAKI, 2004, p. 211), razão pela qual “a literariedade deve ser integrada na problemática das etnoteorias dos gêneros ou dos discursos” (idem, p. 211), uma proposição que encontra consonância no próprio pensamento de Jakobson, quando este postula o conceito de “dominante”. Assim, Greimas abre pontos de contato entre o discurso literário e outros discursos (míticos, folclóricos) para integrá-lo a uma “tipologia geral do discurso” (idem, p. 212), de forma que a semiótica literária incorpore discursos subliterários ou não-literários e constitua novos problemas de delimitação: “de um lado está a semiótica etnoliterária que se encarrega de textos de microssociedades, de sociedades arcaicas, e de outro se coloca a semiótica socioliterária, que se dedica a discursos sociais das macrosociedades industriais” (idem, p. 212.).

O verbete “Poética” relativiza, ainda, o emprego da categoria “ficção” como elemento de definição do discurso literário; em sua argumentação, propõe substituir a problemática da realidade pela da Veridicção, “do dizer-verdadeiro, peculiar a cada discurso” (BALDAN e MIYAZAKI, 2004, p. 212). Assim, a formulação do que se possa reconhecer como “poético” torna-se afunilada: “[...] a especificidade do poético, estudado no quadro da tipologia do discurso, se deve à articulação das articulações particulares aos dois planos sîgnicos, provocando o efeito de referencialidade que nos leva a aceitar como verdadeiro o que esse discurso constrói, cuja sacralidade se fundamenta na sua materialidade. [...]” (idem, p. 213). A partir dessas considerações, Greimas conclui não ser necessário

registrar as regularidades de ordem ‘poética’ como informações complementares fornecidas pelo texto situado no nível da comunicação poética, mas considerar os processos poéticos que condicionam a produção do discurso poético como articuláveis e formalizáveis ‘dans un space apriorique em paliers, de telle sorte qu’une grammaire poétique, de caractère déductif, ainsi construite puisse rendre compte de tous les discours produits ou produisibles, - l’application de cette grammaire à des discours-occurrences constituant la procédure de as validation.’ (1972, p. 10, grifos do texto original.)

Greimas assume, então, que o texto poético constitui “uma segmentação sintagmática e [...] a projeção de uma ordem sistemática e hierárquica, cujas articulações o transformam em *objeto poético*. *Signo complexo*, não é a sua

descrição exaustiva que o constitui com objeto poético” (BALDAN e MIYAZAKI, 2004, p. 214). O que ocorre, na verdade, é “une opération de la construction de *l’objet* qui emerge et prend forme à partir de l’état de *chose* dans lequel Il est offert à nos sens” (GREIMAS, 1972, p. 11 *apud* BALDAN e MIYAZAKI, p. 214). As autoras fazem notar que Greimas não perde de vista o dado de que o texto poético é, antes de mais nada, uma realização linguística (p. 214), e que ele “reconhece a fragilidade das análises no plano da expressão, partilhada tanto pelos linguistas quanto pelos semióticos [...]” (idem, p. 215).

Quanto ao plano do conteúdo, acredita Greimas “que o desdobramento do discurso poético permite avaliar a sua *densidade*, mensurada pelo número de relações estruturais exigido na sua construção como objeto poético: ‘Tout se passe comme si une corrélation souple se maintenait entre les variations suivantes [...]’” (BALDAN e MIYAZAKI, 2004, p. 215). Essa produção de objetos que resultam da aplicação de “formas canônicas regulamentadas” (idem, p. 217) às linguagens manifestadas constitui, assim, *objetos poéticos* de uma “natureza bi-planar” (“semi-simbólica”, no jargão greimasiano).

Ao seguir essa opção epistêmica (tomar como base para o exercício analítico e interpretativo não o caráter estilístico da versificação, mas o caráter semiótico da composição), tomamos as propriedades sígnicas do poema como base para a determinação de sua forma poética (e não, por exemplo, suas propriedades genéricas, formais e morais). Passamos a pensar a partir do signo em apreciação, e não a partir das convenções, da métrica ou das proposições que, inscritas no poema, não chegam a sintetizá-lo. Embora não tenhamos a pretensão de chegar a resultados definitivos e/ou exaustivos (nosso objetivo aqui é *ensaiar*), buscamos pensar como a aplicação da noção “signo” afeta as possibilidades de produção do sentido latentes no poema e devires nos leitores.

Ao classificar o poema como “signo complexo”, reconhecemos a demanda de localizar a caracterização dessa complexidade e as relações que ela constitui junto aos elementos simples participantes de sua formação. Em termos discursivos, a noção de “signo complexo” corresponderá em nosso estudo à noção de “texto” e seus correlatos (contexto, intertexto, intratexto, arquitexto etc.). Tanto quanto um texto (BENVENISTE, 1976 [1966]), um signo complexo corresponderá a uma “unidade de sentido em ação”. Daí decorre que um signo complexo manifeste duas

propriedades compatíveis com aquelas percebidas em manifestações textuais: um signo, para ser complexo, conecta e interliga conjuntos de signos simples e localiza-se num contexto ou num conjunto de contextos determináveis e, em princípio, recuperáveis.

Quando um signo complexo muda sua forma de contexto, deixa de obedecer aos condicionamentos do sistema simbólico em que se estabelecia e passa a interagir com o novo contexto que o recebe; quanto a seus signos simples (suas “figuras”, em termos semióticos, e “proposições”, em termos discursivos), estes passam por operações de tradução<sup>35</sup> e transcrição<sup>36</sup>, passando muitas vezes a assumir atualizações formais radicalmente diversas das “manifestações de origem”. A passagem entre contextos<sup>37</sup> operada por um signo complexo será neste trabalho referida como processo de “propagação”, uma vez que o movimento compreende a transmissão de uma dinâmica (uma linha de continuidade e perpetuação) e a suspensão de uma mecânica (um intervalo de descontinuidade) na representação de uma complexidade sígnica de caráter sistêmico (aspectos sequenciais e causais) e campal (aspectos descontínuos e heurísticos). O atributo da complexidade doa ainda a essa modalidade de signo características bastante específicas. A complexidade manifesta-se como: a) numerosidade; b) aquilo que não se mostra de forma clara, evidente; c) o que é observável sob vários aspectos; d) elemento em que a “idéia principal” é modificada por outras, acessórias, periféricas, simples; e e) aquilo que é expresso por unidades distintas e homogêneas que não se comunicam diretamente (como acontece, por exemplo, na medição do tempo em dias, meses e anos ou horas minutos e segundos).

No que tange à “disposição numerosa” de signos simples para alcançar a significação complexa, a categoria textual denominada “poema” será evidente: o poema, pelo estatuto mesmo de sua concepção e funcionalidade, procura ser uma enunciação em que uma quantidade *ótima* (e não meramente “*máxima*”) de signos

<sup>35</sup> Joachim Michael e Markus Klaus Schäffauer, por exemplo, entendem que “[...] Essa tradução [em relação à questão dos gêneros] [...] teria que ser pensada como uma tradução capaz de resgatar não mais do que resíduos e rastros da alteridade histórica, uma tradução fraturada pelas cesuras históricas. Visto como signo refratado, o gênero compõe-se de vários signos genéricos que derivam de um infinito processo semiótico de representação de outros gêneros. [...]” (p. 169). Cf. MICHAEL, SCHÄFFAUER *apud* BERNARDO, 2002.

<sup>36</sup> Em João Alexandre Barbosa encontramos a observação de que “[...] Haroldo de Campos foga a contrapelo a questão da traduzibilidade da poesia. Ao optar pela *recriação*, ou *transcrição* [...], o poeta estabelece a dependência estrita entre a leitura e a própria criação poética. Ler poesia não mais como operação decifradora de significados mas recifradora de estruturas da linguagem [...]”. Cf. BARBOSA, 2002, p. 312.

<sup>37</sup> O Contexto pode ser entendido como um conjunto de pressuposições e posposições utilizadas para enquadrar significativamente um ato de comunicação. Cf. DUBOIS [1973], p. 149.

simples ocupe a percepção do leitor e gere sentidos de forma sequencial e/ou simultânea. Quanto ao poema "A Máquina do Mundo", de Drummond, traz ele as marcas de um complexo estilístico e autoral rico em detalhes e estratégias enunciativas que autorizaram muitos críticos a declará-lo um dos mais importantes na obra de Drummond e na constituição do cânone literário brasileiro.

O poema de Drummond (assim como, de resto, qualquer outro signo complexo) produz significados nunca totalmente claros, ainda que todos os seus elementos possam ser dados como integrados ao conjunto da composição. Na verdade, muitas vezes os signos complexos não podem produzir os sentidos marcados nas intencionalidades que o regem exatamente porque a percepção se fixa num *punctum* (Barthes, 1984) figurativo, num *punctum* aparente que ressignifica o complexo *na perspectiva do observador* (caso, por exemplo, das projeções identitárias experimentadas durante a leitura de um romance ou a exibição de um filme em que o leitor reconhece aproximações entre sua(s) identidade(s) e o(s) caracter(es) de um dado personagem).

A complexidade sígnica de "A Máquina do Mundo" abrirá, ainda, a possibilidade de compreendermos sua capacidade de manifestar aspectos variados dos fenômenos que nele se constituem (em nosso caso, aceitaremos que suas propriedades poéticas, literárias e líricas são exemplificadas pela "incidência" da Poesia e da Literatura na conformação do Poema) e lhe conferem um segundo estatuto, deslocando-o do espaço da complexidade para o da multiplicidade. Assumido como uma multiplicidade, o signo "A Máquina do Mundo" articula sentidos em dimensões que se organizam segundo "escalas" distintas entre si e homogêneas somente em seus próprios domínios. Trabalhando na perspectiva de alcançar uma "multiplicidade mínima", assumiremos como "escalas" ou registros ontológicos as instâncias do Imaginário, do Simbólico e do Real inscritas da composição do poema-signo.

Para avaliar a importância desses atributos aplicados à noção de signo e à metodologia dos estudos literários, é preciso lembrar que na ordem dos sistemas só se podem processar operações de um registro existencial por vez: a representação sistêmica parte sempre da consideração sobre conjuntos de elementos que compartilham uma mesma natureza existencial. Sistemas que operam a partir de naturezas ontológicas diversas são ou "intangíveis" entre si (não interferem uns nas



manifestações produzidas pelos outros) ou constituem situações “anômalas” em relação ao sistema tomado como referência (a manifestação deste ou daquele fato escapam à previsibilidade tornada possível pelo conhecimento das características de apenas um dos sistemas envolvidos). Devido a essa independência, a validade de uma observação não pode ultrapassar os limites do sistema em que ele foi gerado: uma percepção sobre questões reais em absoluto *determinará* a constituição de percepções e juízos sobre questões simbólicas e imaginárias de um poema – ou de qualquer outro signo complexo, de qualquer outro texto, ainda que seus processos de constituição e mútua afetação possam ser evidenciados.

## 2.1 Primeiro round: o sociologismo (in)determinista

### 2.1.1 Primeiro movimento: no sequestro da prática, o desvelamento do instituto

*Que quer a nuvem? raptá-lo.  
Que quer o corpo? solver-se,  
delir memória de vida  
e quanto seja memória.*

Carlos Drummond de Andrade, “O arco”, em *Novos Poemas*.

A busca pelo significado da expressão “cultura brasileira” já levou a embates memoráveis em nossa academia. Avaliar a “profundidade das raízes ideológicas” que se ocultam nas várias definições dessa expressão e da “consciência nacional” implica o estabelecimento de considerações sobre “os ideários de tantos homens de pensamento dentro ou fora de nossa Universidade” (BOSI, 2008[1977], p. 35), como propõe, por exemplo, Carlos Guilherme Mota em *Ideologia da cultura brasileira – 1933-1974* (2008[1977]). Uma tal empreitada envolve as complexidades decorrentes de um balanço do pensamento contemporâneo sobre cultura brasileira, incluindo-se aí o risco de desorientar-se no labirinto de referências históricas, literárias, políticas, sociológicas, e o de cometer omissões “quase fatais” (idem, p. 35). Ela é complexa porque

[...] as ideologias não são tão definidas quanto aparentam ser. Sob a máscara do tradicionalismo, pode encontrar-se um convite ao contato direto de aspectos sociais bem concretos e um salutar empirismo; ou, num outro extremo, um fácil jargão dialético-literário pode esconder teimoso modelo funcional ou positivista. (BOSI, 2008, p. 35.)

No caso de *Ideologia da cultura brasileira*, o esforço começa pelo “ajuizamento de alguns grandes estudiosos que se impuseram na década de 30”, como Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, nos quais se pode recuperar uma “leitura rica e fascinante” com a ressalva de uma ambientação ancorada numa “psicologia social antiquada, amante de tipologias humorais e contrastes retóricos” (BOSI, 2008, p 36), advogando ainda “o ensaísmo histórico das causas étnicas, das concausas geográficas e das subcausas psicológicas, descontraído então pela experiência norte-americana em Gilberto Freyre e pela prática modernista em Buarque de Holanda” (idem, p. 36). Fernando de Azevedo, em *A cultura brasileira* (1971[1943]), localiza na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo a ocorrência de um liberalismo destilado pelas relações entre a burguesia ilustrada e a universidade:

[...] Nesta, uma brilhante linhagem de formação francesa, positivista, e, logo depois, anglo-americana, funcionalista, foi absorvendo, por força das necessidades e da sua própria sede intelectual, fontes díspares como Max Weber, Mannheim, Freud, Marx, Sartre, Adorno, Lévi-Strauss...; o que, afinal, constituiu, durante mais de quarenta anos, a cultura “uspiana” [...]. Ficando a meio caminho entre os apocalípticos e os integrados, marchando ora um passo atrás, ora um passo à frente da modernização das elites. Modernização cujo espelho mais claro se encontrará em outros centros universitários, mais céleres na fabricação de ídolos e na sua quebra, menos lastreadas de uma formação de tipo sociológico como a que a Universidade Paulista herdou dos mestres estrangeiros que a aleitaram nos primeiros anos de vida. [...] (BOSI, 2008, p. 37.)

O “elitismo” que se engendra e embala “nesse culto da própria dignidade intelectual que se lustra com as águas da contemporaneidade” leva a “equivocos ideológicos” regidos pela tentação de “entrar para a História oficial da cultura” (BOSI, 2008, p. 37). Com o fim da Segunda Guerra, “a boa consciência liberal se reforça pela certeza de não ter aderido ao Estado Novo” e pelas promessas do desenvolvimentismo. O novo progressismo (cada vez menos *político* que *técnico*), “vestido agora à americana”, pretende superar “o Brasil periférico, arcaico, ignaro e supersticioso [...] pelo controle racional em todos os níveis” (idem, p. 38):

[...] No momento áureo da corrida, pelos fins da década de 50, a integração Brasil-Imperialismo produzia arremedos de resistência, como o nacionalismo desenvolvimentista, à ISEB [...]. O alvo era a passagem, ou melhor, o ‘arranque’ salvador graças ao qual teríamos

uma infra-estrutura nacional sem passar pelo inconveniente do Estado opressor. O resultado está aí, e é triste mas instrutivo: [...] ele [o desenvolvimentismo] nadava com a maré, e a maré o levou para onde bem quis. (BOSI, 2008, p. 38.)

Aqui desponta um dos eixos temáticos do trabalho de Carlos Guilherme Mota: como a inteligência universitária de São Paulo acompanhava essa movimentação? Tendo combatido o Estado Novo, ela se afasta do trabalhismo nos anos de 1950 e tende “a identificar todo e qualquer nacionalismo com ditadura de direita” (BOSI, 2008, p. 39). Na prática, seu “desenvolvimentismo” se verá restrito ao universo educacional, reafirmando princípios liberais no ambiente escolar. O que se poderia chamar de “centro” mais “puro” achava-se na Universidade de São Paulo e se difundia pelo jornal *O Estado de São Paulo*, enquanto o “centro móvel”, “impuro” encontrava-se no governo, “nos partidos populistas, na prática dos sindicatos, nas folhas nacionalistas, na vida política enfim” (idem, p. 39). Além das questões relativas “às origens de classe” da Faculdade de Filosofia, esse distanciamento tem relação com a “responsabilidade muito limitada que a Universidade teve no processo decisório global” (idem, p. 39). Num ambiente como esse, o professor e o pesquisador que lida com descrições e interpretações da sociedade obedece à mesma lógica que um Estado populista; importa-lhe mais

[...] garantir a cultura letrada, a sua difusão universal e livre. Tudo o mais são hipóteses, contra-hipóteses, especulações, releituras dos clássicos, comentários, teses. Daí o seu distanciamento em relação a um projeto amplo, nacional-popular, em um tempo em que a vertente mais ativa da esquerda aceitava teses nacionalistas imediatas; em um tempo em que a inquietude popular, ora manipulada, ora espontaneamente, espoucava nos comícios e em centenas de greves operárias. (BOSI, 2008, p. 39.)

Já para o próprio Antonio Candido (que em nenhum momento consideramos um autor ingênuo), o que se dava era um fenômeno “de ordem externa e interna”: por um lado, havia o prestígio das humanidades clássicas e a “demorada irradiação do espírito científico” (PEDROSA, 1994, p. 70) gerados no contato permanente com a civilização euroéica; por outro, havia uma “ausência de iniciativa política, o atraso na instrução e a fraca divisão do trabalho intelectual, implicados no estatuto colonial” (idem, p. 70). Nesse sentido, o discurso literário representava para o “intelectual brasileiro” o caminho para uma dupla libertação, que envolvia tanto o indivíduo (que opera/é operado a partir das instituições sociais) e a “imaginação criadora” (que participa da pragmática que estabelece a realidade) (idem, p. 70).

Esse caminho, ao mesmo tempo, estabelece-se como condição de “inserção consciente e crítica em nosso sistema social”: “[...] A literatura foi, no Brasil, uma ‘faca de dois gumes’ [...] que intenta atualizar essa tradição, optando também, para tanto, pelo discurso ensaístico, em que se combinam a imaginação e a observação, a ciência e a arte” (idem, p. 70).

Em todo caso, a cultura universitária de São Paulo manifesta sua desconfiança em relação ao nacionalismo e participa de um “descentramento em face do poder”. Ela constitui sua ciência social “nos moldes franceses e americanos”, oscilando aqui e ali entre as conformações positivistas e funcionalistas e estabelece o critério de “neutralidade científica” que permitem, “durante largos anos” um alheamento em relação ao processo de “conscientização” mediado por práticas populares (BOSI, 2008, p. 40), como por exemplo o de um Paulo Freire (ainda hoje um personagem cuja recepção pela academia ainda hoje se mostra deslocada, senão desconcertada). Que esperança poderia dar essa cultura acadêmica ao “povo”, se o seu “prognóstico realista [era o] de que todos estavam condenados à urbanização sociopática, à mais-valia, à alienação, à miséria, à morte” (idem, p. 40)? Que restaria a uma tal cultura, senão fazer “um trabalho de reconhecimento da realidade empírica” (idem, p. 40)? A partir dos anos de 1960, avulta a “curva [...], de resto ainda inacabada” (BOSI, 2008, p. 41), do Estruturalismo:

[...] A História e suas mudanças qualitativas pareciam, então, agonizantes. Davam-se como regularidades algébricas a produção, a circulação e o consumo das mercadorias e dos signos, principalmente dos signos. O sistema, apesar de inchado, começava a exibir os ossos, isto é, a “estrutura”. E todas as ciências humanas como que de repente puderam-se a pensar que não lidavam com formações vivas e diferenciadas, mas só com formas invariantes: esquemas, paradigmas, modelos [...]. (BOSI, 2008, p. 41.)

Nos anos de 1970, finalmente, o pensamento social brasileiro começa a recompor uma “imagem da História” e a “[...] perder aquela confiança no reformismo puramente verbal e no saber que permeava as visões ‘integrativas’ de anos anteriores” (BOSI, 2008, p. 41-42). A perspectiva de um equilíbrio funcional começa a ser substituída por uma pluralidade que evidencia a hegemonia de alguns classes e grupos, em meio à qual acoplam-se “o jargão do racionalismo tecnocrático” e “o ódio a toda subjetividade” (idem, p. 42). É também a partir daí que a teoria da cultura começa a retomar mais coerentemente os fundamentos da dialética hegeliana, via Lukács, Gramsci, Horkheimer e Adorno, “deixando para trás os dualismos fáceis”

(idem, p. 42). Começa-se a pôr em xeque “[...] todo o projeto pseudo-racional que nos arrastou ao ponto em que estamos [...]” (idem, p. 42): o humanismo, ainda que em estado crítico, volta a opor-se ao “industrialismo cego”, “lógicas socialistas” dão combate às “lógicas de consumo”, “agentes” enfrentam “burocratas”, a “voz” esforça-se para encontrar uma anteposição em relação à letra.

Antes dessa “viragem”, os cientistas sociais tendiam a auspicar “a integração das camadas pobres no sistema racional inclusivo” (BOSI, 2008, p. 43); quem não participava da “integração funcional” pertencia forçosamente a ambientes em que vigoravam a “anomia” e a “regressão”, razão pela qual era preciso “[...] pôr a nu a irracionalidade do sistema global” (idem, p. 43). Aflora aí, cada vez mais vigorosamente, a “consciência viva do caráter autoritário” do sistema industrial-burocrático, desvenda-se com mais propriedade a lógica que o alimentava, “[...] a lógica, aliás simples, do sistema colonial: *quanto mais integrado, mais dependente*” (idem, p. 43). Mas, ora, e quem (ou o quê) controla as *forças* da economia, da política, da cultura? Para serem “imparciais”, os estudiosos haviam incorporado uma espécie de “racionalismo puro”, “não-dialético”, que suspendia qualquer forma de empatia (de subjetivação) em nome de um “método ideal” preconizado por um modelo abstrato de ciência (idem, p. 44). A perspectiva passa então a inverter-se: a preocupação com o movimento do colonizador cede espaço às preocupações com o “drama interno” do Brasil, “raramente expresso em letras de forma”, de uma sociedade gestada em “condição cativa”. Dá-se início a um empenho para conhecer “a alma dos dominados”, marcado pelo risco de uma “captura” por parte das “redes populistas de um passado próximo” (BOSI, 2008, p. 44), um risco “[...] simétrico ao do internacionalismo de elite que tem seduzido os intelectuais puros [...]” (idem, p. 44).

A instituição universitária desenvolveu-se em paralelo com outras grandes instituições empresariais e burocráticas, operando a partir da divisão do trabalho, da competição hierárquica e da difusão de um racionalismo técnico: “Houve um aburguesamento rápido do estilo de vida familiar, dos valores éticos, e uma inflexão teórica para o conhecimento puro ou [...] para o reformismo liberal e modernizador” (BOSI, 2008, p. 47), rompido somente a partir de fins dos anos de 1960, quando a “[...] Universidade e a Imprensa então acordam para protestar e estudar as raízes do autoritarismo que vinham sendo adubadas durante toda a escalada neocapitalista”

(idem, p. 47). Carlos Guilherme Mota ressalta a papel crítico de publicações como a *Civilização Brasileira* e *Paz e Terra* (1965-1968) e *Teoria e Prática* (1967), alimentadas por ensaios de, por exemplo, um Leandro Konder, um Roberto Schwarz, um Ferreira Gullar; iniciava-se um período de crítica à “indústria cultural” e da “comunicação de massa”, passando-se a ler Marx e Hegel “como contraponto às teorias que duplicam ingenuamente o sistema dominante” (idem, p. 47). Em seu estudo, Carlos Guilherme Mota localiza por exemplo a produção de Antonio Candido (particularmente “Literatura e consciência nacional”, de 1969) como

[...] uma recusa de qualquer mancha nacional-populista que porventura possa ainda turvar a consciência do intelectual brasileiro moderno: o seu contexto preciso é o espaço aberto pela oposição nacionalismo-universalismo, oposição vivida dramaticamente pela geração modernista e, em particular, pela crítica literária e musical de Mário de Andrade. (BOSI, 2008, p. 47-48.)

Antonio Candido, aliás, é bem conhecido pela coerência de “[...] uma posição anti-romântica, que opõe a disciplina clássica, introduzida pelo colonizador no século XVIII, às ‘tentações da vulgaridade e ao perigo potencial de abstração pelo universo do folclore’” (BOSI, 2008, p. 48). Desde seu *Formação da Literatura Brasileira* (1957), com sua memorável imagem arbórea (“A nossa literatura é galho secundário da portuguesa, por sua vez arbusto de segunda ordem no jardim das musas”) apontando a localização sistêmica da cultura brasileira no contexto *no contexto do cânone eurocêntrico*, e que Haroldo de Campos reconhecerá, em *O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira...* (de 1989), como um enunciado-chave para promover um movimento de *desconstrução* da concepção mais estável do modelo colonial de Literatura, que estabelece a origem de nossa representação do Literário (ou seja, de como modula e interfere na forma como instituímos e praticamos a Literatura). Para Campos, pode-se dizer “[...] que estamos diante de um episódio da metafísica ocidental da presença, transferido para as nossas latitudes tropicais [...]” (CAMPOS *apud* MOTTA, 2006, p. 116). Para ele, a

[...] aparente contradição entre presença (pregnância) poética [a prática] e ausência histórica [sua institucionalização no contexto sócio-histórico] [...] faz de Gregório de Mattos uma espécie de demiurgo retrospectivo, abolido no passado para melhor ativar o futuro, [...] [pondo] em jogo não apenas a questão da “existência” (em termos de influência no devir factual de nossa literatura) mas, sobretudo, a da própria noção de “história” que alimenta a perspectiva segundo a qual essa exigência é negada, é dada como uma não-existência (enquanto valor “formativo” em termos literários) (CAMPOS, 1989, pp. 7-8). (MOTTA, 2006, p. 117.)

Não havendo aqui a demanda específica de se aprofundar no próprio *sequestro do Sequestro*<sup>38</sup> (um “tabu” em muitos círculos acadêmicos brasileiros), parece nos bastar ressaltar que o trabalho de Haroldo de Campos “pede para ser visto como um diálogo com Candido, encetado [...] de modo cortês, que evolui, por vezes, pelo irônico-cortês” (MOTTA, 2006, p. 117) e que a resistência à sua participação na discussão acadêmica indica a vigência de uma “ortodoxia universitária” e, por que não dizer, de uma censura. Ressaltemos, então, que a abordagem desconstrutivista de Campos – *exatamente por ser desconstrutiva* – não anula a representação sistêmica do modelo colonial da literatura ocidental; antes, posiciona a seu lado (*dialoga* com ela) uma representação do *campo da Literatura Brasileira*: como o *campo* precede o *sistema*, torna-se possível que um “[...] dos maiores poetas [brasileiros] anteriores à Modernidade, aquele cuja **existência** é justamente mais fundamental para que possamos **coexistir** com ela e nos sentirmos legatários de uma tradição viva, parece não ter existido literariamente “em perspectiva histórica” (CAMPOS *apud* MOTTA, 2006, p. 116-117, grifos do autor).

No caso específico do “sequestro fundador” observado em Gregório de Mattos, Haroldo de Campos acentua o sentido de “recalque”, segundo a perspectiva psicanalítica e, de forma menos técnica, no sentido que lhe dava Mário de Andrade. A proposição, assim, é a de que a *Formação* “[...] precisou esquecer, ou abafar, ou recalcar” (ou *velar*) o Barroco: “[...] Dentro da lógica da *Formação* [...] ele não pode ser um artista brasileiro, justamente por ser barroco, por vir no bojo do barroco ibérico. [...] Anos depois [...], Haroldo diria que “o guerreiro Gregório revel a seu velório resurrexit” (MOTTA, 2006, p. 119). Sua reação às palavras “jardim”, “galho”, “arbusto”, “ordem” decorre de uma percepção da “não-inocência dos discursos” e da consideração sobre as inflexões de uma hegemonia linguística, uma hegemonia a ser desativada (CAMPOS *apud* MOTTA, 2006, p. 120):

[...] Aí está um inventário de imagens eloquentes, uma rede figurativa nada inocente, em que o jardim é a morada do espírito, ou do Logos, supostamente viajante, e a migração, a imposição do Logos, ou do Espírito, ou do discurso do Outro. Trata-se de um arsenal retórico que se oferece ostensivamente à desconstrução [...]. (CAMPOS *apud* MOTTA, 2006, p. 120.)

---

<sup>38</sup> Em outro momento, poderemos até mesmo discutir a possibilidade de um “sequestro de Drummond (e da poesia filosófica) na Literatura Brasileira”...

Para Campos, esse *logos* (em princípio, *ocidental*; em particular, *européu moderno*) age sob as palavras que sintetizam uma “teorização genealógica”, fixando, a partir de uma origem – de uma imagem – um *telos*. Explorando o *desvelamento* da finalidade na fabulação do discurso edênico (e, portanto, *mitificante*) da *Formação*, avança sobre a idéia de apogeu nela indiciada: “[...] Embora Candido escreva nos anos 1950, tendo, portanto, todo o modernismo, com sua reivindicação de uma língua, finalmente, brasileira, por frente, é o romantismo, com seus temas locais, que é convidado a coroar o processo que vai dar na libertação” (MOTTA, 2006, p. 121). Partindo de uma concepção de tempo histórico marcado pela noção de progresso, “pura marcha para a frente”, na qual não é possível recuperar “estados anteriores”, o recalque do Barroco exemplifica a disseminação de um conjunto de pontos de vista cancelados por uma política cultural e educacional (incluída aí a universidade). Esse cânone, que se orienta por “critérios essencialmente extraliterários”, permite a Antonio Candido identificar elementos como a “tomada de consciência da necessidade de construção da nação” e a “emergência de um certo conjunto de produções já maduras ou já nacionais, frutos da realização da missão romântica” (MOTTA, 2006, p. 121):

[...] Da perspectiva de um crítico-poeta – que não hesita em convocar Jakobson, ao lado de Derrida, o estruturalista com o pós-estruturalista, para argumentar que Candido dá guarida às funções práticas da linguagem, centradas nas tramas do emissor e do destinatário, e deixa escapar as auto-referenciais, centradas no próprio código (cf. CAMPOS, 1998, PP. 18-27) – nada disso pode ser, verdadeiramente, decisivo. Esses fatos não são poéticos. (MOTTA, 2006, p. 121-122.)

No caso de Gregório de Mattos, autor de uma obra que em seu tempo “[...] jamais foi recolhida em livro, de circulação não apenas restrita mas manuscrita, só redescoberta pelos românticos dois séculos depois”, é possível defender a existência de um autor (um praticante da Literatura) que não recorre a praticamente nenhum dos expedientes que associamos corriqueiramente ao sistema de funcionamento da Literatura (o conjunto de suas instituições), tornando-se difícil até definir certos traços de sua identidade (“dele não se poderia dizer nem que foi português nem que se implantou no jardim das musas”, MOTTA, 2006, p. 122). *Sequestrado, recalcado*, Gregório de Mattos foi, como no verso de Fernando Pessoa, “[...] por não ser existindo”.

Retomando o fio de Alfredo Bosi na apresentação a *Ideologia da cultura brasileira*, de Carlos Guilherme Mota, as funções sistêmicas desenvolvidas por



Candido são caracterizadas como “vínculo placentário” e indicador de uma “inevitável dependência” (expressões de Mota) em relação aos códigos do sistema literário europeu vigentes nas Academias a partir do século XVIII. O valor a ser atingido é o da “superação cultural do subdesenvolvimento, a passagem de etapas mentais atrasadas, provincianas, que se fará mediante a liberdade de expressão, o rigor científico e o planejamento mais razoável das instituições” (BOSI, 2008, p. 48), ou seja, trata-se de uma “concepção neo-ilustrada” que associa modernização e democratização: o progresso prescinde do nacionalismo e de “sombras folclorizantes” (idem, p, 48). Em termos históricos, isso significa abdicar de “quase todos os conteúdos da vida indígena, da vida escrava, da vida sertaneja, da vida artesanal, da vida rústica, da vida proletária, da vida marginal” e aponta para um problema não resolvido, “[...] talvez nem sequer formulado. *Quais as relações que os códigos “altos” entretêm com a vida e a mente do povo?* Relações de libertação, de controle, ou, simplesmente, de ausência e indiferença? [...]” (idem, p. 49). Encerrando seu ensaio de apresentação, Alfredo Bosi observa (em 1977, lembremos) que

[...] A análise textual parece ainda não ter instrumentos para responder à pergunta: lidando com um repertório feito de objetos que, por sua própria natureza, já ultrapassaram o limiar que separa o pobre iletrado do homem de letras, a sua perspectiva não vai além da literatura. Esta vive a sua própria temporalidade na qual assumem caráter muito específico os contatos com as formas artísticas supranacionais. [...] (BOSI, 2008, p. 49.)

### 2.1.2 Segundo movimento: um outro olhar para comparar

*Descubra em seu movimento  
forças não sabidas, contactos.*

Carlos Drummond de Andrade, “Os últimos dias”,  
em *A Rosa do Povo*.

*De seu peso terrestre a nave libertada,  
como do tempo atroz imunes nossas almas,  
flutuávamos  
no canto matinal, sobre a treva do vale.*

Carlos Drummond de Andrade, “Evocação mariana”,  
em *Claro Enigma*.

Uma vez que estamos mais interessados em alcançar a forma como os signos se comportam no interior dos sistemas culturais – incluindo o sistema literário, talvez nos seja útil *emparelhar* as perspectivas que nos são mais familiares a exemplos alternativos às tradições mais hegemônicas no pensamento brasileiro. Afinal, não se deveria esperar que as teorias sobre o surgimento da ciência moderna – como a de Comte – viessem a se tornar “[...] a única ilustração da sociologia do conhecimento” (BOUDON, 1996, p. 524). Tomemos como exemplo o caso de Pitirin Sorokin<sup>39</sup> (*Social and Cultural Dynamics*, 1937-1941), sociólogo russo que participou ativamente da fundação do departamento de Sociologia de Harvard, notabilizando-se por teorias controversas no campo dos processos sociais das tipologias históricas da cultura<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> Sorokin, sociólogo profissional e ao mesmo tempo historiador comparatista, foi crítico severo da classificação civilizacional de Arnold Toynbee, alegando que os modelos civilizacionais deste constituíam “incoherent mixtures”. Ainda assim, “as David Wilkinson (1995) has pointed out, Sorokin did admire many aspects of Toynbee’s general conception of historical change: its focus on very large-scale structures that change over long periods of time, its replacement of the notion of linear change with the idea that change was cyclical or rhythmical, and its recognition “that each of the vast cultural systems and supersystems is based upon some major premise or ultimate value” (Sorokin, 1966, p. 230)” (SANDERSON, 1995, p. 17.). Além disso, deve-se atentar logo de início para o fato de que sua teoria tende a ser considerada “falha e grandiosa”; ainda assim, “[...] Longe de ser um funcionalista estrutural com uma concepção evolucionista de mudança social como era [Talcott] Parsons [seu grande “inimigo”], Sorokin [...] [presumia] que as sociedades complexas podem ser vistas como unidades holisticamente integradas [...]” (ZOLBERG, 2006, p. 86).

<sup>40</sup> “[...] O foco da monumental teoria de Pitirin Sorokin [...] é a cultura. Ele define cultura como “o somatório de tudo o que é criado ou modificado pela atividade consciente ou inconsciente de dois ou mais indivíduos que interagem entre si ou que mutuamente condicionam seu comportamento” [...]” (cf. SZTOMPA, 2005, p. 263).

(A título de contextualização, é interessante lembrar que antes de Sorokin, em 1916, Pareto já havia desenvolvido uma “teoria cíclica dos fenômenos mentais”, na qual reconhecia um “instinto de combinação” em alternância com uma “persistência dos agregados”, ou seja, certos períodos seriam mais propícios a mutações e inovações, enquanto outros seriam marcados por aperfeiçoamentos, complementaridades, coordenações e organizações dos conhecimentos existentes (BOUDON, 1996, p. 525). Além dele, Thomas Kuhn, no clássico *A Estrutura das Revoluções Científicas* (de 1969), propõe uma alternância entre “fases revolucionárias” e períodos de “ciência normal” (idem, p. 525).)

Em sua *magnum opus*, propõe uma classificação das sociedades segundo sua “mentalidade cultural”, que pode ser “*ideational*” (a realidade é dada como “*spiritual*”), “*sensate*” (a realidade é “*material*”), ou “*idealistic*” (a realidade é a síntese de ambas as *naturezas*); para ele, as grandes civilizações desenvolvem-se pelo revezamento (*cycles*) dessas três “fases”/“estágios”:

O momento crucial surge quando Sorokin aplica essa tipologia analítica ao fluxo do processo histórico. Ele concebe o padrão principal da mudança histórica em termos cíclicos. [...] “O padrão mais geral da mudança sociocultural é aquele dos processos recorrentes que variam sem cessar” [...]. Muitas vezes, os processos invertem sua direção e se repetem. “Quer rapidamente quer durante um grande lapso de tempo, em um mesmo sistema ou em diversos sistemas sociais, um processo se move em uma certa direção quantitativa, qualitativa ou espacial, ou em todas essas direções, atinge o seu ‘ponto de saturação’ para, em seguida, inverter muitas vezes os seus movimentos” [...]. (SZTOMPKA, 2005, p. 265.)

Sorokin propõe “ondas” e “flutuações” históricas fundamentalmente na cultura ocidental, cobrindo 2.500 anos de efetivação de ciclos, não necessariamente de forma completa, mas “representações e materializações sempre novas dos mesmos princípios subjacentes” (SZTOMPKA, 2005, p. 265). Cada uma dessas fases de desenvolvimento cultural procura não apenas descrever a natureza da realidade, mas também busca reconhecer a natureza das necessidades e satisfações humanas e dimensionar o quanto elas podem ser alcançadas, definir os métodos para alcançar a satisfação.

À sombra da guerra que se intensificava, Sorokin compreendia a civilização ocidental como “*sensate*” e condenada por sua própria dedicação ao progresso tecnológico a decair, degenerar e favorecer a emergência de uma nova era, “*ideational*” (e *pragmática*) ou “*idealistic*” (e *utópica*). Para Raymond Boudon (1996),

os trabalhos de Sorokin propõem um desvio em relação às teorias comtianas e pós-comtianas, uma teoria cíclica, em vez de evolucionista, das transformações mentais. Sua abordagem – de Sorokin – parte da consideração de que “a história da arte e a história da literatura revelam flutuações” (BOUDON, 1996, p. 524). Ainda que se discutam os méritos do conjunto da obra do sociólogo russo, deve-se atentar para sua intuição a respeito do caráter “cíclico” de certos “assuntos gerais” (idem, p. 524) do interesse humano, como as noções de “bem” ou de “verdade”.

Quanto aos componentes do processo de interação humana propriamente ditos, Sorokin estabelece três agrupamentos básicos: “human actors as subjects of interaction; meanings, values, and norms that guide human conduct; and material phenomena that are vehicles and conductors for meanings and values to be objectified and incorporated into a sequence of actions” (“Doctrine Overview”, 2008, *Pitirim A. Sorokin Collection*). Avulta em seu pensamento a ênfase dada aos “fatores culturais”, elementos “superorgânicos” determinantes das condutas sociais e definidores de formas “*unorganized, organized, and disorganized*” (“Doctrine Overview”, 2008) postas segundo as “formas horizontais e verticais de comunicação entre os homens” evidenciadas pelo estudo da “circulação dos objetos, fenômenos e valores culturais” (SANTOS e MARQUES, 2002, p. 282): “[...] a circulação horizontal se verificaria ‘[...] de lugar a lugar, de homem a homem, de grupo a grupo, no espaço social’” (SOROKIN, 1964 *apud* SANTOS e MARQUES, 2002, p. 282), enquanto a “circulação vertical [...] se daria pela transferência de elementos culturais de uma camada da sociedade a uma outra [...]” (SANTOS e MARQUES, 2002, p. 282).

## 2.2 Segundo round: o formalismo arbitra

*Não encontro vestes,  
não seguro formas,  
é fluido inimigo  
que me dobra os músculos  
e ri-se das normas  
da boa peleja.*

Carlos Drummond de Andrade, "O lutador", em  
José.

Este estudo pretendeu, desde seu início, constituir-se no campo dos estudos comparados. Evidentemente, tinha como etapa fundamental a definição de *elementos* de comparação, e essa necessidade levava à consideração sobre a natureza da literatura a ser comparada. Indagar sobre a natureza (ou "naturezas") da Literatura e sobre as propriedades, condicionamentos e determinações que pudessem orientar uma analítica de moldes comparativos significava, "na prática", assumir que dependendo da definição estabelecida como base para o conceito "literatura"<sup>41</sup> nos levaria a um ou a outros horizontes de possibilidades comparativas, analíticas e interpretativas. Se a compreensão a respeito da natureza da Literatura é importante para que se possam estabelecer os elementos e as instâncias de comparação entre os diversos fatos literários, será também importante que consideremos pontos que ilustrem a extensão de nossos interesses de discussão e assinalem a delimitação da problemática de pesquisa constituída.

Buscando reconhecer os elementos de uma hipotética natureza do fenômeno literário, pudemos retomar contato com questões como a da literariedade (ainda bastante legítimas e presentes no exercício crítico e teórico brasileiro), embora cada vez mais tomada em reformulações que a desvinculam de uma constituição formalista e aproximando-se de propostas teóricas identificadas com teorias como as da estética da recepção. Assim,

[...] Além de poder ser caracterizada [por exemplo] pelo seu enredo estruturado, pela sua dramaticidade, historicidade ou diacronia, [...] [um texto literário constituído] na linguagem, define-se por sua

<sup>41</sup> A saber, literatura como intencionalidade/produção, como forma/produto e como recepção/consumo, que caracterizam definições associadas a uma concepção de prática cultural, ou como autoralidade, difusão e circulação, que por sua vez aproximam a compreensão do literário de uma concepção de prática institucional. Embora todas as definições sejam concomitantes (todas colaboram na manifestação do fato literário), é comum que os estudiosos elejam uma ou algumas instâncias como "essenciais", em detrimento das outras.

literariedade subjuntiva apoiada nas metáforas, metonímias e outros tropos. A característica da literariedade é que permite [...] [ao texto] expandir seu horizonte de possibilidades, favorecendo a exploração das conexões possíveis entre o excepcional e o comum. [...] (GRANDESSO, 2000, p. 218.)

Uma vez que é pela via do texto que o leitor exerce sua atividade produtiva (ABDALA JR., 2007, p. 213), é pela leitura que ele estabelece sua participação mais direta (ou, melhor, mais “intensa”) na *fatura* do literário, uma participação que muitas vezes evoluirá para a *expressão e comunicação*, desencadeando “reações emocionais, racionais e metafísicas” (ANDRADE, 1998, p. 72) em relação aos fatos literários. Assim se Jakobson inaugurava a noção de “literariedade” por meio de uma distinção em relação à noção estrita de literatura (MOISÉS, 1997, p. 263), ele já antecipa a possibilidade de que a “literariedade” pudesse ser “encontrada” não necessariamente no texto literário.

Carlos Reis chama a atenção, em *O conhecimento da literatura* (2003, p. 111), para o fato de que boa parte dos efeitos estéticos da literatura ocorrem como “resultado de um acto discursivo” cuja “relevância [...] se reconhece à instância receptiva, como instância decisiva no reconhecimento da literariedade” (idem, p. 111):

[...] Deslocando a reflexão acerca da linguagem literária para um âmbito outro que não o da indagação positivista das suas origens e evolução ou o das determinações ideológicas e económico-sociais que lhe subjazem, Jakobson procurou fundar uma poética inspirada por um objectivo central: descrever as propriedades linguísticas do discurso literário (...). (REIS, 2003, p. 111-112.)

Como se vê, *cercar* o conceito de literatura não deve ser considerada uma tarefa das mais simples. Jakobson “procurava uma renovação da poética clássica” (REIS, 2003, p. 112), e seus postulados “autotélicos”<sup>42</sup> permitem “de forma algo contraditória”, configurar “um modelo global de comunicação linguística, fazendo-o incluir um acto de produção linguística ‘não comunicativo’ ou minimamente comunicativo, um oásis centrado no texto, numa teoria baseada na mensagem” (COSTE *apud* REIS, 2003, p.113). Já Tynianov, outro formalista de grande importância, atentava para “factores de índole histórica e social”, fatores que, “na

<sup>42</sup> “La visée (*Einstellung*) Du message em tant que tel, l’accent mis sur La message pour son propre compte” (JAKOBSON *apud* REIS, 2003, p. 113).

sua mutabilidade, denegavam (e denegam) uma postulação meramente formalista do fenômeno literário e da literariedade:

Assim, segundo Tynianov, “l’existence d’un fait comme *fait littéraire* dépend de sa qualité différentielle (c’est-à-dire de sa corrélation soit avec la série littéraire, soit avec une série extra-littéraire), en autres termes, de sa fonction.” E num passo fundamental, acrescentava: “Ce qui est ‘fait littéraire’ pour une époque, sera un phénomène linguistique relevant de La vie sociale pour une autre et inversement, selon Le système littéraire par rapport auquel ce fait se situe”. O que permite pensar numa outra hipótese de postulação da literariedade: a que a relaciona com o enquadramento receptivo do fenômeno literário, em termos socioculturais, e em função de uma sua interpretação de índole contratualista.” (REIS, 2003, p. 113-114.)

Carlos Reis faz muito bem em frisar que não se está falando, nesse caso, de uma “anulação da linguagem literária como linguagem específica”, tratando-se, antes, “de saber que factores e circunstâncias determinam essa especificidade” (2003, p. 114). Com o deslocamento da discussão sobre a noção de “literariedade” para os domínios da recepção, na virada do século XX para o XXI, tanto as teorias essencialistas quanto as formalistas passaram a ocupar, cada vez mais, posições periféricas no cenário dos estudos literários. Ganha terreno “o desenvolvimento de teorias de orientação contextual veio chamar a atenção para aspectos fundamentais do fenômeno literário”, acentuando a “importância do contexto pragmático em que decorre a comunicação literária, a valorização da recepção literária e a tentativa de formação de uma teoria empírica e global da literatura” (idem, p. 114). Tal como aponta José María Pozuelo em *La lengua literaria* (1983),

[...] A não-existência – reconhecida quase geralmente – de propriedades intrínsecas e inerentes ao texto para distinguir a classe dos textos literários de toda outra classe dos textos, motivou o aparecimento de noções como a de *aceitabilidade social e histórica* ou a noção de que o processo de semiotização literária abre um duplo código em que, juntamente com as estruturas linguísticas, devem intervir as normas extralinguísticas que actualizam um processo psicossocial que atribui ao texto uma ‘valência’, uma sanção cultural a partir de um sistema de valores. (p. 71)

O que parece importante destacar, segundo Carlos Reis, é que a distinção entre “discurso literário” e “discurso não literário” “não se fixará prioritariamente em propriedades de natureza formal”, pois estas são insuficientes para a determinação da literariedade (2003, p. 117-118). São os “elementos de contextualização” (p. 118) que caracterizam as diversas “peculiares situações de uso” (p. 119) e as “condições situacionais em que certos discursos são entendidos como literários” (p. 119).

Assim, se nos propomos estudar um caso de “propagação temática” seremos forçados a reconhecer uma preocupação com os campos disciplinares que se ocupam da definição de “tema” e com os contextos em que essa noção é acionada, atentando para o fato de que a especificidade verbal do *corpus* considerado (a de ser um texto, uma *unidade de sentido em ação interpretativa*) nos aproximará das abordagens que atribuem à noção “tema” uma proximidade significativa com a noção de “discurso”. Fica a nosso cargo, é claro, estabelecer e esclarecer onde e como se dá a incidência de “questões discursivas” num *corpus* linguístico identificado como “texto literário”, e em como um artefato específico como uma manifestação literária “absorve” e “reflete” traços das outras instâncias significativas identificadas com a noção “literatura”: ao nos decidirmos pela preocupação com a ocorrência de “propagações temáticas” no poema pinçado da obra de Carlos Drummond de Andrade, estamos assumindo que esse *texto*, além de se configurar como uma unidade de sentido específica e determinada no conjunto da obra de um dos grandes autores canônicos da tradição literária brasileira, estabelece uma continuidade e uma comunicância com outras instâncias caracterizadoras do literário cuja percepção não se dá de modo direto, na análise de elementos “ímanentes” do poema.



### 2.3 Terceiro round: a revirada linguística

*(Na solidão de indivíduo  
desaprendi a linguagem  
com que homens se comunicam.)*

Carlos Drummond de Andrade, “Mundo grande”, em  
sentimento do Mundo.

*Pois a linguagem planta suas árvores no homem e quer vê-las  
[cobertas  
de folhas, de signos, de obscuros sentimentos, e avenidas  
[desertas*

Carlos Drummond de Andrade, “A Luís Maurício,  
infante”, em *Fazendeiro do Ar*.

Aos estudiosos da linguagem, hoje, cabe explorar o mais detidamente possível o significado de expressões como “*linguistic turn*”, que propõem uma *inversão formal* em relação ao modo como lidamos com a relação entre conhecimento e linguagem.:

As fontes da revolução da linguagem coincidem em tempo e sensibilidade com essa crise da moral e dos valores formais que precede e segue imediatamente a Primeira Guerra Mundial [...]. os modos analítico e mimético de experimentar o profundo paradoxo e fragilidade da linguagem interagem em numerosos pontos-chave. O *Tractatus* de Wittgenstein tem sua contraparte substantiva na poesia, no teatro e mesmo na música do período. [...] (STEINER, 1990, p. 9-10)

Muito do fundamento das críticas à proposição de definições referenciais para a literatura vem da obra de um filósofo ainda hoje pouco estudado na universidade brasileira, tradicionalmente ligada às correntes filosóficas continentais, como as francesas e as alemãs entre nós. Wittgenstein, ainda que austríaco e plenamente sintonizado com o repertório filosófico de sua época, nos chega modulado por sua integração ao contexto da filosofia analítica inglesa, praticamente ausente dos programas de formação em Filosofia e suas áreas afins (como a de Letras).

A crítica ao *essencialismo* feita por Wittgenstein “condena como ‘erro filosófico cardeal’ a inquirição sobre a *essência* que estas (ou outras) expressões

possam significar isoladamente, deslocadas do ‘jogo de linguagem’ no qual se constituíram originariamente” (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 20):

A crítica wittgensteiniana ao essencialismo encontra-se intimamente ligada ao conceito de ‘semelhanças de família’ analisado com delongas nas Investigações filosóficas. [...] O que o exame de múltiplos jogos [de linguagem] nos revela é uma complexa rede de semelhanças [...] que se imbricam e se entrecruzam, mas que não constituem fundamento suficiente para que se afirme a existência de um elemento comum a todos os jogos [...]. (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 2)

Ao propor a superação do essencialismo, Wittgenstein cria a possibilidade de “abolir” a objetividade, ao menos como fundamento e parâmetro metodológico *a priori* dos estudos literários (e das ciências humanas em geral). Não havendo uma “essência”, não há um ponto (objetivo) ao qual chegar, ou ao qual retornar em busca do sentido ou do significado definitivo/original para o artefato literário e para as práticas assumidas para sua manipulação. Pressupondo que o significado reside, de forma radical, no uso que se mostre possível àquele que opera a linguagem, a perspectiva dos “jogos de linguagem” exige a constituição de um domínio de intersubjetividade que induz ao questionamento de *todas* as noções de “literário” derivadas da concepção moderna de subjetividade: a literatura é, certamente, algo que o sujeito vê, percebe, sente; não é, porém, uma “substância” que resida num sujeito ou num objeto em particular. Sendo “intersubjetiva”, a linguagem – e a Literatura – identifica-se antes com a idéia de um contínuo acionamento, de um agenciamento de dispositivos instrumentais, institucionais e estéticos capazes de provocar os “efeitos (de sentido) do literário” (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 21):

Uma teoria radicalista do significado como uso, para além de outras dificuldades metateóricas e teóricas que suscita, esbarra necessariamente num problema insolúvel no quadro de tal teoria: o uso só é possível se estiver assegurada a intersubjetividade do significado e a intersubjetividade do significado requer a existência de regras que transcendam a mutabilidade das situações contingentes, a diversidade dos indivíduos nelas actantes como locutores, e que sejam constitutivas e reguladoras da actividade representada pelos jogos de linguagem. [...] Wittgenstein [...] defende [...] uma concepção instrumentalista e institucionalista da linguagem [...]. (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 25.)

[...] Wittgenstein ensina a ver e a considerar a complexidade e a contingência dos fenómenos, isto é, dos factos enquanto observados e interpretados por um sujeito cognoscente, donde procede a exigência epistémica de operar com conceitos abertos e de refugir a qualquer tipo de fixismo teórico. (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 28)

Ainda que Wittgenstein enfatize que a superação da objetividade atinge o próprio conceito de “linguagem”, tomamos como consensual a validade (ainda que

relativizável) das definições objetivas de que se utiliza a Linguística para definir pontos de partida suficientemente estáveis em seus estudos. De forma geral, sabemos (ao menos os especialistas) que estamos diante da linguagem, quando nos deparamos com ela: da consciência em relação à existência e à presença da língua, ou à gramática, até a compreensão da forma como a linguagem se relaciona com o mundo ao qual ela incessantemente faz referência.

A Teoria da Literatura, por seu turno, nunca pôde contar com esse apoio, ou melhor, não pôde contar com esse apoio senão por um curto período. Não sendo possível apontar uma “essência do literário”, torna-se impossível prever “comportamentos” para suas manifestações ou técnicas precisas para enquadrá-las e descrevê-las, retomando-se, assim, o “problema insolúvel” da “teoria radicalista do significado como uso”. A “concepção instrumentalista e institucionalista” elaborada por Wittgenstein para tratar da “linguagem” parecerá hoje bastante familiar ao estudioso ou simpatizante das diversas correntes de estudos culturais, seja pelas variações que se identificam com o enquadramento sociológico do fenômeno literário (suas instrumentalidades), seja por aqueles que buscam responder metodologicamente à afetação causada pela noção de “cultura” no contexto discursivo da Antropologia (suas institucionalidades). Se o olhar sociológico privilegia *punctuns* que identifiquem o fenômeno literário com formas e funções expressas nas relações sociais e nos códigos estéticos, a mirada antropológica facilitará ao estudo do literário uma aproximação em relação aos processos valorativos e procedimentos críticos dos quais resultam, em última instância, as formações canônicas e as ordenações repertoriais.

Wittgenstein, contudo, é ainda uma referência marginal para a maior parte dos estudiosos do fenômeno literário, oriundo de uma tradição filosófica que não se constitui na base histórica da formação do pensamento universitário brasileiro, ou que pelo menos não se constitui como a base principal desse pensamento. MaisNo período em que se mostraram afeitos, por força de nossa formação, às demandas de um *teorein* explicitamente que se deseja identificando com a ciência moderna, os estudos literários atravessamos o século XX esforçamos-nos por compreender a literatura a partir de perspectivas proposições metodológicas tais como o formalismo russo, o *new criticism* e a estilística (AGUIAR E SILVA, 1988, p. 15). Embora os estudiosos que construíram essas bases teóricas

demonstrem uma compreensão bastante ampla do fenômeno da Literatura e da Linguagem, a sistematização por eles constituída privilegia a consideração sobre a Literatura a partir das formas com que ela se constitui (e a partir das quais ela se institui)<sup>43</sup>. Com a vulgarização das fórmulas analíticas e interpretativas de cada movimento teórico e crítico e com a “erosão” (e não apenas “crise”) do sistema literário no transcorrer do século XX, a aproximação formal em relação ao fenômeno literário permitiu a entronização do texto impresso como espaço *par excellence* da instituição do literário<sup>44</sup>. Sobre a abrangência dessa erosão, são bastante interessantes as considerações feitas por George Steiner: “A solidão resguardada [...] que define a biblioteca particular tradicional hoje é rara. A densidade de silêncio em que o exercício clássico de leitura ocorria [...] é hoje anômala. [...] o homem que lê sem mover os lábios [...] está excluindo os outros. [...]” (STEINER, 1990 [1968], p. 125).

Se pensamos num cânone ocidental impresso teremos provavelmente uma lista razoável de autores e um bom repertório de textos, mas será sempre interessante lembrar que a variedade de gêneros e formas de registro do literário não se restringe àquelas providas pela indústria gráfica (condicionante em suas limitações técnicas) e pelo mercado editorial (condicionante em suas razões econômicas). A representação canônica média – ou o “senso comum do literário” – não raro se compõe de uma percepção do “livro literário” e da expectativa de uma forma de leitura que permita, a partir do texto, reconstituir uma “condição de uso especial” da linguagem (STEINER, 1990 [1968], p. 125). O fato de que o suporte – um elemento em princípio “acidental”, segundo a categorização aristotélica – a partir do qual se constitui uma manifestação que interfira e condicione a percepção (e a concepção!) que venhamos a ter dos fenômenos literário e poético não deve ser tomado como um indicativo de que esse “suporte acidental” determine ou mesmo revele a “natureza” desses dois fenômenos.

---

<sup>43</sup> Em termos fenomenológicos, podemos descrever essa formação metodológica (do fenômeno *pensado* a partir da percepção que se consegue ter de uma de suas manifestações) como uma redução. Uma vez naturalizada e/ou internalizada essa redução, ela passa a modular – ou mesmo a condicionar – a percepção e a recepção da Literatura (e não apenas do texto literário) numa rede social. Pese-se aí a importância da interação entre estudos literários e didática do ensino de Literatura.

<sup>44</sup> Certamente, haveria que se pensar nas propostas de retomada da Literatura em outros suportes, como a voz, suportes visuais e digitais. Mas mesmo nesse caso, em termos de volume de produção e de reconhecimento, haveria pouquíssimos – ou nenhum – exemplos de entronização canônica baseados exclusivamente em suportes não identificados com o formato impresso, sobretudo o do livro.

Uma vez superado o possível equívoco entre “literatura” (o fenômeno) e “texto literário” (a manifestação da literatura sob a forma de um artefato derivado de uma prática cultural intimamente ligada à manipulação da linguagem verbal), podemos buscar especificidades que nos orientem na operação do processo de redução com que lidamos ao abordar a literatura segundo a perspectiva formal e na recuperação da amplitude fenomenológica que permita relativizar e retomada a busca por um “sentidos “essenciais” para a Literatura. A “obra literária” – essa fórmula jurídica tão definidora da literatura moderna – é a cristalização de um fenômeno (a linguagem) numa situação que a torna “especial”, “diferente”; pensada dessa maneira, o artefato e o rito que ele prescreve são eles mesmos a senha para a “ativação” do fenômeno literário (e sempre perguntará o poeta: trouxeste a chave?).

No discurso (aqui, o poético), não ocorre um único jogo de linguagem, mas vários (talvez infinitos), articulados no corpo de um artefato (a "grafia" que opera o "registro" do poema). Eles ocorrem em tantos níveis de relação (lógica, topológica, gráfica, sonora, etc.) que nós nunca poderíamos exigir que se pudesse perceber ou recuperar através de um método analítico convencional (binário / estrutural / logocêntrico). Num único ato enunciativo – por exemplo, um poema – podem ocorrer inúmeras variações e ruídos na produção de sentido, e em cada elemento que os constitui... Cada poema, então, poderá ser compreendido como um jogo de linguagem: ele estabelece "regras" (às quais o leitor e o crítico devem ficar atentos) cuja validade é unicamente interna e localizada, regras que precisam levar em conta as singularidades materiais e físicas, ideais e lógicas de um artefato específico da linguagem. A inobservância inobservância de uma regra de leitura interna de um poema pode provocar desvios e distorções em relação a suas possibilidades expressivas. Obviamente, como não é frequente aos poemas virem já portando uma bula explicativa, a atenção e o estabelecimento de conjuntos de "regras de leitura" para um poema em particular demanda o cuidado de procurar sinais dessas regras.

## 2.4 A Literatura, enfim, *volta* a ser episteme

*...a teoria da literatura configura-se também como uma epistemologia, isto é, como uma maneira de pensar o pensamento.*

Gustavo Bernardo

*A metáfora [...] parece um instrumento de criação que Deus deixou esquecido dentro de uma de suas criaturas na hora de fazê-la, como o cirurgião distraído que deixa um instrumento no ventre do operado. Todas as outras potências nos mantêm inscritos dentro do real, do que já é. O que mais podemos fazer é somar ou subtrair umas coisas de outras. Só a metáfora nos facilita a evasão e cria entre as coisas reais recifes imaginários, florescimentos de ilhas sutis.*

José Ortega y Gasset

A discussão sobre o caráter fundamental do objeto literário, identificado a partir do signo que mais diretamente evidencia a existência da Literatura – o texto – exigiu continuamente o questionamento e a reformulação dos pressupostos epistemológicos pelos quais se pautam as formas de análise e interpretação do conjunto dos elementos que compõem a manifestação do literário. A Teoria da Literatura, localizando o texto como o objeto por excelência da *experiência* literária, tomou-o por gerações como o ponto de partida para a elaboração de modelos, fosse o de um sistema – no qual o texto é o *objeto* sobre o qual incidem as *forças e as formas* não diretamente aparentes do literário (SALGUEIRO, 2002) – ou o do objeto a partir do qual se podem evidenciar as forças e as formas que, efetivamente, constituem o sistema. A discussão epistemológica sobre a determinação da natureza do fato literário percorreu, no decurso de menos de um século, o trajeto das três instâncias sistêmicas de sua ocorrência sociocultural e histórica, projetando-as a partir do prisma constituído pelo texto literário.

Da análise das intencionalidades autorais, que na maior parte das vezes são dadas como exageradas (WIMSATT e BROOKS, 1996[1970], p. 518) e obsoletas (obsoletas, é claro, segundo a noção de progresso que se encontra impregnada na dinâmica da ciência moderna), mas que inegavelmente constituem uma instância (a

instância inicial, da teoria e da crítica metodológica<sup>45</sup> na modernidade do Oitocentos), passando pelo estruturalismo da forma (do texto) e do fundo (social) nos quais se conforma o texto literário e chegando finalmente ao limite das desconstruções e ressignificações que os diversos horizontes de leitura podem interpor ao texto.

Se o ser da Literatura é constituído nos atos daqueles que a praticam, e o seu estar é definido a partir dos movimentos que condicionam sua institucionalização, que se poderia dizer a respeito do conhecimento mediado por ela, quando orientado pela descrição daquilo que não reflete diretamente o que ela é, mas apenas um aspecto superficial do seu ser, uma de suas manifestações? É possível falar algo objetivo sobre sua constituição e validade no domínio geral do que nos acostumamos a chamar “disciplinas científicas”? No contexto moderno, a epistemologia propõe que o conhecimento se forma em torno do objeto cognitivo (formado no regime da representação simbólica), que por sua vez se projeta a partir de um objeto estético (fixado no regime sensível da representação do real) que se toma como objeto empírico (aquele que gera as figuras que alimentam nossas representações imaginárias). A partir do momento em que se começa a falar na possibilidade de constituição de um conhecimento pautado não pela forma objetiva que um conhecimento aparenta ter/manifestar, deixa-se o terreno da representação estável/estabilizada da objetividade para operar-se no terreno mais sedição da intersubjetividade.

Assim, por exemplo, o célebre “fim do homem” anunciado por Foucault “[...] é simplesmente o fim de uma *episteme* na qual o homem apareceu como se fosse o principal objeto do conhecimento” (FERRATER MORA, 2001, p. 851). De certo modo, se aceitamos que a episteme moderna foi marcada pela noção de “significado transcendental”, entendido como “origem, consciência, telos, Deus” (BORBA, 2003, p. 193), a episteme contemporânea é “marcada pela noção da impossibilidade de totalização do sentido” (BALOCCO, 2005, [s.d.]):

A noção da totalização do sentido, que a episteme do nosso século questiona, está baseada na crença de que o texto literário é portador

---

<sup>45</sup> Lembremos que até o Iluminismo a diferenciação da ação comunicativa ainda não havia cristalizado a enunciação crítica numa função especializada, nem muito menos numa virtual atividade profissional. A crítica era exercida de modo razoavelmente difuso, sendo realizada por toda uma variedade de intelectuais humanistas. Com a introdução da exigência do método e da formação técnica, o trabalho crítico foi-se tornando uma espécie de propriedade de uma classe de intelectuais e técnicos (como professores universitários, escritores-críticos, jornalistas culturais, críticos profissionais etc.).

de um “sentido absoluto”, que vai sendo aos poucos desvendado: embora a mesma obra possa ter leituras diferentes, em diferentes épocas, estas leituras representariam apenas possibilidades de leitura, ou tentativas imperfeitas de compreensão de um sentido que é absoluto (JOBIM, 1996, p. 39). (BALOCCO, 2005, [s.d.] )

Uma vez que a “lógica epistêmica” pode ser empregada para a consideração sobre “enunciados de conhecimento ou de crença” (FERRATER MORA, 2001, p. 852), torna-se possível argumentar que “toda filosofia pressupõe uma epistemologia, mas nem toda epistemologia pressupõe uma filosofia” (idem, p. 853). O que há de mais ou menos certo, ou consensual, “[...] é que se pode passar de pesquisas epistemológicas detalhadas para o problema do conhecimento em geral” (idem, p. 853). Já em Foucault, por exemplo, ganham importância “[...] as discontinuidades, as rupturas, a ausência total de um centro e uma espécie de ‘dispersão’” (idem, p. 851), não havendo provavelmente uma unidade mas, quem sabe, “séries de séries” de “blocos de conhecimento” interdependentes e ao mesmo tempo autônomos entre si; ela estaria disfarçada *sob* as séries aparentes (constituídas pelos *corpora* de textos literários: “[...] A *episteme* pode ser considerada uma estrutura mais “profunda” e “subjacente” que todas as estruturas” (idem, p. 852) – ainda que talvez não possa ser diretamente identificadas *nas coisas*. Para ele, *episteme* diz respeito à “estrutura subjacente”, mas “subjacente” não deve nesse contexto corresponder a “interno”, nem muito menos “imaneente”: ela “delimita o campo do conhecimento, [contém] os modos como os objetos são percebidos, agrupados, definidos”, sem a interveniência direta de uma criação humana (ao menos não nos termos que se fazem corresponder “humanidade” e “subjetividade” na modernidade européia). Ela

[...] é antes o ‘lugar’ no qual o homem fica instalado e a partir do qual conhece e atua de acordo com [...] regras estruturais [...]. Não se pode falar de continuidade entre diversas *epistemes*, e por isso tampouco se pode falar de uma história de *epistemes*. De fato, tampouco há continuidade ou, em todo caso, progresso histórico dentro de uma *episteme*. (FERRATER MORA, 2001, p. 851, grifos nossos.)

Para Foucault não são as ciências humanas modernas que constituem a *episteme* moderna: “É antes a disposição geral da *episteme* o que dá lugar, chama e instaura (as ciências humanas), permitindo que o homem se constitua como seu objeto” (FOUCAULT, 1966 *apud* FERRATER MORA, 2001, p. 851). As ciências humanas se formam a partir de uma *episteme*, e não o contrário. Quando ele reposiciona sua atenção, indo da linguagem (aparente) para o discurso (subjacente), começa a estabelecer uma mudança na concepção de sujeito, passando de uma



visão individual e centrada, caracterizada pela “consciência plena de seus atos e origem do seu dizer”, para uma concepção de sujeito limitado pela “episteme” (que também o envolve) ou “regime de verdade” de sua época e de sua cultura (BALOCCO, 2005, [s.d.]). Nesse sentido, Borba (2003, p. 31) nota que “[...] a crítica literária do século XIX, por desejar deter o núcleo do discurso literário, por querer reproduzir uma suposta verdade tomada por já expressa, por limitar-se a parafrasear um outro discurso, pode ser incluída neste campo das produções que ‘repetem, glosam ou comentam’” (idem, [s.d.]), ainda que de forma tensa ou crítica, a epistemologia do texto . Ainda que repetindo, glosando, comentando, a Literatura passa por um conjunto das reconfigurações epistemológicas, tornando-se talvez “[...] o campo de estudos onde mais explicitamente tem se mostrado notória a crise pós-moderna da epistemologia tradicional” (CARVALHO, 2006, p. 6):

Na última década [anos de 1980], muitos pesquisadores literários perderam a confiança no valor intrínseco de sua disciplina. [...] improvisaram-se como antropólogos e sociólogos para ver apenas, nos textos literários, questões de etnia, gênero ou política. Ora, tudo isso está presente no texto literário, mas não de maneira imediata. O texto literário não é apenas reflexo e documento; o texto literário é uma forma de mediação, é uma mediação pela forma. (PERRONE-MOYSÉS, 1996 *apud* CARVALHO, 2006, p. 122.)

O que Leyla Perrone-Moysés (1996) observa nessa passagem é que “[...] o pesquisador literário parte de seu objeto particular, o texto, para chegar, através dele, ao contexto, e não o inverso [...]” (*apud* CARVALHO, 2006, p. 122). No que tange à episteme, para Foucault, “[...] não se trata de história, mas de “arqueologia”, e não é em vão que se destaca a completa des-centralização da *episteme*, as rupturas e as descontinuidades” (FERRATER MORA, 2001, p. 852):

[...] Os críticos de Foucault e os críticos da “simples” noção de paradigma argumentam, por outro lado, que subsiste um problema, o da possível inteligibilidade daquilo que se fala, mesmo quando aquilo de que se fala seja ao mesmo tempo, se não principalmente, aquilo em virtude do que se diz, isto é, se produz o discurso ou o enunciado.” (FERRATER MORA, 2001, p. 852.)

Caso venhamos a observar a formação histórica da epistemologia, não nos escapará o fato de que a fixação do termo deriva em grande parte de uma “[...] influência da literatura filosófica anglo-saxã” que utilizou-se de “epistemologia” em detrimento de “gnosiologia” praticamente em todos os casos (FERRATER MORA, 2001, p. 852), dada a vinculação deste último termo à tradição escolástica. Se os

helênicos subordinavam a teoria do conhecimento às questões “metafísicas” ou “ontológicas”, os pensadores medievais assumiam uma “estreita vinculação” entre “conhecimento” e “realidade” (e não apenas por uma espécie de arremedo de idealismo cristianizado); se para os antigos e para os medievais a questão fundamental da teoria do conhecimento era o acesso que este poderia dar ao alcace do Ser, para os modernos passa a ser o conhecimento, “da mesma forma como em algumas filosofias contemporâneas é a *linguagem*” (ZILLES, 2006, p. 11). Na gnosiologia estóica (séc. IV a.C. até séc. III d.C.), “[...] o processo da apreensão forma-se a partir das representações particulares; o ponto de partida são os sentidos; o segundo ato de conhecimento é a ‘fantasia’<sup>46</sup> definida como a *impressão* da alma. A *compreensão* é o ato mais importante do qual surge a ciência” (idem, p. 91). Além disso, observa Henrique Cláudio de Lima Vaz no sétimo volume de seu *Raízes da modernidade* (2002),

A substituição da identidade intencional do sujeito e do objeto como termo do ato cognoscitivo (*id quod cognoscitur*), sendo a representação *id in quo cognoscitur* (gnosiologia de Tomás de Aquino), pela identidade intencional entre o sujeito e a idéia representativa do objeto (gnosiologia moderna) representa a instauração de um novo paradigma na metafísica do conhecimento. (VAZ, 2002, p. 102.)

Travando contato com a doutrina platônica através de Aristóteles e dos neoplatônicos, Tomás de Aquino tende para o primeiro quando o assunto é a gnosiologia embora não se feche à recepção da metafísica platônica (VAZ, 2002, p. 174). Assim, pode ele distinguir a inteligência em atos “práticos” e “teóricos”, “medidos pela realidade do objeto” considerado; acima da ação intelectual encontrava-se a “Verdade absoluta da Inteligência divina” (idem, p. 176). Desse modo, prossegue Vaz, estabelece-se

“[...] não apenas a autocompreensão intelectual de Deus [...], mas também o conhecimento divino de todas as criaturas [...] e, portanto, o fundamento filosófico-teológico do exemplarismo, da onisciência e da providência divinas. [...] Esse *topos* clássico da gnosiologia antiga [...] foi desenvolvido abundantemente por Santo Agostinho [...], e assim o recebeu Tomás de Aquino. Essa a origem do termo *dictio* (dicção) e dos próprios termos *logos-verbum* (palavra) utilizados para significar o *esse ut intelligens* no ato da intelecção [...]” (VAZ, 2002, p. 232.)

<sup>46</sup> “[...] Na teoria do conhecimento, os estóicos elaboraram a doutrina da alma como um encerado sobre o qual as coisas externas enscrevem as impressões (ou ‘fantasias’) que a alma pode aceitar ou negar, dependendo disso a verdade ou o erro. Se se aceitar a impressão tal como ela é, surge uma compreensão (ou ‘catalepsia’). A certeza absoluta ou evidência é uma ‘impressão compreensiva’ (ou ‘fantasia cataléptica’). Essa doutrina distinguia os estóicos tanto dos platônicos como dos empíricos e céticos. [...] O fato [...] de muitos estóicos (principalmente os novos estóicos) considerarem a lógica um ramo subordinado à ética não significa, pois, que descuidassem desse ramo” (FERRATER MORA, 2001, p. 914).

É a “utilização da metáfora da *dictio* aplicada ao *verbum interius*” (VAZ, 2002, p. 232) que permite o desenvolvimento da teologia “do Verbo como segunda pessoa da Santíssima Trindade” (idem, p. 232), embora essa transição seja condicionada por uma “transposição *filosófica* na qual a teoria da Idéia é formulada primordialmente na reflexão sobre o *Esse subsistens*, afirmando-o como *identidade na diferença* do *ser* e do *pensar*, do tornar-se *outro* na identidade absoluta consigo mesmo, em suma, da Idéia que se *diz* como Idéia” (idem, p. 232). Será na vertente da acepção “existencial” que a noção moderna de “sentido” se constituirá, enquanto no estabelecimento da noção filosófico-antropológica da “imagem e semelhança” de Deus se dará o “fundamento para a doutrina da ‘iluminação’ da inteligência criada por Deus, que, de Santo Agostinho ao fim da Idade Média, permanecerá como um dos tópicos principais das teorias do conhecimento” (VAZ, 1997, p. 158).

Gustavo Bernardo rememora no ensaio “Conhecimento e metáfora” o “antigo ponto de vista teológico, segundo o qual não apenas toda a linguagem seria metafórica, como toda a nossa vida não passaria de uma metáfora – no caso, metáfora da verdade divina” (2004, p. 28). Se um Platão nega essa perspectiva para escapar aos perigos da poesia, um Mário Chamie pregará “[...] a necessidade de não se fugir à metáfora mesmo quando ela parece cometer um crime contra a realidade” (p. 28): “Se alguém disser / que uma zona de sombra / encontre algum desejo / facínora, enfrente a hora déspota / e cínica da fuga: / – não fuja da metáfora, / sua pura pedra única” (CHAMIE, *Horizonte de esgrimas*, 2002, p. 101). Por mais que as distinções técnicas atuais sejam válidas, elas estão sujeitas ao risco “[...] de prender o esforço teórico em apenas duas grandes categorias – de um lado, a ficção (o texto, o narrador, o narratário) e, do outro, o mundo real (o referente, o escritor, o leitor)” (BERNARDO, 2004, p. 29).

Se a compreensão a respeito do sentido do Mundo tem na metáfora um dos seus grandes instrumentos iniciais, sua condução envolve certas posturas pragmáticas que modificam a posição desta no conjunto dos recursos epistêmicos. Em Descartes e em Francis Bacon (FIKER, 2005), por exemplo, a “concepção de Deus ocupa um lugar estratégico e paradoxal”, ambivalente, marcada por uma oposição à escolástica: embora a noção “Deus” não possa ser suprimida da consideração teórica, ela começa a ser progressivamente alojada, neutralizada,

disfarçada (enfim: velada) no processo de matematização da Física, até Galileu. Matematizado, Deus vai-se tornando uma entidade cada vez mais abstrata (assim, por exemplo, como ocorre com a noção de Estado, nos momentos em que ela passa a ser adotadas em teorias estritamente econômicas e financeiras), e portanto cada vez mais afastada do reconhecimento direto da figuratividade alegórico-metafórica: Deus torna-se um elemento difuso na descrição da experiência do sujeito com o Mundo; tão disperso que deixa de ser perceptível, ou mesmo “intuível”.

Já na abordagem alternativa de manipulação do mito para a aproximação em relação a uma “audiência leiga” Giambatista Vico e Francis Bacon a apresentação de “pontos de vista filosóficos, políticos e éticos mais obscuros” pode alcançar uma “forma assimilável para uma audiência” popular. Assim, podemos argumentar que quando o pensamento moderno se lança para a imanência do objeto a ser conhecido, ele dissolve as noções autônomas das representações alegóricas (as figuras que representam os diversos entes que concorrem para o estabelecimento da realidade e da existência humana), tornando-as discretas – se não omissas – nos modelos de conhecimento (FIKER, 1990). Alguns teóricos defendem que tanto a linguagem quanto o pensamento são “em si” são metáforas (“all language and all thought as metaphorical [...] in the sense of deviating from alleged truth”, no dizer de MARTIN, 2003, p. 134); em Nietzsche, encontra-se a declaração célebre: “What is the truth? A movable host of metaphors ... Truths are illusions which we have forgotten are illusions; they are metaphors that have become worn out” (*apud* MARTIN, 2003, p. 134). No comentário de Strong o tópico da “base metafórica da vida” permite uma associação entre a perspectiva nietzschiana, a freudiana e a marxiana:

[...] Each of these thinkers, she observes, conceives in metaphorical activity a ‘fetishism’, a kind of high-stakes image-making where images take on a life of their own, far beyond the control of their makers. (The latter two figures especially deploy a superior hermeneutic to manage unruly metaphors, ultimately reading the ‘real’ or true meanings behind them.) Beyond these theorists, de Man advances perhaps the most insistent literary theory regarding the pervasiveness of metaphor. [...] (MARTIN, 2003, p. 134.)

Em “The epistemology of Metaphor” (1978), Paul de Man chega a concluir que a linguagem figurativa emprega potências “prolíferas” e “disruptivas” (“proliferating and disruptive Power”), identificando essa potência como “o desfigurante poder da figuração”, embora essa afirmação deva ser relativizada de acordo com a

observação de Todorov: “se tudo é metáfora, nada é [metáfora]” (MARTIN, 2003, p. 134). De fato, a disponibilidade de referências sobre a metáfora e seus constituintes é vasta e farta: Umberto Eco aponta sua ocorrência como objeto da filosofia, da linguística, da estética e da psicologia “desde o início dos tempos” (ECO *apud* MARTIN, 2003, p. 134), enquanto Wayne Booth profetizava muito ironicamente que por volta do ano 2000 haveria tantos artigos publicados sobre metáfora na mesma proporção da população humana na Terra (MARTIN, 2003, p. 134).

Por outro lado, chega-se a afirmar que a metáfora não deve ser vista nem como o sentido superficial de uma expressão (HINTIKKA e SANDU *apud* MARTIN, 2003, p. 134-135), nem como um uso especial criado e acionado pelos interlocutores para o sentido dessa expressão; há quem refira o primeiro caso como pertencendo a uma teoria comparativa da metáfora, segundo a qual esta deve descrita nos termos de uma “similitude condensada” (MARTIN, 2003, p. 135). Se a teoria da similitude condensada não chega a lograr um êxito completo na descrição do fenômeno metafórico, a teoria dos atos de fala não alcança resultados muito melhores:

[...] The speech-act theory fails because a single metaphor can be put to any number of uses, and no discernible pattern arises to serve as a useful definition. [...] Metaphors are neither surface structures nor a special kind of language use, maintain Hintikka and Sandu. Rather, they ‘instantiae a special kind of meaning’. (MARTIN, 2003, p. 135.)

Na linguagem, argumentam Hintikka e Sandu, operam-se conexões entre elementos distintos em cenários variados ou em “mundos possíveis” que podem ser descritos como “segmentos de sentido” (“meaning lines”); estes, por seu turno, ocorrem quando “segmentos de mundo” (“world lines”) contidos num nome (“common noun”) que liga as classes de indivíduos aos quais esse substantivo comum pode ser aplicado, segundo os diversos mundos possíveis em que ele pareça ser aplicável. De acordo com os autores, os “segmentos de sentido” são mais abrangente que os “segmentos de mundo”. A distinção entre os dois tipos de segmento enunciativo permite a constituição de uma semântica em que a literatura pode lidar tanto com a representação linguística (a palavra) quanto com a representação cognitiva (a realidade). Quanto a “segmentos de mundo” (“*world lines*”), estes permitem a identificação de elementos específicos em mundos ou cenários distintos que podem ser percebidos ou descritos como semelhantes (MARTIN, 2003, p. 136). Aliás, em sentido análogo, Gustavo Bernardo ressalta que

[...] Como a literatura é o campo em que as metáforas não se escondem, podemos ousar considerar a teoria da literatura como o discurso privilegiado para lidar com a realidade. Entretanto, [...] A noção de ficção [uma noção eminentemente moderna] convida “a não confundir texto e referente” [REUTER, *A análise da narrativa: o texto, a ficção e a narração*, 2002, p. 18, *apud* BERNARDO, 2004, p 29.]

Thomas Martin (2003), em seu estudo sobre modalização em teoria da literatura, chega à conclusão de que essa semântica é necessária a partir do momento em que se reconhece que a expressão literária não refere apenas a si mesma ou a um domínio restrito de idéias ou mesmo de *coisas*. Uma teoria plena da metáfora requer uma semântica que possa evidenciar interrelações entre “palavra” e “mundo” (2003, p. 136). Essa declaração leva os Novos Historiadores a defender que uma cadeia causal vincula os fenômenos linguísticos e sociais, mais ou menos da mesma forma que os marxistas crêem no postulado de que a superestrutura simbólica somente se constitui e consolida a partir de um conjunto de condições materiais e de um “inconsciente poético”.

A possibilidade de evidenciar os “segmentos de sentido” não passa por restrições formais e, por isso, não se mostra atrelada a alguma espécie de cadeia causal capaz de correlacionar formalmente o fenômeno linguístico e o social (*idem*, p. 136). Eles aspiram simultaneamente a entender o trabalho pelo seu contexto histórico e entender a história cultural e intelectual pela literatura, que documenta a nova disciplina da história das idéias. Michel Foucault baseou a sua aproximação tanto na sua teoria dos limites do conhecimento cultural coletivo como na sua técnica de examinar uma larga tabela de documentos para entender a episteme de um determinado tempo. Nesse sentido, a Nova História busca uma aproximação mais neutra em relação aos eventos históricos, e é sensível em relação a culturas diferentes. H. Aram Veese, introduzindo uma antologia de ensaios sobre a História (1989), observou algumas suposições-chave (extraídas de FELLUGA, 2009) que constantemente reaparecem nessa abordagem, termos como por exemplo

- a “**compreensividade**” (“containment”), a partir do qual se torna possível analisar as formas pelas quais as forças hegemônicas podem consolidar o *status quo* e cooptar os poderes vigentes (FELLUGA, 2009, [s.d.]);
- o “**contexto**”, elemento que leva a rejeitar como pressuposta a autonomia dos objetos textuais e a confrontar a “falácia intencional” e a

“falácia histórica”: a História, tal como poderia se observar pela aplicação de uma perspectiva psicanalítica, *funciona* como o inconsciente recalcado da Literatura;

- a “**hegemonia**”, conjunto de processos para a manutenção das posições dominantes;
- a “**história**” que, propriamente dita, pode superar a tendência ocidental à verticalização;
- a “**ideologia**”, que começa a deixar de ser vista como uma espécie de “falsa consciência” para alcançar o *status* de “elemento obscuro” dado na percepção da verdade a respeito da realidade (“[...] New Historicists argue that to recognize your own ideology is like pushing the bus you’re riding on, since it is so much a part of the way you perceive the world and its workings.” Idem, s.d.);
- o “**poder**”, que se articula a partir de acionamentos subjetivos, segundo a capacidade de ação dos sujeitos no sistema social/histórico. Para Foucault, o poder não é simplesmente uma espécie de “força física”, mas uma dinâmica difusa que ordena os relacionamentos sociais; ele *é/possui* um *phármakon*, na medida em que pode servir para a produção e para a destruição; a manipulação do poder envolve necessariamente atos de consciência/inconsciência; e
- a “**textualidade**”, segundo a qual todo texto pode ser analisado em relação a uma historicidade, não importando o quanto ele parece trivial ou banal; e qualquer artefato em circulação num sistema cultural poderá sempre ser analisado *como se fosse* um texto literário.

Partindo, então, da consideração de que a análise dos elementos sociais nas dinâmicas de recepção que envolvem o texto<sup>47</sup> seja um procedimento razoavelmente consensual, embora não deva servir para reduzir o sentido dos textos aos sentidos enquadrados diretamente na dinâmica social (MARTIN, 2003, p. 136). Sua participação na representação do fenômeno literário é complementar à análise

---

<sup>47</sup> No capítulo 4 o livro fala sobre “dynamics of common ground”.

semiológica, que amplia as formas de consideração a respeito das convenções e dos jogos semânticos empregados para o estabelecimento de segmentos de sentido (idem, p. 136-137). Além disso, uma vez que a concepção de linguagem pode ser dada tanto através da imagem do “cálculo” (Descartes) quanto através da imagem de “meio universal” (Wittgenstein) interferirão profundamente na concepção que venhamos a assumir de metáfora, de alegoria, de mito – e, por fim, de Literatura:

[...] Are our metaphor inscapable? Do they serve as a controlling medium of cultural Exchange, erected by power structures as a means of domination, projecting and constituting the inevitable verbal text we all inhabit? A view of language as calculus resists the limitations implied by such questions. [...] Language as calculus is about a wide range of choices open to the users of language, and specially to the artists of language. (MARTIN, 2003, p. 137.)

Na abordagem de Hintikka e Sandu, a metáfora deve ser abordada primeiramente de forma análoga ao tratamento que os filósofos dão à modelagem dos “segmentos de mundo”, que operam por continuidade e similaridade. Embora esses não sejam os únicos procedimentos para estabelecer as duas formas de segmentação discursiva, essa opção facilita a introdução de uma tese sobre a natureza da metáfora:

[...] “Metaphoric meaning is nonliteral meaning which utilizes meaning lines drawn by *similarity* in contradistinction to meaning lines based on other considerations, such as continuity.” [HINTIKKA e SANDU] [...] Various objections – that meaning lines may point in a number of directions simultaneously, that context may or may not place restraints on that number, and that reader or author may not be fully aware of either – fail to controvert this theory of metaphor. [...] While such meaning lines are based in similarity considerations, not all meaning lines are drawn may not be apparent from metaphor at all. (MARTIN, 2003, p. 137-138.)

Hintikka e Sandu discordam, em suas formulações, daqueles que acreditam que toda a linguagem é metafórica. Para eles, o sentido metafórico não pode ser estabelecido de forma completamente desvinculada dos usos literais estabelecidos na comunicação: “In other words, the meaning lines we draw in language are anchored either to the speaker’s own world or to non-actual worlds [...]. We might instructively say of some person that He is ‘a prepossessed Hamlet’, ‘a reckless Mr. Toad,’ or ‘a punctilious Bartleby’” (MARTIN, 2003, p. 140). A estabilidade dos laços ficcionais/figurais é, para Martin, um elemento constituído nas literaturas modernas e pós-modernas:

[...] not that literary creations are utterly unknowable, but that they are eminently more knowable than our own enigmatic lives. [...] Hintikka



and Sandu [...] even admit, 'one might go so far as to claim that a typical metaphor is moored to a "world" different from the actual one'. To confirm that literary worlds may become more real than the primary ones's experience, we need not look only to Don Quixote, but also to our own world where a few Trekkies and Tolkienites walk among us dressed as Star Fleet officers and cloaked magicians. (MARTIN, 2003, 141.)

A metáfora tem, então essa importante função analógica, que permite a construção de construção de conhecimento a partir de similaridades entre as coisas e as situações, mesmo que se tenha pouca ou nenhuma consciência desse fato (MARTIN, p. 143): “[...] Uma teoria da ficção interessa a quem deseja compreender não apenas a literatura, como também as regiões de sombra. A metáfora, potência ambígua, tanto ilumina quanto esconde a sombra [...]” (BERNARDO, 2004, p. 29-30). Assim, por exemplo, Slavoj Žižek enceta uma busca pela “metáfora da metáfora” (de forma algo assemelhada com o “sequestro do sequestro” do Barroco antes referido): “[...] Nos termos da linguagem, falamos menos do que queremos (nunca se diz tudo) e, ao mesmo tempo, mais do que pretendíamos (sempre se fala demais): assim nascem os equívocos e os mal-entendidos [...]” (idem, p. 31). A questão, bizantina, faz retornar à cisão helênica entre “sofistas” e “metafísicos”: por que se ocupar com a discussão sobre uma linguagem que não toca/move diretamente a realidade?

[...] Mario Bunge, físico e professor de filosofia, considera a metáfora adequada apenas à poesia, ao pensamento arcaico, ao discurso político sob tirania e à elucubração pós-moderna: “enquanto as teorias científicas são testáveis no tocante às suas verdades, as metáforas, no melhor dos casos, são sugestivas, e no pior deles causam confusão”. [BUNGE, Mario. *Dicionário de filosofia*. 2002, p. 244.]

O mais famoso posicionamento contemporâneo *contra* a “metáfora” (e, por extensão, contra a “literatura” que provoca estragos quando “contamina” a filosofia e a ciência) provavelmente é o da polêmica provocada por Alan Sokal em 1996. Em síntese, Sokal pretendeu denunciar, como aponta o subtítulo de seu livro sobre o assunto, “o abuso da ciência pelos filósofos [e críticos literários] pós-modernos”. Em sua réplica a Sokal, Stanley Fish (New York Times, 21/05/1996) nega “com veemência” que os epistemólogos modernos “suspeitassem não haver nenhum mundo externo independente de observações; eles apenas tratam do que se diz sobre o mundo real [preferiríamos “da realidade”, este sim, socialmente construído”. Ora, o que os chamados “filósofos pós-modernos”, sobretudo os “desconstrucionistas franceses”, fizeram foi declarar-se “céticos a respeito da confiança iluminista na

razão humana e no progresso irreversível (BERNARDO, 2004, p. 34). Quanto aos *sokalistas*, estes “[...] desqualificam a metáfora como instrumento de conhecimento, mas usam metáforas para combater melhor seus adversários [...]”, mas não podem se furtar a reconhecer que “o incognoscível não desaparece” (idem, p. 35): o incognoscível é o que não se termina nunca de conhecer, o que nunca pára de aparecer.

Para Paul de Man, o “[...] conhecimento do conhecimento está destinado a permanecer simbólico, aludindo ao que se pode saber, mas não se sabe. [...] Quem toma o que conhece por já dado (dado por Deus ou pela realidade) incorre no pecado da reificação [...], coisificando eventos e fenômenos que seriam dinâmicos. Todavia quem pensa o contrário, isto é, quem pensa que a linguagem é simbolismo puro e os referentes, meras ilusões linguísticas, termina por incorrer no pecado do esteticismo, [...] comete uma espécie de reificação invertida” (BERNARDO, 2004, p. 38.). Para de Man, toda linguagem que depende da figuração (incluindo a filosofia e a ciência) “estaria condenada a ser literária” (idem, p. 39); ao mesmo tempo, a literatura se tornaria passível de também ser “filosófica”, ou mesmo “científica”. Entre os defensores da metáfora – e de suas supostas propriedades epistêmicas – encontramos por exemplo um Ortega y Gasset, que a considerava um instrumento capaz de quebrar a referencialidade da linguagem e de permitir um “esquecimento do mundo” [aparente/imediato], uma superação de sua “função ontológica” [primária] (BERNARDO, 2004, 39).

A Literatura (ou melhor, o conjunto de elementos que reconhecemos como "literatura") permite ao estudioso trabalhar para alcançar a especificidade de uma episteme que não se confunda ou reduza: a) ao substrato material de sua composição fônica ou visual; b) ao seu papel no estabelecimento de relações e práticas sociais; e c) ao seu caráter imanente, virtualmente incomunicável. Para constituir um discurso teórico com propriedades específicas, deve-se-lhe conceder o direito a tentativas de consolidação como episteme, uma episteme alimentada e fundamentada em concepções linguísticas e pressupostos discursivos a partir da recuperação do fundamento ontológico que a sustenta, o que no caso da Literatura nos fará continuamente retomar o dado de que sua natureza é, sobretudo, uma natureza simbólica constituída em espaços de intersubjetividade (COELHO JR., 2003). A "episteme literária", e o conhecimento tornado possível por ela, assumirá

um estatuto diferenciado daquele que atribuímos ao conhecimento proveniente das instâncias do Real e do Imaginário; de fato, mesmo as inflexões do Real e do Imaginário serão "processados" pela ambiência simbólica da Literatura, tomando a forma de signos e representações que mobilizam o Real e o Imaginário *como* signos linguísticos. A Literatura não tem as expectativas definitivas de um *a priori* metafísico ou de um *a posteriori* imaginário; ela é, sempre, a possibilidade de uma atualização do Sentido que já foi, e do que ainda virá.

Por isso, a Literatura – a episteme literária (GUTWIRTH, 2001) – não deve ou não pode ser pensada como ambiente cognitivo condicionado por uma origem histórica particular (COSTA LIMA, 2006), nem por uma finalidade ideológica específica. Por isso, é difícil pensar a Literatura em termos conceituais fechados e determinados. Por isso, a idéia de abstrair propriedades dos fenômenos literários a partir de objetos isolados leva não raro os estudiosos à iminência de um esvaziamento e de um esgotamento de sua própria percepção do literário. A alternativa sugerida por um método como o comparativo abre ao estudo literário outras vias e campos de problematização, cuja tradição é suficientemente longa (e até mesmo anterior às propostas de estudos "objetivos" de Literatura), ainda que relegada ao segundo plano no quadro teórico dos formalismos, dos sociologismos e dos estudos filosóficos identificados com posturas objetivistas.

Assumir a comparação como método de trabalho para o estudo literário e como instrumento de constituição de uma "episteme literária" põe em cheque convenções e protocolos estabelecidos e instalados nas práticas das ciências humanas, pois esses expedientes explicitam rotineiramente alguns inconvenientes e algumas contradições (BERNARDO, 2004). Pela comparação, podem-se relativizar diversas das questões e contradições explicitadas pelos modelos teóricos identificados com as questões relativas às origens dos fenômenos (e das manifestações) literárias, ao mesmo tempo em que se podem ampliar os debates sobre as diversas potências e finalidades segundo as quais é possível compreender e -- por que não -- "instrumentalizar" a Literatura e as instâncias que a integram.

Uma vez superados os condicionamentos da "cientificidade literária", que exige a representação de objetos isolados (não raro descontextualizados), descortina-se uma gama múltipla de possibilidades analíticas e interpretativas. Essa multiplicidade – um *pharmakon* da atitude comparativa – expande os horizontes dos

estudos literários ao mesmo tempo em que cria o risco de capturar o estudioso em teias e viscosidades que podem imobilizar e asfixiar as propostas comparativas de estudos literários. Assim sendo, resta ao estudioso elaborar aproximações metodológicas entre a postura cientificista (definindo zonas de objetivação ao abordar uma manifestação do literário) e a postura comparativa (assumindo novas categorias e isolando novas propriedades que permitam caracterizar o literário).

No artefato “A Máquina do Mundo” tentamos recuperar a inscrição não apenas de *uma* propagação temática – em princípio identificada especificamente com a ocorrência de uma relação intertextual entre o poema de Drummond e as composições de Dante e Camões. Dessa preocupação nitidamente *objetal* – a de recuperar identidades e constituir um *topos* comum que validasse a série literária formada –, foi-se progressivamente chegando a uma preocupação que podemos chamar “*subjetal*”, na qual se tentam reconhecer pertenças e sugerir alguns dos contornos do *logos* que *compreende* os três poemas compulsados e os relaciona ao *mythos* ocidental. Uma vez instalados os fundamentos ensaísticos que orientaram o desenvolvimento desta tese, podemos proceder à exploração de nossos focos de discussão. Não havendo tempo suficiente para nos determos sobre o surgimento e desenvolvimento de nosso interesse por questões sobre os fundamentos do conceito de linguagem, consideramos pertinente apenas delimitar um sumário de questões articuladas no limite entre a noção ampla de “linguagem” e os nossos interesses mais diretamente associáveis ao poema “A Máquina do Mundo”.

Uma vez constituído o projeto de pesquisa, e instituída a necessidade de enfrentar (o que não redundava dizer, obviamente, “solucionar”) o problema da objetivação do fenômeno literário segundo a mais evidente de suas manifestações, a de um texto literário, as questões de base que se formavam era as seguintes: se o princípio formal não é suficiente para identificar um texto literário, como seria possível continuar aplicando os instrumentos descritivos e analíticos tradicionalmente empregados na lida com a seara literária? Como não se pode pretender conceber a especificidade de um objeto cognitivo sem partir de alguma pressuposição sobre a natureza a partir da qual se constitui sua existência, que natureza pressuporíamos no estudo sobre Drummond para o fenômeno e as manifestações do literário? Se a objetividade opera uma percepção sistêmica e limita-se às possibilidades de um conjunto de representações complexas, o que se

poderia falar de um objeto cognitivo que assumisse propriedades e atributos vinculados a uma noção como a de “intersubjetividade”?

Será preciso empreendermos uma abordagem “metafórica” e um “salto” epistêmico, se quisermos definir a noção de “propagação” em termos razoavelmente operacionais. Se a atenção ao “tema” nos ajuda a afirmar um fundamento linguístico (a idéia de “recorrência semântica” dada numa enunciação) para o estudo do poema de Drummond (e do *topos* que nele se inscreve), pensar em termos de “propagação temática” exigirá que extrapolemos a visada estritamente linguística, buscando uma fundamentação “antropológica” que se avizinha e que partilha pressupostos e instrumentalizações com as práticas contemporâneas dos estudos literários (no sentido de que desejamos caracterizar nosso estudo *também*<sup>48</sup> como um “estudo cultural”). Uma vez que temos interesse em apreender a temática de “A Máquina do Mundo”, e que reconhecemos sua ocorrência em outros três poetas canônicos da “literatura ocidentalizada”, parecerá razoável que nos interessemos em saber como ele “emana”, como “passa” de uns e se “integra”, “incorpora” em outros, ajudando a preservar a tradição literária ocidental e, ao mesmo tempo, expandindo-a no contexto dos diversos sistemas culturais afetados pela ocidentalidade, particularmente a da modernidade européia.

Assimilando (ainda que parcial e fragmentariamente) uma perspectiva antropológica, ou “cultural”, podemos tomar os poemas considerados em nosso estudo como “artefatos”, como elementos que circulam não apenas em sistemas sociais, mas, *também*, em sistemas culturais. A diferença entre as duas abordagens – a relativização, e não a negação de uma em nome da outra – parece-nos bastante interessante e oportuna, embora o desenvolvimento de uma análise sobre as distinções entre as abordagens teóricas e críticas identificadas com cada uma delas sugira um trabalho específico, por extrapolar os interesses mais diretos da tese em proposição. É preferível por hora retornarmos à noção de “propagação”. Em seus sentidos mais correntes (HOUAISS), “propagar” é “espalhar(-se)”, “difundir-se”, “disseminar-se”; é “reproduzir-se”, “proliferar”, “fazer chegar [uma forma] a um grande número de pessoas”; “divulgar”, “vulgarizar”, “popularizar”. Etimologicamente

---

<sup>48</sup> Em diversos momentos deste estudo ressaltaremos a ocorrência de “contiguidades”, a fim de explicitar proximidades onde não raro se propõem alternâncias e restrições metodológicas. Ainda que se possam invocar a cautela e a precaução metodológicas, é preciso sempre não esquecer que as distintas orientações metodológicas podem ser antes acessos complementares a uma construção cognitiva que elementos conflituosos e reciprocamente anuladores.

(*propagati,ónis*), guarda o sentido de “dissolução” num meio material (inicialmente, um líquido<sup>49</sup>), de um ocultamento e de uma posterior revelação de seu prolongamento. Quanto aos *topoi*, estes são, então, aspectos de uma representação cuja “materialidade” extrapola (propaga-se entre) os limites contextuais atuantes em sua formação para encontrar receptores em outros sistemas culturais. Quando um *topos* se propaga entre dois ou mais sistemas culturais, ele necessariamente atravessa “zonas de descontinuidade”; ele deixa de significar num sistema e passa – concomitantemente ou não – a significar em outro(s). Mais que “traduzido”, um *topos* propagado é “reconfigurado” na passagem entre sistemas: ele não é uma estrutura fixa, permanentemente espacializada; antes, trata-se da passagem, da substituição de um amálgama sígnico por outro.

---

<sup>49</sup> E, também pelo étimo, a idéia de propagação pode alcançar as figurações produzidas pelos processos químicos e pelas dinâmicas representáveis sob a forma de “líquidos”. Uma “química” e uma “física” da linguagem fornecem bastantes expressões nas quais se pode recuperar a metáfora latente dada no étimo (*khumós, oû* ‘qualidade do que é líquido ou em fusão, suco natural, suco da terra, suco alimentício’), a “química da linguagem” deveria ser capaz de descrever e prever o comportamento das diversas propriedades da linguagem, nos momentos em que esta se encontra envolvida: a) na “dinâmica líquida” dos movimentos históricos; e b) em relações de interação entre o *socius*, do *ánthropos* e da *physis*).

### 3 POSSIBILIDADES E LIMITES DO OLHAR COMPARATIVO

*Como saber? A princípio parece deserto,  
como se nada ficasse, e um rio corresse  
por tua casa, tudo absorvendo.*

Carlos Drummond de Andrade, “Indicações”, em *A Rosa do Povo*.

*As atitudes inefáveis,  
os inexprimíveis delíquios,  
êxtases, espasmos, beatitudes  
não são possíveis no Brasil.*

Carlos Drummond de Andrade, “Fuga”

Os Estudos Comparados constituem um repertório metodológico singular, no quadro contemporâneo das humanidades e do pensamento epistêmico ocidental. Em sua própria definição, a idéia de comparação contradiz ao menos um dos principais postulados do modelo metodológico moderno<sup>50</sup> em que se funda a exigência da determinação de um objeto cognitivo particularizado, por um lado, e de um objeto totalizável, por outro. Se o método constituído na modernidade europeia opera a racionalidade com os filtros da descrição do aparente e da abstração conceitual, o comparativismo busca estabelecê-la pelo reconhecimento e proposição de relações e interações entre dois ou mais objetos. Se o método moderno pede a homogeneidade da abstração, a comparação exige a heterogeneidade da concretude.

A Literatura Comparada, campo aplicado dos Estudos Comparados e espaço privilegiado do *framework* da Teoria da Literatura, tenta conciliar os condicionamentos e as normatividades de cada fundamento. Na tentativa de identificar um objeto que particularizasse e legitimasse a existência de ambas – a “teoria da Literatura” e a “Literatura” propriamente dita – o estudo da Literatura

<sup>50</sup> Que podemos num primeiro momento estender de Platão a Newton. Como modelo moderno de investigação entendemos as relações entre termos como “objeto”, “sujeito”, “trajeto”, “plano”, “progressão”, “regressão”, “verdadeiro”, “falso”, enfim, termos que definem e instrumentalizam o horizonte de expectativas de uma mente tipicamente moderna.

acumulou uma sucessão de formações metodológicas e redefinições de prioridades *grosso modo* “ideológicas”. Dependendo do século ou da década, o objeto do estudo literário construiu e foi construído por orientações que enfatizavam o fato literário e evidenciavam sua representação sistêmica. Fosse como instância (o fenômeno literário), como momento (o gesto literário, numa sucessão histórica) ou como ponto (o signo literário a ser considerado), o objeto literário assumiu os contornos de uma “força histórica”, de uma prática cultural específica e institucionalizada e de um artefato que resulta de um trabalho altamente especializado<sup>51</sup>.

Por algumas décadas, a hegemonia da representação sistêmica e do modelo estrutural condicionou as possibilidades de descrição dos fatos literários, ordenando-os segundo as categorias fornecidas por esses dois elementos metodológicos. A afirmação e o desenvolvimento do formalismo *dentro* da perspectiva das “literaturas nacionais” e da imperatividade da Técnica privilegiou um conjunto de aspectos e manifestações do literário, levando à conformação das representações e definições de “Literatura” identificadas com essa orientação metodológica. Assim, por exemplo, chega-se à conclusão de que

A existência de um fato como *fato literário* depende de sua qualidade diferencial (isto é, de sua correlação seja com a série literária, seja com uma série extraliterária), em outros termos, de sua função. [...] O que é “fato literário” para uma época, será um fenômeno linguístico para uma outra e, inversamente, de acordo com o sistema literário em relação ao qual o fato se situa. (TYNIA NOV, 1970. p. 109)

Com a imposição da orientação pela “literatura nacional”, diluiu-se a percepção da Literatura como “fenômeno transnacional” (CULLER, 2006, p. 85); do mesmo modo, a eleição dos níveis mais aparentes do aspecto estético como espaço privilegiado de consideração sobre o literário distanciou, em algum sentido, os agenciadores especializados da Literatura de uma compreensão mais ampla a respeito da complexidade e das multiplicidades compreendidas nesse fenômeno, ainda que esse movimento traga ao campo de estudos a iminência de uma indefinição. Jonathan Culler analisa a questão, assinalando a “liberação” por que passa a disciplina dos estudos comparados em relação à tradição dos estudos dedicados às fontes e influências (idem, p. 85). Avança na questão da constituição “nacional” dos departamentos literários das universidades (em seu caso, das

---

<sup>51</sup> No sentido de que os diversos agenciamentos do texto literário *como texto literário* implicam o estabelecimento de relações discursivas especializadas.



universidades norte-americanas), observando a postura de resistência destes em relação à produção teórica oriunda dos estudos comparados (idem, p. 85), os quais assumiram um papel de vanguarda no campo das humanidades (idem, p. 88): além de abrir-se para as várias tradições nacionais e suas abordagens teóricas, permitiu também experimentos com modos diversos de engajamento e de redação críticos (idem, 2006, p. 88). Culler não deixa de notar que a mesma abertura que promove a distinção do campo dos estudos comparados cria o risco de sua dissolução e manifesta aspectos importantes da “crise de identidade” (idem, p. 86) reiteradamente assumida pelos comparatistas. Essa crise, referida por diversos autores<sup>52</sup> e comentada por Boldor (2003), que elabora um panorama dos elementos empregados para conferir “qualidade comparativa” a um estudo literário, identificando sua significação aproximada num dado momento de formação do discurso teórico norte-americano e europeu (BOLDOR, 2003). Ele localiza como especificidade da Literatura Comparada o campo dos “assuntos” (“subjects”), dado que em certo sentido, todo estudo literário pode ser entendido como “comparado” (idem, p. 10). Essa constatação, ainda que não se possa dizer definitiva, permite avaliar por exemplo a conformação de uma “literatura comparada” baseada sobretudo na idéia de “nação” e de “período” (idem, p. 10).

Jonathan Culler pensa que, tendo havido uma expansão dos estudos literários para os estudos culturais mediada pela literatura comparada, torna-se desnecessário reclamar posse do campo em questão; na verdade, torna-se possível encontrar uma nova identidade, a de um espaço para o estudo literário em dimensões amplas – enfim, um estudo da literatura como fenômeno transnacional (CULLER, 2006, p. 89). Nesse sentido, ganha importância a necessidade de superação do eurocentrismo na Literatura Comparada, e a retomada de uma orientação “global” que reflita as realidades da cultura contemporânea e que acompanhe o aprofundamento na compreensão da maneira como as culturas ocidentais têm-se definido segundo suas relações com as culturas não-ocidentais (idem, p. 87).

O argumento de que a literatura comparada deva ser aceita como “o estudo da literatura como um fenômeno transnacional” (CULLER, 2006, p. 89) põe

---

<sup>52</sup> Cf. Linda Hutcheon; Rene Wellek in *The Crisis of Comparative Literature*, (Concepts of Criticism, New Haven and London: Yale University Press, 1963.);

igualmente em xeque a crença de que a “literatura nacional” seja a base lógica do estudo literário (idem, p. 86). Culler acredita que questão da “literatura mundial” amplifica o problema da comparatividade, ainda que boa parte dos textos literários sejam lidos de maneira sintomática (idem, p. 90) e, portanto, “excessivamente” localizada. Retomando e considerando o relatório *Comparative Literature at the turn of the Century* (1993), Culler enfatiza que

[...] the 1993 report recommends that comparative literature turn from a concentration on literature to study of cultural productions or discourses of all sorts. [...] Scholars of literature have discovered that their analytical skills can shed light upon structures and the functioning of the wide range of discursive practices that form individuals and cultures; and comparatists' contribution to the study of philosophical, psychoanalytical, political, medical, and other discourses, not to mention film, conduct books, and popular culture, has been so valuable that no one could wish to restrict literature faculties to the study of literature alone. Treating literature as one discourse among others, as the reports recommends, seems an effective strategy. (Jonathan Culler, 2006 , p. 87.)

Pascale Casanova, reporta Culler, também descreve, em *La république mondiale des lettres* (1999), um sistema da literatura mundial nos termos de um conjunto de práticas discursivas, um sistema de poder/conhecimento no qual as peças literárias de todo o mundo vêm participar, um sistema em que a inovação normalmente tem origem na periferia, enquanto o reconhecimento emana de diversos centros (*apud* CULLER, 2006, p. 94-5). A percepção de conexões entre os poderes que emanam dos diversos centros e o conhecimento que se renova na extremidade do sistema cultural nos leva a pensar como a multiplicação de centros e sua transmissão criam a possibilidade de novas dinâmicas civilizacionais ao hemisfério ocidentalizado. A Literatura Comparada passa, então, a soar não mais como um campo exclusivamente acadêmico, uma vez que o estudo dos discursos e das produções culturais dos mais variados tipos estão dispersos por todo o mundo (CULLER, 2006, p. 87). Ao abrir mão da definição de um registro discursivo específico – o cânone literário –, os estudos comparados ampliam e aprofundam a natureza das considerações a serem propostas, pois não ficam mais restritos aos limites valorativos da crítica nem à delimitações categóricas das teorias de fundo sociológico e formalista elaboradas no século XX.

Quanto à questão específica das relações entre o “global” e o “cultural” (CULLER, 2006, p. 87), apresenta-se para a Literatura Comparada o imperativo de abandonar seu tradicional eurocentrismo e tornar-se global, a fim de refletir a

realidade cultural contemporânea e corresponder à crescente compreensão a respeito do processo pelo qual as culturas ocidentais são determinadas a partir de suas relações com as “outridades” não-ocidentais (idem, p. 87). Boa parte do que se tem podido fazer no campo dos estudos comparados pode ser diretamente identificado com os contextos da teoria poscolonial, que mudaram radicalmente as formas pelas as “comparatividades” podem ser geradas (idem, p. 92.). Culler defende que a Literatura Comparada é o local certo, especialmente em nossos dias, para o estudo da Literatura como prática discursiva, formando um conjunto de possibilidades formais, incluindo até a poética (idem, p. 95-6): pela via comparativa, como estudo da literatura “em geral”, torna-se possível constituir um lar para a Poética (idem, p. 89). Por outro lado, alerta, podemos estar nos arriscando a cair em outra prática,

[...] which Readings's account of excellence describes, where the standard is kept non-referential – vacuous – so that it is not imposing particular requirements, but where in the end, it provides a bureaucratic rather than an intellectual mechanism for regulation and control, and indeed the danger of world literature is that it will select what is regarded as excellent, without regard for the particular standards and ideological factors that might have come into play in the processes of selection [...]. (CULLER, 2006, p. 92.)

A operação comparativa aproxima-se da geração de “padrões” ou “tipos ideais”, a partir dos quais os textos comparados funcionam como “variantes” (CULLER, 2006, p. 93). A força de um método comparativo baseado em normatizações ou modelos – genérico, temático, histórico – está no fato que ele, o método, orienta a investigação de uma forma que as normas burocráticas do método positivo não aceitariam. A solução seria, então, atentar para as ênfases e pressuposições que parecem ressaltar na comparação dada, de forma a que ela não se dissolva nos implícitos do texto. Um exemplo de abordagem pode ser referida em Erich Auerbach, que emprega a noção de “*Ansatzpunkt*” para indicar um ponto de fuga específico, concebido não como uma posição externalizada de controle mas como um ponto de vantagem, ainda que parcial, capaz de permitir ao crítico manter agrupada uma variedade de objetos culturais. Um bom ponto de fuga, diz Auerbach, é suficientemente concreto e definido, de um lado, mas tendo um imenso poder de “variação centrífuga”: pode ser um tema, uma metáfora, um detalhe, um problema estrutural, ou a mais bem-definida função cultural (CULLER, 2006, p. 93.)

As propostas de retomada ou de recuperação de objetivos e propósitos da Literatura Comparada são particularmente esclarecedoras em relação aos possíveis “desocultamentos” e relativizações dos modelos e representações disponíveis aos estudiosos. David Damrosch comenta algumas dessas propostas no ensaio “Rebirth of a Discipline: The Global Origins of Comparative Studies” (2006):

We need to understand the ways our discipline’s history has shaped and constrained our field of vision, while conversely we may also find alternative roads opened up by early comparatists and now ripe for further exploration. These alternative paths can be especially valuable as we seek to carry forward the tectonic shift now underway from a largely European-oriented discipline to a truly global perspective. (DAMROSCH, 2006, p. 99.)

A compreensão desse condicionamento histórico mostra-se um imperativo, na medida em que abre a heterogeneidade nele entrevista amplia a possibilidade de definições de nosso “campo de visão”. Damrosch oferece uma síntese de dois pioneiros do comparatismo como “ciência da literatura”, a fim de corroborar uma hipótese de que a passagem para uma mundivisão “global” ou “planetária” (DAMROSCH, 2006, p. 99) não representa a “morte de nossa disciplina”. Para demonstrar seu argumento, propõe o exame de alguns aspectos das obras do transilvânico (!) Hugo Meltz e do irlandês Hutcheson M. Posnett, considerando que ambos fornecem “modelos iniciais” (idem, p. 100) para um “genuinely global comparatism” e que as lições decorrentes do eclipse de seus projetos não devem ser esquecidas.

Seja no âmbito intelectual ou institucional, ambos estiveram diretamente envolvidos na formação da “Literatura Comparada” como campo de estudo. Hugo Meltzl (1846-1908), editor da *Acta Comparationis Litterarum Universarum*, o primeiro “journal of comparative literature” (publicado entre 1877 e 1888), manifestava nada menos que a intenção de atingir uma “reforma da história da literatura” (DAMROSCH, 2006, p. 101):

Meltzl’s example reveals the double strategy by which his journal would seek to counter the literary nationalism of the European great powers: first, by widening the field to include masterpieces of other cultures [...], and second, by expanding the European arena to include the literatures of smaller countries [...]. (DAMROSCH, 2006, p. 101.)

A abertura proposta por Meltzl chega a uma relativização bastante contemporânea, de acordo com a qual “toda nação pode exigir sua própria ‘história da literatura mundial’, não importando que sentido lhe venha a ser atribuído”

(DAMROSCH, 2006, p. 103). Além disso, acreditava Meltzl que o *status* político de um povo não era importante, ao menos do ponto de vista da Literatura Comparada (idem, p. 104). Ainda de acordo com David Damrosch, Meltzl empreendeu uma forma de comparação em escala global, ao mesmo tempo em que mediou as relações socioculturais entre pequenas e grandes potências literárias (idem, p. 107). Já David Marno, na comunicação “Literature is Philosophy of History” (2007), observa que

Meltzl's critique of not only the nationalistic tendencies that the term Weltliteratur was disguising in the late nineteenth century, but also the seemingly opposite, “cosmopolitan” ideology that, Meltzl argues, is just another way of negotiating particular interests through the concept of the universal. [...] For Meltzl, the only real Weltliteratur is comparative literature, the “loving cultivation of the purely national of all nations”. (MARNÓ, 2007, [s.d.])

Tanto a denúncia do “mascaramento” do termo “literatura mundial” ocorrido no século XIX quanto a aparente ideologia “cosmopolita” refletem as perversões do conceito de “universal”. Daí a opção pela orientação comparatista, capaz de “cultivar apaixonadamente do nacional de todas as nações”. Para Marno, o “anticosmopolitismo” de Meltzl representa uma função em sua agenda política e literária.

Quanto a Hutcheson M. Posnett, esteve envolvido com Direito, História e, claro, Literatura Comparada, tendo estudado no Trinity College (Dublin) e lecionado Filologia na Nova Zelândia (Auckland). Menos sistemático e trabalhando de forma mais isolada (Meltz trabalhava programaticamente junto a um corpo de colaboradores, em diversos países), Posnett aborda em *Comparative Literature* (1886) as literaturas da China, da Índia e do mundo árabe, assim como as do antigo Mediterrâneo e da Europa Moderna (DAMROSCH, 2006, p. 105). Propõe, também, conexões globais entre o desenvolvimento da Literatura e das diversas sociedades, a ponto de conceder o mesmo valor à “folk literature” e às “literary masterpieces” (idem, p. 105). Além disso, demonstra ter consciência do estatuto ficcional da noção de “unidade nacional”:

Long before Benedict Anderson, Posnett argued that national unity is fundamentally a fiction, useful in various ways but not to be taken too literally: ‘What is a “nation”? [...] The word “natio” points to kinship and a body of kinsmen as the primary idea and fact marked by “nationality”. [...] But the “nations” of modern Europe have left these little groups so far behind that their culture has either forgotten the nationality of common kinship, or learned to treat it as an ideal splendidly false’ [...]. (DAMROSCH, 2006, p. p. 105.)

Assim, além de reconhecer o estatuto ficcional da noção de “identidade nacional”, Posnett observa como essa construção ideológica provoca o eclipsamento dos “pequenos grupos” que manifestavam identidades culturais específicas nos territórios das “nações européias modernas”. Acreditando que a “literatura mundial” surgiu no contexto imperial da Antiguidade Clássica, bastante anterior ao surgimento da “nação moderna” (DAMROSCH, 2006, p. p. 105), pareceu-lhe natural o modelo segundo o qual as nações modernas da Europa avultavam como herdeiras dos conceitos e instituições greco-romanos, de tal forma que seria preciso lidar primeiro com as concepções de “império mundial” e de “literatura mundial”, para que em seguida se pudesse tratar das “literaturas nacionais” (idem, p. 106). Nesse sentido, Posnett demonstrava grande perspicácia em relação aos perigos do “cosmopolitismo imperial” (idem, p. 107), dado que o Império Romano podia ser reconhecido como

[a] model for a rootless cosmopolitanism whose literary productions lack any vital connection to a defined social group: ‘A society of such limited sympathies and unlimited selfishness was unsuited to the production of song. [...] if imagination depends on the existence of some genuine sense of human brotherhood, be it wide as the world or narrow as the clan, we must admit that the social life of Imperial Rome was such as must destroy any literature’ [...]. (DAMROSCH, 2006, p. 107.)

O reconhecimento, por parte de Posnett, de um *simulacro* de literatura no seio dos sistemas culturais imperiais sob a forma do “rootless cosmopolitanism” e da necessidade de estabelecimento de uma “irmandade” (“brotherhood”) como sustentação para a capacidade imaginativa implica uma percepção apurada do processo de “erosão” da prática cultural identificada como “literatura” em ambientes de “cosmopolitismo imperial”, e também a ocorrência de um “pré-requisito” para a conformação do “espaço literário”: o compartilhamento de valores e sua concretização sob a forma do “estar-junto”. Somente em anos mais recentes é que os comparatist têm podido recuperar de forma ampla a perspectiva global preconizada por Posnett e Meltzl. Podemos agora retornar às origens da literatura comparada recorrendo a novos parâmetros para realizar a apreciação sobre a complexidade das situações vividas pelos pioneiros, “[...] Posnett’s world-spanning provincialism, Meltzl’s polyglot antic cosmopolitanism” (DAMROSCH, 2006, p. 111). Pouco lidos em suas épocas – Posnett com sua *Comparative Literature* e Meltzl’s com a *Acta Comparationis Litterarum Universalium* podem constituir uma leitura de grande interesse para os tempos atuais: quem sabe eles não sejam uma parte

considerável da ajuda que necessitamos para promover o ressurgimento de uma disciplina realmente destinada manter uma perspectiva – e um impacto – verdadeiramente globais (idem, p. 111)

As trilhas e caminhos dos métodos comparativos abrem de par a par a possibilidade de apropriação de conceitos que se sobrepõem e substituem (CARVALHAL, 1996). Desde os estudos mais tradicionais, a conjugação do binômio fonte/influência veio sendo transformada, reconstruída. Contudo, mais que uma simples troca de nomenclaturas, subjaz à dinâmica que anima a Literatura Comparada uma série de fluxos mais sutis: tanto quanto em relação à “máquina do mundo”, compreender e instrumentalizar essas sutilezas é tarefa para ocupar longamente aquele que diante dela se põe. Na verdade, a percepção da propagação de um “tema” ou “imagem” no fluxo caótico de um ou vários sistemas de cultura material não pode ser levada a efeito, caso a compreensão de certos conceitos (como a noção de “intertextualidade”) não se compatibilize de forma mais ampla com o processo geral de “produtividade do texto literário” (idem, p. 50). Obviamente, as implicações da associação entre “texto” e “produção” nos encaminhariam para uma discussão sobre a lógica e sobre o modo dessa produção, sobre os modelos dinâmicos (do sistema) e econômicos (a utilização de recursos na consecução de sua atividade). Se o texto, de forma geral, homologa (ROSSI-LANDI, 1985) um sistema de produção que circunda o conjunto das relações sociais, como ele, na forma específica do discurso poético, se desvia da lógica econômica convencional?

Os modernistas brasileiros, ao cruzarem a percepção da representação (e as potencialidades de sua manipulação consciente) e os posicionamentos políticos e ideológicos encarnados na demanda de concretização de um programa estético que traduzisse os anseios de um projeto “autêntico” de nacionalidade, criaram condições para a suspensão de, virtualmente, *todas* as determinações históricas da “modernidade européia”: as do sujeito (e dos condicionamentos impostos à sua vontade), as do objeto (e das configurações do desejo dele decorrentes) e as da linguagem (e das necessidades que ela pode, num sistema de relações sociais e trocas simbólicas, mediar). Quando nos tornamos sensíveis à “necessidade de articular a investigação comparativista com o social, o político, o cultural, em suma, com a História num sentido abrangente” (CARVALHAL, 1996, p. 82), a potência de um *artefato* como “A Máquina do Mundo” se multiplica imensamente. Entendido

como artefato, o poema pode ser percebido (“enquadrado”) como elemento componente não apenas do sistema literário brasileiro/ocidental, mas como um artefato *materialmente* representativo, e num nível altamente complexo, de um *sistema* cultural a partir do qual se constroem nossas identidades, e a partir do qual processamos incessantemente nossas relações simbólicas e produzimos efeitos estéticos, ideológicos, sociais. É assim, por exemplo, que pretendemos, no decurso da construção de nossa tese, ocupar-nos não só com os elementos convencionais da crítica convencional (as “fontes” e as “influências”, o *close reading*, e mesmo as já tradicionais *leituras intertextuais*), mas também com uma outra documentação (“acessória”), com um outro diapasão. Por hora, talvez seja mais justo apresentar alguns pontos que possam incidir sobre a leitura que pretendemos fazer do poema de Drummond – e, também, da imagem que ele encerra, fazendo comunicar, hoje, pelo menos três textos representativos da literatura moderna ocidental, na vertente que alcança expressão na língua portuguesa falada no Brasil.

A própria natureza do fenômeno literário “facilitou”, historicamente, a percepção de um conjunto de “fragilidades teóricas” nas práticas analíticas e interpretativas das “ciências humanas” e, por extensão, da “Literatura Comparada”, explicitadas por uma crítica contínua como a “incapacidade de estabelecer um objeto de estudo distinto e uma metodologia específica” (CARVALHAL, 1996, p. 34). Dos tradicionais estudos de fontes e influências às leituras intertextuais e dialógicas, passando pelo formalismo, pela fenomenologia e pelo *new criticism*, os estudiosos da literatura comparada tiveram um longo e movimentado percurso. Temer o “fetiche”<sup>53</sup> do objeto literário, esperamos, deve ser entendido como um movimento de “prudência”. Afinal, é o objeto que nos desafia: provoca, insinua-se, exhibe-se; ele nos seduz. Talvez se possa falar, mesmo, de uma *erótica* da análise literária tradicional (pois o objeto textual se recobre com a nossa própria pulsão, ele se investe com os poderes que *nós* lhe damos) e de uma “*afrodisia*” que brota, sobretudo, na *erudição*<sup>54</sup> (a qual permite pensar não num *objeto* – “o” objeto –, mas

---

<sup>53</sup> Cf. CÍCERO, 2003, p. 19: “[...] O fetiche, como o feitiço, é um objeto ao qual falsamente se atribuem poderes mágicos. [...]”.

<sup>54</sup> CARVALHAL, 1996, p. 37. Tânia Carvalhal aponta nesse trecho a relação entre a erudição, a literatura comparada e a atitude crítica.



numa *constelação* de “objetos em trânsito” que permitam não apenas “contextualizar” o artefato literário, mas doar-lhe alguns sentidos e, de intersecção em intersecção, ajudá-lo a compor sua própria “aura”, sua própria *máquina* geradora de sentidos). Assim, a uma “erótica objetiva”, que só pode desejar um “objeto visível”, gostaríamos de poder opor, sempre que possível, uma fluidez menos taxativa, menos “direta” e mais “afrodisíaca”: delinear (ou definir), mas não fixar (ao menos não em definitivo).

De forma geral, a discussão sobre a especificidade da Literatura Comparada indica um consenso em torno de sua definição como disciplina científica e dedicada à compreensão dos fatos culturais compreendidos pela noção ampla de “Literatura”. O esforço definitivo de nossa contemporaneidade tende a enfatizar as possibilidades institucionais da prática comparativa (estabelecendo, entre outras, uma discussão sobre o papel e a função do intelectual no conjunto da vida social) e a interação entre dois (ou mais) sistemas culturais *descontinuados* não apenas no espaço geopolítico, mas também no tempo. Com a progressiva hegemonização do método científico como base para os estudos literários, a própria estrutura interna do campo sofreu um processo de fracionamento disciplinar e fez surgir novas disciplinas autônomas, como a Historiografia Literária (a contextualização espaço-temporal que se deve fazer em relação aos fatos literários consideráveis), a Estilística (a consideração analítica que o comentador pretende em relação a um fato literário específico, o “texto literário”) e a Recepção (a interpretação que um comentador consegue oferecer a um fato literário – seja um texto (um objeto que representa uma manifestação) ou uma ação de escrita ou de leitura (os gestos mais evidentes da ação ou evento literário)).

Uma vez que a Historiografia depende do acesso a fontes disponíveis em acervos especializados, poucos centros de pesquisa têm as condições plenas para estudos aprofundados. Do mesmo modo, uma vez que o aprendizado da Estilística demanda o conhecimento das sutilezas em princípio ocultas nos artefatos literários, são poucos os estabelecimentos de ensino que dispõem de professores habilitados ao trabalho de elucidar os textos e conduzir a leitura como uma “leitura literária” (SANTOS, 1989). Em contextos como esse, não será surpreendente a ampliação da presença da Leitura (um subcampo disciplinar dos Estudos Literários, é bom lembrar) como procedimento metodológico para a abordagem de um fato literário.

Mas mesmo essa ênfase na “formação para a Leitura” torna-se vaga e enfraquecida, quando minadas as fontes historiográficas e estilísticas: afinal, como pode uma leitura sustentar-se sem a polifonia com o contexto e com as formas do literário, sobretudo as da “obra literária”? É a partir dessa hegemonia do método que passamos a nos preocupar mais com o texto literário e com sua forma, muitas vezes tomada de maneira indistinta, muitas excessivamente considerada. Ao enfatizarmos como signo por excelência do literário a “obra literária” enfatizamos também uma percepção de sua natureza discursiva, e corremos o risco de reduzir nossa *apreensão* do fenômeno literário à nossa *compreensão* de sua manifestação sob a forma de um texto literário.

A teoria elaborada até o início do século XX deve necessariamente ser tomada como condicionada pelas categorias – mais ou menos aparentes na construção e na recepção dos discursos científicos – que se originam das doutrinas de orientação idealista, empirista e materialista. A Literatura Comparada, em seus inícios – as obras de *scholars* como Posnett, Hutcheson, Texte... – se rege por uma ontologia, uma lógica e uma ideologia específicas, sempre, claro, segundo a doutrina de orientação metodológica assumida pelo estudioso em suas proposições teóricas e críticas. Assim, por exemplo, Taine, “admirador de Hegel, [...] intentó elaborar una crítica literária científica” (FERNÁNDEZ, 1990, p. 331) dedicada à busca da faculdade dominante de cada artista (p. 331). Madame de Staël, por sua vez, exerce “um precedente de Sociologia da Literatura” (idem, p. 332). Emile Hennequin (1859-1888) propõe uma superação das limitações de Taine, considerando “la obra literária como manifestación de la mente del autor, de la sociedad de su momento” (idem, p. 332), F. Brunetière (1849-1906) se contrapõe às proposições metodológicas de Taine e Hennequin, procurando elaborar um procedimento científico da História da Literatura, “aunque su mente positivista y su espíritu conservador le llevaron con frecuencia a juicios em los que, tras la apariencia científica, se encubre cierto dogmatismo de orientación tradicionalista” (idem, p. 332). Quanto a um De Sanctis (1817-1871), Benedetto Croce o saudará “como su precedente en muchos aspectos”, inclusive na “influencia de la concepción de la historia de Hegel junto a los principios românticos de unidad y organicidad de la obra literária, de autonomia del arte y de relación entre el arte y la nación que lo crea [...]” (idem, p. 332).

Para atender aos requisitos mínimos de uma “prática científica”, esses e outros patronos da teoria e da crítica literária como disciplinas científicas buscaram definir um modelo e um sistema de valores que emprega e reproduz as categorias construídas nos pontos de origem do pensamento, ou seja, os conceitos que formam uma ontologia, e a percepção dos fenômenos que antecedem os conceitos que o pensamento opera quando, efetivamente, *pensa*.

### 3.1 Método: comparação como procedimento operacional

*Mas uma luz que ninguém soube  
dizer de onde tinha vindo  
apareceu para clarear o mundo,  
e outro anjo pensou a ferida  
do anjo batalhador.*

Carlos Drummond de Andrade, “Poema da purificação”, em *Alguma poesia*.

*Cá fora é o vento e são as ruas varridas de pânico,  
é o jornal sujo embrulhando fatos, homens e comida guardada.  
Dentro, vossas mãos níveas e mecânicas tecem algo parecido  
com um véu.*

Carlos Drummond de Andrade, “Madrigal Fúnebre”,  
em *Sentimento do Mundo*

A adoção de uma orientação fenomenológica para a realização de estudos comparados de um elemento – ou conjunto de elementos – literário permite a identificação de questões bastante interessantes, fundamentais para a determinação dos elementos a serem considerados e das categorias a serem empregadas em procedimentos comparativos. Se na abordagem positivista (e nas suas derivações e migrações) o elemento de comparação mantém-se (ou deve manter-se) estável durante todo o processo de coleta de dados ou análise de processos, na abordagem fenomenológica torna-se possível prever e observar flutuações semânticas,

estruturais e modais na própria manifestação do literário, segundo os registros ontológicos que se venham a reconhecer nela.

Dado que um “estudo” (como uma “pesquisa”) implica a adoção (“consciente” ou “inconsciente”, por um sujeito – um *sub jecta*) de um método e a identificação (um *id entitas*) de um objeto (um *ob jecta*), e dado que a tradição da ciência moderna *ordena* todo o trabalho de investigação *a partir* dessa identificação *positiva* do objeto, será também a partir dela que tentaremos esboçar um cenário *problemático*, assumindo a própria noção de “objeto” como foco de observação; é dessa categoria – pressuposta e naturalizada em nossos discursos – que partiremos, pensando alcançar, progressivamente, uma compreensão mais elaborada a respeito de seu papel *efetivo* – ou seja, no *uso* que dela fazemos – na formação e organização de nossos sistemas de valores éticos, morais, estéticos e cognitivos. Se nos restringimos por hora ao aspecto cognitivo, é exatamente porque nele reconhecemos uma possibilidade de convergência entre todas as outras possibilidades de abordagem da noção de “objeto”.

Costumamos falar de “objeto” como se se tratasse de uma noção absolutamente auto-evidente. A sensação de auto-evidência em relação ao sentido do termo é tamanha, que nós nem sequer distinguimos cotidianamente o *status* ontológico deste ou daquele objeto. Nós, *simplesmente*, percebemos objetos. Em metodologia, sabemos que toda pesquisa precisa ter um objeto. Não existe “ciência em particular” sem “objeto em particular”. O ato cognitivo opera sobre “objetos cognitivos”. Tudo isso é certo e justo; mas em algum momento não seria igualmente justo indagar mais diretamente sobre a natureza dos objetos aos quais dedicamos nossa atenção? Descartes, por exemplo, insiste muito mais na exploração “de si mesmo como sendo uma mentalidade” (WHITEHEAD, 1964, p. 185), mostra-se muito mais preocupado com “o drama interior da alma” (p. 185):

[...] pois, como notei antes, embora as coisas que percebo ou imagino não sejam nada absolutamente sem mim, eu estou, não obstante, certo de que esses modos de consciência a que chamo percepções e imaginações, só enquanto modos de consciência, existem em mim. (DESCARTES *apud* WHITEHEAD, 1964, p. 185).

Com a disseminação do método, a famosa cisão sujeito-objeto ganha dimensões de aplicação muito variadas. Quando chegamos ao século XVIII, já encontramos um Kant “saturado da física newtoniana e das idéias dos grandes

físicos franceses”, seguido pelos “filósofos que desenvolveram a escola kantiana, ou que a transformaram no hegelianismo, [...] não tinham o fundo de pensamento científico de Kant [...]” (WHITEHEAD, 1964, p. 183); ou seja: entre Descartes e Kant a atenção se desloca do *cogito* que se ocupa da *res*, para a *res* de que se ocupa o *cogito*. Após Kant, a filosofia desviou-se “da corrente efetiva da vida moderna” (idem, p. 186), ou seja, da cultura “científico-tecnológica” anteriormente referida por Aguiar e Silva, retirando-se “para a esfera subjetiva do espírito, por ter sido expulsa, pela ciência, da esfera objetiva da matéria” (p. 186). Já pelo ângulo específico da ciência moderna (indutiva e experimental), “objeto” tende a identificar-se com “dato sensível”, com a definição de um ente que habita a *physis* e que, portanto, compartilha com ela um conjunto de propriedades. Para a ciência moderna, um “objeto” é algo que se manifesta na “natureza” e que ocupa a percepção de um observador. Considerar a “linguagem” ou a “literatura” como um objeto torna-se já nesse momento uma questão problemática, dado que sua natureza simbólica desafia a capacidade de representação dos instrumentos clássicos de descrição providos pelo método científico clássico.

Por outro lado, podemos inverter mais uma vez nossa perspectiva de observação, indagando sobre uma mudança de paradigma ainda em curso, e talvez mais consciente para os estudiosos das ciências humanas do que para os estudiosos das ciências naturais (e também das ciências da vida). Sem pretender duvidar da ou questionar a existência “autônoma” da *physis*, nada nos impede de relativizar o discurso dos cientistas que dela se ocupam, pois tudo o que chamamos “conhecimento objetivo” só pode alcançar esse status *no interior*, ou a partir da *mediação* da linguagem. *Todo* conhecimento, para ter circulação social e valor histórico, precisa habitar o espaço da linguagem, e isso nos põe, hoje, a interessante e curiosa tarefa de aplicar todo o arsenal analítico e interpretativo das ciências linguísticas e literárias também para *estudar* a informação que circula sob as rubricas disciplinares dos mais diversos campos científicos.

Em princípio, podemos tomar como especificidades da Literatura Comparada os seguintes pressupostos: em primeiro lugar, ela orbita o campo das preocupações com a afetação e a interação entre sistemas culturais, a partir dos diversos agenciamentos da instituição do literário. Em segundo, ela permite o estabelecimento de um espectro funcional amplo, no contexto das ciências humanas

aplicadas, reconhecendo e instrumentalizando espaços e formas de legitimação do conhecimento produzido em diversos campos disciplinares. Em terceiro lugar, a Literatura Comparada permite a formulação de organizações curriculares e projetos pedagógicos que promovam a difusão de modelos de sistema e de campo literário que enfatizem tanto os aspectos sociais (o institucional do literário) quanto os estéticos (a prática efetiva do literário e suas formas de produção).

Definir a extensão metodológica da prática comparativa mostra-se um exercício complexo, pois uma coisa é fazer “comparações”, outra é fazer “Literatura Comparada”: no primeiro caso, observamos um movimento pertinente a praticamente todas as formas de análise literária disponíveis: como não podemos partir de um *a priori* em relação ao que a literatura seja, não raro aproximamos uma manifestação literária de outras, buscando com essa aproximação legitimar nossa(s) escolha(s). Se estamos buscando associar duas ou mais formas expressivas em particular, talvez seja mais adequado dizer que estamos tratando de um exercício de “Poética Comparada”; se estamos, por outra via, realizando procedimentos comparativos para entender como se vinculam os sistemas que enformam as manifestações literárias postas em consideração, parece-nos justo declarar que estamos realizando um estudo de “Literatura Comparada”.

Em termos estritamente analíticos, diremos que as duas formas de prática comparativa partem do mesmo substrato, de um mesmo *corpus* linguístico, encaminhando-se contudo cada uma para uma instância distinta, a da ocorrência do poético e do literário. A Poética Comparada, nesse caso, tenderá a restringir seu *corpus* a unidades de análise bem definidas, identificadas com a “morfologia” da expressão literária (lírica, narrativa, dramática), enquanto a Literatura Comparada tende a se encaminhar para uma heterogeneidade explícita que circunda os textos reconhecidos como literários: nesse sentido, ela parece estar mais preocupada com os elementos que condicionam a significação do literário (em geral, e não exclusivamente da “obra literária”) no sistema cultural em que uma dada manifestação literária acontece (e “manifestação”, aqui, lança-nos mais próximos à idéia de “fato literário” que de “obra literária”). A Poética Comparada parece estabelecer, então, uma homogeneidade ontológica (que não devemos confundir com “morfológica”) para o *corpus* a ser analisado, enquanto a Literatura Comparada se abre para um horizonte de heterogeneidades discursivas. Quando comparamos

(seja na Poética, seja na Literatura) buscamos realizar ao menos uma das três “operações comparadas”: a) estabelecendo equivalências entre os elementos comparados; b) promovendo a transferência de atributos e propriedades de um objeto de comparação para o(s) outro(s) de uma série considerada, por analogias; ou c) estabelecendo metáforas que permitam a síntese de uma percepção elemento da série comparada em função de traços encontrados em outro.

Do ponto de vista eminentemente linguístico, as comparações realizadas sob a rubrica da “Poética Comparada” e da “Literatura Comparada” cumprirão a tarefa de dedicar-se às duas faces mais evidentes do signo linguístico, respectivamente a formulação do “significante” e a circulação do “significado”. O significante, elemento visível/perceptível *a priori*, expressa o “tema” (em nosso caso, o *topos*) por meio de metáforas (figuras) . Em outros termos, a “Poética Comparada” opera instrumentos semióticos para encontrar e descrever o *tropos* (a metáfora) empregado para expressar um *topos* qualquer (aqui, a “máquina do mundo”). Já a Literatura Comparada, partindo de uma preocupação com o *topos*, ocupa-se de um elemento em princípio “invisível” (“imperceptível” ou “não-localizável”), oculto, *velado*. A conformação temática de uma obra literária (aqui, um poema), sua constituição semântica, conduz o estudioso a ocupar-se com a formação de significados e imagens atualizadas que se sobrepõem a imagens anteriores formadas em torno do mesmo tema/*topos*, e levando a

[...] percepções de superfícies dominantes, tais como elas eram proporcionadas por [...] fenômenos materiais, e visões de mundo dominantes, tais como elas eram produzidas por determinados conceitos [...]. (GUMBRECHT, 1999, p. 9.)

Uma fórmula matemática, um modelo físico, um fenômeno social ou psíquico, somente alcançarão *status* de objetividade (e mesmo de realidade) a partir de sua inscrição na linguagem. Os repertórios instrumentais e teóricos que estamos acostumados a empregar sobre *corpus* linguísticos e literários têm, cada vez mais, se aproximado dos mais variados tipos de registro discursivo, e esse é um caminho que estamos apenas começando a trilhar. Nosso próximo grande passo talvez seja, mesmo, disseminar essa instrumentalização *fora* dos limites dos profissionais

especializados na “área de Letras”. E Tanto quanto os estudiosos de ciências humanas e sociais, por exemplo, também físicos, químicos, biólogos, economistas, administradores, etc., podem vir a utilizar-se de instrumentos como a metáfora, como a análise do discurso, e a análise estrutural, para escapar a alguns dos limites impostos pela perspectiva científica clássicomoderna, pautada na observação direta de dos fenômenos físicos (ou seja, baseada na percepção a que nos condicionamos ter para lidar com o conhecimento científico).



#### 4 CENÁRIO E PAISAGEM: AS AMBIÊNCIAS DE DRUMMOND

*Começo a ver no escuro  
Um novo tom  
de escuro*

(...)

*E a esmerilhar a graça  
Da vida, em sua  
Fuga.*

Carlos Drummond de Andrade, “Ciência”, em *A Vida Passada a Limpo*.

*Amar solenemente as palmas do deserto,  
o que é entrega ou adoração expectante,  
e amar o inóspito, o cru,  
um vaso sem flor, um chão vazio,  
e o peito inerte, e a rua vista em sonho, e uma ave de rapina.*

Carlos Drummond de Andrade, “Amar”, em *Claro Enigma*.

Carlos Drummond de Andrade é um poeta que dispensa, em nossos dias, certos protocolos de legitimação crítica. Poeta firmado na constelação canônica da tradição literária brasileira, dispõe de uma muito razoável fortuna crítica, amparada nos analistas, nos ensaístas e nos leitores que se enredam em seus poemas e em sua variada produção textual “oficial” – ou seja, aquela relativa aos diversos ofícios por ele assumidos em décadas de atividade como literato, como jornalista e como funcionário público. A presença autoral de Drummond consolida-se a partir de sua poética, mas esta não oculta nem renega um contato perene com diversos meios expressivos, como a crônica, o jornalismo e a redação institucional<sup>55</sup>. Ainda que não venhamos a nos deter sobre um *corpus* tão amplo, parece-nos necessário apontar

<sup>55</sup> Esta última é, ao menos aparentemente, considerada de menor importância nas considerações sobre a figura autoral de Drummond, por não apresentar identidades com a escrita poética ou uma mínima compatibilidade em relação aos estatutos que sustentam o corpo canônico da Literatura Ocidental. É preciso considerar, entretanto, as possibilidades de ganho para a analítica de sua poética a pesquisa sobre reflexos desse contato contínuo e cotidiano com a leitura e a escrita de documentos que ajudavam a constituir e a regular o próprio Estado, e a conexão entre linguagem e realidade que se oculta (ou explícita) nesse exercício expressivo.

essa extensão, uma vez que num estudo literário que se pretenda fundamentar efetivamente como “linguístico”, a definição de “*corpus*” será fundamental na ordenação dos dados de base e da delimitação dos objetos, dos sistemas e dos campos a serem considerados nos momentos da análise e da interpretação.

A presença autoral de Drummond consolida-se na historiografia da Literatura Brasileira a partir de sua poética, mas esta não oculta nem renega um contato perene com diversos meios expressivos, como a crônica, o jornalismo e a redação institucional<sup>56</sup>. O estudo literário de fundamento linguístico permite – de modo algo paradoxal – que o pesquisador aprofunde a compreensão sobre a formação de certos elementos da poética levando em consideração tópicos e *manifestações* aparentemente distantes, senão desligados da perspectiva disciplinar que orienta a formação dos bacharéis e licenciados em Letras. É claro, a amplitude e a densidade que se possam conceder ao conceito de “linguagem” serão fundamentais para determinar a forma de sua interferência na definição de uma orientação metodológica e de suas implicações para a constituição de outros campos de produção de conhecimento, e por isso realizaremos algumas discussões preliminares a fim de preparar o terreno para a leitura do poema “A Máquina do Mundo”.

No caso de Drummond, será sempre importante pensarmos o homem para entender o poeta, e isso sem condicionamentos excessivamente mecânicos ou reflexos; pensar um Carlos Drummond de Andrade exclusivamente poeta – como muitas vezes podem dar a entender ensaístas e historiadores preocupados com a síntese do literário na apreensão do momento histórico – seria desviar leitores e crítica para uma *persona* restrita, contida na “autoralidade canônica” do poeta; seria também um ocultamento da expressão (mesmo contida, mesmo discreta) de uma subjetividade em outros “ambientes discursivos” que não o literário. Drummond falou e escreveu em ambientes nos quais a constituição do mundo político, social, econômico e cultural deixava de ser um conjunto “retórico” de enunciações, de

---

<sup>56</sup> Esta última é, ao menos aparentemente, considerada de menor importância nas considerações sobre a figura autoral de Drummond, por não apresentar identidades com a escrita poética ou uma mínima compatibilidade em relação aos estatutos que sustentam o corpo canônico da Literatura Ocidental. É preciso considerar, entretanto, as possibilidades de ganho para a análise de sua poética a pesquisa sobre reflexos desse contato contínuo e cotidiano com a leitura e a escrita de documentos que ajudavam a constituir e a regular o próprio Estado, e a conexão entre linguagem e realidade que se oculta (ou explícita) nesse exercício expressivo.

“projetos para o Brasil”<sup>57</sup>, e tornava-se “realidade”, com toda a “frágil solidez”<sup>58</sup> que se pode reconhecer nessa instância do discurso e da cognição.

Em todos esses meios específicos Drummond aprendeu a expressar-se segundo códigos, fórmulas e protocolos discursivos bastante específicos, ainda que de naturezas bastante diversas, e não deveria haver razões para não se considerar que esse aprendizado tenha sido “deglutido” – no sentido mais modernista que se possa conceder ao termo – no processo de formação de sua poética. Aliás, se é verdade que os limites de mundo de cada um de nós são os limites da linguagem<sup>59</sup> com que nos deixamos constituir, o Fazendeiro do Ar deveria realmente ter considerada sua amplidão não a partir da “obra completa”, mas a partir das referências de seu domínio sobre um conjunto mais amplo de operações sobre a linguagem e de seus registros linguísticos. Quanto ao poema “A Máquina do Mundo”, é assinalado – e não poucas vezes – como um dos mais belos – e significativos – da Literatura que se propaga entre o Brasil, a Ibéria e o Ocidente. Publicado originalmente em 1951, trata-se de um trabalho identificado com a maturidade do poeta, acumulando traços e ciclos de produção lírica em que recorrem certos temas, por sua vez figurados e configurados segundo as demandas expressivas de um “ar do tempo” posterior à “maior das guerras” e à sua ressaca pós-utópica.

Pensar o que significa essa mudança no paradigma historiográfico brasileiro (de uma identificação com a univocidade e a estabilidade pressupostas nos modelos de literatura identificados com o nacionalismo para uma identificação com a multiplicidade, a pluralidade e o hibridismo associados a uma perspectiva culturalista) em termos de interações e trocas simbólicas dela decorrentes leva-nos a

---

<sup>57</sup> Cf. SILVA, 1998. De acordo com a organizadora dessa coletânea de proposições de um dos principais patriarcas da nação brasileira, “[...] Esses projetos, usualmente formulados segundo os parâmetros das doutrinas então vigentes na Europa ou nos Estados Unidos, aparecem como o produto de um saber pouco acessível à maioria da população e destinados a salvar o país da barbárie. [...]” (p. 13).

<sup>58</sup> Exatamente aquela que, segundo Marx, “desmancha no ar”, e que Marshall Berman localiza como um espaço de “vertigem e terror”: “Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e freqüentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o seu mundo transformando-o em nosso mundo. É ser ao mesmo tempo revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiência e aventura, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual tantas das aventuras modernas conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda quando tudo em volta se desfaz”. Cf. BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução: Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 13-14.

<sup>59</sup> E vale aqui uma paráfrase da conhecida máxima “Os limites de minha linguagem significam os limites de meu mundo”, destacada do *Tractatus* (“*Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt*”) de Wittgenstein (1985, pág. 162).

considerar que o aprofundamento do olhar modernista substituiu a convergência sistêmica (unificação das forças atuantes no sistema segundo um princípio causal ou teleológico, como no caso de uma hipotética *causa modernista unificada*) por uma “convergência comunicante” (marcada pelo estabelecimento de interações de parte a parte entre os elementos do universo considerado; nesse caso, não se pensa mais apenas em *afetação*, mas também por *interação*). Podemos mesmo dizer que, até a manifestação do Modernismo, o projeto de Literatura assumido pelos autores brasileiros procurava alcançar no nível da expressão estética a unidade desejada para os projetos de Nação. Com o advento do Modernismo, passou-se não apenas a admitir, mas a afirmar-se que a Literatura Brasileira não poderia constituir-se se não aceitasse a pluralidade que caracteriza, efetivamente, o País.

No caso de Drummond, o contato e a referência com a tradição da literatura ocidental são explicitados desde os primeiros bons momentos de sua carreira. Se *Claro Enigma* pode ser considerado um livro de extração “neoclássica”, é importante não tomar esse dado como um dado crítico *a priori*, e sim como um dado estilístico,

[...] a fim de não se incorrer [...] no risco de condenação prévia, fundada em generalizações sobre o comprometimento ideológico do retorno às formas do passado [...] [e nem] na defesa incondicional do ecletismo histórico, sem se atentar para o uso particular que Drummond faz do legado clássico, no sentido de averiguar se ocorre ou não o manuseio arbitrário de tais formas e a reflexão crítica sobre a condição de autonomia [...] [considerada] indispensável para toda arte significativa. (CAMILO, 2001, p. 51.)

Wagner Camilo (2001), desenvolvendo argumentos de Achcar sobre o processo drummondiano de apropriação de formas, tópicos e dicção classicizantes, aponta a regulação irônica envolvida nessa aproximação, “[...] o que já ajuda a descartar a hipótese de um retorno puro e simples às formas do passado [...]” (p. 51). Essa “fase clássica” de Drummond se dá na “ressaca” de um evento histórico de relevância mundial (a Segunda Guerra), com um autor brasileiro que vive de forma extremamente próxima a evolução do projeto de fundação da identidade nacional (e da “modernidade brasileira”), em seus aspectos culturais e sociais (por um lado, ele é a consumação estética de alguns pressupostos caros ao programa modernista; por outro, as relações construídas na instituição literária o levam a vivenciar o cenário político – e seus bastidores, e seus “efeitos práticos” – em nível estadual e federal). Em entrevista concedida a Homero Senna em 1944, Drummond

lidava com “[...] a denúncia [...] de um certo cansaço na experimentação modernista com a poesia, levando, aqui e ali, a um retorno aos moldes antigos” (idem, p. 51), argumento notório dos integrantes da Geração de 45 para o estabelecimento de um programa estético identificado com um “retorno à ordem”. Sua resposta denota uma consciência “extremamente alerta” em relação ao perigo desse retorno, em virtude do reacionarismo que ele poderia implicar:

[...] à medida que a poesia se deixar levar pela nostalgia de tais “moldes antigos” ou insistir na reação contra eles decidirá, a meu ver, da sua liberdade conceitual, pois o regresso ao padrão arcaico ou transposto é quase sempre indício de uma tendência para a recapitulação histórica, para a volta a concepções e diretrizes intelectuais também suplantadas. Quero dizer: começa-se pela forma e chega-se ao fundo. Ora, acredito que os poetas se acautelarão contra o risco. (ANDRADE, *apud* CAMILO, 2001, p. 52.)

Mesmo tomando como previsível a amplitude estilística numa obra que se produziu no transcorrer de várias décadas de redação praticamente ininterrupta, a incidência de elementos da poética clássica num autor de formação modernista custa a ser percebida como “óbvia” ou “natural”: a tendência dos programas estéticos identificados com as vanguardas e com o Modernismo é, explicitamente, a de romper com sistemas de valores e convenções da tradição ocidental. Drummond deve ser entendido antes como um *agente* que um *discípulo* do Modernismo, razão pela qual seu programa estético pode-se permitir certas liberdades experimentais não previstas ou assumidas nos programas e manifestos. Seja porque ele procura um caminho próprio de produção poética, como fica claro na correspondência com Mário, seja pela firmeza com que defende essa posição, pode tocar uma seara em princípio oposta às posições vanguardistas difundidas na antecedência do Modernismo Brasileiro. O que se percebe é que nem Drummond, nem vários outros modernistas, internalizam plenamente os manifestos da “fase heróica” do Modernismo:

[...] a reflexão crítica sobre a maior ou menor autonomia da *instituição-arte* tinha por horizonte mais imediato certa particularidade do contexto literário brasileiro nos anos 40-50, que parece responder pela guinada classicizante operada não só na lírica de Drummond, mas de muitos outros grandes nomes modernistas, mais ou menos pela mesma época, como é o caso de Jorge de Lima [...] e Murilo Mendes [...], além de Bandeira e do Vinícius sonetista. Longe, portanto, de ser uma ocorrência isolada, tais nomes [...] ajudam a configurar uma tendência de época em que se inscreve o Drummond da fase de *Claro Enigma* e mesmo os sempre execrados poetas da geração de 45, que boa parte da historiografia tende a ver como uma espécie de atoleiro neoparnasiano-simbolista em que regressivamente desembocou a lírica moderna, muito embora não deixe de ser propriamente *moderna* [...]. (CAMILO, 2001, p. 53)

Ainda assim, a compreensão da dinâmica que conduz Drummond a essa apropriação de elementos do repertório clássico da literatura ocidental demanda uma contextualização de seu envolvimento com a prática e a instituição do literário, para além da produção literária *stricto sensu*. Senão, vejamos: em termos geracionais, a Literatura Brasileira fixa com o Romantismo uma predileção acentuada pela dicção lírica e pelos temas em que a subjetividade se destaca e autonomiza em relação ao mundo que cerca o sujeito (em diversos momentos, chega-se à impressão de que é o sujeito que envolve o mundo, o sujeito se torna “maior que o mundo”), além de estabelecer uma expectativa de comunicabilidade identificada com a popularização da circulação da “mensagem” literária. As literaturas nacionais assumem o vernáculo como “língua de cultura” e as formas de expressão popular ganham prestígio e adaptações que as tornem adequadas ao público letrado, cada vez mais urbano, e por isso tendem a romper com os ícones de uma cultura clássica identificada com um passado lembrado como subserviente e nobiliárquico, por exemplo no caso do Futurismo.

O Romantismo, é certo, não extingue a cultura clássica, embora a repositone no repertório canônico e provoque um “afastamento receptivo” em relação aos praticantes de Literatura, de tal forma que se passam a privilegiar os aspectos formais e estilísticos na sua representação sociohistórica. Ao mesmo tempo, essa “erosão” do clássico no imaginário do alto Oitocentos e do início do Novecentos facilitava um segundo deslocamento canônico, configurado pela identificação dessa representação reduzida da cultura clássica (ou melhor, “erudita”, para contornar a bizantina *Querelle des Anciens e des Modernes*) como uma espécie de adereço da alta burguesia do capitalismo industrial. Com o acirramento das ideologias de esquerda e de direita, a primeira repelindo o clássico por seu caráter intrinsecamente revolucionário, a segunda mais ostentando um ornato clássico com a finalidade de alcançar fundamentalmente distinção social. Na Europa já em avançado estágio civilizatório, civilizar-se – ou manter a via da civilização – significa abrir mão de uma diferença, e esse movimento se confunde não apenas com os movimentos de “nacionalização”. Homogeneizar-se é anular-se – deixar de ser, decair – e na contrapartida, renunciar aos fundamentos do esclarecimento iluminista para aderir às pulsionalidades do irracionalismo (EAGLETON, 1993, p. 116), e por exemplar dessa tendência podemos tomar o caso alemão:

[...] A história é o resultado dos propósitos conscientes e inconscientes da ação humana. Por isso requer métodos de pesquisa diferentes dos das ciências naturais. O objeto do conhecimento histórico são as “individualidades históricas”, únicos agentes criadores de um mundo de sentido. Essas teses de Vico levaram, no início do XIX, na Alemanha, à ruptura radical com o racionalismo iluminista. Herder, Goethe, Hartmann, Schlegel defendiam posições francamente irracionistas. [...] [Eles] Oponham-se radicalmente à tese dos direitos naturais e universais que apagavam a diferença entre os povos. Cada individualidade tem sua história singular. Cada individualidade cultural é uma totalidade: espírito popular, nação, éticas, culturas, Estados. A racionalidade da história é a da “vida”. (CASSIRER, 1932, MEINECKE, 1982 *apud* REIS, 2003, p. 221.)

Se esses são traços que definem bem a modernidade europeia na passagem entre o século XIX e o século XX, as diversas realidades coloniais montam uma outra cena, na qual a aura canônica das metrópoles irradia valores que não apenas permitirão a formação da *diferença* de cada nacionalidade surgente, mas que também garantirão uma unidade civilizacional (não mais politicamente imperial, mas, revolucionariamente, fraterna) baseada em valores universais, valores cuja origem recua ao berço clássico da cultura ocidental. Civilizar-se, nos trópicos latinos, é ser aceito entre as outras nações, é – sem deixar de ser quem é – tornar-se *como elas*, ascendendo; no dizer de Gonçalves de Magalhães,

Uma só idéia absorve todos os pensamentos, uma idéia até então quasi desconhecida; é a idéia de pátria; Ella domina tudo, e tudo se faz por ela, ou em seu nome. Independência, liberdade, instituições sociaes, reformas políticas, todas as criações necessárias em uma nova Nação. (MAGALHÃES *apud* BERG e SCHÄFFAUER, 1999, p. 268.)

Se a absorção do manancial clássico é conduzida sob uma orientação individualista e subjetivista na alta modernidade romântica e pós-romântica, os dramas clássicos tomam a forma dessa particularização, e mesmo o drama cósmico ganha a representação como elemento na vida do indivíduo – abençoado ou amaldiçoado – a quem foi dado o dom dessa percepção. A romantização da subjetividade, entretanto, não faz mais – e isso não é uma desconsideração – que modelar nos traços do “sujeito romântico” o tema da *destinação do ser humano*, que “[...] constitui um dos lugares teóricos decisivos onde, na aurora da modernidade, começa a formar-se uma nova idéia do homem que [...] incidirá profundamente na evolução da antropologia teológica” (VAZ, 2002, p. 214), de tal forma que

[...] A realização da finalidade e da ordem assume [...] a feição de um imenso drama cósmico vivido entre dois pólos: de um lado a suma conveniência ou mesmo necessidade hipotética da criação dos seres inteligentes [...]; de outro, essa máxima semelhança só pode residir na inteligência e na vontade, nas quais espelha-se a *imagem* de Deus

[...]. Com efeito, a manifestação da inteligibilidade radical da existência [...] adquire seu estatuto definitivo quando o caminho passa pelo *espírito*. (VAZ, 2002, p. 215.)

A perspectiva de S. Tomás de Aquino, comentada por Vaz, constitui um fundamento da Modernidade Européia que aponta o lugar central do Sujeito, ainda que esse sujeito não se confunda exclusivamente com o humano. Além disso, se a subjetividade – de alguns – ganha *status* na Modernidade, sua contraparte mundana, a individualidade – de muitos –, será progressivamente disciplinada, reprimida, sufocada, desconsiderada, até que o espírito romântico provoque suas revoluções políticas e estéticas e proponha que ao indivíduo – social, corporal, *material* - também se deva conceder o direito à subjetividade:

[...] Goethe expôs com clareza a oposição entre iluministas e historicistas: *o Iluminismo buscava mais o humano no histórico, o historicismo se interessava mais pelo histórico no humano*. O indivíduo está integrado ao todo, mas sem se fundir. Ele já é um todo no todo. O que importa na vida é a vida, que acontece a todo instante, em todo tempo e lugar, e não o seu resultado. O processo da vida é o essencial e não o seu final [...]. (REIS, 2003, p. 221.)

O estabelecimento de uma imagem de subjetividade vinculada ao presente histórico (e não mais a de um “sujeito transcendental” que em última instância se identifica com Deus), a uma “percepção mundana” dos elementos que enformam a “sensibilidade” (os hábitos que organizam a vida de cada indivíduo) levam a cena literária de inflexão romântica a distanciar-se dos temas que envolvem a mobilização dos temas identificados com questões de difícil verbalização, como os *topos* que apontam para a existência das abstrações (o divino, ou ao menos as totalizações que sua existência pressupõe, tem *na base mesma de sua elaboração cognitiva* o recurso a procedimentos de abstração) ou mesmo as situações de ocorrência do sublime. Essa transição, é claro, não se dá de forma tão abrupta quanto o *temperamento* romântico talvez pareça sugerir, com suas personas heróicas e seus arroubos passionais.

Começaremos nossa pontuação considerando algumas terminologias utilizadas para enquadrar a atividade intelectual e a expressão estética do grupo mais imediatamente identificado com o *cânon* do Modernismo Brasileiro. Dado que nosso movimento geral é o de revisão da “presença” do Modernismo na trajetória da cultura brasileira no transcurso entre os anos de 1922 e 2007, pareceu-nos proveitoso recuperar alguma referência da fortuna crítica compatível com a proposta



que originou o desenvolvimento deste ensaio. Começando por uma publicação bastante próxima aos nossos interesses, mas segundo uma abordagem regulada por outro contexto, talvez mais propriamente político e ideológico que historiográfico, buscaremos um depoimento de Mário de Andrade sobre o período em que se dá a viagem a Minas Gerais e sobre outros elementos que possam incidir na formação de um contexto e de projeções desse evento no quadro interpretativo a ser empregado durante a leitura (para fins críticos) do legado modernista.

#### 4.1 Sobre a Cultura e a Literatura Brasileira

*(O método é criação posterior dos historiadores.)*

Carlos Drummond de Andrade, em *Tempo, vida, poesia*.

*Eu irônico deslizava  
satisfeito de ter meu ritmo.  
Mas acabei confundindo tudo.  
Hoje não deslizo mais não,  
não sou irônico mais não,  
não tenho ritmo mais não.*

Carlos Drummond de Andrade, “Também já fui brasileiro”, em *Alguma Poesia*.

A maior parte das representações historiográficas da Literatura Brasileira constitui-se hoje sob a marcação e a inflexão daqueles pontos-chaves identificados genericamente pela rubrica da “periodização” literária. A convenção por periodização é um senso comum frequente e presente no discurso de uma grande – se não a maior – parte dos profissionais identificados com a atividade de “homens de Letras” (atualmente, talvez faça mais sentido dizer “mulheres de Letras”)<sup>60</sup>. Os marcos de periodização (as datas assinaladas principalmente a partir de fatos “relevantes” e obras “representativas”) ajudam a definir e a explicitar cadeias estruturais em torno

<sup>60</sup> E que, de qualquer forma, não se confunde ou restringe com a atividade docente, e nem mesmo com o campo já suficientemente amplo dos estudos literários.

das quais se torna possível perceber o contorno (ou os contornos) do fenômeno histórico dado, o que no caso em estudo se reduz ao fenômeno literário. A periodização se propõe ser, assim, um recurso que permite estratificar e analisar localizadamente o literário, permitindo a formação de uma imagem na qual se unam os elementos dispersos de uma conjuntura histórica e se revelem as dinâmicas e mecânicas que a sustentam e lhe conferem o estatuto de discursos “coerentes”<sup>61</sup> segundo os aspectos das três instâncias básicas do sistema literário (a saber, a instância da “autoralidade”, da “obra” e da “recepção”).

Reconstituir o passado é certamente um trabalho complexo, a despeito das posturas simplistas e redutoras que definem algumas das metodologias ainda hoje em vigor no campo dos estudos históricos e historiográficos<sup>62</sup>. A compreensão do fenômeno literário amplia a complexidade das pesquisas literárias de inflexão histórica, principalmente porque precisa considerar vários aspectos não explicitáveis diretamente nos artefatos materiais por ele constituídos (textos literários, textos extraliterários, referências iconográficas...) e, não raro, recuperáveis apenas sob a forma de hipóteses e conjecturas: por um lado, a autoralidade poucas vezes alcança a explicitação do “programa estético” daquilo que se propõe na expressão literária; por outro, a recepção é um elemento por vezes tão difuso na constituição de uma imagem histórica que age como um fluxo “subterrâneo” na constituição dos valores e referências modernistas...

Em todo caso, esse mesmo movimento torna possível

Permitir uma aproximação das obras dos intelectuais, através do privilegiamento das condições sociais em que foram produzidas, enquanto integrantes de um certo campo político-cultural. [...] não se trata propriamente de uma contextualização histórica, [...] mas do reconhecimento da existência de um campo intelectual com vinculações amplas, mas com uma autonomia relativa que precisa ser

<sup>61</sup> Arrolamos uma lista de palavras que poderiam ser associadas semanticamente ao emprego restrito que fazemos aqui da noção de coerência: “verossimilhantes”, “miméticos”, “documentais”, “ficcionalis”.

<sup>62</sup> Para uma distinção específica entre “histórico” e “historiográfico”, cf. *A Heidegger dictionary* (INWOOD, 1999.) Segue aqui uma tradução livre para um fragmento do verbete “Historiology”: “*Geschichte* e *Historie*. Ambas [as palavras] referem de forma ambígua ‘história’ como sendo os próprios eventos ou acontecimentos e como o estudo dos eventos. Heidegger os distingue, designando *Geschichte* para referir eventos – a ‘História’ –, oposta ao estudo dos eventos, pela via de uma ‘historiologia’ [que envolve um movimento de operação cognitiva estabelecendo, *res extensa*, uma interação com o campo da produção discursiva]. [...] Ele [Heidegger] acredita [...] que a história é importante demais para ser deixada sob a guarda exclusiva dos historiadores: considerar a História (*Geschichte*) única e exclusivamente como o “objeto de uma ciência” está de acordo com a visão de que o mundo à nossa volta somente pode ser compreendido pelo olhar das ciências naturais e sociais. Heidegger levanta uma questão quase kantiana: como a *Historie* é possível? O que provoca no seres humanos, ou ao menos em alguns deles, a necessidade de estudar suas próprias histórias? [...] ‘A maneira pela qual a história (*Geschichte*) vem tornar-se um possível objeto para o historiador (*Historie*) só pode ser compreendida a partir do modo de ser do histórico (*Geschichtlichen*), a partir da historicidade e de seus enraizamentos na temporalidade’ (BT, 375. Cf. 392).” (p. 90-1.)

reconhecida. Isto poderia ser alcançado com uma investigação que acompanhasse as trajetórias de indivíduos e grupos; que caracterizasse seus esforços de reunião e de demarcação de identidades; e que associasse determinados momentos e eventos às características-projetos de sua produção intelectual. (GOMES, 2004, [s.d.] )

Os mesmos fatos, sendo recebidos de formas diversas nos diversos contextos temporais e espaciais do Modernismo e do sistema literário brasileiro, dão origem a representações também diversas do “movimento”. A interpretância que condiciona essas representações, muitas vezes, não se relacionará de forma direta (causal ou teleológica) com o epicentro da figuração modernista (comumente referido pela Semana de Arte Moderna e pela chamada “fase heróica do modernismo” paulista): ela será cunhada no amálgama de uma “inteligência coletiva” que seguirá “impressionando” o pensamento brasileiro, desde o alvorecer do século XX, até os dias atuais. De acordo com um famoso depoimento de Mário de Andrade,

O movimento de Inteligência que representamos, na fase verdadeiramente “modernista”, não foi o fator das mudanças político-sociais posteriores a ele no Brasil. Foi essencialmente um preparador; o criador de um estado-de-espírito revolucionário e de um sentimento de arrebenção. (ANDRADE, 1990, p. 25.)

De forma geral poderemos assumir, então, que as estruturas de valor – ou, melhor, as formações canônicas – de uma manifestação muitas vezes se projetam e se consolidam não no momento de sua inscrição no sistema literário, mas na sua propagação (como signo complexo) em meio aos fluxos que caracterizam tal sistema. Quando consideramos a “imagem” legada pelo Modernismo brasileiro ao cânone literário nacional, temos um vastíssimo campo de problematizações (RESENDE, 1999) de cunho histórico e historiográfico, em relação ao qual não poderíamos esboçar mais que algumas breves pontuações. Neste ensaio, buscamos nos aproximar de um momento histórico periférico na historiografia oficial do Modernismo brasileiro, identificado pela viagem realizada por uma comitiva paulista e pelo poeta Blaise Cendrars às cidades históricas de Minas Gerais. Embora o contato e o estreitamento das relações entre os “ativistas” modernistas de São Paulo e de Belo Horizonte seja crucial para a compreensão da formação de uma dinâmica cultural específica, o mote da viagem não envolvia diretamente a pretensão de uma “aliança”, ao menos não explicitamente.

Uma das questões que avultam, quando iniciamos uma análise histórica desse evento, é saber o que foram buscar em Minas os modernistas paulistas. Que expectativas tinham os participantes desse grupo, do ponto de vista da troca simbólica e do intercâmbio cultural? Denise Bahia, retomando Celina Lemos (1995), acredita que os membros da comitiva eram motivados “pelo espírito inovador, pela necessidade de compreender a cultura brasileira, resgatar seus valores autóctones e expressá-la nas manifestações artísticas, na tentativa de montagem de uma tradição [...] que legitimasse as novas formas estéticas” (BAHIA, 2004, p. 159), abrindo um

[...] debate acerca das temáticas relativas à valorização do patrimônio histórico e artístico e à possibilidade de diálogo do novo com o antigo, de modo a consolidar, nesta experiência, as intenções de modernidade e renovação ancoradas na consciência formadora de uma identidade nacional e universal, a um só tempo. (BAHIA, 2004, p. 160.)

Oswald de Andrade, ao proferir palestra na Exposição de Arte Moderna de Belo Horizonte, em 1944, sugere que “Hoje, [...] Minas procura unificar o Brasil, São Paulo se dispensou em setenta painéis” (BAHIA, 2004, p. 160), dando uma dimensão das representatividades (ou intenções de) dos programas estéticos do modernismo ocorrido nas “duas capitais”. A “seção paulista” do Modernismo era heterogênea, agrupando estilos, temperamentos e formações bastante diversas; a mineira era uma “família solidária e respeitável”. Djalma Cavalcante é um dos autores que apontam o “contato pessoal” (CAVALCANTE, 2003, p. 12) ocorrido em 1924 como um vetor que provoca “uma diferença substantiva” na produção poética de Carlos Drummond de Andrade (que passou a contar com o “acompanhamento crítico” de Mário de Andrade) e na “potência estética” dos modernistas mineiros. Pedro Nava faz notar que o “grupo modernista buscou contato com os moços da cidade por intermédio de Carlos Drummond de Andrade, que, nessa época, já era poeta e prosador publicado, começando a chamar a atenção dos intelectuais renovadores” (idem, p. 12), dando-lhes consciência de sua posição e de sua “possível importância”.

Analisando a correspondência entre Mário de Andrade e Drummond, iniciada em 28 de outubro de 1924, Heloisa Buarque chama a atenção para a presença da “bandeira nacionalista” e para a crítica de Mário à inflexão francesa da formação do jovem mineiro: “Você é uma sólida inteligência e já muito bem mobiliada... à francesa. Com toda a abundância do meu coração eu lhe digo que isso é uma pena.

Eu sofro com isso. Carlos, devote-se ao Brasil junto comigo" (10/11/1924). Drummond, curiosamente, parece nesse momento ter uma afinidade estética mais próxima de Oswald que de Mário, já que não se considera "ainda suficientemente brasileiro", achando "lastimável essa história de nascer entre paisagens incultas e sob céus pouco civilizados" (HOLLANDA, 2003, [s.d.]). Mas mesmo essa diferença na base da poética desses dois "ativistas" do Modernismo não os afastará; antes, servirá como contraponto para o fecundo diálogo que se estenderá por anos, por via de sua famosa epistolografia: "Você faça um esforcinho para abrasileirar-se. Depois se acostuma, não repara mais nisso e é brasileiro sem querer" (PILAGALLO, 2004, [s.d.]).

O que prevalece, no fim das contas, é "o afeto, a felicidade, a contingência e sobretudo a amizade" (HOLLANDA, 2003, [s.d.]), com Mário "respondendo sempre a tempo e a hora, generoso, defensor da amizade como categoria de pensamento, aquele que sabe encenar como ninguém a alegria e a felicidade", enquanto Drummond, "mineiramente", vê "os sentimentos chegando com prudência, [...] dando tempo ao tempo, sem grandes projetos de mudança" (idem, [s.d.]). Retornando ao contexto geral da viagem de 1924, poderemos dizer que a excursão colocou frente a frente um influxo cosmopolita, uma refração do futurismo que ansiava por reformar o mundo citadino, urbano, e um "resquício", uma "ruína" do arcaico Brasil Colônia, certamente faustoso em seu momento de plenitude, mas oculto, carcomido, quase subterrâneo na primeira metade do século XX. A densidade semiótica desse evento concentra tanto o acúmulo dos traços caracterizadores do "modernismo futurista" quanto a virtualidade do "modernismo moderno" que se instalará no programa estético de praticamente todos os principais autores nacionais do século XX (e do início do XXI).

A percepção desse caráter transitório das interpretações dadas ao passado é, com bastante frequência, resultado de uma preparação metodológica específica e de uma atitude de "desmontagem" dos signos com os quais vão-se constituindo as estruturas valorativas dos eventos associados a esta ou àquela manifestação literária. O valor, essa atribuição *externa* e *exterior* ao(s) objeto(s) considerado(s), não sendo inerente ao fenômeno literário, inscreve-se no fato literário, no momento mesmo em que este se constitui como memória empregada para recuperar e

ordenar os dados da experiência histórica / artística. Assim como acontece com Leyla Perrone-Moisés, parece-nos claro que

Dentre as numerosas reflexões que uma pesquisa sobre o juízo estético no século XX pode suscitar, há uma que ainda não foi feita de maneira sistemática e que pode ser particularmente esclarecedora: a que tem por objeto a crítica literária exercida pelos próprios escritores. O exercício intensivo da atividade crítica pelos escritores é uma característica da modernidade. O próprio fato de que numerosos escritores de nosso século [o século XX] tenham acrescentado, à sua obra poética ou ficcional, uma obra paralela de tipo teórico e crítico tem a ver com o mal-estar da avaliação. (PERRONE-MOISÉS, 1998, p. 10.)

Nosso contexto de discussão, é claro, difere daquele a partir do qual a crítica paulista elabora suas considerações e análises. No deslocamento entre o ambiente da Modernidade e do Modernismo, não apenas o conjunto de percepções será distinto, mas também as próprias concepções relativas à compreensão do fenômeno literário mostrarão aqui e ali discrepâncias e pontos de contato. Se não tomamos as mesmas trilhas e não nos apoiamos no mesmo arsenal teórico e filosófico compulsado pela autora, optamos por destacar e ressaltar um caractere que “migra” da identidade moderna à identidade modernista, ajudando a estabelecer uma linha de continuidade onde, não raro, costuma ser percebido quase tão-somente o vazio das descontinuidades. Apropriando-se da perspectiva hegeliana, Leyla Perrone-Moisés faz atentar para o liame que une – senão de uma forma imediatamente semântica, certamente pragmática – as noções de “modernidade”, (auto)crítica e (auto)consciência. Assim como outros autores que lidam diretamente com a formulação de definições caracterizadoras da(s) identidade(s) moderna(s), Perrone-Moisés traz ao primeiro plano da análise o discurso e as representações pelas quais a “modernidade se concebe como o lugar privilegiado do qual se encara a história como um todo, um lugar em que se prepara o futuro e se opera uma ruptura com o passado” (PERRONE-MOISÉS, 1998. p. 10), ou seja, discute o estatuto de consciência e operacionalidade daqueles agentes culturais que incorporam os traços fundamentais da mentalidade moderna, ainda que sob a forma cristalizada dos procedimentos modernistas.

Guardadas as diferenças de amplitude histórica e de contextos socioculturais, buscaremos analisar as especificidades dessa autoconsciência – não somente moderna, mas *também* modernista –, tanto na memória documental quanto biográfica relativa ao movimento de constituição e de difusão do Modernismo

brasileiro, tomando como evento específico a viagem realizada por uma “comissão paulista” a algumas cidades (hoje) históricas de Minas Gerais, durante a Semana Santa de 1924. Interessa-nos, aqui, compreender um aspecto da constituição, da “propagação” e da afetação do Modernismo brasileiro sobre o sistema literário em que ele se constitui. Como pressupostos de base para a formulação de nossos argumentos e considerações sobre a manifestação e implicações da autoconsciência sobre o Modernismo, tomaremos três demandas antes assinaladas por Beatriz Resende:

1. A identificação de uma identidade cultural brasileira que se revela múltipla, plural, antes híbrida do que una e estável [...].
2. O questionamento da canonização oficial que terminou não apenas por absorver a rebeldia moderna, mas entronizou o modernismo como forma exclusiva de se produzir arte [...].
3. A renegociação da memória, do patrimônio, do bem cultural [...]. (RESENDE, 1999, [s.d.] )

No primeiro caso, temos por questão os problemas trazidos pela necessidade de inserção/consideração dos traços do hibridismo na formação do programa e da identidade modernista. Se o hibridismo é tomado como um caractere constituinte da identidade modernista, ele marca um ponto importante na diferença entre “modernidade” (“transitório”) e “modernismo” (“simultâneo”). Além disso, se é o Modernismo quem inscreve o traço híbrido no cânone institucional da cultura brasileira, é esse mesmo traço que podemos empregar para reconstituir suas significações (imediatas e mediatas) e esboçar novos roteiros para sua compreensão. Os tesouros a que estes nos podem levar apenas começam a se mostrar.

No segundo caso, importa-nos considerar alguns efeitos concretos da entronização do Modernismo no cânone institucional da cultura brasileira. Ao tornar-se “forma exclusiva de se produzir arte”, quais de seus caracteres identitários se inscreveram, infiltraram, fixaram-se à representação do “modo brasileiro” de fazer arte? Tomaremos como elemento ilustrativo a presença de uma “disposição geral” para a pesquisa estética, buscando conjecturar as possíveis formas de “transferência” dessa disposição, segundo a dinâmica constituída pela relação Mário de Andrade-Carlos Drummond de Andrade.

No terceiro caso, temos uma via de mão dupla. O sentido original da demanda proposta por Beatriz Resende para a “renegociação da memória” é o da análise da transição entre “modernismo e pós-modernismo”, e segue as disposições

de uma analítica centrada na figura do “sintoma” que explicita o estado crítico da modernidade (e do Modernismo) na primeira metade do século XX. A esse sentido manifesto no texto da autora, alinharemos um outro; este dirá respeito a uma reconstrução de memória constituída sob a égide de uma “utopia” (americana e brasileira, por um lado; comunitária e “familiar”, por outro). Se a “alta modernidade” deságua no futurismo (e na técnica, e no fascismo, e nos horrores planejados da guerra), outro é o caminho do Modernismo que “desabrocha” do Futurismo no Brasil. Aqui, a memória antropofágica não opera nas malhas do esquecimento e do apagamento: preferirá, sempre que possível, cultivar os limites da lembrança e da incorporação.

## 4.2 Das trajetórias modernistas

Da infinidade de questões que poderíamos formular para identificar e justificar nossos interesses pelo campo da historiografia da literatura brasileira, tomaremos neste ensaio um sucinto, embora talvez ainda demasiado denso conjunto de questões. Sendo ainda uma aproximação aos interesses da tese que ele pode “orbitar”, permitiu a percepção de novos ângulos e abordagens em relação ao nosso objeto (a saber, a propagação do signo “máquina do mundo” em três segmentos do repertório canônico da Literatura Ocidental).

Neste momento, tomaremos para análise um evento biográfico comum a autores presentes tanto no programa do curso “Assim se passaram 85 anos (A Semana de 22 e o Modernismo sob o olhar 2007)” quanto à tese à qual o ensaio proposto se conecta (inclusive tematicamente, dado que o “Caminhante” do poema de Drummond “seguia vagaroso, de mãos pensas”, vagando, divagando, deslocando-se). Se “A Máquina do Mundo” é fruto de uma poética já bastante amadurecida, a imagem da viagem/deslocamento terá já se manifestado no emblemático “No meio do caminho”, que denuncia sua identidade temática já no próprio título (afinal, tão importante quanto saber que havia a pedra no meio do caminho é não esquecer o – também – “Caminhante”, que viajava/perambulava).

Lançar luzes sobre o ano de 1924 parecerá inicialmente um esforço “menor” ou até mesmo “vazio”, caso nos orientemos pela cronologia oficial do Modernismo e pela matriz historiográfica da sistematização de fundo sociológico que comunga com



os princípios do nacionalismo cultural. No primeiro caso, foram convencionados como marcos de periodização os anos de 1922, quando ocorre a Semana de Arte Moderna, e os anos de encerramento da década de 20, dos quais constam acontecimentos como a divulgação do “Manifesto Antropófago” e o ambiente de crise política (no cenário interno) e econômica (no cenário internacional). Esse ano torna-se mais e mais interessante à medida que o compreendemos como um elo, ainda na chamada “fase heróica” do Modernismo, entre a identidade “cosmopolita” das pulsões futuristas e a “sensibilização” dos modernistas ante as matrizes culturais que enformam os projetos então vigentes, comprometidos com a formação de uma identidade nacional caracterizada a partir de posturas intelectuais e estéticas.

Beatriz Resende relembra que esse é o ano do lançamento do “Manifesto da Poesia Pau-Brasil”, assinalando “duas tendências que marcarão o Modernismo depois de 1930”: o regionalismo (que na dinâmica “centro x periferia” costuma ver-se reduzido ao “exotismo” e/ou barbarismo de grupos e populações distantes) e “a idéia de preservação do Patrimônio Nacional” (RESENDE, 1999, [s.d.]). Aí também Mário é apontado como “um dos ideólogos da política de preservação do patrimônio histórico, instaurada pelos modernistas”, uma constatação que contrasta com o sentimento de “destruição” referido insistentemente por Mário em 1942.

Às expectativas mais diretamente vinculadas à consolidação de um projeto e de uma identidade nacional *vêm somar-se* as expectativas de Blaise Cendrars, que “tinha uma obsessão: a modernidade. Ele era irresistivelmente atraído por todas as manifestações mais extremas do fenômeno moderno” (RESENDE, 1999, [s.d.]), aumentando “o fôlego dos jovens intelectuais envolvidos no Movimento” (idem, [s.d.]) e contribuindo para a identificação de uma “necessidade de se discutir o Brasil desde suas origens coloniais” (idem, [s.d.]), e não apenas segundo o horizonte da contemporaneidade mecanizada dos anos 20:

[...] Para esse expressivo grupo de intelectuais, especialmente aqueles que dentro do modernismo admiravam os cânones vanguardistas — Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Guilherme de Almeida, dentre outros — era difícil acreditar que o Brasil estava no sertão... (PINTO, 2001, p. 436.)

Sintomaticamente, é a partir dessa época que começam a cristalizar-se, como elementos da cultura de massa, os estereótipos sobre os habitantes das várias regiões do País; assim, o carioca passa a ser caracterizado pelo seu jeito

boêmio e malandro, em contraposição ao paulista, que é disciplinado e trabalhador, e ao mineiro, moderado e austero. Por trás dessas construções haveria uma *tentativa* de se determinar qual região iria comandar a formação imaginária da Nação? Os modernistas paulistas tiveram um papel proeminente na formulação desse regionalismo, procurando legitimar São Paulo como líder da nação em detrimento do Rio de Janeiro. Para esses autores, São Paulo encarnava uma dupla face de tradição e vanguarda, pois era habitada por todos os tipos de povos e, berço dos bandeirantes, era voltada para o interior; além disso, a cidade estaria melhor preparada para se inserir na modernidade do século XX (PINTO, 2001, p. 436., p. 436).

Essa passagem aponta para a disputa pela polarização do campo literário, mais ou menos implícita nos termos da “questão regional, tal como era posta” (PINTO, 2001, p. 436): que região do País exerceria, após a “destruição” do cânone vigente no sistema cultural brasileiro, “o papel de matriz da nacionalidade” (idem, p. 436)? Mais uma vez, podemos nos deter sobre a viagem da Semana Santa e considerar o seu potencial interpretativo para a compreensão da formação histórica da Literatura Brasileira e relativizar a instituição de sua historiografia. Em princípio, faria sentido pensar numa onda interna de “colonialismo” (e em algumas de suas tonalidades o Modernismo certamente flertou com essa possibilidade), mas os “programas” paulista e mineiro diluem essa tendência. Os mineiros, por naturalmente já não se sentirem centro de nada; e os paulistas, por parecerem conceber já uma cosmologia antropofágica para o Estado Paulista:

O coração do Brasil brasileiro e moderno seria São Paulo. Metrópole ‘febril’, industrializada, habitada por todos os tipos de raças e de povos, nem por isso desapegara-se dos sólidos valores da brasilidade. Voltada para o interior, berço do bandeirante, a urbe paulista não apresentava o artificialismo característico das cidades litorâneas — com seu cosmopolitismo dissolvente; ao contrário, impregnara-se dos princípios ‘verdadeiros’ do meio rural. Dessa maneira, São Paulo conseguiria encarnar a modernidade do pós-guerra na sua dupla face, a da tradição e da vanguarda; nenhuma outra cidade sintetizaria melhor os valores da brasilidade e da modernidade. [...] (PINTO, 2001, p. 437)

Minas não se põe em disputa com São Paulo pela posição de centralidade no sistema cultural nacional, mas a pretensão paulista acaba modulando de maneira negativa o contato entre os “ativistas” cariocas. Mário de Andrade pontua a questão da seguinte forma: “[...] nos assombrava a incompreensão ingênua que a ‘gente

séria' do grupo 'Festa' tomava a sério as nossas blagues e arremetia contra nós. [...]” (ANDRADE, 1990[1942], p. 24). Quanto aos cariocas, Ângela de Castro Gomes fornece uma sùmula da configuração de seu “posicionamento” na disputa. O Rio, no centro dessa polêmica, tanto por ser a capital federal e o pólo de atração de toda a intelectualidade do país, quanto por encarnar “[...] os estigmas do “passado e atraso” a serem por todos vencidos” (GOMES, 2004, [s.d.]):

Como capital, a cidade [do Rio de Janeiro] cumpria a missão de representar e civilizar o país, o que sem dúvida deve ser considerado um fator que impunha à sua intelectualidade uma participação ativa em todas as polêmicas culturais que alcançassem repercussão nacional. Essa espécie de constrangimento que o campo político mais amplo trazia ao pequeno mundo intelectual carioca, foi aqui entendida como uma vantagem. Ou seja, como um estímulo à conformação de projetos culturais que teriam interlocução ampla e seriam numerosos, variados e competitivos entre si. Era essa condição que inegavelmente facilitava e potencializava as possibilidades de comunicação da cidade e de nacionalização de seus estilos e valores. (GOMES, 2004, [s.d.] )

A inclusão de Minas Gerais no circuito de formação do Modernismo Canônico (o estrato mais aparente do repertório modernista) significa uma triangulação que altera a visão dualista “Centro-Periferia”, introduzindo – de maneira sutil, discreta, “quieta”, como convém à imagem do “tipo mineiro” – na dinâmica do sistema cultural brasileiro noções como “vizinhança” e “familiaridade”. Estas, por si próprias, apontam uma proximidade com a “outridade” que marca as identidades modernas e ajudam a localizar as etapas de conformação do Modernismo. Heloisa Buarque considera a “excursão dos modernistas às cidades históricas de Minas Gerais durante a Semana Santa, viagem [...] o estopim da virada nacionalista do modernismo” (HOLLANDA, 2003, [s.d.] ).

Ora, é exatamente essa “virada” que, não se identificando imediatamente com o espírito da “fase heróica” do Modernismo (posto que seus efeitos se fazem sentir mais objetivamente nas gerações seguintes), acabou sendo – para retomar um fenômeno observado antes por Haroldo de Campos – “sequestrada” do cânone do Movimento, alijada de suas representações mais circulantes e formadoras de opinião. Nesse sentido, suas diversas facetas parecem mesmo ainda longe de fornecer um quadro interpretativo estável e capaz de sustentar um cânone específico e um programa estético particular. A variância da manifestação modernista em Minas Gerais, por exemplo, vem sendo recuperada e recomposta em trabalhos como o de Djalma Cavalcante:

Algumas cidades mineiras da Zona da Mata, por exemplo Juiz de Fora e Cataguases, reproduziam em pequenas proporções os mesmos fenômenos que vinham ocorrendo em São Paulo. Também nelas havia uma acumulação de capital derivada do café, um surto industrial, uma crescente presença de imigrantes e uma significativa efervescência cultural. Usando a terminologia criada e propagada pelos paulistas, era possível distinguir dois grupos nessas cidades, em termos culturais: os passadistas e os modernistas ou, como às vezes eram chamados impropriamente, os futuristas. (CAVALCANTE, 2003, p. 12.)

A percepção de que as “condições básicas” para a formação de “modernismos” no Brasil fora dos epicentros assinalados na historiografia canônica exige do historiador da Literatura (e do crítico literário) que reavalie as bases das representações hoje circulantes da noção de “sistema literário nacional”. Se antes as forças que compõem esse sistema pareciam convergentes para um projeto unificado de nação, a verificação de iniciativas autônomas aponta para uma articulação muito mais heterogênea, em seu conjunto, do que se pôde até agora descrever. Se o estudo da Literatura Brasileira, seja como “pragmática” (ou seja, como “atitude”) ou como “elemento discursivo” (as representações que elaboramos e a linguagem que utilizamos para comunicá-las), permite a caracterização daquilo que chamamos “cânone” e “tradição”, será preciso em diversos momentos do exercício teórico e crítico que estes não venham a confundir-se com “repertório” e “subordinação”. O “cânone” e a “tradição” costumam ser mais alardeados, mencionados (se não combatidos) que analisados e considerados como constituintes do fenômeno literário.

A ênfase sobre aspectos específicos da manifestação literária segundo a análise formal dos textos literários ou as considerações de ordem sociológica dá margem à formação de interpretações que necessariamente explicitam (e “propagam”) representações que tendem a reduzir o fenômeno literário à sua manifestação em suporte impresso e à sua “compatibilidade” com as representações disponíveis da dinâmica social do País. Ora, são exatamente essas representações, e os valores (positivos ou negativos) que elas vão adquirindo com o passar do tempo, que medeiam – literalmente – a formação da Literatura Brasileira, seja como “cânone” (sistema de valores), seja como “tradição” (prática cultural). O que não se pode deixar de apontar é o caráter mais condicionante (e recondicionante) que determinante (e indeterminante) dessas duas instâncias do campo literário.

Assim, por exemplo, se tomarmos um esforço como o empreendido em *Mário de Andrade hoje* (BERRIEL, 1990), teremos acesso a uma iniciativa editorial que se pauta pelo fio da “reflexão andradiana” (idem, p. 10), ou melhor, pelo fio das perspectivas que se podem amparar nessa reflexão. O volume organizado por Carlos Berriel e publicado em 1990 reproduz “O Movimento Modernista”, famosa conferência proferida em 1942 (contando então Mário seus quarenta e nove anos), seguindo-lhe estudos e análises aos quais recorreremos pontualmente para compor a ambiência dos anos 20 em São Paulo e Minas Gerais, e recuperar algumas das marcações históricas<sup>63</sup> dos percursos modernistas de então até os anos 40. Quanto a *Tempo, vida, poesia – confissões no rádio* (1986), obra “menor” do repertório drummondiano, trata-se da transcrição de uma série de entrevistas concedidas pelo poeta à radialista Lya Cavalcanti, em oito “programas dominicais realizados em 1954 (contando então Drummond 52 anos de vida, na antiga PRA-2, Rádio Ministério da Educação – hoje Rádio MEC), em que o poeta rememora fatos de sua vida literária, com ajuda de Lya, “jornalista famosa por sua luta em defesa dos animais”<sup>64</sup>.

Por um lado, interessam-nos os marcos com que se costumam delinear a cena histórica do Modernismo, “polarizada” no arco cronológico 1922-1930: sendo reconhecido como “período heróico” do Modernismo, é nele que encontraremos de forma mais intensa a associação entre a realização do biográfico e a realização do nacional; é nele que o drama do indivíduo se confunde – quem sabe alegorizando-o – com o drama da Nação de forma mais aguda e intensa. Por outro, entre a formação da “geração heróica” e sua dissolução, existe todo um contexto mais sutil e menos objetivável para os interesses de uma representação da “Grande História”: menos espetaculares, menos públicos, menos notórios, há uma espécie de “paisagem” na qual se manifestam os elementos que dão o “tom” e o “clima” aos eventos que constituem a trajetória modernista nos anos 20. Começamos, então, a ordenar fragmentos do depoimento mariandradino, repuxando dele elementos que ajudem a configurar o contexto em que se deu a viagem da caravana paulista a Minas Gerais. Em sua conferência, Mário de Andrade, então com quarenta e nove anos, reflete sobre a ação modernista, seu movimento e a propagação percebida (e, mais, sentida) no decurso das duas décadas que separam memória e fato. Mário

---

<sup>63</sup> As quais se manifestam nessa enunciação que já constitui por si uma memória – e uma memória privilegiada – dos ventos que aqui nos interessam.

<sup>64</sup> Da sinopse do livro. Disponível em: <http://www.radioeducativo.org.br/800/biblioteca.asp?currentPage=4>

lembra de ter participado, quando jovem, de um grupo “nitidamente aristocrático”, de certa forma “olímpico”<sup>65</sup>. Uma “aristocracia” (ANDRADE, 1990[1942], p. 20) que os unia num “jogo arriscado”, “criador de um estado-de-espírito revolucionário e de um sentimento de arrebatamento” (idem, p. 25), por um lado; por outro, envolvia a todos “na maior orgia intelectual que a história artística do país registra” (idem, p. 22). As impressões parecem contraditórias, mas “contraditoriamente coerentes”:

[...] Isolados do mundo ambiente, caçados, evitados, achincalhados, malditos, ninguém pode imaginar o delírio ingênuo de grandeza e convencimento pessoal com que reagimos. O estado de exaltação em que vivíamos era incontornável. Qualquer página de qualquer um de nós jogava os outros a comoções prodigiosas, mas aquilo era genial. (ANDRADE, 1990[1942], p. 21.)

[...] Nisso talvez as teorias futuristas tivessem uma influência única e benéfica sobre nós. [Quando estávamos juntos] Ninguém pensava em sacrifício, ninguém bancava o incompreendido, nenhum se imaginava precursor nem mártir: éramos uma arrancada de heróis convencidos. E muito saudáveis. (idem, p. 22.)

A caravana de 24 pode ser dada, então, como formada por um grupo de artistas intelectualizados, marcado por uma identidade específica e distintiva. O cotidiano do grupo – e é certamente relevante observar a reiterada marcação em torno da organização como “grupo”, como coletividade, e não como indivíduos, por mais que a expressão individual fosse valorizada ainda naquele momento da Modernidade – era marcado por uma grande proximidade, dada a vigência explícita do “direito à pesquisa estética antiacadêmica” e o sentimento permanente de compartilhamento e retribuição, ainda que uma tonalidade trágica banhe a rememoração:

Mas nós estávamos longe, arrebatados pelos ventos da destruição. E fazíamos ou preparávamos especialmente pela festa, de que a Semana de Arte Moderna fora a primeira. Todo esse tempo destruidor do movimento modernista foi para nós um tempo de festa, de cultivo imoderado do prazer. E si tamanha festança diminuiu por certo nossa capacidade de produção e serenidade criadora, ninguém pode imaginar como nos divertimos. [...] Doutrinários, na ebbriedade de mil e uma teorias, salvando o Brasil, inventando o mundo, na verdade tudo consumíamos, e a nós mesmos, no cultivo amargo, quase delirante do prazer. (ANDRADE, 1990[1942], p. 25)

Mário chega mesmo a dizer que o Modernismo dos anos 20 formava um “todo orgânico de consciência coletiva” (ANDRADE, 1990[1942], p. 26), que progressivamente se esgota quando a “fase heróica” abre espaço para o “período dos salões”: nos primeiros, “As discussões alcançavam transes agudos” (idem, p.

<sup>65</sup> E se Mário fixa uma imagem “apolínea”, a percepção do jovem Oswald talvez fizesse emergir uma tonalidade “dionisiaca”...

23); nos últimos, “por maior que fosse o liberalismo dos que os dirigiam, havia tal imponência de riqueza e tradição no ambiente, que não era possível nunca evitar um tal ou qual constrangimento.” (idem, p. 24).

A viagem a Minas localiza-se num momento em que o Modernismo já se encontra afirmado pela Semana de Arte Moderna, talvez no auge do sentimento de sucesso. Se entre si compartilham e comungam o mesmo repertório cultural, sentem a “responsabilidade” de professar o ideário modernista ao resto do País, um ideário que curiosamente (para os “padrões de civilização” então vigentes) não solicita uma “adesão mimética” dos novos “convertidos”: “[...] Não devemos servir de exemplo a ninguém. Mas podemos servir de lição. [...]” (ANDRADE, 1990[1942], p. 38). De um lado, tratava-se de uma “exigência” (de que a “Inteligência” estivesse “ao par do que se passava nas numerosas cataguazes”, p. 31); por outro, participava-se do próprio movimento de “descentralização da Inteligência” (idem, p. 32), que passou gradativamente a permitir a constituição de “uma fase mais calma, mais modesta e cotidiana, mais proletária, por assim dizer, de construção” (idem, p. 25), localizada no marco de 1930.

Na “proletarização” da Inteligência e da Sensibilidade Brasileira, torna-se finalmente possível a “[...] normalização do espírito de pesquisa estética, antiacadêmica, porém não mais revoltada e destruidora [...]” (idem, p. 33), embora essa “banalização” da inteligência tenha também provocado efeitos perniciosos no que tange à instauração de um sentimento de impotência entre os intelectuais. Se a vulgarização da inteligência traz à tona a apropriação individual do “direito à pesquisa estética antiacadêmica”, Mário amplia a percepção do efeito da dinâmica múltipla da cultura brasileira: “Hoje [estamos em 1942], a Corte, o fulgor das duas cidades brasileiras de mais de um milhão, não tem nenhum sentido intelectual que não seja meramente estatístico. Pelo menos quanto à literatura [...]” (ANDRADE, 1990[1942], p. 31) e, por extensão, ao sentimento nacional e, claro, à formação da “Inteligência Brasileira”.

Voltando a 1924, teremos então que o encontro entre paulistas e mineiros aproveita toda a aura comunitária e festiva da “comunidade espiritual” dos jovens<sup>66</sup> heróis modernistas. Se nos faltam dados mais precisos sobre os roteiros e os

---

<sup>66</sup> Mas já bastante experientes e cientes do papel de revolucionários e reformadores do “gosto nacional”, como o demonstram vários dos artigos publicados na época. Por exemplo,

detalhes factuais (mais propriamente historiográficos) da viagem e do encontro que ela concretiza, é bastante razoável contar com projeções baseadas nos eventos antecedentes (de formação e manifestação do Modernismo) e posteriores à Semana Santa de 24 (avultando como repositório documental privilegiado a longa epistolografia, que atesta e confere ao evento um status simbólico nada desprezível, embora bem mais discreto que a espetaculosa Semana de Arte Moderna) para emular uma “versão” que sirva ao propósito de acomodar a formação de uma “consciência histórica” a respeito desse evento.

A memória de Drummond que invocamos aqui abre, de imediato, uma questão: a dificuldade de precisar a extensão da obra de um autor segundo critérios exclusivamente tipológicos. Não raro, analisamos este ou aquele autor segundo seu repertório disponível ou chancelado pela rubrica “obra completa”; porém, como definir ou limitar a imbricação semântica e semiótica entre todos os gestos enunciativos de uma sensibilidade ativa e produtiva? Veja-se, por exemplo, o memorial *Tempo, vida, poesia*, uma agradabilíssima surpresa entre as “minoridades” de Drummond: em parte por ter sobrevivido ao tempo, em parte por ter sido resgatado, e em parte por oferecer a representação de uma faceta raríssima do Gauche, aquela em que o poeta fala abertamente (embora pouco) de si mesmo e (muito mais) dos que estiveram à sua volta segundo uma perspectiva ao mesmo tempo afetiva (trata-se basicamente de falar sobre amigos *para* uma amiga) e histórica (trata-se de falar sobre personagens que interferiram no destino do Brasil e do “país Minas” aos ouvintes de um programa de rádio).

Antes, porém, de nos determos sobre fragmentos do texto, um parêntese faz-se necessário. Embora não seja uma enunciação ativa no desenvolvimento do texto, dada a obviedade de que numa entrevista é o entrevistado quem mais deve falar, cremos que a explicitação da relação entre Lya Cavalcanti e Drummond é determinante para que possamos dimensionar algumas implicações discursivas e midiáticas sobre a conformação de seu depoimento. Segue aqui uma caracterização talvez extensa mas necessária, recolhida numa entrevista<sup>67</sup> concedida por Elvia Bezerra, autora de “Meu diário de Lya” (2001):

**E depois...**

Ela voltou ao Brasil e fez, inicialmente, um programa chamado Dois dedos de prosa, na então PRA-2, hoje Rádio Ministério da Educação.

---

<sup>67</sup> [http://www.topbooks.com.br/frEntrev\\_MeuDiariocomLya.asp](http://www.topbooks.com.br/frEntrev_MeuDiariocomLya.asp)



Em 1954, fez, com Drummond, o programa Quase Memórias [...]. Um "papo radiofônico", como chamou o poeta. Se não estou enganada essa é a mais longa entrevista jamais concedida por ele. Foi publicada, por partes, no Jornal do Brasil, e posteriormente recolhida em livro com o título de *Tempo, vida poesia: confissões no rádio*.

[...]

#### **Ele falava sobre Lya nas crônicas?**

Muito. Escreveu especialmente sobre ela, como em "Lya, a louca admirável", que é uma maravilha. É que Drummond é tão rico, abordou tantos temas... Suas crônicas sobre animais, em que a presença de Lya é constante, podiam ser reunidas em um volume, a exemplo do que foi feito com as que escreveu sobre futebol.

#### **Quer dizer que a admiração era recíproca?**

[...] Ela era uma pessoa com contradições humanas intensas, tão verdadeira na sua tremenda desorganização! E Drummond soube entendê-la. Foi dos poucos, porque ela escapa a qualquer convencionalismo.

#### **Como você definiria Lya Cavalcanti?**

Eu não penso em definir uma personalidade tão extraordinária. Mas posso dizer que dois aspectos me impressionavam: o primeiro era a alegria de viver. A vida para Lya era uma festa. Ela vivia a alegria de pensar que o dia seguinte podia lhe trazer uma bela surpresa. Isso aos oitenta anos... Depois, com sua autenticidade, [...].

Esse pequeno perfil pode ajudar os leitores a recompor não apenas certas entonações das perguntas feitas, mas também a "reflexividade enunciativa" que as respostas de Drummond forneciam, aos cinquenta e dois anos, não às frases de Lya, mas à "aura discursiva" que ela, então aos quarenta e sete anos, estabelecia junto ao poeta. A relação entre os dois pode ser também dimensionada quando se leva em consideração que os programas transcritos em *Tempo, vida, poesia* constituem o mais longo depoimento concedido por Drummond a um veículo de comunicação.

O livro ajuda particularmente a compor uma imagem do jovem Drummond dos anos 20, e de seu círculo de relações, fundamental para compreender o processo de estabelecimento do Modernismo em Belo Horizonte e suas principais vias de interação com os grupos surgidos em São Paulo e Rio de Janeiro. Em 1924, Drummond certamente não é ainda um escritor maduro, embora já se distancie bastante do "escritorzinho de calça curta" (ANDRADE, 1986[1954], p. 18) que se havia revelado ainda em Itabira. O "garoto já crescido mas provinciano" (idem, p. 39) já havia composto "No meio do caminho", e constituído um círculo de amizades junto a "uns rapazes estudantes de Direito", incluindo-se aí personagens como Abgar

Renault, Milton Campos, Pedro Nava, João Alphonsus (idem, p. 43). No convívio com esses “dez ou doze sujeitos mais lúcidos do que eu” (idem, p. 45) havia

[...] Os bons papos. Os livres, alegres, modestos, fecundos papos, que abriam ao ex-colegial meio zozzo uma perspectiva de vida literária que seria também de solidariedade moral, de ajuda benévola à sua timidez, de correção à sua fraqueza de bases, à sua confusão interior, na procura de um rumo qualquer que não fosse aniquilamento. (ANDRADE, 1986[1954], p. 44.)

Os jovens literatos mineiros de então eram “compreensivos e generosos”, de tal forma que o “convidavam a não afundar no desespero existencial ou na inércia” (ANDRADE, 1986[1954], p. 45). Essa, aliás, é a principal tônica da memória que o poeta recupera em seu depoimento, a da profunda relação de amizade e respeito que se inicia nos anos 20 e se estende pelos anos posteriores à chamada “fase heróica” do Modernismo, podendo-se “[...] contar com a ajuda de alguém mais velho para caminhar entre os sonhos confusos da imaginação literária, sem o mais velho assumir, é claro, jeito de pontífice ou censor, que estragaria tudo [...]” (idem, p. 25-6). Tratava-se, enfim, de uma geração que fez “história, política, [...] administração, [...] literatura, [...] ciências jurídicas, [...] medicina [...]” (idem, p. 47). Ainda assim,

[...] amando a literatura, não formávamos propriamente um grupo literário [...]. Não elaboramos estratégia literária. [...] Havia ainda naquele fim de era um tipo de boemia estudantil discreta [não ruidosa, quieta, silenciosa], que até no cabaré da Olympia mantinha certo grau de delicadeza de espírito, e nossa turma viajava nessas águas. [...]” (ANDRADE, 1986[1954], p. 49, grifo nosso.)

O conselho dos amigos (quando, *a priori*, ainda “não havia” modernismo em Belo Horizonte) é decisivo para a formação do gosto e das opções programáticas (ANDRADE, 1986[1954], p. 50) do poeta (na verdade, passa-se *a posteriori* a reconhecer a modulação modernista no espírito geral da criação artística do período, sobretudo no caso das produções realizadas antes de 1922, em São Paulo... e de 1924, em Belo Horizonte), mesmo não tendo ele sido um “militante” modernista, no sentido estrito da imagem de engajamento legada por Mário e Oswald: nem era um “professor”, nem um “político” do Modernismo. A “familiaridade” chega mesmo a transcender o círculo das relações pessoais e alcançar um nível mais institucional da vida literária:

[...] O que há de mais importante na literatura, sabe? é a aproximação, a comunhão que ela estabelece entre seres humanos, mesmo à distância, mesmo entre mortos e vivos. O tempo não conta para isso. Somos contemporâneos de Shakespeare e de Virgílio. Somos amigos pessoais deles. [...] (ANDRADE, 1986[1954], p. 58.)

[...] Nunca deixei de nutrir certo respeito-ternurinha pelos mais velhos que tinham feito o mesmo que eu tentava fazer. [...] (idem, p. 93.)

[...] se não fossem esses tios literários, que mal ou bem nos transmitem o fio de uma tradição que vem de longe, não haveria literatura. Ninguém a inventaria. Ela foi-se formando por um anseio de expressão dos primeiros representantes da espécie humana que sentiram necessidade de formular alguma coisa mais do que o enunciado direto da fome, do sexo, da ambição e do medo. [...] Todos esses barbudos antigos [...] são nossos pais ou irmãos mais velhos, companheiros da gente na aventura literária [...]. (idem, p. 93-4.)

A posição de Drummond – uma posição recorrente entre os modernistas, talvez extensiva a um sentimento inerente ao literato brasileiro – o leva a uma convergência amigável, respeitosa, ainda que resguarde sempre o direito à personalidade e à autoria: “– De fato, eles [os modernistas do Rio e de São Paulo] nos davam muita confiança, e o aspecto saudável dessa relação é que não havia paternalismo de um lado e lisonja ou servilismo do outro. [...]” (ANDRADE, 1986[1954], p. 99). Ainda que essa posição também crie pontos de tensão, como ocorre quando Oswald promove um de seus ataques (“Os rapazes de Minas precisam se decidir. Será que literatura é questão de amizade?”, p. 101), ou quando se dão as “rusgazinhas” com Ribeiro Couto, diz Drummond, no geral “Éramos considerados lá fora (lá fora para o país inteiro, diante do nossos país de Minas, montanhosamente solitário, com a única via de comunicação a ligar-nos a ele: o trem sempre atrasado da Central).” (idem, p. 105).

E quanto a Mário? A consideração é extensa, e praticamente sintetiza o “programa” e a “lição” andradina – e modernista:

[...] Mário foi um caso especial, desses reconhecimentos instantâneos, que nos fazem quase adivinhar o futuro: daí por diante haverá um elemento novo em nossa vida intelectual. [...] Era riqueza dada sem condições, a não ser a de merecê-la por nós mesmos. O que Mário esperava de nós não era que o seguíssemos [como parecia tanto ser o desejo de Oswald...], mas esperava que descobríssemos a nós mesmos, no sentido de inquietação, desejo de investigação e reflexão: queria (e foi explicitando isso nas cartas que passaria a nos escrever, paciente, pedagógico, obstinado) que adquiríssemos consciência social da arte e trabalhássemos utilitariamente nesse sentido, pela descoberta ou redescoberta gradativa do Brasil em nós, atualizados e responsáveis. Nunca segui a fundo a lição de Mário, mas o pouco de ordem [...] que passei a pôr no que escrevia é consequência da ação dele para me salvar do individualismo e do estetismo puro. (ANDRADE, 1986[1954], p. 108.)

Drummond fornece um perfil que ajuda a definir tanto um aspecto do programa estético de Mário quanto a concepção deste acerca do papel do homem culto (seja um intelectual ou um artista) num Brasil que se descobria capaz de

construir um Estado “efetivo” e integrar nele seus cidadãos, sobretudo pela via da cultura humanista<sup>68</sup> e de suas refrações novecentistas. Drummond reconhece não alcançar o estado de “atualizado”, “responsável”, “paciente”, “pedagógico”, “obstinado”, exatamente quando reconhece o êxito desse “professor discreto” em salvá-lo “do individualismo e do estetismo puro”. A inserção de “princípios futuristas” na pauta de alguns grupos de artistas e intelectuais (aqui mencionamos apenas os grupos paulista, mineiro e carioca) acompanha um momento socioeconômico particular – a “capitalização” e industrialização de São Paulo – e de um contexto ideológico<sup>69</sup> bem marcado, explicitado de forma exemplar pela realização da “Semana de Arte Moderna” em pleno centenário da Independência e pela abertura de um espaço institucional (o Teatro Municipal) que serviria para comunicar a anuência – mesmo parcial – do Estado em relação às pretensões do movimento modernista. Contudo, se o grupo paulista se firma pela percepção e “invocação” do espírito urbano e dos signos da técnica e da industrialização, ao que parece ele se afirma pela compreensão de que a identidade nacional não se constitui por força dessa técnica, ou mesmo por força do espaço urbano: se o cosmopolitismo gerado nessa urbanidade constitui algo de específico, é a sensibilidade/subjetividade dos indivíduos e do grupo que se proclamará “modernista”.

É ainda durante a chamada “fase heróica” do Modernismo que se instala uma outra perspectiva, a de que a natureza de uma literatura – e de uma cultura – brasileira poderia, e deveria, ser buscada em outros espaços, distantes no tempo (Oswald), no espaço (Mário) e, por que não dizer, na linguagem (Drummond). É dessa forma que a busca por uma “literatura autêntica” nos anos 20 se converte num “dantesco” programa de “viagens”, capitaneado por dois dos principais ícones do movimento: Oswald e Mário de Andrade. Oswald, um dos “ponta de lança” na disseminação do “logos futurista” em São Paulo, identifica-se diretamente com as “pulsões” e “explosões” futuristas, com a possibilidade concreta – e imediata – de fundar um novo cânone literário (e dessa forma increver-se, como intelectual e artista, na História do Brasil). Mário, (quase) sempre contido, delicado, observador e “mimético”, trilha os caminhos mais identificados com a absorção e a contemplação

---

<sup>68</sup> Por certo devido ao traço latino e ibérico de sua formação.

<sup>69</sup> Não estendemos a observação para o contexto político – outro ponto de fuga para problematizações – por razões de brevidade deste ensaio.

das tradições que o cercam: aceita mudar<sup>70</sup> tanto quanto deseja que o mundo à sua volta também mude.

#### 4.2.1 Drummond antes: a veia crepuscular

*Ao pôr-do-sol, pela tristeza  
Da meia-luz crepuscular,  
Tem a toada de uma reza  
A voz do mar.*

*Aumenta, alastra e desce pelas  
Rampas dos morros, pouco a pouco,  
O ermo de sombra, vago e oco,  
Do céu sem sol e sem estrelas.  
Tudo amortece; a tudo invade  
Uma fadiga, um desconforto...  
Como a infeliz serenidade  
Do embaciado olhar de um morto.*

Vicente de Carvalho, “Sugestões do Crepúsculo”.

Uma veia tornada discreta na formação poética de Drummond é aquela que descende da ambiência penumbriada e do topos crepuscular, e que vai dar, muito exatamente, na base figurativa de “A Máquina do Mundo” que se constitui em torno de um “fecho de tarde”. Não é caso de voltar a falar em algum tipo de “sequestro”, mas bem que seria interessante discutir o quanto o cânone modernista recalçou suas origens em seu processo de formação. Não é mesmo muito difícil esperar que tanto o modernismo revolucionário quanto as correntes críticas modernizantes tenderiam a manter os votos de neutralização das antigas (e obsoletas) tradições, senão abolindo-as das práticas literárias, ao menos tornando-as discretas, até mesmo subterrâneas na fluência do *poien* brasileiro. Tão discreto foi-se tornando o “penumbro-crepuscularismo” no cenário literário do Novecentos que, mesmo sendo “A Máquina do Mundo” considerado um poema de tão alta fatura, tão pouco tenha sido até o momento correlacionado mais diretamente ao poema.

No que diz respeito à presença do *topos* entre os modernistas, Norma Goldstein, em *Do penumbrismo ao modernismo* : o primeiro Bandeira e outros

---

<sup>70</sup> Não chegou, com efeito, a ser “trezentos, trezentos e cinquenta”?

poetas significativos (1983) localiza o “veio crepuscular” como elemento de ligação entre o Simbolismo e o Modernismo. Inclui nomes como Mário Pederneiras, Olegário Mariano, Guilherme de Almeida, Ribeiro Couto e o Manuel Bandeira de *A cinza das horas*, *Carnaval* e *O ritmo dissoluto*. Embora o simbolismo seja frequentemente apontado como ponto de partida para o estudo da poesia modernista, o veio crepuscular não veio a primeiro plano, sobretudo em estudos levados a efeito por pesquisadores interessados em apontar os novos caminhos que iam se abrindo à “produção literária nacional”. Ainda assim, pode-se dizer que ele veio a participar daquele movimento – o Simbolismo – que faz entrar “[...] em campo a realidade interior, psicológica, do poeta, do homem, produzindo inovações revolucionárias, quer quanto aos temas, quer quanto às técnicas poéticas, e cujo raio de influências repercute até nossos dias. [...]”. Mas o crepuscularismo, por força mesmo de sua constituição, não demanda circulação no ambiente do escândalo e da blague; é poesia de contenção e recolhimento, *poesia de fazer o sujeito ver-se por dentro mesmo naquilo que dele se encontra fora*.

O veio crepuscular constitui o que se pode chamar de uma “[...] produção poética em tom menor [...]” (GOLDSTEIN, 1983, p. 5), com uma modulação igualmente “menor” (no sentido de mais discreta, dispersa no conjunto mais amplo), do “decadentismo” como “estado de espírito” (idem, p. 5), como “[...] atmosfera de inquietação metafísica e de busca, comum a inúmeros centros europeus de fins do século [...]” (idem, p. 5). A proximidade é tanta que vários dos elementos que poderíamos elencar para caracterizar a *modernidade* de Drummond podem ser encontrados numa descrição de ninguém menos que Baudelaire: a “obsessão do *gouffre*”, a consciência de “desvio de normalidade, fronteira entre visível/invisível, consciente/inconsciente, vida/não-vida; de vazio, de espelho – ou desdobramento do “eu” – da negação. É o que sugere [...] *Fleurs du mal*.” (idem, p. 5). Em termos tipológicos o crepuscularismo pode ser referido como uma tendência (idem, p. 5), caracterizada por uma “melancolia agridoce”, por “temas ligados ao cotidiano”, por uma “morbidez velada”, por uma “atitude doentia de perplexidade em face do progresso e de técnica, traduzida, no plano efetivo, por uma atenuação dos sentimentos” (idem, p. 5).

Marcante, do ponto de vista estilístico, é que o crepuscularismo utiliza a “[...] desarticulação do verso por via do ritmo dentro da métrica tradicional, chegando a

modificá-la [...]” (GOLDSTEIN, 1983, p. 5), abrindo caminho para a manifestação de outras dicções e modulações às técnicas de versificação herdadas da tradição e constituídas pelas ondas de inovação. O crepuscularismo constitui um processo formal e psicológico (idem, p. 5), de tal forma que Antonelli Anceschi (*Lírica del novecento*, 1953) vê neles uma “consciência da necessidade de [...] adequação contemporânea da palavra, de um tom entre irônico e sentimental de homens sem mitos, de um tempo intermediário, cansado e desiludido” (idem, p. 5). Norma Goldstein não se furta a observar que “[...] Tal atitude discreta da negação foi mais eficaz e renovadora do que outras proclamações clamorosas mas abstratas [...]” (idem, p. 6), e localiza com “Ítalo Bettarello (*Lineamenti sulla poesia contemporânea / A poesia italiana atua*) “[...] as origens desse tipo de produção poética coincidentemente em diversos autores, sem que eles chegassem a se constituir em movimento propriamente dito, numa “difusa atmosfera do decadentismo europeu.” (6)

Verlaine, Maeterlinck, Rodembach, Francis Jammes, Samain, Laforgue elaboravam essa aproximação em relação ao tom da linguagem falada, “com uma temática ligada à vida cotidiana, aos ambientes provincianos, às recordações de infância [...]” (GOLDSTEIN, 1983, p. 6), levando a uma poesia em que “predomina a nostalgia sob diferentes aspectos” e manifestando uma “notória incapacidade de aderir ao ritmo vivo da existência contemporânea” (BETTARELLO *apud* GOLDSTEIN, 1983, p. 6). Já Marcel Raymond, em *De Bandeira ao Surrealismo* (1969), observa a tendência à “confidência” e à “inspiração sentimental” (idem, p. 8), um “caráter de poesia oral” que muito facilmente pode ser estendido à própria coloquialidade do vernáculo. Com o deslocamento temático para o cotidiano, *tudo*, absolutamente “tudo torna-se digno de ser cantado” – e nas mais diversas formas de estrofação:

Guy Michaud, *Message poétique du Symbolisme* (1947), propõe que o Romantismo e sua porção evasiva ajudem a caracterizar o mal do fim-de-século, com sua “crise de almas” . [...] Laforgue, “o grande poeta do cotidiano, por elevá-lo ao ‘plano cósmico’”, concretiza uma nova forma para a “poesia filosófica” (8). [...] Quanto aos crepusculares italianos, Ribeiro Couto e Manuel Bandeira serão referências mais que suficientes para começar a localizar uma razoável proximidade de Drummond com poetas como Palazzeschi, Soffici, Govoni, Ungaretti, Corazzini (GOLDSTEIN, 1983, p. 8).

A variante mais próxima do “veio crepuscular”, a do “penumbrismo”, foi cunhada por Ronald de Carvalho (GOLDSTEIN, 1983, p. 9) para identificar “poetas

que trocam o ‘verso reluzente’ e a ‘rima fatal’ pela realidade no que ela tem de gracioso, e cuja poesia, nova no Brasil, contém sugestão de sombra e silêncio. [...]” (idem p. 9). Em *Estudos Brasileiros*, de 1931, Carvalho considera que “tal poesia poderia ser associada à música, ‘uma espécie de música muito especial, feita de sons velados, de surdinas, de tons menores, onde predominam a ressonância grave dos pedais” (idem, p. 9). Manuel Bandeira, na *Apresentação da poesia brasileira* (1957), registra o contato com Verlaine e outros representantes das gerações do *fin-de-siècle*, como Samain, Francis Jammes e Antônio Nobre (idem, p. 9). Rodrigo Otávio Filho, em “Sincretismo e transição; o Penumbriismo enfatiza a presença de elementos que apontam para situações de transição e de crise (idem, p. 10), dando como exemplo a produção de Mário Pederneiras. Na produção penumbrista, o autor localiza uma característica “que se reflete em vários aspectos do poema”, a atenuação: “A atenuação psicológica se revela em sentimentos e atitudes: esvaimento, languidez, indecisão, relacionamento amoroso ambíguo [...]” ou de frustrada passividade (idem, p. 10). Os poemas, de tendência descritiva, sugerem uma “atenuação na captação sensorial: meia-luz (crepúsculo, penumbra), meio-tom (murmúrio, nasalização), movimentos lentos, suavizados” (GOLDSTEIN, 1983, p. 10), no que são acompanhados pelos jogos de oposição semântica, pela atenuação do ritmo de forma a “quebrar a expectativa do leitor em relação à métrica regular e vibrante a que seu ouvido estava habituado. [...]” (idem, p. 10) e aproximação do ritmo da poesia (marcado pela entoação declamatória) em relação ao ritmo da prosa (e conseqüente emulação do vernáculo) (idem, p. 10).

Quanto ao aspecto temático, passa-se na poesia crepuscular dos temas “nobres” para os “banais” (GOLDSTEIN, 1983, p. 11). Antônio Nobre e Cesário Verde, por exemplo, desenvolvem uma “temática do cotidiano” (idem, p. 11), e nomes de relevo, como Ronald de Carvalho, Guilherme de Almeida, Oswald de Andrade, Tasso da Silveira e Mário de Andrade experimentam uma associação temática entre as noções de cotidiano, naturalidade e, um tanto veladamente, “verdade” (uma verdade não “monumental” mas “existencial”, capaz de revelar ao sujeito em estado lírico os traços de seu próprio ser).

Wilson Martins (1967, p. 224), ao comentar a obra de Guilherme de Almeida, faz uma observação que ajuda a entender a acomodação da tendência penumbrista/crepuscular no cânone Brasileiro. O crítico delineia a oposição entre os



agentes do Modernismo e os membros da Academia Brasileira de Letras, assumida por Almeida, que “nunca chegou a pertencer realmente ao Modernismo”. Ainda que os traços da *atenuação* crepuscular viessem a se manifestar na obra de autores como o próprio Guilherme de Almeida, Mário Pederneiras, Raul de Leoni, Ribeiro Couto, Ronald de Carvalho, Manuel Bandeira e Drummond, ele encontrava-se tão difuso nos círculos literários que acabou não sendo reclamado como “propriedade” por nenhum grupo. Rodrigo M.F. Andrade (1925 *apud* MARTINS, 1967, v. 6, p. 224), chega a mencionar a “consciência” de uma “escola penumbriista” no Brasil, por volta de 1925 (GOLDSTEIN, 1983, p. 11), pensando que “talvez [...] não tivéssemos uma ‘revolução’, mas uma ‘evolução’ natural dessa linha em direção ao Modernismo” (idem, p. 12-13). Ronald de Carvalho (em “Ribeiro Couto”, de 1931) nota a ocorrência de uma “poesia de ‘assuntos humildes’”, calcada no “ritmo natural” e na “sintaxe de conversa” (idem, p. 12).

Alfredo Bosi, por seu turno, propõe a ampliação da ocorrência do “veio crepuscular” para o “contexto da civilização industrial”, dado o “caráter de evasão desse tipo de poesia” (GOLDSTEIN, 1983, p. 12). Nesse enquadramento, os “decadentes” do fim do Simbolismo seriam de dois tipos: o primeiro sofreria de uma “carência ideológica” (propondo “doutrinas abstrusas sobre o símbolo e a sinestesia”, idem, p. 12), enquanto o segundo se identificaria com o “veio crepuscular” (e incluiria “[...] poetas que aceitam a própria impotência em face da sociedade e exilam-se numa atmosfera penumbrosa onde salvam quanto podem a intimidade de suas vidas frustradas [...]” (idem, p. 12). Bosi defende que “[...] o crepuscularismo foi responsável pela erosão da métrica acadêmica e de toda a retórica oitocentista levando à prática do verso livre, pedra de toque das poéticas modernas [...]” (idem, p. 12):

[...] Laforgue (tão amado de Ungaretti e de Eliot) ensinou a fusão de lírica e de ironia: Francis Jammes, Albert Samain, Rodembach e Maeterlinck, elegíacos da Bélgica provinciana; Antônio Nobre, saudosista; Gozzano e Corazzini, *crepuscolari* italianos – todos, com seus ritmos esgarçados e seus tons melancólicos, chegaram até nossa poesia e não é difícil descobrir traços de sua presença nos maiores modernistas, Bandeira e Mário de Andrade. (GOLDSTEIN, 1983, p. 12.)

Nesse “quotidianismo” que envolve a dicção de uma naturalidade e “simplicidade” (GOLDSTEIN, 1983, p. 12), “[...] a nota intimista isola o poeta nas tardes e nos crepúsculos chuvosos e nevoentos. [...]” (idem, p. 13):

[...] as inovações apontadas não têm um caráter revolucionário: elas se introduzem pouco a pouco, ganhando lentamente terreno. [...] Esta poesia de transição relaciona-se duplamente com o passado literário: por um lado, a continuação da linha intimista que remonta a Cesário Verde; por outro, a predominância do quotidiano, caro a tal linhagem poética, que ultrapassa os limites dos temas nobres do passado próximo, representado pelo Parnasianismo. [...] Como se vê, o veio crepuscular caracteriza-se como típica poesia de transição, ocupando importante faixa do leque que se abrirá com a poética do Modernismo. (GOLDSTEIN, 1983, p. 13.)

Assim, o veio crepuscular poderia ser descrito nos termos de uma “lenta erosão” que, “sem o alarido dos terremotos nem o alvoroço dos furacões, deixou marcas profundas e definitivas” (GOLDSTEIN, 1983, p.13) delineadas em “Intimismo, temas relacionados ao quotidiano, sentimentos melancólicos, gosto pela penumbra e pelo crepúsculo, evocação, sugestão, mistério, tudo composto em versos cujo ritmo em liberação e cujo meio-tom musical se opunha à eloquência parnasiana em moda [...]” (idem, p. 13).

#### 4.2.2 Drummond durante: a era das trevas, a era das travas

*O escritor 'engajado' sabe que a palavra é ação: sabe que revelar é mudar e que não se pode revelar sem que o intuito seja mudar. Ele abandonou o sonho impossível de fazer uma pintura imparcial da sociedade.*

Sartre, "Qu'est-ce que la littérature?". *Les Temps Modernes*, 1946.

*Dos 19 livros de poesia de Carlos Drummond e Andrade, até a edição da editora José Olympio de 1985, observamos com clareza que os versos do jovem poeta interessaram bem mais os compositores do que aqueles escritos já em sua maturidade. A grande maioria das canções compostas sobre textos de Drummond se concentra nos livros *Alguma Poesia* (1930), *José* (1942) e *a Rosa do Povo* (1942). Depois rareiam as canções: *Estampas de Vila Rica*, *de Claro Enigma* (1951), *Massacre*, *de Lição de coisas* (1962). Já *Boitempo II* (1973) contém versos que atraíram os músicos: *Parêmia de Cavalo*, *Paredão*, *Braúna* e *Memória Prévia*. É inegável, porém, que as mais famosas canções inspiradas por textos de Carlos Drummond estão no primeiro período de produção do vate mineiro. Não que os versos se tenham feito mais árduos de colocar na pauta: ocorreu fenômeno semelhante a Manuel Bandeira – nossos compositores clássicos se sentiram menos à vontade para comentar os versos da maturidade dos dois mestres.*

MARIZ, 1997, p. 74.

A fortuna crítica de Drummond tem apontado com bastante ênfase o lugar do poema "A Máquina do Mundo" no contexto de sua obra e no da tradição canônica da literatura brasileira. Via de regra, considera-se o poema emblemático de uma poética que privilegia e assume o pensamento (e algumas das práticas a ele associadas, por exemplo a filosofia, a crença e a crítica) como elemento privilegiado no processo de criação e composição literária. Esse traço, o da "poesia reflexiva", "pensante"<sup>71</sup>, "logopaica", é traço marcante mas não hegemônico na prática literária brasileira; nesta, a *influência* do espírito romântico torna a reflexão um *momento* muitas vezes decorativo do texto literário, ou mesmo um elemento dispensável.

A incorporação à mente poética desses volteios espiralados do pensamento sobre si mesmo, buscando o conhecimento imediato e, a

<sup>71</sup> Como não lembrar do verso de Pessoa, "O que em mim sente 'stá pensando'?"

uma só vez, a infinitude de seu processo, se tornou realmente um apanágio da lírica meditativa do Romantismo, como se pode observar tanto nos poetas alemães quanto nos ingleses desse período. Entre nós, a lírica reflexiva sempre foi rara, [...] [havendo] bons exemplos em Gonçalves Dias, não apenas do filão preferido dos românticos, a meditação sobre a natureza [...], mas também na lírica amorosa [...], em que se nota a confluência dos sentimentos tortuosos com a reflexão. [...] (ARRIGUCI, 2002, p. 43.)

A pretensão filosófica, numa literatura mais afeita às concreções produzidas para *subjetividades romantizadas*, parece realmente tender para a acomodação discreta de um segundo plano, seja como latência ou como componente difuso das outras modalidades básicas expressão poética (para as quais aceitamos a circunscrição poundiana da melopéia e da fanopéia). Ainda assim, não são poucos os comentadores a apontarem esse momento – quando não o próprio conjunto da produção drummondiana – como aquele em que aflora com vigor mais pleno a face “classicizante” de uma poesia tantas vezes deslocada na recepção à sua obra pelos sentidos comuns e pelos estereótipos formados na definição do cânone modernista.

No imediato pós-guerra, durante o período mais intenso e programático de aproximação, identificação e incorporação da tradição clássica da literatura ocidental, o poeta redige um poema que retoma imagens profundamente associadas às suas preocupações estéticas, mas que enquadram essas imagens numa moldura neoclássica, invocando uma auratização (BENJAMIN) que sua ascendência irônica e sua persona iconoclasta poderiam muito facilmente *sabotar*. Wagner Camilo, ao discorrer sobre a “Fortuna e infortúnio críticos” (2001) relativos ao poeta, localiza com Merquior (1996[1965]) os momentos iniciais da recepção da “guinada poética efetuada em *Claro Enigma*” (p. 23), identificando nela uma “ingenuidade” a partir dos leitores e intérpretes do poeta que viram a emergência de um novo Drummond,

[...] pessimista e semiclássico, fugido da sociedade, alheio às lutas concretas, descrente de tudo e de todos. A riqueza e a altura poética dessa terceira fase não eram contestadas; mas seu reconhecimento se impunha apesar da “direção para o formalismo”, aberta ou veladamente combatida. O prolongamento de semelhante ingenuidade crítica [...] alcançaria até mesmo as opiniões mais recentes. Em todos aqueles que, movidos por uma atitude socialmente empenhada, se defenderam da tentação de adotar um conceito grosseiro de literatura, era comum a idéia de que, no último Drummond, a despeito dos temas negativistas, a complexa estruturação de uma nova “poética do pensamento” de João Cabral, a expressão mais perfeita de um lirismo objetivo, superador do velho cancionário subjetivista – era o suficiente para resgatá-lo da grave condenação dos “participantes”. Estes nunca engoliram bem aquela epígrafe, nem foram em nada tocados pela nostálgica evaporação dos fumos de Itabira, pela líquida evanescência da “Elegia”, ou pela desesperançada lucidez de “A Ingaia Ciência” [...]. (Merquior, 1965, p. 77.)

Merquior, tendo ele próprio compartilhado inicialmente dessa visão, propõe sua leitura do poema movido pela crença de que, para além do negativismo desse período, haveria “um sentido exemplar” que despontaria para alcançar “[...] importância pelo menos tão grande quanto a dos versos ‘sociais’ de seu autor [...]” (MERQUIOR, 1965, p. 77). A passagem ou reconhecimento da exemplaridade implica, exatamente, a superação de uma localização fundada no sujeito romântico e em sua enfática representação da individualidade: da consciência de si como sujeito, a poesia de Drummond evolui para uma consciência do social a partir da consciência de si mesmo, e em seguida, com a “guinada” neoclássica, experimenta uma consciência do universal a partir da consciência de si mesmo (ou consuma essa promessa antes *latente*).

Camilo, por seu turno, avança sobre alguns outros momentos significativos para assinalar “[...] quais são os prós e os contras e quais tiveram maior persistência na fortuna crítica do livro. [...]” (CAMILO, 2001, p. 24). No que diz respeito aos críticos mais representativos do período, ele observa que *Claro Enigma* passa literalmente em brancas nuvens no *Jornal da Crítica* de Álvaro Lins, e Carpeaux (1952) se atém a “observações mais periféricas”. No *Diário Crítico*, Sérgio Milliet opera um breve registro, no qual “busca compreender o livro na perspectiva de conjunto da obra do poeta itabirano”. Milliet recorre à clássica divisão tripartite aplicada à poesia de Drummond,

“[...] assinalando a evolução de sua poesia do humor [e já, de várias formas, da ironia] para a filosofia, com passagem pela participação social. [...] Depois, vividos os primeiros dramas, verificadas as primeiras imposturas do mundo, o poeta, já amadurecido e na plena posse de sua expressão, procura comunicar uma mensagem que se lhe afigura essencial, mensagem de fraternização, de generosa defesa da liberdade. Outros dramas são então vividos, inclusive o mais doloroso, que é o da incompreensão. Depois de uma tal experiência, entretanto, só o silêncio da meditação se apresenta como solução salvadora. A partir desse momento, os acontecimentos o aborrecem [...]. E passam a interessá-lo, a comovê-lo, o permanente, o eterno, o essencial. Porém o acontecimento não é propriamente banido, pelo menos não o é o acontecimento no seu insondável mistério, na teia de suas remotas consequências materiais e morais. Se o caso de amor não se vislumbra e, “Claro Enigma”, do amor muito se fala. E da morte, e das raízes geográficas, biológicas e sociais do indivíduo.” (MILLIET, 1955, p. 163-164 *apud* CAMILO, 2001, p. 26).

Tendo vivido o “drama da incompreensão”, é de se esperar que a solidão e a sensação de isolamento tenham também modulado o “silêncio da meditação” e favorecido a ocorrência da tópica essencialista e universalista. Assim como havia

encontrado uma irmandade na época do Modernismo heróico, com suas personalidades bem definidas<sup>72</sup> e laços afetivos que se fundavam na admiração e identificação em relação a preocupações estéticas e existenciais, Drummond experimenta nesse período o conforto do “conselho da erudição” – o reconhecimento de *pares* em outras épocas e lugares. Não deveremos também estranhar em demasia que esses pares sejam encontrados em momentos acentuados da ocidentalidade moderna: exatamente em Camões, em Dante e no imediato pensameno pré-socrático.

Assim como os *amigos* Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Jaime Ovalle constituíram um dos principais fundamentos do interesse de Drummond pelo Modernismo das outras *praças modernistas* e da *utopia* modernista brasileira (a saber, a da liberdade criativa harmonizada no cotidiano do praticante da cultura, e da variação cultural nela pressuposta), o contato com a tradição literária anterior à da alta modernidade europeia e de suas feições românticas e simbolistas permitiu o contato com as vozes silenciosas da tradição clássica e suas preocupações universalistas (o *cosmo políteis* não é um “humanista”, no sentido estrito do termo; ele se preocupa mais com entender como o homem “reflete”, “imita”, “emula” a ordem do universo que o inverso, ou seja, como o universo “exprime” suas antropomorfias e sentimentalidades). No silêncio e no afastamento da referência modernista, Drummond encontra o conforto da compreensão de seus dilemas e de suas contradições, por exemplo as vozes (literárias e históricas) de Camões e Dante, mas sem perder de vista que essa identidade certamente se perde (e se encontra) nas vozes imemoriais de outros pensamentos reflexivos.

O fato de que “A Máquina do Mundo” *pontua* a épica desses três poetas, e que a palavra “mundo” seja uma unidade de sentido importante em todos eles, indica já um campo de preocupações em comum e uma forma (muito específica, é certo) de socialização/compartilhamento da experiência existencial. Incompreendido pelos *pares* contemporâneos, um Drummond silencioso encontra amparo na *retomada* do diálogo com *semblables*, como Camões e Dante. Ilhado no silêncio, evade para um deserto mineiro que constitui o limite com o nada, literalmente o *fim do Mundo*: um Drummond vazio por dentro e por fora. Camilo observa que, mesmo superficialmente, Milliet considera já a importância do “drama da incompreensão”

---

<sup>72</sup> Aceitando-de que o termo não signifique necessariamente “harmônicas” ou “equilibradas”...

como a provável “[...] causa [...] da mudança processada na lírica drummondiana do período [...]” (CAMILO, 2001, p. 26), sendo “[...] um dos poucos a reconhecer que o interesse pelo eterno e pelo essencial (que a meu ver [de Camilo] *inexiste*) nessa poesia de natureza ‘meditativa’ não chega a banir de seu horizonte o ‘acontecimento’, ainda que compreendido aqui em seu ‘insondável mistério’ [...]” (CAMILO, 2001, p. 26). Esse movimento o aproxima de Sérgio Buarque, que também desenvolve seu comentário na “perspectiva de compreensão do conjunto da produção drummondiana até então publicada, mas focalizando-a a partir do livro de 1951 [...]” (CAMILO, 2001, p. 26). Buarque também afirma, como Milliet, que “[...] a aparente mudança não implica o abandono das ‘coisas do tempo’ em prol de alguma noção transcendental de poesia [...]” (CAMILO, 2001, p. 26).

Pode-se, realmente, questionar a efetividade do interesse de Drummond pelas questões transcendentais, mas isso não muda o fato que o poeta *manteve contato* com essa vertente da tradição poética nem anula a possibilidade de *afetação* dele decorrente (sendo necessário, é claro, discutir as intensidades e profundidades dessa afetação). Assim, se Drummond não se põe num trilho efetivamente neoclássico, deixando-se seduzir pela estabilidade do ideal universalista, nem por isso ele deixa de operar essa seara temática. Nas palavras de Sérgio Buarque,

Há de iludir-se [...] quem veja nesse aparente desapego ao “acontecimento” o reverso necessário de alguma noção transcendental de poesia: poesia entendida como essência enefável, contraposta ao mundo das coisas fugazes; e finitas. Se a voz de Drummond nos parece, agora, mais severa e pausada, mais rica, além disso, em substância emotiva, e não raro envolta numa espécie de pátina artificial, que chega a denunciar neste poeta inesperadas complacências com certa preocupação retórica, ela ainda é, em suma, a mesma voz que, em outro livro, vimos exclamar: “Poeta do finito e da matéria / cantor sem piedade, sim, sem frágeis lágrimas”. E também: “O tempo é minha matéria, o tempo presente, os homens presentes / A vida presente”. O exercício ocasional de um tipo de poesia militante e contenciosa terá servido para purificar ainda mais uma expressão que já alcançara singular limpidez. Mas o impulso que a levaria a superar essa poesia militante não chegaria nele a abolir a preocupação mundo finito e das coisas do tempo. (BUARQUE, 1996 [1978], p. 158-159 *apud* CAMILO, 2001, p. 26-27.)

Evidenciando um passado “vivo e atuante” e uma “predestinação” que constituiriam a “trama essencial” da obra de Drummond, uma trama que Camilo reconhece como “herança *trágica* presente na lírica dos anos 50, pautada por um senso de fatalidade que se denunciará não só na relação com o passado familiar [...]” (CAMILO, 2001, p. 27). Faustino, participando da voga concretista, põe-se

abertamente contra Drummond e traça um “quadro agônico” da poesia brasileira de então:

[...] a não ser que o sr. Carlos Drummond de Andrade apareça de repente com uma auto-revolução bem mais radical do que a processada entre *A Rosa do Povo* e os *Novos Poemas*, predecessores de *Claro Enigma*, a não ser que o sr. Carlos Drummond de Andrade rompa subitamente com todo um sistema ético e estético – a não ser nessa remota possibilidade, é difícil enxergar nele uma solução eficiente para os problemas que justificam a ação poética no Brasil... (FAUSTINO *apud* CAMILO, 2001, p. 30.)

Camilo recupera também a crítica a Drummond feita por Décio Pignatari, que discute a passagem entre *A Rosa do Povo* e *Claro Enigma* “em termos de transição da consciência à inconsciência da crise da palavra” (CAMILO, 2001, p. 31):

[...] É assim que, em *Claro Enigma*, 1951, sua poesia aparece engomada com o amido de diversos autores – “espelho de projeto não vivido”, como diria no poema “Elegia” [...]. Ainda desse poema: “Não me procurem que me perdi eu mesmo”. É de perguntar-se se hoje ainda se pode fazer impunemente, no projeto, “poemas de espera”, como os versos para a caixa de bombons, de Mallarmé.” (PIGNATARI, 1971, p. 95-96 *apud* CAMILO, 2001, p. 31.)

Haroldo de Campos, mais cuidadoso (CAMILO, 2001, p. 32), reconhece em 1976 o mérito da “incurção dantesca” de “A Máquina do Mundo”, ainda que retome e prossiga em críticas como as elaboradas por Pignatari, “estabelecendo uma linha de continuidade, que a meu ver [de Camilo] foi a que mais se prolongou no tempo, em termos de desqualificação da guinada classicizante operada na lírica drummondiana dos anos 50” (CAMILO, 2001, p. 32). Já em processo de avaliação retrospectiva, Haroldo contrapõe *Claro Enigma* a *Lição de Coisas*, de 1962, e a obra anterior ao ciclo filosófico de Drummond aparece contraposta – as palavras são de Haroldo – às “matrizes de sua poesia” dos anos vinte, “ainda coladas a 22”.

Retomar, retornar, voltar à forja e recompor a forma são percebidos como prática do “tédio alienante” (*confirmando* o tédio que a epígrafe ao livro anuncia tão indelevelmente) de “uma pedra que havia em meio do caminho” (“Legado”, CE). Ainda adepto de uma identificação entre “originalidade” e “criação viva” em oposição a uma “tradição viva”, o crítico divisa uma “nostalgia da ‘restauração’” e explicita a sua “matriz poética”, identificada de forma enfática com a vertente oswaldiana do Modernismo. Ainda assim, começa a brotar o reconhecimento e a legitimidade da “guinada neoclassista”, cujos “melhores poemas” se reconhecem por serem “pretexto para memoráveis excursos de dicção [...] dentre os quais não pode ficar



sem menção a “A Máquina do Mundo”, ensaio de poesia metafísica (quem sabe até de secreta teodicéia laica), no qual se recorta a perfil dantesco” (CAMPOS, 1976, p. 40-41, *apud* CAMILO, 2001, p. 34).

Costa Lima, que formula os conceitos de “corrosão-escavação” e de “corrosão-opacidade” ao abordar a obra de Drummond em *Lira e Antilira* (1968), preocupa-se com a maneira pela qual os poemas se colocam “em *relação direta com a História*” (CAMILO, 2001, p. 37), numa “escavação” ou “cega destinação para um fim ignorado” que no limite poderiam anular-se mutuamente: “[...] Em *Claro Enigma* [...] o princípio-corrosão [...] tenderia a ser sufocado pela opacidade absoluta [...]” (idem, p. 37). Camilo, observando a própria autocrítica de Costa Lima na reedição de seu estudo, cuja “Nota à 2. Edição” reconhece na definição da “corrosão-opacidade” os tons de “um primarismo chocante”, propõe que o Costa Lima de 1968 “partilha ainda a mesma visão que marcou a primeira recepção do livro, forjando a visão de um Drummond demissionário, vitimado pelo conformismo” (idem, p. 38). Ainda preso à “aparência absenteísta” dos poemas, o crítico não pode “[...] avançar sobre o que pode haver por trás dela em termos de denúncia e crítica a uma História assim *naturalizada* [...]” (idem, p. 38). Entre a “participação da palavra poética” e a “consciência da precariedade do verbo”, em pleno desfalecimento da utopia comunista e no *arremedo* de abertura democrática proposto para suceder ao Estado Novo (idem, p. 38), o silêncio se torna uma “resposta possível” por parte de Drummond, uma “forma de resistência”. E a sua “lucidez”, sua “clareza” silenciosa em relação à História, é percebida como “opacidade”.

#### 4.2.3 Drummond depois: os anos de reflexão entre ascensão e declínio

*Meu retrato futuro, como te amo,  
e mineralmente te pressinto, e sinto  
quanto estás longe de nosso vão desenho  
e de nossas roucas onomatopéias. . .*

Carlos Drummond de Andrade, “Contemplação no banco”, em *Claro Enigma*.

*Quero que meu soneto, no futuro,  
não desperte em ninguém nenhum prazer.  
E que, no seu maligno ar imaturo,  
ao mesmo tempo saiba ser, não ser.*

Carlos Drummond de Andrade, “Oficina irritada”, em *Claro Enigma*.

Durante os anos cinquenta, à medida que o ciclo filosófico de Drummond prossegue e começa a colher os ganhos de seu exercício poético, *talvez na mesma proporção* em que se dá o seu *sequestro* – seu recalque, seu ocultamento ao menos na representação mais estereotipada que o “senso comum” das rodas literárias e da crítica escolar. Entre o Drummond “ironicônico” da juventude e o memorialista da maturidade, que narra e recupera até as memórias que não tem, encontra-se, semi-oculto, o Drummond pensante da madureza e da meia-idade. Aos cinquenta-e-poucos anos, após ver virem e irem guerras mundiais e revoluções, Drummond apresenta, segundo Merquior, uma “[...] resposta ao radicalismo ideológico-partidário da época [...]” (CAMILO, 2001, p. 44), demonstrando estar “perfeitamente consciente do desafio que lançava ao moralismo simplista da maior parte dos intelectuais engajados” (MERQUIOR, 1975, p. 190-191), sendo o poeta “[...] forçado a opor-se, de maneira enérgica, à intolerância dos grupos de extrema-esquerda”: “[...] Na medida em que o movimento encarregado de realizar as generosas aspirações cantadas em *Sentimento do Mundo* e *A Rosa do Povo* proclamava sistematicamente semelhantes atitudes filosóficas e morais, compreende-se que a epígrafe de Valéry tenha correspondido ao sentimento íntimo do poeta” (idem, p. 192-193).

Abstraído na “poesia de pensamento”, o Drummond *capturado* por Merquior parece próximo do “estilo da idade mítica” formulado por Hermann Broch, um estilo que “despreza as caracterizações individualizantes” e produz um tipo de “abstração não teórica” fortemente “impregnada de motivações éticas”. Em outro texto, versando sobre “James Joyce and the current age” (1936), Broch convoca a Literatura a ocupar-se de questões que a filosofia havia abandonado e a recuperar “qualidades míticas” que ela própria havia “perdido” (HARGRAVES, 2002, p. XI):

[...] Only literature can give the picture of totality of today's world, which is hinted at the range and scope of Joyce's novel *Ulysses*, a novel that gives reason to hope that through myth, a unified outlook and set of values can again be brought to civilization. [...] The essay sees in Joyce's narrative technique the influence of Einstein and Heisenberg, namely that observation itself changes what is observed: Joyce's use of language presents the narrator as both subject and object; he creates a “unity of narrated object and narrative medium.” (HARGRAVES, 2002, XI.)

Broch aprofunda essa discussão em “O mito e o estilo da maturidade” (“*Mythos und Altersstil*”, 1947), desta vez abordando a tradução de Rachel Bepaloff (uma professora que também lecionava em Nova York em 1942) para *A Ilíada*. Ele traça um panorama da passagem do Mito à Literatura, passando por Homero, Tolstói, Kafka, buscando chamar a atenção para o fato de que este último opera uma tentativa frustrada, dado que nele – Kafka – “[...] literature is no longer in the position to create myth” (HARGRAVES, 2002, p. XI):

[...] Kafka transgresses the boundaries of literature, moving into a realm of untheoretical abstraction, ultimately despairing of literature and art altogether. Broch here all but abandons his earlier hope for a conflation of myth and literature (*Geist und Zeitgeist*) but suggests that a hint of the new mythology can be seen in the style of a “mature” artist (in a moment of self-reflective thought). [...] This style is distinct from the “grand style” of an epoch and no longer presupposes a unity of outlook. [...] Unlike the “grand style”, it is abstract, dealing with the essential principles and not specific or private matters. [...]

O ensaio finaliza com o augúrio de Broch para que o Mito no futuro, em reação à pseudomitologia da doutrina nazista, não seja meramente “antropológico” (“*human*”) mas também “humano” (“*Humane*”), de forma a ecoar a tradição cristã ocidental.

O Drummond dos anos de 1950 em diante é um poeta em que “[...] a consciência do risco persiste, embora em outros termos: através da afirmação da impossibilidade do canto participante, sem contudo abolir a consciência dos *riscos* do quietismo” (CAMILO, 2001, p. 164). No fio desse rigor, resistiu ao panfletarismo

do realismo socialista, e embora resvalando um “formalismo e hermetismo poéticos [...]”, resgata-se do que, nesse rigor, tende a encalhar no *rigorismo* ou na convenção estreita que comprometeu a dita geração de 45, justamente pela tematização reiterada do risco alienante da *torre de marfim*” (idem, p. 164). A “classicização” que se projeta sobre a Geração de 45 e sobre Drummond reflete a percepção de um esteticismo que não é visto senão como

[...] um aspecto particular da desintegração geral dos valores ocorrida nos tempos modernos, no bojo do recuo da paidéia cristã. No decorrer dessa desintegração, cada domínio axiológico entra em conflito com os demais e tenta subjugar-las: a política, a economia, a arte e a ciência tornam-se soberanas, tentando, cada uma por sua vez, desempenhar o papel, agora, vago, da religião, enquanto reunião dos valores supremos da vida social. Assim, ao afastar-se do naturalismo, o estilo “mítico” busca concentrar-se no essencial para fazer face à crise da cultura. (MERQUIOR, 1975, p. 194-195.)

Drummond, embebido da aura tragicizante da mentalidade e da sensibilidade modernas, chega à meia-idade, ao “tempo de madureza” vivendo “no momento de maior claridade (o alto do meio-dia), [...] [a] maior escuridão”. Não apenas o baixar da noite sugere a “ ‘dissolução’ das perspectivas do eu lírico diante do real”, mas também o tom pessimista que caracteriza essa fase (CAMILO, 2001, p. 170). A condicionante trágica se evidencia na “condição de *impasse* de um eu [...] acuado *entre duas ameaças*” (idem, p. 170-171), capaz até de condená-lo a um “imobilismo feito de quietude”<sup>73</sup>:

As razões históricas desse impasse foram esboçadas [...] através das principais tendências que marcaram o contexto político-literário do pós-guerra e que acabaram por acuar o nosso maior “poeta público” [...] entre as maiores *ameaças* representadas, de um lado, pelo dogmatismo [...] jdanovista [...] do PCB no período; de outro, pelo esteticismo estéril e alienante em que redundaria a resposta dos neomodernistas de 45 às exigências de especialização do trabalho artístico então em curso [...]. (CAMILO, 2001, p. 171.)

A concepção pessimista de História expressa em *Claro Enigma* aponta para uma definição do Mito razoavelmente próxima da concepção benjaminiana que “[...] interpreta a implicação mítica num contexto supra-individual de destino, natureza, culpa e expiação em filosofia da história” (CAMILO, 2001, p. 277). Trata-se de uma concepção que não aponta para “[...] qualquer perspectiva de intervenção de alguma atividade moral como forma de realização da liberdade” (idem, p. 277): como dirá em “Dissolução” (o poema de abertura de *Claro Enigma*), já “que aprouve ao dia findar /

<sup>73</sup> Esse verso de Victor Hugo é recolhido no diário íntimo de Drummond em 1952, “[...] como a definição mais acabada de sua condição” (CAMILO, 2001, p. 171).

aceito a noite”. Na caminhada saturnal que começa a encetar, o “sujeito obstinado” (VILLAÇA, 2006, p. 81) começa a rever sua trajetória “entre o talvez e o se”, a um passo do sublime a que a Poesia conduz, e a outro do horror que a Literatura e a História se encarregam de recalcar. Apesar de encontrar-se diante da “memória da cultura e da história” da civilização ocidental, sente-se “inútil” dado que vive num “tempo refratário às experiências de qualquer outro tempo” (idem, p. 81).

Adotando o emblemático “discurso da ruminação” (VILLAÇA, 2006, p. 81), da serena contemplação dos excessos do mundo, o poeta dá mostras de enfascio e melancolia, “distante do humor modernista e do nervosismo irônico da juventude” (idem, p. 81). Imóvel, imobilizado como um *boi sacralizado*, põe-se a avaliar o “saldo da vida” enquanto a modernidade e dos anos 50 no Brasil (intelectuais jovens, como Ferreira Gullar, os Concretos, Mario Faustino etc.) via

[...] na cultura tradicional brasileira a inimiga principal: era uma cultura alienada, dominada por desembargadores que citavam Anatole e por professores de português que citavam Rui. Ela era o símbolo de um Brasil que queríamos mudar: um Brasil beletrista, mais preocupado com a crise que com a crise, e cujo nacionalismo se manifestava mais no ódio ao galicismo do que na defesa da Petrobrás. Era uma cultura que usava expressões como *data vênia*, serôdio, cizânia, enquanto nós esgrimíamos com desembaraço palavras como operacional e alienação. Nessa versão tropical da “*querelle des anciens et des modernes*”, nós representávamos a onda do futuro porque sabíamos que a crise do Brasil era estrutural, vinculada à nossa condição de país subdesenvolvido e dependente, enquanto os outros, os velhos, diziam que a crise do Brasil era de caráter, ou afirmavam que tudo melhoraria no momento em que a juventude soubesse colocar corretamente os pronomes. (ROUANET *apud* VILLAÇA, 2006, p. 89.)

No depoimento de Sérgio Paulo Rouanet em *As razões do Iluminismo* (1987), entrevê-se com que facilidade se poderia trasladar Drummond do *locus* moderno na representação do discurso crítico da inteligência brasileira dos anos de 1950. Moderna pelo avesso, ou avessa ao moderno, essa era a imagem que começava a se formar em relação à “classicização” de Drummond: independente demais, distante demais; para os *engajados*; *obsolescente*, para os *contemporâneos*. Hoje, talvez, seja muito mais “A Máquina do Mundo” quem poderá dizer sobre “[...] as ilusões do Iluminismo mais arrogante, das pretensões totalizadoras, das promessas de que [...] a [...] verdade [se concentra em algum lugar]” (VILLAÇA, 2006, p. 105):

[...] Nos anos da Guerra Fria, o poeta mineiro recém-desenganado da ordem e da paz mundial, recém-renunciante aos símbolos socialistas de *A Rosa do Povo*, burocrata maduro e intelectual burguês, o poeta mineiro buscava simbolicamente sua estrada de origem, seu atávico *gauchismo*, fazendo deste não mais uma pedra de toque dentro do

humor modernista, mas um símbolo clássico, perene e... paradoxal de seu trágico desajustamento. (VILLAÇA, 2006, p. 106.)

Se havia manifestado “uma forte propensão para o canto geral, de tribo e nação” (LUCAS, 2002, p. 54), Drummond acumula também um período de “impotência radical”, no qual a disposição revolucionária se vai convertendo num “distanciamento contestador” (idem, p. 54) de quem ao longo de toda uma obra, “aparentemente salta do círculo provinciano, ora pressionado pela motivação social (*A rosa do povo*), ora solicitado a mergulhar na essência íntima das coisas (*Claro Enigma*)” (idem, p. 58). Não será de estranhar a interrogação feita em “Ode no centenário do poeta brasileiro”, sobre a possibilidade de haver ou não espaço para a poesia num mundo marcado por hegemonias excessivamente demarcadas (DIAS, 2006, p. 73):

[...] O poeta [...] enxerga [...] o perigo da exclusão que a era da grande indústria, acalentada pelo instituto da cultura de massas, traz em seu conteúdo ideológico matizado por valores racionalistas e pragmáticos. Aliás, é bem provável que o mais característico de todos os aspectos da economia capitalista moderna seja o racionalismo: a racionalização [...] subjugou uma tradição inteira [...]. E é dentro desse contexto – que além de converter tudo em mercadoria, elege o *grau de utilidade* como a pedra de toque para aferir o prestígio de objetos e pessoas – que o poeta experimenta o banimento da cidade, uma vez que o produto de seu trabalho não atende às exigências práticas de uma sociedade utilitarista. (DIAS, 2006, p. 73.)

Márcio Roberto Soares Dias, em *Da cidade ao mundo – notas sobre o lirismo urbano de Carlos Drummond de Andrade* (2006), ilustra alguns aspectos de uma “relação afetiva/conflituosa com os dois ambientes onde sua vida teve curso”: “[...] Se o Rio de Janeiro é o espaço da presentificação do seu discurso poético, Itabira/Minas Gerais é o marco de fundação que se recupera e se atualiza através da memória” (FONSECA, 2006, p. 15). Na modernidade – nas modernidades – o poeta tende a tornar-se isolado, evadido para algum “não-lugar no reino do capital” (idem, p. 15) a partir do qual *continua a exercer* as “tensões inerentes à condição moderna, segundo são vivenciadas e problematizadas no discurso lírico” (idem, p. 16), continua a afirmar-se como voz *poiética autônoma*. Drummond é um poeta que, na prática das tradições utilitaristas que remontam a Platão (a ao ponto que retorna eternamente no livro X de *A República*), acaba impondo-se uma situação de exílio: o poeta, a poesia, o *poien* não faz parte da *res publica*.

Não tendo espaço de ação na cidade, resta ao poeta pôr-se a caminho de algum outro lugar, mas qual? Quando esta voz madura da autoconsciência moderna retorna à sua origem – a *imagem* de Itabira/Minas, que *destinos* divisa no horizonte em que divisa as próximas etapas de seu percurso? Pode o poeta sair a perambular pelo Mundo, para ver se há algum outro lugar que o aceite?

## 5 TODAS AS MÁQUINAS, A MÁQUINA

[...] *This fable, this allegory of allegory, presents itself then as an invention. First of all because this fable is called Fable. [...] Within an area of discourse that has been fairly well stabilized since the end of the seventeenth century in Europe, there are only two major types of authorized examples for invention. On the one hand, people invent stories (fictional or fabulous), and on the other hand they invent machines, technical devices or mechanisms, in the broadest sense of the word. Someone may invent by fabulation, by producing narratives to which there is no corresponding reality outside the narrative (an alibi, for example), or else one may invent by producing a new operational possibility (such as printing or nuclear weaponry, and I am purposely associating these two examples, since the politics of invention is always at one and the same time a politics of culture and a politics of war). Invention as production in both cases – and for the moment I leave to the term “production” a certain indeterminacy. Fabula or fictio on the one hand, and on the other tekhné, episteme, istoria, methodos, i.e., art or know-how, knowledge and research, information, procedure, etc.*

Jacques Derrida, “Psyche: inventions of the other”

A epígrafe é longa, mas vale pelo que incita ao comentário. Uma fala, uma fábula, um conto, uma alegoria (uma metáfora, um *poien*) pode ser dada como uma invenção (e, portanto, manifestação de engenho e ciência de uma *tekhné*), e as invenções podem ser localizadas em dois tipos de discurso, a partir do século XVII: de um lado, a fabulação literária marcada pela *ficcionalidade*; de outro, a proposição de máquinas e dispositivos (também a partir da fala, do discurso, da enunciação que antecipa ou acompanha a concretização de tudo o que é simbólico e imaginário; lembremos: só o real pode prescindir da enunciação para comunicar-se às consciências). De uma só tacada, a Literatura deixa de respeitar ao real, e a Ciência deixa de respeitar à imaginação. A Literatura, a fábula, o mito e o sonho, de um lado; do outro, o Conhecimento, a História, o Método – a possibilidade da ação *consciente* desvinculada da imaginação. Não seria possível constituir este trabalho sem fazer alguma observação minimamente detida sobre a imagem da Máquina na constituição do *topos* da “Máquina do Mundo”. Sua *figura* – ou a expectativa de haja uma – é fundamental na formação das peças que integram sua *fortuna*, como a *Divina Comédia*, *Os Lusíadas* e “A Máquina do Mundo”. Não que queiramos dizer o



que a Máquina é, mas não poderíamos nos furtar a observar ao menos que o que ela já foi, ao menos como objeto de discurso. O termo “máquina” é tão associado ao ambiente do século XX que a sua *naturalização* no imaginário provavelmente não surpreenderia ninguém: se os séculos XVIII e XIX trouxeram a metáfora da máquina ao mundo industrial e urbano, é no século XX que esse imaginário se estenderá até os domínios da existência individual e, finalmente, subjetiva.

Na Antiguidade, a *atitude prometéica* (HADOT e CHASE, 2006, p. 101) era evidenciada de três modos: a “mecânica”, a “magia” e o “método” (que antes do *metá odós* platônico-aristotélico era referido a partir da *tekhné* pré-socrática), três formas de agir que compartilham o interesse pela descoberta e pelo controle dos efeitos “antinaturais” (contrários ao curso natureza, “artificiais”) perceptíveis *também* por aqueles que não são *iniciados* na prática em que se produz um dado agir (idem, p. 101). Já ao fim da Idade Média e início da Era Moderna, as três práticas se aproximavam e se transformavam entre si, dando início à ciência experimental (idem, p. 101): ainda nos primórdios da ciência moderna, o lógico e o paralogico, o racional e o irracional dialogavam sob a forma de metáforas e analogias capazes de condensar o conhecimento *prático* sobre a *física* (que levaria à mecânica da matéria) e sobre a metafísica, o que levaria a desnudar na teoria do conhecimento a existência de um “sujeito” (um conjunto de “qualidades qualificadas”) que constitui e distingue “objetos” (conjuntos de “qualidades quantificadas”).

Nas *Problemata mechanica*<sup>74</sup>, diz-se que “tudo o que acontece em conformidade com a natureza, mas cuja explicação é ignorada, provoca assombro” (HADOT e CHASE, 2006, p. 102). Alterar uma disposição da natureza só é possível pelo recurso à *tekhné* (e isso, como já vimos, quando feito num contexto moral ou moralizado, deverá refletir algum interesse da “humanidade”, indivíduo, cultura ou sociedade), mas é preciso atentar para o fato de que nem sempre é possível controlar a natureza, e que esta está “sempre agindo da mesma forma” (idem, p. 102):

[...] This is why we call the part of *tekhné* intended to help us in such difficulties “trickery” [*mekhané*]. For the situation is, as the poet Antiphon says. “Trough *tekhné*, we master the things in which we are vanquished bay nature”.

For so it is when what is lesser masters what is greater, or when what is light moves what is heavy, and all the rest of the problems we call

<sup>74</sup> Trata-se de um trabalho anônimo provavelmente elaborado pela escola peripatética entre o do terceiro e início do segundo século antes de Cristo (HADOT e CHASE, 2006, p. 102).

problems of trickery [*mekhanika*]. They are not completely identical to physical problems [i.e., concerning nature], nor are they fully separated from them, but they are common to mathematical research and to research on physics. For the “how” becomes clear through mathematical research, and the “about what” through research on nature. (HADOT e CHASE, 2006, p. 102.)

A Máquina é o ícone mais aparente da Técnica, e a técnica é o tópico do discurso que mais acabadamente sintetiza a imagem da Civilização. Caso a *teoria* esteja correta, *tudo* – mas não apenas – o que os filósofos, como Parmênides, Heidegger ou Carneiro Leão, por exemplo, pensaram a respeito das formas pelas quais se pode submeter a controle processos e ações que ocorrem na esfera dos mundos real, simbólico e imaginário, encontra-se virtualmente projetado na engrenagem mais simples ou no *chip* mais complexo que move o relógio falsificado contrabandeado da China ou do Paraguai. A Máquina é uma *figura* – uma base para a construção de metáforas – que permite estender a homologia do campo da Técnica aos diversos campos de registro existencial: uma vez que nós, os humanos, vivemos com uma consciência que se constitui na combinação entre as representações formadas nas instâncias do real, do simbólico e do imaginário, estendemos-lhes a atribuição de “maquínico” ou de “mecânico” quando queremos, desejamos ou necessitamos que elas – as representações e os signos que as constituem – manifestem o domínio de uma ou mais *funções* no processo de operações que se dêem na *natureza*, na *sociedade* e na *cultura*.

Acostumar-se a ver a Máquina como concretização *por excelência* da Técnica, ou ainda, como o objeto a partir do qual se refere o próprio movimento de uma ação de transformação no tecido da realidade, pode induzir ao erro de se considerar que *toda* máquina é aparente, ou que as máquinas somente podem servir para operações no mundo real-material. Acostumar-se a pensar o maquinismo e o automatismo como elementos dados na externalidade da subjetividade que produz consciência – e representações sob a forma de signos a serem postos em circulação em sistemas psíquicos, sociais e culturais – impede e repele tanto a possibilidade de se incorporarem princípios e regularidades relativos ao *manuseio* dos fenômenos e eventos originados nos campos do simbólico quanto do imaginário. “Máquina”,

“maquínico”, “mecânico”, “automático”; a relação entre esses termos é tão *evidente* que parece *auto-evidente*, parece uma “relação natural”<sup>75</sup>).

Notemos que no modernista classicizado que é Drummond a Máquina opera na faixa de uma *ordem* (“estranha”, é verdade) *geométrica* de “tudo”: paradoxo de razão e desrazão. A Máquina habita a rua, habita o edifício, habita o escritório, habita a casa, habita a própria morada dos seres (humanos) que *vivem a modernidade ocidental e a modernização do Brasil em relação a essa modernidade*. A Máquina se evidencia nos governos que ele acompanha de forma tão próxima; evidencia-se também entre os colegas de ofício, *os semblables* com os quais comunga ou dos quais diverge na instituição do literário e da condução do mundo editorial; e, por fim, a Máquina se evidencia na própria fatura poética, no cálculo dos efeitos *pragmáticos* que o ato discursivo de um poema pode suscitar num contexto comunicativo. A Máquina, o Relógio, o *kronos métron* circunda e envolve a persona lírica de Drummond, promove uma figura e com ela aponta para um tema.

O simples (“simples”?) fato de que Drummond é um poeta *moderno, modernista*, instala horizontes e perspectivas de leitura desvinculados aos discursos mais imediatos da nacionalidade e da contemporaneidade. Não se trata tanto de dizer que Drummond esteja ou deva estar no panteão canônico da Literatura Ocidental como um Dante ou um Camões (e mesmo essa possibilidade pode não parecer tão absurda, após a consideração sobre o sequestro da representação canônica de Drummond no imaginário do Modernismo brasileiro). O que nos chama a atenção é, mais, a evidência de homologias modernas na codificação de sua expressão poética, o reflexo formal de suas convicções estéticas e éticas sob o condicionamento hegemônico da linguagem verbal. Tanto ou mais que um “valor” da Modernidade Ocidental, Drummond é um “agente”, um “operador” (no sentido que o campo do Direito dá ao termo) que utiliza instrumentos de linguagem para fixar imagens que só podem ser alcançadas pelo agrupamento espacial e temporal de figuras mais simples, mas um operador “vivo” (“consciente”, “autoconsciente”, “ativo”, “participante” etc.), que percebe e participa, embora discretamente se dilacere com a

---

<sup>75</sup> Em uma seqüência de cursos dedicados à recuperação e crítica da noção de “Natureza”, nos anos de 1950, Merleau-Ponty traça aquela representação segundo a qual “É Natureza o primordial, ou seja, o não-construído [pela imaginação], o não-instituído [pela sociedade]; daí a idéia de uma eternidade da Natureza (eterno retorno), de uma solidez. A Natureza é um objeto enigmático, um objeto que não é inteiramente objeto; ela não está inteiramente diante de nós. É o nosso solo, não aquilo que está diante, mas o que nos sustenta” (2006).

*certeza* de que não poderia mudar o *destino* do mundo que o circunda, a não ser *vendendo a alma*, fosse a Deus ou ao Diabo.

A Máquina, como nós costumamos reconhecer ainda hoje, tem sua imagem fixada a partir do fim da Idade Média – ou começo da Era Moderna –, quando se produzem *engenhos* como os movidos por *corrente de água* e de vento. Antes do período de disseminação na cultura latina, *machina* é muito mais um complexo, mas um complexo *evidente*, ao menos para o olhar que podemos definir como “moderno” ou, mais particularmente, como “europeu moderno”:

The phenomenon that characterizes the evolution of our civilization and has been called the “mechanization of the world” consists primarily in the application of mathematics to the knowledge of the natural phenomena of the world. Yet this close connection between mechanics and mathematics is an inheritance from the mechanics of antiquity, which was based on the physical and mathematical properties of the objects to which it applied by using mathematical formulas that made precise measurements possible. Ancient mechanics “tricked” nature by using the potential supplied by certain geometrical figures, such as the circle, and the inventions of ancient engineers presuppose complex mathematical calculations. They were cognizant only of “figure and motion”, to borrow the expression used, for example, by Leibniz to designate what he calls “mechanical reasons”. (HADOT e CHASE, 2006, p. 106.)

Desse modo, podemos ver como as representações modernas incorporam mecânicas de explicação do mundo baseadas no modelo da “figura” e do “movimento” (ou “motor”), sem referência à “alma” que os determina (HADOT e CHASE, 2006, p. 106). Esse fato, é claro, tem menos a ver com uma “física do uso” (ou “valor de uso”) do que com uma “física da contemplação do uso”, mais ou menos nos termos com que Epicuro almejava menos explicar o mundo que “apaziguar as almas” (idem, p. 106). Nos tempos modernos, a hipótese atomística, objetivista, positiva, empírica, enfim, serviu para a instalação de uma outra tradição, estabelecendo um contexto em que os antigos engenheiros e suas técnicas não têm como participar diretamente, mas ao qual não deixam de ser solidárias (idem, p. 106).

Na Antiguidade, o *Architectura libri decem* (c. 37 a.C), Livro X, de Vitruvius Pollio, versa sobre diversas máquinas existentes nos tempos romanos, bem como a respeito de seus métodos de construção. Hero de Alexandria (séc. II a.C.) é um dos poucos engenheiros-matemáticos cujos escritos foram preservados, interessado tanto em armas de guerra quanto em *automata*. Ctesibus (séc. II a.C.), engenheiro em Alexandria, é dado por Vitruvius Pollio (c. 50 a.C) como o primeiro construtor de

um relógio d'água regular e de diversos *automata* e “animais mecânicos” orientados por seu relógio. Arquimedes (287-212 a.C.), ao que parece, viu suas empreitadas registradas em notas de outros redatores do período, como Plutarco (MOON, 2009, p. 3-4). É comum a recorrência da observação de que o poder e a capacidade de expansão do império romano – e da civilização, e da cultura sobre as quais ele se ergia se relaciona diretamente com uma reforçada organização militar e o desenvolvimento de toda uma rede infra-estrutural capaz de *conectar* todo o império.

Desses aspectos derivam ao menos dois benefícios identificados com a flexibilidade romana na aceitação e absorção de populações e culturas pela via de processos de integração motivados por questões práticas, tais como a da organização eficiente do Estado (CECCARELLI e De PAOLIS, 2009, p. 83). Uma boa parte dos desenvolvimentos técnicos eram, então, realizados por “práticos”, nomeados *machinatores* mais em virtude de suas habilidades como operadores que como engenheiros de sólida educação (*idem*, p. 84). Envolvidos mais com o *design* e a construção de artefatos mecânicos segundo diversas especialidades e funcionalidades, esses artífices costumam ser referidos como mestres em aplicações práticas. Ainda assim, ou exatamente por causa disso, é bom lembrarmos que na Antiguidade (e na verdade até pouco antes da Revolução Industrial) não há uma distinção nítida entre “arquiteto” e “engenheiro”, pois ambos lidam com a “concepção” (*design*) e “construção de sistemas” – máquinas ou edifícios (*idem*, p. 85). No *De architectura* (c. 27-23 a.C), de Vitruvius Pollio, desenha-se um modelo de arquiteto “esperto”, com sólida formação cultural e domínio dos saberes sobre as máquinas, havendo toda uma seção de seu trabalho dedicada ao assunto (*idem*, p. 86).

Numa cultura orientada para a eficiência da Sociedade e do Estado, não é de se estranhar que a engenharia – e seus recursos – seja invocada como meio para o alcance de objetivos práticos, mesmo não havendo o reconhecimento de algum *status* específico atribuído aos seus praticantes. Com a possibilidade de cruzamento entre dados arqueológicos, históricos e literários, torna-se possível evidenciar um componente mais “ideológico”, com implicações filosóficas a respeito do emprego da ciência e da tecnologia no cotidiano da vida humana (CECCARELLI e De PAOLIS, 2009, p. 86). Essa convergência, é claro, não preenche todas as lacunas relativas a informações técnicas mais específicas, razão pela qual abre-se também aí a

dicotomia entre “ciência” e “tecnologia”: no mundo romano, a “ciência” é considerada um conhecimento de alto nível, reservado aos membros das altas classes; a “técnica” tem uma importância social menor, destinando-se às pessoas de condição social inferior (idem, p. 86-87). A aparente contradição pode ser explicada já a partir da cisão entre “ciência” e “tecnologia”:

[...] Science had a more abstract attitude, that was deserved to solution of theoretical questions and was devoted to explain phenomena of nature or physical laws, without trying any practical application. On the other hand, technology was more practical oriented, with strong pragmatic approach, which did not often use the results of theoretical science. [...] (CECCARELLI e De PAOLIS, 2009, p. 87.)

Para muitos especialistas (CECCARELLI e De PAOLIS, 2009, p. 86), a ciência romana não passa de uma emulação da tradição grega; ainda assim, os romanos alcançaram um nível tecnológico mais alto, uma vez que isso não seria tão necessário numa sociedade em que a força-trabalho dos servos e escravos fosse muito disponível (idem, p. 87). Ainda que os escravos também fossem uma moeda corrente na vida romana, foram desenvolvidas ou *importadas* “máquinas” (como ferramentas, instrumentos e como sistemas) que amplificassem a potência das operações pretendidas, sempre com a especificidade das aplicações práticas (idem, p. 89). Quanto ao interesse no valor bélico da máquina para as campanhas militares, este permitia a difusão de “abordagens técnicas” (“*technical viewpoints*”) entre as legiões e a circulação de conhecimento que permitiam a construção de estradas e “[...] anything they needed in war campaigns and even in diary peace life, such as bridges, houses, chariots, towers, and of course weapons and war machines” (idem, p. 89). Do mesmo modo, as instituições romanas tinham demandas técnicas distribuídas segundo a propriedade de cada organização, sempre sob a supervisão e responsabilidade dos altos administradores públicos, os quais normalmente “exerciam também algum cargo militar. Esses administradores, os *aediles*, tinham por função “[...] registrar os trabalhos do Senado (o parlamento dos patrícios) [...] e estabelecer um corpo de leis escritas que protegeriam os plebeus de qualquer tratamento arbitrário pelos magistrados” (MONBIOT, 2004, p. 106), razões pelas quais era razoavelmente comum vê-los envolvidos em atividades importantes que dependiam de considerações técnicas (CECCARELLI e De PAOLIS, 2009, p. 89).

Vitruvius definia a máquina como “uma combinação de materiais e componentes que possuem a capacidade de mover pesos” (CECCARELLI e De

PAOLIS, 2009, p. 90), enfatizando-se aí o potencial da técnica para o transporte de cargas. Essa é uma acepção generalizada no mundo antigo: máquinas são desenvolvidas para mover pesos (“massas”, “cargas”, “potências que se transformam em cargas”...) que o ser humano não consegue por sua própria capacidade física. Máquinas são, então, meios que permitem ao homem *superar* uma condição inicial de poder; mas o *princípio* de sua eficiência, a *tekhné* que se encarna no instrumento de operação, identifica-se sobretudo com a natureza e com os fenômenos de transformação que ela incessantemente demonstra, tanto nas ações mais cotidianas (como fazer fogo) quanto nas empreitadas mais *sublimes* (como *delinear* e dar *feições* ao Estado). Em sua *origem*, a máquina é uma forma de dominar e domesticar as formas da natureza para dispô-las nas ordens das culturas e das civilizações.

Sêneca (4 a.C.-65 d.C) pode ser tomado como um dos grandes exemplos de uma filosofia que, estando voltada para a especulação moral, busca abrir-se para os aspectos éticos da pesquisa científica: a ciência deve levar os homens a uma compreensão mais apurada das relações entre bem e mal, e qualquer instrumento (ou máquina) encontrada ou criada pelos homens com o intermédio da ciência deverá sempre ser usado com propósitos morais e não para contemplar “instintos perversos e corrompidos” (CECCARELLI e De PAOLIS, 2009, p. 87). Numa conhecida passagem da *Epístola a Lucílio*,

[...] He claims that invention of technical tools is due to men Who have only the gift of *sagacitas* but who are not un possession of *sapientia* (namely the philosophers, intellectual people of the highest level). Seneca believes that it is useless to apply the human thought to technology, because the real wise man does not try to invent unnecessary tools, since nature already provides men with everything is essential for their life. (CECCARELLI e De PAOLIS, 2009, p. 87-88.)

Em Aristóteles, por fim, encontramos a ocorrência de *Problemas Mecânicos*, um opúsculo que as edições modernas costumam incluir entre suas “obras menores”. Para acentuar um traço característico logo na primeira observação, a obra se assemelha mais a um texto matemático que a um manual de engenharia (MOON, 2009, p. 3):

[...] The focus of the Greek mathematics was on the force equilibrium nature of the simple machines and less on the motion or dynamics character of the devise. However the chariot, potters wheel and catapult were by nature dynamic machines. Aristotle's simple machines were focused on forces and not motions. The idea of the inherent kinematic nature of many mechanisms did not appear until the

time of the French school at the Polytechnique in Paris under Gaspard Monge at the end of the 19<sup>th</sup> century. (MOON, 2009, p. 3.)

Os eruditos helênicos, como os de Alexandria, são fundadores de discussões importantes sobre literatura. Ponderando sobre a épica e sobre a lírica, sobre as tragédias, eles formularam um conjunto de instrumentos analíticos e interpretativos nunca definitivamente posto de lado (LAW, 2003, p. 54). Tais noções metalinguísticas, por exemplo a “gramática” (*tekhné grammatiké*), que não registrava exatamente os mesmos significados dados nas atualizações históricas posteriores. Na Antiguidade, a “gramática” indicava exercício de crítica textual, num sentido próximo ao da Filologia (idem, p. 54). A gramática era uma forma “prática” de estudar o registro discursivo dos poetas e dos prosadores, dividida em seis partes (prosódia, interpretação a partir das figuras de linguagem dadas no texto, elucidação dos termos complexos por figuras simples e exemplos, recuperação do “sentido verdadeiro”, da *etimologia* das palavras, descrição de analogias, comentários críticos, considerados o filé *mignon* de todo o trabalho (idem, p. 55):

[...] Esse desenvolvimento da palavra acarretará o nascimento de técnicas específicas que serão chamadas depois de “retórica”. Para ocupar um lugar numa cidade assim, é preciso saber falar, saber convencer. Como aconteceu muitas vezes em outras civilizações, o aparecimento de uma *tekhné* gera o nascimento de uma profissão. A democracia ateniense tem necessidade de “professores”, de pessoas capazes de ensinar a falar bem, a manejar habilmente os argumentos de modo a convencer nos tribunais, que tratam dos assuntos privados, ou nas assembleias, que tratam das questões públicas. Saber convencer de que essa posição é melhor do que aquela é de importância capital. (CHATELET, 1994, p. 17.)

A *Tekhné grammatiké* atribuída a Dionysius Thrax (séc. II a.C.) é um antigo tratado gramatical, tendo sido sua forma e estrutura *propagadas* nas gramáticas de praticamente todas as línguas européias (FORBES *apud* ROBINS, 1996, p. 3). A primeira seção apresenta a definição de “gramática”, uma declaração que ajuda a compreender a concepção e o ensino dos *instrumentos* que permitem realizar as *operações* da linguagem, de forma a produzir, ficção, ciência e vençrealidade. De certo modo, ela ajuda entender a constituição dos estudos linguísticos nos períodos helenístico e bizantino: a prática do ensino da leitura e da escrita, que tem seu começo a partir da adoção da escrita alfabética :

[...] The teaching of reading and writing came about with the invention of the alphabetic script; a professional writer was a *γραμματευς*, and this word was translated into Latin as *scriba*. The early use of *γραμματικός* as a teacher of literacy was generally accepted in the classical era [...]. Aristotle used the word to mean someone skilled in



writing, analogously to μουσικοζ, a skilled musician [...]. (ROBINS, 1996, p. 4.)

Na erudição helênica, particularmente a alexandrina, dois grandes temas se consolidaram em relação à gramática: o ensino da língua e da literatura grega como parte do processo de civilização da expansão macedônia, e a preservação dos textos dos autores clássicos, sobretudo os poemas homéricos em suas formas originais, assim que estas pudessem ser compulsadas pelos estudiosos contemporâneos. São eruditos como esses que concederão estatuto central à literatura escrita: já no século III a.C., os γραμματικοί eram considerados professores de literatura, “no sentido mais amplo do termo” (ROBINS, 1996, p. 5). A *grammatiké* guarda, na semântica helênica, o sentido de “empíria” (εμπειρία), no sentido de que se trata de uma ação em que se adquirem competências; não se trata de uma noção exclusivista, mas é razoavelmente observada em autores clássicos (idem, p. 5) e orientada não apenas para a formação do que denominados atualmente “estudos gramaticais”: “In the eyes of Dionysius and his contemporaries the ‘finest part’ of all γραμματικὴ was the critical study of literature” (idem, p. 5).

Observe-se, então, como o elemento técnico se “dissolve” no elemento gramatical, e em como a matéria gramatical se constitui em torno da matéria literária. Em nossos tempos, nos quais a noção de Literatura foi tão profundamente modificada pela modernidade romântica e pela crítica ao racionalismo, torna-se realmente difícil crer que já houve momentos na história do Ocidente em que a prática do literário não envolvia apenas a exemplificação das formas gramaticais, mas que eram exatamente as formas literárias que permitiam o isolamento e a definição dos *tropos* a partir dos quais as figuras dadas na linguagem se constituíam:

The semantic expansion of the term γραμματικὴ may be assigned to the Hellenistic age, as it is set out by Dionysius. Later on, as the analysis of speech sounds, word forms, and syntactic structures grew more delicate and more detailed, a more intense concentration on phonology, morphology and syntax was favoured, and this is registered by a significant comment [...], that the parts listed are not so much the actual parts of the τέχνη itself, as the different skills in which the γραμματικὸς should demonstrate his competence and that he should teach his pupils. (ROBINS, 1996, p. 6.)

A Gramática envolve uma Técnica, a qual se constitui pela via da Empíria. A aparente complementaridade e contrastividade entre os termos gerou controvérsias

seculares. É razoavelmente comum ver-se o termo Τεχνη ser traduzido por “habilidade”, “arte”, “ciência”, em particular no campo das atividades e competências profissionais; ele remonta a Homero, para indicar “competência operacional” (*Odisséia*, 3.433), mas é a partir de Platão<sup>76</sup> que será associado a outras palavras e acentuará a distinção em relação a *empiria* (εμπειρια) (ROBINS, 1996, p. 7). Para Robins, *grammatiké* e *tekhné* são exemplos de termos técnicos – *metodológicos* – cujos significados vão-se transformando para acompanhar o desenvolvimento dos assuntos de suas competências (idem, p. 14).

A representação do agir lingüístico, surgindo num contexto dado entre a experiência religiosa e a constituição da socialidade civil – inicia-se a partir de uma comprovação: a linguagem existe e ela é capaz de dar acesso ao real da natureza, do simbólico e do imaginário, ela é capaz de produzir mundo pelo estabelecimento de intersubjetividades e redes discursivas. É a linguagem que permite a inserção da experiência do agir<sup>77</sup> na compreensão e na memória de uma consciência, de uma funcionalização (LEBRUN, 2006, p. 282) e introdução numa totalidade programática. Uma vez introduzida a memória da experiência de um agir, cessa sua segmentação como real, pois esse agir, esse acontecer, deixa de ser *presente*. Dependendo da redução finalista que se faça do ato de linguagem (a redução consciente ou inconsciente de uma natureza a uma forma por um interesse), pode-se perder de vista completamente (velando, ocultando, seqüestrando) a potência múltipla da linguagem: a finalidade não está no objeto ou figura que ajuda a identificar a ocorrência de um agir (por exemplo, o texto literário que permanece da experiência da criação poética) pela compreensão de um seu produto:

[...] É a essa idéia que volta Hegel todas as vezes que sublinha quanto o descrédito lançado sobre o “finalismo” fez perder completamente de vista o que Aristóteles entendia por *phúsis* e por *télos*. A *phúsis* de Aristóteles não é de nenhum modo o equivalente a um operário mítico que realizaria um trabalho que lhe foi determinado. E o modelo da “finalidade” não é uma atividade consciente, mas antes de tudo a operação que se conserva a si e se reproduz por si. É por ter confundido a finalidade com uma “*tekhné*” mágica que os modernos terminaram por eliminar a sua idéia. Ora, a “*tekhné*” não é para Aristóteles o paradigma prioritário, pois ela não é ainda senão uma atividade que se exerce sobre uma “matéria pressuposta” e é ordenada a uma forma que não reside naquilo que toma forma. A idéia

<sup>76</sup> Em um estudo de 1963, John Lyons promove um estudo do vocabulário filosófico de Platão, localizando ao menos 16 adjetivos técnicos distintos associáveis à noção de *tekhné*. Entre os “trabalhadores habilidosos” encontram-se os astrónomos, os médicos, e até os sapateiros; os gramáticos não são diretamente apontados, mas há a menção a uma “lógica técnica” (τεχνικὸν λογικόν) no *Fedro*, 273e. Cf. ROBINS, 1996, p. 7.

<sup>77</sup> As inserções pode ser da *physis* sobre a *physis*, da *physis* sobre o *socius*, do *socius* sobre o *socius*, do *socius* sobre o *anthropos*, do *anthropos* sobre o *anthropos*, do *anthropos* sobre o *socius*, do *anthropos* sobre a *physis*.

da casa está em outro lugar que em seus materiais: ela está na alma do arquiteto que a constrói. Mas, em compensação, “*é o homem que gera o homem*”... E por não ter meditado sobre essa fórmula de Aristóteles que os modernos – pelo menos até Kant e a *Crítica do Juízo* – acreditaram poder libertar-se frivolamente de um “finalismo” previamente caricaturado. (LÉBRUN, 2006, p. 282.)

## 5.1 A questão cosmológica, na poesia e fora dela

*Uma ordem, uma luz, uma alegria  
baixando sobre o peito despojado.  
E já não era o furor dos vinte anos  
nem a renúncia às coisas que elegeu,  
mas a penetração no lenho dócil,  
um mergulho em piscina, sem esforço,  
um achado sem dor, uma fusão,  
tal uma inteligência do universo  
comprada em sal, em rugas e cabelo.*

Carlos Drummond de Andrade, “Versos à boca da noite”, em *A Rosa do Povo*.

*Integra-nos, Orfeu, noutra mais densa  
atmosfera do verso antes do canto,  
do verso universo, latejante  
no primeiro silêncio [...]*

Carlos Drummond de Andrade, “Canto Órfico”, em *Fazendeiro do Ar*.

“Cosmologia” é uma palavra que não tem grande apelo sobre o homem comum<sup>78</sup>, ou pelo menos não tem apelo em relação aos problemas que tomam o homem na vida cotidiana, principalmente se estivermos falando do espécime urbano. A “questão cosmológica” é uma questão para *entendidos* – e essa é uma frase que pode alcançar diversas significações, todas excluindo a necessidade de compreensão sobre o *kosmos* por parte do homem comum; havendo cidade que o proteja e trabalho que permita sua existência, que lhe importa o *kosmos*, se ele

<sup>78</sup> A não ser, talvez, como *topos* e *tropos* em gêneros de ficção científica literária e cinematográfica. No primeiro caso, incluem-se os textos que tematizam questões suscitadas pelos *problemas* gerados em hipotéticos modos de vida afetados pela ocorrência de eventos *oriundos* do “espaço exterior” (por exemplo como *Solaris*, publicado por Stanislaw Lem em 1961 e levado às telas por Andrej Tarkowski realizado em 1972); no segundo caso, bem freqüente no cinema, a ambiência “espacial” tem mais uma função cenográfica, criando uma referência exótica para uma narrativa convencional (como no caso da saga imperial da série *Guerra nas estrelas*, de George Lucas).

estava aqui antes de nossa chegada, e se provavelmente *continuará estando*, depois que *todos nós nos formos*? É claro, pode alguém objetar, parar para pensar o universo – a verdade que está “lá fora”, como se dizia em *Arquivo X* –, ou seja, pensar em “tudo” o que envolve “tudo” significa fazer as pessoas pararem de pensar da forma como estão acostumadas: fazê-las parar de pensar em tudo o que as envolve como se envolvesse apenas a elas: aquilo que está à sua volta, ou então pensar em tudo aquilo em torno do qual elas próprias se vêem. *Mais ou menos* nos termos de Octavio Paz, podemos dizer que para pensarmos e falarmos sobre as coisas que não são nossos presentes – nossos passados, nossos futuros – precisamos deixar de fazer as coisas que fazemos no nosso presente, no nosso cotidiano. E o homem urbano simplesmente não tem tempo para fazer isso...

No fluxo histórico da mentalidade moderna, ao menos no segmento Hélade-Europa, a presença do tema cósmico começa com a consolidação dos mitos em formas regularmente codificadas e tipificadas; assim, por exemplo, a atitude moderna vence a referência canônica e passa a modificar a produção de sentido do mito, *transformando* invocações divinas em aspectos retóricos de uma apresentação trágica, transformando um gesto ritual num elemento cênico. À medida que a mentalidade ocidental vai evoluindo em seu quadro histórico, a cosmologia vai sendo progressivamente realocada nos interesses discursivos, nas ações e nas preocupações das línguas e dos sistemas culturais afetados mais intensamente pelo movimento civilizacional ocidental, na Antiguidade, no Medievo e na Modernidade. Nunca a civilização e a cultura deixam de se preocupar com o Cosmo, mas nas sociedades em que ocorre a divisão do trabalho, poucos falantes são habilitados a falar a sério sobre os mistérios do universo, como os religiosos, filósofos, os cientistas, o que deve corresponder a uma parcela muito pequena das populações, seja no contexto mundial, seja no ocidental. De um universo para o qual se busca a explicação sobre a origem de *tudo*, passamos a uma preocupação com o mundo – ou mundos – dos quais acreditamos que podemos participar.

Mas também o Mundo, sendo vasto demais, imprevisível demais, potente demais, será realocado na divisão do trabalho discursivo das sociedades ocidentalizadas. Tomar o Mundo, domar o Mundo, é para os heróis e para os mártires – Ulisses e Cristo. Ao homem comum, deve bastar cada vez mais a referência do Mito, sua representação ritual, alegórica ou decorativa (no sentido de

acompanhar artefatos de funcionalidade não-religiosa); ao indivíduo moderno, a cosmologia vai-se tornando não apenas uma metáfora vazia, mas uma imagem apagada, embaçada ou distorcida nos repertórios *produzidos* e *consumidos* pelas mentalidades modernas. No princípio era o Verbo que descortinava as maravilhas do *kosmos*, e não os olhos, como muitas vezes nos fazem crer os nossos próprios olhos. E quando era o Verbo, viam-se maravilhas que vinham de outros mundos habitar o mundo humano: o *logos* feito palavra tornava possível entrever um real que ainda não se realizava e um imaginário que ainda não se imaginava. Quando a voz passou a capturar o espírito como sopro de ar-e-som, e quando a letra passou a permitir que este se lançasse ao Mundo sem um corpo que o acompanhasse, pôde-se fazer um sentido deixar o presente e, mesmo tornando-se passado, lograr alcançar uma outra voz (ou várias) no futuro. No princípio, o Verbo dizia o Mundo como ele era, e como ele viria-a-ser quando voltasse a ser o que já havia sido. Mas aos poucos o Verbo foi deixando de poder dizer o que as coisas eram, porque o Mundo não podia continuar sendo como era; e aí passamos a contar as nossas próprias versões da História.

As formas como fazemos as coisas em nossas culturas tendem, sem dúvida, a nos parecer “normais”, ainda que escandalizem todos os que, não participando de nossa cultura, tendem a nos considerar “anômalos” – quando não acéfalos. Quando tomamos um dado cultural como “natural”, passamos a pensá-lo como “inevitável”, como “inquestionável” (HETHERINGTON, 1993, p. 3): assim foi com o Mito na Antiguidade, assim é com a Ciência na contemporaneidade do Terceiro Milênio. A compreensão razoável do Mundo, hoje, passa pela Ciência, a compreensão razoável do Mundo passa pelos enunciados que a disciplina produz nos diversos campos de ciência; mas a própria Ciência se define como a formulação de “teorias descritivas baseadas em pouco mais que um conjunto de evidências observáveis” (idem, p. 3), constituindo-se à base de incompletudes e especulações. Além disso, a própria ciência acabou permitindo a proposição de aproximações entre o seu próprio discurso e o discurso de outras correntes e doutrinas de apresentação e representação do Mundo, de seus constituintes e das forças que operam *entre* e *sobre* eles.

De certo modo, sempre que agimos veiculamos em nossa ação, ou ao menos na intencionalidade com que tentamos executá-la, os *genes* da cosmologia que

aceitamos em nossas mentes, mesmo que não tenhamos plena consciência (ou mesmo consciência nenhuma) dela. Todo gesto (todo signo) que produzimos no decurso de nossas existências carrega consigo a latência de uma cosmologia; ou então faz parte do acaso, do imprevisto, do acidental. Toda vez que nos movemos, toda vez que movemos algo, toda vez que somos movidos, seguimos numa etapa do trajeto cosmológico dos *corpos maiores* em que estamos (nossos *Zoé* e *Physis*), ou cremos estar, alojados, e por um momento nossas existências se confundem com a existência do *kosmos*; por um momento, dependemos tanto dele quanto ele depende de nós: quando nos tornamos signos, um para o outro. Por isso falamos (e pensamos) tanto no Mundo: porque nos confundimos nele, porque ele nos revela, nos reflete, nos inventa.

Certamente haverá muito a dizer sobre o potencial de esclarecimento e libertação intelectual dado na prática das viagens, pelo que elas guardam de exposição a culturas diferentes da nossa (HETHERINGTON, 1993, p. 4). Encontrando outras culturas (dispostas seja no tempo, seja no espaço), podemos compartilhar padrões de pensamento e convenções descritivas, e talvez até reconhecer elementos inauditos de nossa própria cosmologia de base, indiciando nossas escolhas e valores *arbitrários* (idem, p. 4), os mesmos que empregamos para ressaltar certos fatos e literalmente ignorar outros em nossa contínua interação/decodificação do Mundo. E mesmo quando a viagem não se complete, ainda se poderá tirar proveito de qualquer passeio que nos permita chegar aos limites de nossa cultura, ou mesmo colocar-se *fora* dela. Um Caminhante que se permita o observar na natureza de um trajeto (um *tra jacta*, “movimento ou passagem por”) aquilo que é externo até mesmo às familiaridades do *etnós*, do *socius* e da *natura*— aquilo que fica do outro lado do pensamento, o que nos atinge vindo do mundo imaginário, do mundo simbólico e do mundo real.

Em *Poetas que pensaram o mundo*, antologia organizada por Aducci Novaes e José Miguel Wisnik (2005) a partir de um ciclo de conferências realizado em homenagem ao centenário de nascimento de Drummond, alguns poetas são convidados a pensar caminhos que a ciência não consegue localizar, dado que não conta com a sustentação nem do passado, nem do futuro (NOVAES, 2005, p. 7). A sugestão é a de que retornemos às artes, “[...] que não pretendem explicar o mundo por meio de conceitos e sim falar de experiências do mundo” (idem, p. 7). Em

tempos nos quais até a barbárie aderiu ao tecnológico, o retorno à cosmogonia e à poesia pode ser um dos caminhos de reconciliação e refundação do sentido do estar-junto, “mesmo sabendo dos riscos da velha ‘querela’ entre o saber dos poetas e a prática filosófica do *logos*” (idem, p. 8). Seja a poesia antiga, seja a poesia medieval, seja a poesia moderna, talvez tenham elas algo de substancial a dizer sobre a relação entre nossos atos de consciência, de linguagem e de participação num mundo em que a Ciência neutraliza, homogeneiza todos os agires:

A poesia como conhecimento rompe a distância entre o organizar e o efetivar a experiência, pois ela é concomitantemente pensar, conhecer e saber fazer. Por isso, obras famosas como a *Odisseia*, a *Ilíada*, a Divina Comédia, são uma espécie de “tratados” de cosmologia, teologia ou filosofia. Os *Salmos* de Davi e o *Cântico Espiritual* de São João da Cruz não se limitam a expressar uma emoção cotidiana. As “lições” de grandes obras poéticas da história articulam uma concepção de Deus, do homem e do mundo à semelhança dos sistemas metafísicos. Nessa perspectiva, a obra poética, além de proporcionar prazer estético, pode ser fonte de investigação sobre os diversos temas. (PAVIANI, 2003, p. 144.)

A dificuldade de enquadramento do poeta no mundo do conhecimento “útil” e na vida “produtiva” da *Pólis* dificultam e impedem, para Jacques Rancière (*La politique des poètes*, de 1992) o reconhecimento de uma das grandes propriedades da poesia: a de participar do “[...] pensamento político de uma maneira muito singular que consiste em um não-pertencimento ao ignorar os usos da política [...]” (NOVAES, 2005, p. 8-9). Tal como na expressão do trágico, a produção poética não trata apenas de questões de “estilo literário”, “[...] mas traz à tona também [...] pensamentos que levam o homem a interrogar suas ações [...]” (idem, p. 9):

[...] basta ver que todos os grandes poetas, a exemplo dos grandes pensadores, lidam com a mesma matéria e trabalham para o mesmo fim: poesia e pensamento são formas de interrogar o mundo, uma espécie de “ciência” das coisas e do homem no mundo – não no sentido de uma sociologia do saber, mas no sentido de invenção, de experiências sensíveis por intermédio do movimento, do entendimento e da relação entre as palavras. [...] não que o poeta, nesse processo de fabricação, viva de teses, de provas ou da construção de um “caminho real”. Mais que construir idéias, o poeta, como o filósofo, propõe *matrizes de idéias*, a serem retomadas pelos leitores e todos os seus pósteros: “Um poeta deve deixar vestígios de sua passagem, não provas”, escreve o poeta-filósofo René Char. (NOVAES, 2005, p. 9-10.)

Adauto Novaes aceita o convite de Valéry para “[...] pensar sobre a desordem do mundo atual e nossa fragilidade diante de tanta técnica [...]” (NOVAES, 2005, p. 10), e por sua vez estende o convite aos leitores, para que levem “[...] o pensamento a desconfiar do pensamento” (idem, p. 10). Torna-se preciso, para esse movimento,

enfrentar uma crítica das “visões positivistas” e imediatistas, torna-se preciso ultrapassar a idéia de que a “obra de arte” seja “apenas uma ocasião de prazer”, e quem sabe chegando a constituí-la como “um órgão do espírito do qual o análogo encontra-se em todo o pensamento filosófico ou político, se ele é produtivo” (idem, p. 11), exatamente porque a poesia

[...] contém, mais que idéias, *matrizes de idéias*, ela nos fornece emblemas cujo sentido jamais acabemos de desenvolver, e justamente porque ela se instala e nos instala no mundo do qual não temos a chave; ela nos ensina a ver e nos dá a pensar como nenhuma obra analítica pode fazê-lo, porque nenhuma análise pode encontrar em seu objeto outra coisa a não ser aquilo que pusermos [...]. O que há de ambíguo e irredtível em todas as grandes obras de arte não é um defeito provisório da literatura [...] [,] é o preço que é preciso pagar para se ter uma linguagem conquistadora que não se limite a enunciar o que já sabíamos, mas que nos introduza em experiências estranhas, em perspectivas que jamais serão as nossas e nos desfaça, enfim, de nossos preconceitos. (MERLEAU-PONTY, *A prosa do mundo apud NOVAES*, 2005, p. 11.)

A poesia pode ser, como no aforismo de Valéry<sup>79</sup>, um “excitante”, uma *ferramenta* para chamar o leitor à participação, à interpretação da significação do texto e da existência por meio de uma “sensação intelectual súbita” que “pode ser traduzida não como o trabalho de observação e do raciocínio indutivo, mas como produto da imaginação” (NOVAES, 2005, p. 12). Evocando seu “poeta-filósofo”, diz Valéry:

[...] Nietzsche excitava em mim a combatividade do espírito embrigador da presteza das *respostas* [...] Ele me agradava também pela vertigem intelectual do excesso de consciência e de relações pressentidas, por certas *passagens no limite*, pela presença de uma vontade superior intervindo para ser criar os obstáculos e as exigências sem as quais o pensamento só saberia fugir. Notei nele não sei que íntima aliança do lírico e do analítico que ninguém ainda havia tão deliberadamente realizado [...] Nietzsche estava como que armado de filologia e de fisiologia combinadas. (VALÉRY *apud NOVAES*, p. 12)

Para Valéry, tanto nosso espírito quanto o universo são constituídos segundo a mesma “simetria profunda” (NOVAES, 2005, p. 13): a poesia tanto mais exergará a verdade dada pela condição simétrica quanto mais for “cega” e “direta”. Mas como a linguagem é capaz de “traduzir consistência e simetria”? Em Drummond, e provavelmente em todo grande poeta, ela deixa de ser um “intermediário útil e cômodo para o espírito que quer compreender e se fazer compreender” (idem, p. 13) para assumir-se “como uma potência de transformação e de criação, feita para criar

<sup>79</sup> “Nietzsche não é um alimento – é um excitante.”



enigmas, mais que para esclarecer” (BLANCHOT *apud* NOVAES, 2005, p. 13). Os enigmas do espírito são simétricos aos do universo, e *vice-versa*; poeta e filósofo vêm-se às voltas com “o indizível, o impensado, o invisível” (NOVAES, 2005, p. 14). Ainda recorrendo a Valéry, é possível defender que “a forma-poema já é, ela mesma, uma maneira de pensar” (idem, p. 14), e com Blanchot, reconhecer que linguagem é também instrumento, meio, *caminho* usado pelo pensamento (idem, p. 14) para promover a criação e a circulação das idéias.

A entronização da subjetividade e do sujeito histórico na base da constituição da Modernidade europeia provoca uma “*fragmentação do todo* ou a perda daquela unidade mítico-linguística em que se fundava a antiguidade” (SUZUKI, 1998, p. 234), mas mesmo essa dispersão gera “a emergência de elementos que não podiam ser observados na primitiva composição” (idem, p. 234), de tal forma que

[...] a história da multiplicação dos gêneros poéticos e dos sistemas filosóficos poderia ser pensada como se desenrolando entre dois pontos, como uma narrativa que se desenvolve desde a diáspora da unidade mítica até o caminho para a reunificação. O caminho que leva da protopoesia homérica até a unidade da nova mitologia poético-filosófica, passando pela multiplicação e combinação dos gêneros, poderia ser descrito segundo a sequência da série prática da doutrina-da-ciência: síntese originária – conflito antitético – tese absoluta. (SUZUKI, 1998, p. 234.)

Assim, se a Literatura Brasileira se constitui no decurso europeu da Modernidade Ocidental, e se ela se afirma institucionalmente com a eclosão do ciclo nacionalista do Romantismo, certamente haverá reflexos sobre as gerações de literatos formados, se não mais numa “escola romântica”, ao menos numa “nacionalidade romântica” e num *codex* ideológico que fixa a expressividade literária num enunciador que tem ao seu alcance a percepção subjetiva e individual do mundo histórico, mas que nesse movimento de tomada de consciência choca-se, a todo instante, com a impossibilidade de reconstituir a ordem cósmica que só o sujeito pode vislumbrar alcançar:

[...] À medida que a inovação poética do primeiro romantismo se diluiu no expressivismo banal do sujeito criador, a *Scheinsatz* [“frase ficcional”, “apresentação de uma palavra de brilho e aparência”, “a palavra poética”] perdeu sua qualificação própria, i.e., deixou de ser entendida como uma palavra fundadora onde não havia um fundamento substancial (o *idêntico*), para ser entendida como apenas ornamental e, no máximo, compensatória. Devido a essa diluição, a propagação do romantismo pela Europa não trouxe, com a exceção de Coleridge, ecos dos *Frühromantiker*. [...] (COSTA LIMA, 2000, p. 263)

Esse sujeito que se localiza entre o romântico e o pós-romântico deixa aos poucos de aspirar à transcendência. Cada vez mais identificado com a vulgata de um “materialismo pragmático”, torna-se distante das sutilezas da abstração metafísica e do repertório canônico clássico, ao mesmo tempo que adepto da atualização de referências culturais segundo os padrões da “cultura contemporânea” de então – a alta modernidade –, uma cultura cujo imaginário é profundamente marcado pela ascensão do nacionalismo e pela protagonização individual da História.

Muito da banalização na expressividade do sujeito moderno tem a ver com o deslocamento sociopolítico da burguesia na pirâmide social européia, sendo que talvez a maior parte dos ganhos filosóficos dos reinados absolutistas tenham sido incorporados pelas instituições pós-revolucionárias, e não pensamos aqui *meramente* nas instituições oficiais, como o próprio Estado, mas também em “instituições discretas”, como a progressiva definição dos espaços de vida pública e privada e a apropriação do sujeito como centro de organização da experiência, do conhecimento e do sentido do mundo, um sujeito originalmente “transcendental” e identificado com o Estado, com o Soberano e, por que não, com Deus.

Em sua tese, Marcos Antonio de Menezes (2004) delinea a ambiência urbana de Baudelaire, apontando elementos que permitem acompanhar a inscrição dessa “vulgarização” ou “popularização” da ocidentalidade promovida nos centros de cultura. Não apenas o espaço urbano se altera, ele se transforma “[...] com uma velocidade nunca antes acompanhada pelos olhos – agora trêmulos – do cidadão” (MENEZES, 2004, p. 5): “[...] Tudo se passa como se as mudanças estruturais da sociedade se refletissem no espaço urbano, que deve agora se distanciar das cidades vetustas do Antigo Regime [...]. Um novo modelo de modernidade urbanística se impõe [...]” (ORTIZ, 1991, p. 21).

Paris é, mesmo, um dos principais pontos de referência na reorganização do espaço urbano das grandes cidades. A onda conservacionista formada por Napoleão III e por, entre outros, Bismarck (na Alemanha) e Disraeli (na Inglaterra) estabelecia uma “[...] nova direita, autoritária e popular [...]”, que “considera necessário um controle direto do Estado sobre a sociedade” (MENEZES, 2004, p. 6). É no parisiense Baudelaire que Walter Benjamin vai buscar alguns dos conceitos mais importantes de sua filosofia da história; Benjamin, que já havia estudado o

conceito de arte romântica em Schlegel (OLIVEIRA, 2005, p. 37), analisa de uma perspectiva privilegiada a passagem, a fixação e a evolução do espírito romântico no cenário subjetivo da alta modernidade. Do mesmo modo, Foucault também recorrerá a Baudelaire, não para falar das ruínas da modernidade, mas para “[...] designar isto que seria uma forma de o homem se relacionar com o mundo – uma atitude – que é própria à modernidade” (CAMARGO, 2006, p. 104). E Sartre, que também tece suas considerações sobre as dimensões da experiência baudelairiana no coração da urbanidade pós-romântica, parece crer que “[...] cada fato na vida do poeta foi por ele planejado, que nada estaria fora de seu controle, como se fosse possível a um único destino estar livre do redemoinho de mudanças que assolou o século XIX” (MENEZES, 2004, p. 13). Seria a exceção de Baudelaire um anúncio da regra do espírito moderno?

Harold Bloom, que não concorda com Sartre, chega a perguntar: “Pode ter existido pessoa assim? Pode um poeta rejeitar a experiência de ler os seus precursores? [...]” (BLOOM, 2003, p. 488). Dolf Oehler (1979 *apud* MENEZES, 2004, p. 13), que também discorda de Sartre, descreve como Baudelaire, Heine e Daumier “[...] falam da insatisfação das classes dominantes em relação às próprias posições [...] em que elas acreditavam professar”, e na esteira de Benjamin e Adorno, desenvolve o argumento de que “[...] Baudelaire quis, com sua máscara trágica, despertar o brio dos contemporâneos [...]” (MENEZES, 2004, p. 13-14). Baudelaire, o protótipo por excelência da subjetividade da alta modernidade européia, teria sido “um agente secreto – um agente da insatisfação secreta de sua classe com sua própria dominação” (OEHLER, 1979, p. 16 *apud* MENEZES, 2004, p. 14).

Dessas linhas gerais, podemos evoluir para algumas considerações sobre a forma como o século XIX acomoda a mentalidade moderna e sua confluência romântica. As gerações de indivíduos posteriores as tensões revolucionárias dos séculos XVIII puderam incorporar os expedientes formuladores da subjetividade moderna, e essa atualização iniciou o processo de sua “mundanização”. Aqueles indivíduos que, participando vida urbana, iam conhecendo “rotinas de subjetivação modernas”, tendiam a adotá-las e a levá-las para todos setores possíveis de suas próprias vidas públicas (e privadas), embora não se possa dizer que esse tenha sido um movimento “homogêneo” nem “imediato”.

O indivíduo moderno que se torna sujeito histórico elabora suas próprias urgências e necessidades, estando entre elas a *materialização* dos princípios da liberdade, da igualdade e da fraternidade, que ele se encarrega de *reduzir* a dimensões compatíveis com a humanidade que atribui a si próprio. Decididamente, não faz parte dos planos da *subjetividade romantizada* (o sujeito concreto e histórico que se viu seduzido pela aura romântica, mas que não tinha como abrir mão da realidade social que o circundava) aproximar-se em demasia de Deus, do Soberano ou do Estado. Pressionado pela racionalidade desses três “sujeitos” que enunciavam a realidade “desde sempre”, ele finalmente pode afrontá-los e *negar* seus modos de existência. Mas *negar* não significa necessariamente *anular*, e Baudelaire não se pretende mostrar como um elemento *primordial* da Alta Modernidade: entre o Romantismo e o pós-romantismo, há uma variedade de formações subjetivas (ROLNIK, 1989), *negociando* a existência na contemporaneidade urbana.

Assim, é possível notar no Romantismo um tipo de “arte” que “[...] pode não envolver nenhuma epifania de translucidez, como a poderíamos chamar, em que algo mais profundo brilha por entre o real, mas envolve de fato um desvelamento, uma revelação da face real das coisas, o que requer algum tipo de transfiguração” (TAYLOR, SOBRAL, AZEVEDO, 1997, p. 533). A plenitude torna-se distante, inatingível e (quase) indesejável, mas ela ainda se pressente e pressupõe nos ares do tempo. O impulso e a disposição para o sublime permanecem, existem ainda, mas o material expressivo e os meios de comunicação sobre o qual aplicar as “pulsões criativas” favorecem a projeção sobre a atitude empírica e sobre o elemento material, resultando num processo de “encapsulamento” do *canon* clássico no interior das estruturas geradas pela *arte romântica* e pelos desdobramentos estéticos da alta modernidade nos movimentos de vanguarda do século XX.

Esse “encapsulamento” pode ser descrito nos termos de uma objetivação dos signos da cultura clássica (“mencionáveis”, “citáveis”, mas cada vez menos “manipuláveis”), cuja apreensão vai sendo cada vez mais regulada pela descrição e adoção de aspectos formais, não raro com função decorativa ou legitimativa. E mesmo com o elemento clássico sendo “reificado”,

A aceleração que os [ultra]românticos imprimem ao processo auto-reflexivo do misto poético impede que a consciência do leitor se fixe em qualquer objeto particular figurado. O mundo objetivo se liquefaz, náusea e tédio, que escorrem interpretados com a exasperação da falta de sentido do ato mesmo de expressá-la. *All was tainted with*

*myself*, como diz Keats. Não se fixando em nada, o gênio assume o diabolismo da indeterminação. (HANSEN, 1998, p. 12-13.)

Assim, se a plenitude que orienta as tendências classicizantes é um estado que amplia a sensação de desconforto da subjetividade que habita a Alta Modernidade, ela tenderá a deslocar-se para territórios mais familiares, tentará construir uma recepção mais abrangente e imediata junto ao público leitor. Há mesmo a elaboração de uma “naturalidade sem artifício” que se ancora no padrão cultural de uma “expressão subjetivada do patético” e que se identifica tanto com a “comunicação oral supervalorizada no século XIX” (HANSEN, 1998, p. 17), como com o “consumo sentimental da subjetividade” discutido por Costa Lima (1982). João Adolfo Hansen (1998), ao tratar de elementos da poética de Álvares de Azevedo, observa que a pontuação dos lugares sociais de fala e de audição ajuda a dramatizar

[...] as articulações imaginárias de um público produzido nela e por ela como partilha da mesma convenção sobre o que seja “consumir poesia”. Logo, os lugares de emissão e de recepção nela representados não indicam seres empíricos ou individualidades psicológicas, ainda que possam confundir-se metaforicamente com os seus nomes. A emissão e a recepção são lugares culturais de transformações e trocas simbólicas em que a enunciação se faz ouvir como a particularidade de um padrão simbólico que dramatiza determinado posicionamento poético quanto aos assuntos do tempo. (HANSEN, 1998, p. 18).

Se a ambiência de Baudelaire em fins do século XIX era a Paris que encarnava a fisionomia da grande cidade, um ambiente razoavelmente parecido será encontrado por Drummond, durante o transcorrer da primeira metade do século XX. O Modernismo, assim como o Romantismo, inscreveu-se *como cânone cultural* tanto nos modos de produção e de recepção literária quanto nos espaços institucionais a partir dos quais se *aciona* a Literatura, incluindo grandes setores da crítica especializada e da formação de opinião pública. Ambos buscam definir e explicitar esteticamente os fundamentos culturais, políticos e ideológicos que possam localizar a *nação* e o *povo* brasileiro em relação à sua própria identidade, ao seu próprio caráter e ao seu próprio *ethos*.

Em resumo, podemos dizer que no alinhamento histórico dos diversos momentos da modernidade européia e da formação da nacionalidade brasileira, é possível perceber o surgimento e a potencialização da subjetividade no imaginário ocidental, primeiro como análogo do Ser Transcendental, depois como um sujeito

heróico, digamos, “titânico” e, por fim, como um “sujeito comum”, o indivíduo que se destaca da massa indivisa da urbanidade não por uma vocação particular para o heroísmo (o que redundaria numa motivação ideológica específica), mas por uma capacidade de observar, identificar e fundir-se ao mundo, mesmo enquanto se distancia fisicamente dele (indicando uma “disposição involuntária” desse sujeito para realizar o seu próprio papel histórico). Seja na prosa, na poesia ou no teatro, o sujeito que ascendeu à transcendência entre Descartes e Kant e se corporificou entre Hegel e Marx não aboliu a expectativa de contato com a plenitude, mas passou a incorporar representações – e a dimensioná-las – segundo suas adequações e confrontos aos modelos de subjetividade estabelecidos na urbanidade que se instalava nas metrópoles de referência do sistema cultural do Ocidente no século XIX, e nas do Brasil do século XX.

### 5.1.1 Do amor de Tétis, da *selva selvaggia*: a Máquina erodida que a pedra e o Caminhante encerram

*Sou eu, o poeta precário  
que fêz de Fulana um mito  
nutrindo-me de Petrarca,  
Ronsard, Camões e Capim;*

Carlos Drummond de Andrade, "O mito". In: *A Rosa do Povo*.

*Pois se "desde a criação do mundo, a partir das coisas geradas, as operações invisíveis de Deus são vistas e contempladas pelo intelecto", e se das coisas mais conhecidas passamos às que conhecemos menos; se, sem nenhuma forma de confusão, alcança a compreensão humana que pelo movimento do Céu entendamos quem é seu Motor e qual a sua vontade; tal predestinação será, mesmo entre os observadores menos atentos, facilmente reconhecida.*

Dante Alighieri - Notas à Epístola V - Aos Príncipes de Itália

O fato de haver uma intertextualidade explícita e de haver diversos apontamentos relacionando a intimidade entre Camões, Drummond e Dante permite que se possa tomar o Itabirano como um leitor muito razoavelmente apanhado de suas obras, e, mesmo reconhecendo sua desvantagem *analítica* em relação aos comentários especializados dos acadêmicos contemporâneos, tinha a seu favor uma vantagem *interpretativa* calcada no modo de acionar suas leituras: a da consciência histórica e a da autoconsciência autoral. Do mesmo modo que não julgamos necessário neste trabalho *posicionar* Drummond no cenário canônico da Literatura Brasileira, parece-nos agora prescindível uma justificativa mais ampla para sua qualificação como leitor privilegiado de Literatura, em geral, e de Poesia em particular.

Como leitor, como poeta, Drummond certamente esmiuçou e esquadrinhou o quanto pôde das obras desses dois outros mestres, até o momento em que começou a firmar-se a idéia de concentrar-se no desenvolvimento de uma variação

da tópica da Máquina do Mundo. Havia limites muito definidos no horizonte de leitura de Drummond? Leitor dedicado e precoce, autor progressivamente sensível aos “temas altos” que a Musa sopra a quem lhe dê ouvidos, testemunha de uma civilização e crente no desenvolvimento de outra (que nem ele sabe qual é). Não nos escapa que nossa leitura de Camões “é determinada pela descontinuidade e pela estranheza da ruína” (HANSEN, 2005, p. 159). Drummond pode não alcançar toda a carga codificada das poéticas de Camões e Dante, todos os intrincados jogos de linguagem traduzidos em códigos artefatuais que se sobrepõem na fatura e na estrutura desses dois poemas fundadores na Literatura Ocidental; mas não terá sido pouco o que sua intuição (essa forma de pré-consciência, ou de consciência sem nome com que muitas vezes começamos a entender os fenômenos que temos diante de nós) e sua interpretação terão recuperado e projetado como sentido.

Por causa disso, lançamos mão de um expediente “ficcional” da teoria literária contemporânea para emular um “leitor-Drummond ideal”, no sentido do “superleitor” previsto por M. Riffaterre<sup>80</sup>. Esse leitor artificial, aproximando e distinguindo dois autores no horizonte de expectativas de uma apropriação estética, da inscrição da representação das obras destes em sua própria obra, adere a significações, promove ressignificações: dá feições contemporâneas, modernistas, abasileiradas ao inefável sobre o qual tematiza o *poien* ocidental, ao menos desde o início da tradição helênica. Ter Drummond como “superleitor”, como ponto de partida para um exercício de comparação, não se confunde com crítica genética nem com estudos de influências, *stricto sensu*. Trata-se, muito mais, de utilizar a grade codificada de uma poética, e utilizá-la para rastrear traços de nosso presente – a contemporaneidade brasileira – no passado próximo do Modernismo e de sua representação canônica na tradição brasileira, e ainda mais anteriormente, nas auroras de nossa modernidade estética – as obras de Camões e de Dante.

A poesia de Camões é um cenário em que figuras relevantes para o seu presente relacionando-as com a experiência sobretudo literária e filosófica do passado e projetando a partir delas expectativas de futuro (HANSEN, 2005, p. 160). E se é certo que as leituras que podemos empreender de um poema como Os

---

<sup>80</sup> Para autores como Umberto Eco, Wolfgang Iser, Michel Riffaterre, pode-se trabalhar com representações de “leitores modelos”, “leitores implícitos”, “superleitores” que possam reunir “em si uma multiplicidade de competências diferentes, capaz, portanto, de interpretar os pontos de particular densidade semântica do texto” (VOLLI, 2000, p. 152).



*Lusíadas* não podem mais que refazer “de modo mais ou menos verossímil e apenas *parcialmente* [...] o ato intelectual da sua invenção” (idem, p. 161), também não é menos certo que elas abrem um horizonte de expectativas para a curiosidade intelectual que alimenta o próprio desejo pela leitura. Por exemplo, uma questão que sempre retorna quando se vai discutir poesia, especialmente a poesia moderna, é a da questão da pretensão de abrangência de sua “abrangência ontológica”. Afinal, a Ciência só pode *está autorizada a falar* a verdade; a Literatura, só pode falar a ficção, ao menos na epistemologia moderna. E a poesia? Há sempre algo de incômodo na forma como a poesia solicita uma adesão individual, plena (pela via da lírica), mas, ao mesmo tempo ela participa dos apelos públicos do espetáculo, da representação e encenação que gera o *deus ex-machina* para *excitar* os sentidos, *também pela fabulação* e pelo recurso aos *tropos*. O que Drummond recupera, o que descobre, o que incorpora do sentido do agir poético ao refazer o percurso de leitura dos dois mestres, dos dois companheiros de exílio e odisséia? Em que medida sua poesia dialoga e alcança os propósitos da poesia, não apenas como prática cultural da poesia modernista brasileira, mas como *instrumento* civilizacional da tradição ocidental?

Começamos com o delineamento da consciência em relação ao princípio de “imitação” que Drummond encontra no épico camoniano, um traço que João Adolfo Hansen recupera em José Saraiva e outros comentadores (HANSEN, 2005, p. 179). Assim como a *Eneida*, escrita na vigência do regime augustano e já distinguindo-se de uma corrente homérica “em que os deuses não são erudição, ficção, mitologia ou metáforas, mas religião viva” (idem, p. 179). Agenciando o conceito e o modelo de “epopéia de imitação”, Camões recolhe índices de uma vasta erudição e os interpõe a “materiais históricos transformados por ele quando maquinou a forma” (idem, p. 179). Ao promover esse movimento de expansão, o poema acolhe “matérias de diversos tempos” e permite a elaboração de um horizonte interpretativo “muito mais largo e extenso que os cem anos convencionais” (HANSEN, 2005, p. 159). Sua dicção poética mobiliza tradições poéticas, filosóficas e históricas de extensão e duração diversas, algumas

[...] antiquíssimas, como o grande bloco greco-latino ou as doutrinas e a poesia gregas e latinas da arte como mímese: a doutrina aristotélica da épica exposta na *Poética*; a doutrina da reminiscência de Platão e Plotino; a doutrina do sublime de Longino e Hermógenes; as epopéias de Homero; a bucólica de Teócrito; a épica de Virgílio; a ode de Horácio; a elegia erótica de Ovídio etc. Outras, mais recentes, datam

do século XV, como o platonismo reciclado por Marsilio Ficino, Pico della Mirandola, Cristóforo Landino e Angelo Poliziano na academia florentina de Careggi. Muitas datam dos séculos XII e XIII, como a poesia da *coyta* e do amor cortês dos travadores galego-portugueses e provençais; e o “doce estilo novo” italiano, mescla de língua vulgar, formas poéticas e culto da Antiguidade, exercitado nos anos iniciais do século XVI por poetas portugueses, como Sá de Miranda e Antônio Ferreira, que imitam o soneto e a canção de Petrarca, o terceto de Dante, a elegia e os capítulos de Bembo, as écloas da Sannazzaro, a oitava rima de Poliziano, Boccaccio e Ariosto. (HANSEN, 2005, p. 159-160.)

[...] Tétis afirma, na estrofe 82, que no Empíreo só estão os verdadeiros seres divinos, declarando que ela mesma e os demais deuses antigos são fábulas que só servem para fazer versos agradáveis. A autonegação da deusa explicita o uso alegórico do mito, pois ela afirma que Deus obra no mundo por causas segundas ou instrumentos da sua Providência, como ela mesma e Vênus. (HANSEN, 2005, p. 187)

Sim, pode ser que Drummond não tenha percebido metade, talvez nem sequer um terço desse conjunto farto de referências. Mas o fato de que ele não tenha percebido não significa imediatamente que *não tenha travado contato com essas matérias*, que não tenha capturado algumas delas na projeção e composição de sua própria Máquina do Mundo. Camões, filho português de uma tradição latina que tende a privilegiar os “conhecimentos práticos” para a guerra, para a navegação (para a poesia) e para a vida. Em *Os Lusíadas*, “Camões figura o conhecimento cosmográfico antigo [...] e a experiência empírica das navegações [...]” (HANSEN, 2005, p. 160). Ao mesmo tempo, ao referir prosadores, como João de Barros, Rui de Pina e Diogo do Couto, tratados escolásticos, “a racionalidade de Camões é modelada nas tópicas aristocráticas da racionalidade de corte [...] que definem a excelência do *uomo universale* [...] caracterizado por ‘engenho’, ‘discrição’, ‘prudência’, ‘agudeza’, ‘honra’, ‘amor’, ‘gentileza’ e ‘graça’” (idem, p. 160). Camões é tanto o marinheiro e o soldado que não pode recusar as experiências de um cotidiano marcado pelo risco e pelo reflexo, quanto o fidalgo que aprendeu o caminho dos intrincados jogos da aparência e da representação, da figuração de imagens e ocultamentos de sentidos; ele “é antes de tudo um poeta pantécnico ou politécnico, engenhosíssimo e agudo. Domina várias tradições poéticas simultaneamente, compondo poesia que se filia ora a uma, ora a outra, conforme seus gêneros e estilos específicos [...]” (idem, p. 160).

O que importa é que *sabemos* que Drummond foi leitor atento de Camões, e que “A Máquina do Mundo” é um dos maiores legados dessa atenção. E sabemos,

ou aceitamos que o leitor de Camões deve acionar vários repertórios de informação: esquemas de ação, o valor do engenho, a importância da faculdade intelectual do juízo, os preceitos técnicos do gênero épico, e talvez até normas de regulação social, “como a oposição de honra fidalga e vulgaridade mercantil que atravessa todo o poema” (HANSEN, 2005, p. 178.). Trata-se de desamaranhar um pacientemente amalgamado de referências poéticas, versos e personagens de Homero, Virgílio, Ovídio, referências filosóficas, teológicas, éticas, hagiográficas, categorias e classificações “que remetem a leitura para os sistemas simbólicos de várias tradições transformadas metaforicamente no texto” (idem, p. 178):

[...] As interpretações prescrevem e determinam associações que hoje, quando o mundo de Camões está extinto, nem sempre são familiares ou evidentes. Por isso, o leitor tem de fazer uma hipótese sobre a relação horizontal ou presente dos termos e dos versos; e também sobre as relações deles com referências ausentes, imitadas, citadas, estilizadas ou parodiadas pelo poeta. Para isso, o leitor deve preencher os vazios semânticos que se produzem na justaposição e na distância dos termos e também no estilo sublime, nas referências a poetas, filósofos, historiadores, geômetras e astrônomos antigos. E também deve observar a alternância da narração épica, em que o poeta conta a ação diretamente, e da encenação dramática, em que personagens como Vasco da Gama e Paulo da Gama falam, narrando a ação. [...] (HANSEN, 2005, p.178-179.)

Camões escapa das classificações periodísticas que anulam exatamente a especificidade trans-histórica da poesia camoniana. Parte de suas referências é medieval, parte é antiga, parte é moderna. Na manufatura de sua arte poética, entra a habilidade para reunir e engastar uns nos outros os signos que formam a expressão dos poemas, ou seja, a operar a acoplagem e a compreensão de outros fatos literários sob a forma de protocolos de comunicação e referentes temáticos. Para Norbert Elias, as sociedades de corte do século XVI realizavam “relações de troca simbólica” (ELIAS *apud* HANSEN, 2005, p. 161) “também nas metáforas intelectualmente proporcionadas da poesia, o que implica a existência de modelos [...] partilhados pelo poeta e por seus públicos, por meio das quais as transferências metafóricas eram processadas, avaliadas e fruídas [...]” (idem, p. 161). Vivendo uma “literatura de compartilhamento”, Camões respeita as normas de um mimetismo que a liberdade de expressão

[...] é restrita pelos preceitos retóricos que funcionam como limites convencionais do [...] arbítrio poético. Em seu tempo, a menor deformação engenhosa das imagens operada nos limites prescritos de cada gênero indicava para o destinatário [...] a maior ou menor amplitude do engenho e da arte aplicados à construção do ponto de

vista poético e político adequado para recebê-las. [...] (HANSEN, 2005, p. 161.)

Trata-se de uma poesia intelectualizada, apesar dos pragmatismos que envolvem o cotidiano do poeta. Ela mira a recepção de um leitor que detém uma “superioridade discreta”, de razoáveis competências dialéticas e retóricas e capacidade de aferimento dos modelos e protocolos disponíveis na poética do tempo. Trata-se de uma poesia constituída e voltada para *pares*, para outros que também se colocam como praticantes da Literatura, senão do ofício poético em si:

[...] Como um sinônimo do sujeito da enunciação, o destinatário discreto recebe a representação duplamente, pois é figurado como tipo capaz de compreender não só a significação engenhosa da imagem, mas também a perícia técnica do artifício aplicado à invenção dela. No Quanto ao destinatário vulgar, a imagem poética era construída contra ele, como nos autos de Gil Vicente, acusando-o da falta das virtudes convencionais, e para ele, divertindo-o com vulgaridades sem regras aparentes do juízo. (HANSEN, 2005, p. 162.)

Camões, como boa parte dos (bons) poetas e leitores modernos, tem sempre essa percepção de que a literatura corre no fluxo de uma duplicidade e de uma cumplicidade, dado que tanto o plano de expressão da forma quanto o plano de expressão do conteúdo são *recuperados* no processo de interpretação. Uma literatura mais complexa, mais engenhosa, mais intelectual – mesmo que não perca nunca o rumo da figuração e da plasticidade<sup>81</sup>. A poesia é pensada como “[...] o artifício que resulta de operações técnicas: para ele, o poema é literalmente *poema*, *produto*, controlado racionalmente por preceitos” (HANSEN, 2005, p. 162), e o poema é “o artifício do ato criativo”, é uma *maquinação*, “invenção astuciosa”:

[...] Em latim, o equivalente de *mékhané* é *ingenium*, de *gignere*, “gerar”. E designa talento intelectual da *inventio* retórico-poética a que geralmente se associa *instrumentum*, de *instruere*, “dispor”, como na expressão ciceroniana que define a inteligência, *instrumento naturae* [...]. Poeticamente, o artifício resulta das maquinações do *engenho* e do *instrumento*, significando a ficção produzida com arte ou indústria visando a um fim determinado. Assim, a poesia lírica de Camões é muitas vezes patética, figurando paixões intensas da alma que sofre o desconcerto do mundo, mas nunca psicológica, expressiva ou sentimental, porque sempre feita intelectualmente como artifício do ato de fingir: ela é *artificial* ou *artificiosa*. (HANSEN, 2005, p. 162.)

Camões é em boa parte do tempo um platônico, “mas sem nenhum ódio da empiria, sem nenhuma misologia, pois é discreto e seu juízo é movido pela *caritas* cristã” (HANSEN, 2005, p. 172.), alguém que se esforça por conciliar duas matrizes

<sup>81</sup> Pound ressalta a “plasticidade visualizante” de Camões (HANSEN, 2005, p. 183).

de representação distintas da vida e do mundo, dois relógios que, por natureza, tendem ao desencontro:

[...] Ele acredita poeticamente, com Aristóteles, que a arte corrige a natureza; por isso, não se contenta com as coisas empíricas, mesmo quando belas, pois sabe que são tempo, imperfeitas, e passam, efêmeras. Em sua poesia, todas as figurações da beleza sensível são metáforas da beleza do ato intelectual que reproduz o ato da Criação. Por isso, a poesia não imita as coisas do mundo, que já são imitações inferiores, mas produz a forma superior à beleza do sensível na proporção do verso em que reluz o ato do intelecto iluminado pela lei da Graça: “E aquela humana figura/ que cá me pode alterar/ não é quem se há de buscar./ é raio de fermosura/ que só se deve de amar.../ é sombra daquela Idéia/ que em Deus está mais perfeita”, lemos em “Sôbolos rios”. (HANSEN, 2005, p. 172.)

Reside aí uma evidência do “modo do ser social do homem e do poeta Luís Vaz de Camões em seu presente como tipo que se define, antes de tudo, como aristocrata, católico, letrado e soldado” (HANSEN, 2005, p. 167). Despossuído, condenado a “depende da generosidade dos grandes”, “incapaz de adaptar-se a um mundo em que a riqueza rapidamente se tornava o critério principal da hierarquia” (idem, p. 167), o fidalgo pobre “orgulhava-se da nobreza, desprezava o trabalho manual, tinha antipatia pelo comércio, valorizava a carreira das armas”, até começar a se interessar pelas letras, “até então desdenhadas pela nobreza como coisa de homens de saia” (idem, p. 167).

Poesia de duplos, poesia de fingimentos, acoplagens, acomodações, flexibilizações, compartilhamentos. Poesia deslocada de mundos mágicos e iniciáticos para uma corte sujeita às transitoriedades das modas e preocupada com a explicitação de aparências e de origens. O trabalho poético do Humanismo e do Renascimento condensa e introduz todo um repertório de “gestos literários” nos fatos e nos artefatos literários, recolhendo elementos em “regimes descontínuos de funcionamento das categorias *autoria*, *obra* e *público*” (HANSEN, 2005, p. 164) e organizando-os para a disponibilidade na expressão do literário em língua vernácula:

[...] quando pensamos a poesia de Camões como resultado de um ato de fingir construído como artifício, deve ser evidente que também a leitura dela não é natural, pois é uma formalidade prática. É preciso, quando falamos dela, determinar seu conceito de “poético”, ou seja, seu estatuto de “ficção”. Nem sempre a ficção foi literatura, que é uma invenção relativamente recente, datada do final do século XVIII; e nem sempre a leitura literária de poesia, como leitura que refaz a invenção de um ato de fingir, opera sobre textos originalmente inventados como textos literários. No mundo de Camões, a poesia era certamente ficção, mas não era literária [no sentido que a alta modernidade dá ao termo]. (HANSEN, 2005, p. 163.)

A mentalidade camoniana, no que tange à poesia, respeitava *naturalmente* a hierarquia da metafísica escolástica, que postula como fundamento do mundo uma “Causa Primeira, Deus, que cria a natureza e o tempo e os orienta providencialmente, segundo as analogias de atribuição e proporção, como seus efeitos e signos” (HANSEN, 2005, p. 164). Na época de Camões, “a poesia não existia como literatura [...], não existia como regime de textos lidos como ficção oposta a textos científicos, filosóficos, pragmáticos que circulam publicamente como mercadoria determinada por critérios jurídicos, econômicos, estéticos etc.” (idem, p. 164), estabelecendo-se “[...] o autocontrole da vontade e da liberdade era ostentado como adequação da representação pessoal às formas institucionais da hierarquia [...]” (idem, p. 164). João Adolfo Hansen torna à pergunta... “Como ler Camões como poeta que pensa seu mundo?” (idem, p. 171). Poesia intelectual e auto-reflexiva, teórica,

[...] contemplativa, composta engenhosamente com a proporção que ordena, nos casos poéticos de invenção e nos ornatos de elocução, os conceitos de um saber só de experiências feitas. Ela põe o leitor em contato com o mundo puro da arte, figurado como experiência da contemplação de uma medida superior que falta irremediavelmente à história. [...] Seu leitor faz uma experiência dupla: as tópicos de sua poesia lírica, principalmente a de tradição italiana, quase sempre são as do não-ser, a finitude humana, o sem-sentido da dor, a perda das esperanças, a indeterminação da angústia, o desconcerto do mundo. A forma que dá a esses lugares-comuns do informe, contudo, tem total proporção e extrema graça, pois ele a compõe intelectualmente como um aceno da beleza intelectual, aquela beleza metafísica do *Tratado Oitavo da V Enéada*, de Plotino. (HANSEN, 2005, p. 171.)

Na poesia de Camões, o nosso superleitor Drummond pôde travar contato com “funções nobres” pelas quais os florentinos referiam o pensamento (*cogitatio*), o olhar (*aspetus*) e a audição (*auditus*), aplicados ao número (*mensura*), subindo à proporção (*proportio*), vendo a luz (*lux, gratia*), contemplando a beleza (*pulchritudo*) (HANSEN, 2005, p. 171). No aspecto apolíneo, formas nítidas para delinear e espacializar o pensamento, para agrupar e distribuir as imagens e os códigos que as ordenam e lhes dão a coerência, a perspectiva e a amplitude da luz e da clareza. É a linha reta da razão e da racionalização – uma luz *helênica* – mas também a linha sinuosa, a voluptuosa da latinidade, ao menos em culturas como a portuguesa e a brasileira. Do mesmo modo, são “funções baixas” os outros sentidos, como o tato, que operam o peso (*deformitas*), a massa (*tenebra*), a matéria (*umbra*), a gravidade, a circunspecção, a saturnalidade que se identifica com uma penumbra – também *helênica*. Acolhido na máscara do Dioniso-Saturno, despontam as ponderações,

despontam as avaliações e os possíveis questionamentos do *ethos*, o aconselhamento dos *mores*, a busca e o retorno à origem – por mais enigmática que esta seja –, antes de alcançar a revelação que só pode ser alcançada no rito da passagem ao deixar-de-ser, e assim tornar ao mito. Assim, o olhar físico é em Camões a metáfora do outro, o olhar intelectual, que faz a teoria ou a contemplação da beleza superior: “Porque essa própria imagem, que eu na mente/ me representa o bom de que careço, / faz-mo de um certo modo ser presente./ Ditosa é, logo, a pena que padeço,/ pois que da causa dela em mim se sente/ um bem que, inda sem ver-vos, reconheço” (idem, p. 172-173.). É o olhar que captura e retém Eros, o desejo que se sustenta e encontra a vontade: viagens, guerra – Camões

[...] pensa a beleza intelectual do Eros como *virtus unitiva*, virtude unitiva universal superior às contingências. A poesia é inspiração erótica e evidencia que todos os seres são ligados pelos laços da concórdia do Eros; e que todos eles trocam como gerosidade recíproca suas naturezas e seus nomes. A proporção e a graça da forma do verso alegorizam justamente a contemplação extática da Forma do Amor universal que tudo une. Por isso mesmo, em sua lírica, essa forma matriz também modela as tópicas associadas à temporalidade: a transitoriedade da vida, a Fortuna madrasta e, principalmente, o desconcerto do mundo, que sempre lhe aparece como incongruente e absurdo, embora intelectualmente creia que Deus é o fundamento erótico que dá sentido também à forma poética que figura o desconcerto [...]. (HANSEN, 2005, p. 173-174.)

Drummond pôde acompanhar na distância camoniana a representação de um Deus “que existe e dá sentido à história” e estabelece uma causa para marcar a origem e o objetivo do “ser português”. À distância, a sensação da impossibilidade de aderir a um mesmo tipo de valor torna mais palpável a “tópica do desconcerto do mundo, que é o tema da nossa vida enquanto estamos aí e duramos na presença do nosso presente, sofrimento sem sentido e sem redenção [...]” (HANSEN, 2005, p. 174). O leitor moderno-modernista não terá ao seu dispor as mesmas respostas para a angústia, a melancolia a que a poesia de Camões pode induzir.

[...] A finitude torna impossível ao homem escapar ao mal como sofrimento; no entanto, como cristãmente o mal não é imanente à estrutura ontológica dos seres, mas decorre de causas extrínsecas ao ser que sofre, o sofrimento corresponde a uma inadequação qualquer das conveniências que regem as criaturas. O desconcerto do mundo é uma falta de Bem ou uma inadequação que decorre, enfim, da liberdade e da finitude humanas: “cá, neste labirinto, onde a nobreza/ com esforço e saber pedindo vão/ às portas da cobiça e da vileza”, como diz num soneto. Mas há Bem. (HANSEN, 2005, p. 174.)

A épica de *Os Lusíadas*, ainda que “animada pelo som e fúria” da imaginação e da erótica camoniana, segue o ordenamento da “matriz plotiniana que figura a

experiência de algo superior faltante no seu presente vivido como tempo de uma austera, apagada e vil tristeza. Algo melancolicamente dado como perdido, passado e, simultaneamente, aludido como futuro ainda não vivido por ninguém e por nada” (HANSEN, 2005, p. 176). Se o Caminhante de Drummond deambula por uma estrada deserta, erodida, esvaziada, em *Camões* encontramos o vigor de “guerras barulhentas viagens perigosas, grandes conquistas políticas e feitos brutais de homens ilustres” (idem, p. 176), ou seja, tudo o que Drummond teve à sua volta quando se decidiu a ganhar (perder) o trabalho e os dias, tudo o que viumas que não *realizou*. O episódio da Ilha dos Amores opera a síntese das contradições de um mundo que encontra sentido na superação artística da história (idem, p. 176): o desconcerto podia ali aparecer finalmente concertado, harmonizado, racionalizado, compreendido numa forma única, integrada. Ele ajuda a fixar e ativar no leitor ainda nos leitores recentes (como por exemplo Drummond) o imaginário de uma arte que figura o “real absoluto” dos renascentistas e humanistas platônicos do século XV e dos primeiros românticos alemães (idem, p. 176):

[...] A poesia de *Camões* tem essa alegria da forma porque felizmente não é a vida: a vida não tem nenhum sentimento dado, mas a poesia sim, pois tem proporção, número, medida, luz e beleza, que propõe mudamente para o leitor, perguntando-lhe se trouxe a chave [a proporção, o número, a medida...], como diz outro poeta intelectual também melancolicamente comovido com o remorso que é a história. (HANSEN, 2005, p. 176.)

Drummond, exilado e saturnal, caminha pelo Vale dos Mortos da Poesia, redescobre o épico, “um gênero morto” (HANSEN, 2005, p.176) para as sensibilidades modernistas. Nessa imagem do passado, pode ele projetar e recuperar algumas das incompletudes do Brasil que ajudava a *construir*, a seu modo, como funcionário público e como poeta, senão mais como intelectual militante. Em seu épico minimal, Drummond exuma um ancestral e o acomoda na imagem de sua própria época – um deserto em que não se divisa sombra de outra humanidade, um vazio tão completo que nem a arte pode nele surgir. Mas mesmo aí há uma outra possibilidade de identificação com os *Lusíadas*, especificamente com Vasco da Gama que, a despeito de sua função heróica,

[...] age com pouca intensidade porque é herói caracterizado pela mediania, o meio-termo da reta razão das coisas agíeis da Escolástica, a prudência. A prudência define a medida racional da eficácia da sua ação, exprimindo o momento em que seu conhecimento dos primeiros princípios, sempre referido à razão, realiza-se em sua ação. É a prudência que o faz subordinar-se livremente ao seu rei e escolher o melhor, em cada ocasião da



viagem, mantendo o caráter uniforme e constante quando delibera o futuro. Vasco também tem a reta razão das coisas factíveis, ciência e arte dos preceitos técnicos, como a arte da navegação e as técnicas militares, necessários para atingir virtuosamente o fim da ação. Sempre guiado pela reta razão dos agíeis e pela reta razão dos factíveis sempre iluminadas pela luz da Graça ou o Amor de Deus, ele é dotado dos princípios éticos e dos instrumentos técnicos que dão conta da imprevisibilidade da navegação. (HANSEN, 2005, p. 182.)

Se Camões vê a Máquina como um objeto externo a si mesmo, formalizado como objeto ao qual se estende o “engenho humano”, a respeito de Dante pode-se dizer que ele está plenamente imerso – em seu poema – na própria Máquina do Mundo, sendo *também nela* que realiza o percurso de sua teodicéia. Camões descreve a Máquina e fornece atributos para que possamos figurá-la, imaginá-la, associar sua forma a suas funções – e sustentá-la como tópico do discurso em que ela se representa como um conjunto de instrumentos (os diversos orbes) que funcionam como uma extensão do *moto* humano, que por sua vez se sustenta da força da Graça, da potência de um Deus-Logos. Dante não dá ao leitor, incluindo o leitor Drummond, uma figura da Máquina à qual se apegar; sua Máquina é difusa em elementos da *Comédia*, incrustada de formas mais discretas, talvez até diáfanas, como conviria a uma abordagem de temas mais “altos”, menos acessíveis aos não-iniciados nos Mistérios de *viver sabendo que se vive*. É no limite com a “*selva selvaggia*”, áspera, forte, densa e confusa ou difusa que se põe o dilema das opções e correções de rumo, das escolhas que a topologia do caminho encontrado impõe.

Dante, sobrepondo eu lírico e *persona* biográfica, encontra-se perdido, a meio caminho de uma vida sempre margeada pela *irracionalidade* que ameaça desocultar-se da escuridão selvagem para desviá-lo do “caminho verdadeiro”. Entre os *scholars*, há quem reconheça no primeiro terceto do “Inferno” o tema e a motivação de toda a obra (FOWLIE, 1981, p. 17): a necessidade de escapar à *selva escura e selvagem*. O peregrino, aterrorizado, não entra em detalhes a respeito do acontecido em sua passagem pelas imediações da “*selva selvaggia*”, mas ela é um dado permanente na constituição das atribuições nas quais se dá a jornada (idem, p. 17); nela, Dante se põe (ou e dado) como que “alienado”, separado da ordem das coisas mundanas (idem, p. 17) sem que tenha formado plena consciência das razões que o levam a essa situação. Até então, ele não tinha total consciência dos perigos de “perder-se do Caminho”: as razões de seu distanciamento do mundo são tão

obscuras quanto a própria selva (idem, p. 17) que o circunda e quase o envolve, a tal ponto que

[...] this *bosco* or *selva*, is so designed and described as to suggest the state of mind, the deep despair, that was able to produce it. Violence is shown first in the river, then in the wood, and finally, on the sand. They are three successive sites which are related to one another in Dante's mind. [...] We are in the Hell of Dante's mind and imagination, and it is only right, if we are studying his work, to submit our mind and imagination to his. (FOWLIE, 1981, p. 91.)

Nesse movimento de o leitor, seja o leigo, seja o especialista, deixa-se guiar pelo imaginário de Dante, e a selva (a violência com que a natureza se opõe a existência humana, cultural, civilizacional e artificial) evidencia-se como parte da base figurativa de uma alegoria relativa a um “estado mental” inicialmente fluido (o rio em que o sentir vai-se conformando em sentidos, transformando-se em fluxo da consciência e *streaming* do pensamento), depois ordenado em estruturas formais e funcionais (a árvore, ou os modelos arbóreos/genéticos que formam a base da teoria do conhecimento na civilização ocidental, mas num emaranhado que se perde nas sombras), para finalmente atingir o estágio de areia, deserto escaldante em que diversos grupos são torturados sob a inclemência do fogo reminescente com que Deus destruiu as cidades bíblicas de Sodoma e Gomorra.

No Canto IX do *Inferno*, Virgílio e Dante são impedidos de entrar da cidade de Dis por uma guarda de anjos caídos e por três Fúrias, que procuram ludibriá-lo e torná-lo pedra pela visão da górgona Medusa. Salvo por Virgílio, que cobre sua visão, Dante ouve um ruído tumultuoso aproximando-se a partir das águas sombrias do rio Styx (BOYDE, 1983, p. 83). Essa passagem é dada por Erich Auerbach como “o primeiro momento autenticamente sublime da literatura europeia desde Virgílio” (idem, p. 83), veiculada no símile do vento que produz um “som impetuoso” e impactante. Assim como Tomás de Aquino, Dante (e antes de ambos, Aristóteles) toma a cognição como uma operação fundada na experiência sensorial (FITTER, p. 228): todo o conhecimento provém do sentido e favorece uma estética da “acomodação” (idem, p. 228), segundo a qual a abstratividade dos eventos universais deve ser apresentada por meio de imagens extraídas da “realidade mundana”. A medievalidade envolve a cristalização de hábitos mentais que condicionam a “imaginação realizadora” (“*realising imagination*”) e ajudam a traduzir a idéia no objeto da alegoria e induzem o natural – portentoso – a corresponder ao sobrenatural – teofânico (idem, p. 228). Na areia, e no espaço desértico, desolado,

devastado que ela evoca, há um rio cujas margens bem definidas envolvem o Peregrino e Virgílio:

[...] The word *margini* is oddly redistributed in the words of the succeeding lines, in *argini* with which it rhymes, in *imagine* (10), in *maraviglia* (24). One has the sense that it refers to the embankment but suggests the margin of a text or page, especially since it is located so close to the marginal pause between cantos. And indeed we do have the sense later on, when Brunetto has appeared, of looking into a text or story that one cannot enter bodily, a sense that is strengthened by the Virgilian allusion in lines 17-19: “and each looked at us as men looked at one another under a new moon at dusk” [...]. (LANSING, 2003, p. 153.)

Permeando toda a primeira parte do canto, Dante dispõe um componente sombrio, opaco, oculto. Seu trajeto deve necessariamente cruzar o inferno, composto por nove círculos concêntricos, de certa forma assemelhados aos *orbes* da Máquina camoniana; mas enquanto no lusitano a máquina é uma representação objetiva e externalizada – ela é uma extensão a ser operada pela vontade de um sujeito, um instrumento situado fora, mas ao alcance da “mão humana” –, no florentino a *machina* encontra-se à volta, dispersa na composição dos cenários do Inferno. Há, então, um Dante que filosofa, “conhece e analisa a filosofia tomista em busca de uma ordenação racional das estruturas do mundo” (BIGNOTTO e BRANDÃO *apud* NOVAES, 2005, p. 15), em meio às quais se conduz o tema da liberdade e do livre-arbítrio:

[...] Longe de creditar a um destino funesto a responsabilidade pela queda dos que estão no inferno, ou pelas penas dos que esperam no purgatório, Dante procura compreender a trajetória de cada um à luz do que podemos escolher e das circunstâncias que nos levaram a fazer o que fizemos. Contra a visão de um homem impotente em um mundo que lhe é hostil e incompreensível, ele prefere buscar a compreensão de um mundo que só é plenamente humano pelas mãos dos que aqui vivem, mesmo quando erram e são condenados. (BIGNOTTO, 2005, p. 96.)

Em Dante, Drummond pôde encontrar não a representação de uma figura que objetivasse um instrumento capaz de participar na operação da Máquina do Mundo – isso quem o faz é Camões; na *Comédia*, Drummond encontra o posicionamento de um outro conjunto de imagens, dispersas e compondo uma discreção temática (a da liberdade, do livre-arbítrio, do risco e das sanções que o agir implica, no contexto teológico da transição para a modernidade européia); o dilema moral – seguir pelo caminho correto ou *desviar-se* dele e deambular em *gaucherie?*, ecoa simultaneamente no Peregrino e no cenário em que se constitui o seu trajeto, na

força *oscura* que mantém a selva e que se oculta, mesmo na clareza que passamos a ter da *natura*.

### 5.3 Uma leitura de “A Máquina do Mundo”

#### 5.3.1 Orbe externo: *ars brasiliana vox Mundi*

*o mundo parou de repente  
os homens ficaram calados  
domingo sem fim nem começo.*

Carlos Drummond de Andrade, “Poema que aconteceu”, em *Alguma Poesia*.

*Nosso Brasil é no outro mundo. Este não é o Brasil.*

Carlos Drummond de Andrade, “Hino nacional”, em *Brejo das Almas*.

Enfim, houve mesmo a recente eleição de “A Máquina do Mundo” como “melhor poema brasileiro de todos os tempos”, em seleção realizada pelo jornal *Folha de São Paulo*, em 02/01/2000. Ainda que não se possa assumir essa indicação como definitiva ou, verdadeiramente, objetiva, ela aponta e reforça a distinção alcançada pelo poema e a dimensão atual de sua inscrição no cânone da Literatura Brasileira. Num júri formado por poetas e críticos de renome<sup>82</sup> o poema sobressaiu, e fortaleceu a presença do repertório identificado com as estéticas modernistas (além do poema de Drummond e do “The Waste Land”, de T.S. Eliot, compuseram as listas da *Folha* (que não se restringiam apenas à poesia) títulos como o *Ulysses*, de James Joyce, e “Tabacaria”, de Fernando Pessoa. No dizer de Ivo Barroso, “A seleção patenteia a excelência da poesia modernista” (DIAS, 2000).

Uma das percepções que avultam já no momento da edição da publicação realizada pela *Folha* é a recorrência da vinculação modernista (“Se a seleção dos cem melhores poemas universais do século privilegiou a alta modernidade, a lista

<sup>82</sup> Eis a lista completa: Alcir Pécora, Aleksandr Jovanovic, Augusto Massi, Décio Pignatari, Irlemar Chiampi, Ivo Barroso, José Lino Grünewald, Leonardo Fróes, Nelson Ascher e Sebastião Uchoa Leite.

dos brasileiros de todos os tempos seguiu, coerentemente, o mesmo caminho”, DIAS, 02/01/2000). O que talvez não tenha sido percebido no momento de publicação da lista é o quanto o topo da seleção reflete, talvez mais que a presença dos traços modernistas nas obras indicadas, é a presença – e a atualidade – de um gênero literário tido por muitos como esgotado e obsoleto: a epopéia. Sintomaticamente, o poema eleito “o melhor poema do século 20” foi “The Waste Land”, “um amplo mural de fragmentos recolhidos de diversas tradições: da Antiguidade clássica aos Upanixades, das lendas medievais à poesia de Dante, dos salões franceses à Londres industrial [...]” (DIAS, 2000). Seja no *Ulysses*, em “The Waste Land” e em mais alguns outros dos poemas indicados, além é claro, de “A Máquina do Mundo”, avulta a presença e a força da “matéria épica”, *revisitada* pelas concepções modernistas.

Assim ocorre com *O Uruguai*, de Basílio da Gama (1741-1795), e com *O Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles (1901-1964) (Gouvêa, 2008, p. 178), e mais sutil ou localizadamente com outros poemas, como o “O Inferno de Wall Street”, de Sousândrade, do qual Anazildo Vasconcelos destaca o canto X (SILVA e RAMALHO, 2007, p. 126), ou com *Invenção de Orfeu*, publicado por Jorge de Lima (1893-1953) em 1952, “como uma biografia épica ou biografia de sondagens” que manifesta “uma certa obscuridade” decorrente da “tentativa de dizer o indizível” (BOMBASSARO e PAVIANI, 2004, p. 139), e mesmo com a “Canção do Exílio”, “mais que um poema, [...] [um] símbolo da nacionalidade” (BUENO, 2000, [s.d.]).

A recorrência do épico numa lista de críticos e especialistas manifestamente identificados com o legado e identidade modernista é um fato que contém, realmente, um elemento de surpresa. A ênfase modernista, contudo, não anula a importância dada à manifestação épica na poesia ocidental e brasileira, pela *intelligentsia* nacional; afinal, não há nos diversos modernismos – e em seus contornos nacionalistas – uma “pulsão épica” consumada na necessidade de transformar a fisionomia das culturas, e dos povos que por meio delas constroem suas identidades e valores? É preciso atento para não aderir de forma irrefletida aos estereótipos que ainda hoje são invocados para identificar a massa do repertório modernista: o fato de o Modernismo brasileiro, por exemplo, assumir em suas fundações princípios futuristas não constitui evidência suficiente para que suas

posições antitradicionalistas sejam adotadas de forma definitiva, nem mesmo dentro dos limites mais estritos da produção modernista.

Há diversos leitores que poderão dizer que a Máquina do Mundo “em-si” vem, literalmente, do *Nada*; mas esse não é o caso de “A Máquina do Mundo” que, tratando-se de um poema, de um artefato, acumula em sua composição um conjunto de elementos estruturais e estilísticos moldados na expressão drummondiana, mas originados em momentos outros da formação da cultura ocidental. Como expressão estética, o enunciado contido no poema torna-se possível pela retomada não apenas de um *tema*, de uma “idéia-guia” ou “idéia-centro” a partir da qual se orienta a voz que representa o eu-lírico; a própria possibilidade de alcançar e reter – Russel não falava no *catch* do pensamento? – a *imagem* e o *topos* em questão passa pela possibilidade de *contato* com os signos, ou com os conjuntos de signos que promovem sua circulação nos diversos contextos culturais em que estes venham a circular e produzir sentido.

Todo texto a que se possa chamar “literário” guarda a particularidade de se constituir num espaço linguístico naturalmente complexo, no qual a expressividade pode lançar mão de procedimentos que se integram e ajustam para codificar a discursividade existente num contexto cultural, de forma a refletir aspectos de sua socialidade e de sua historicidade. Nessa perspectiva, a própria abordagem formal da teoria dos gêneros, se não perde completamente sua força, torna-se relativa e parcial. Ainda assim, a história das formas literárias mostra-se um elemento-chave para a compreensão dos processos pelos quais um dado constituído num determinado sistema cultural pode circular e interagir com dados de outros sistemas culturais. No caso de Drummond, ou melhor, no caso de “A Máquina do Mundo”, mesmo a leitura mais descompromissada e diletante aponta para a necessidade de se recuperarem elementos de sua configuração formal e, assim, estabelecer um diálogo com os outros momentos históricos em que seu *topos* tenha sido literariamente elaborado. Seja pela temática, seja pela expressividade, o poema *tem algo anterior a si*, ele retoma, modifica e absorve elementos que o antecedem na cadeia histórica dos fatos culturais. Assim, por exemplo,

Uma reflexão sobre a poesia de Camões, por exemplo, não pode, por sua natureza crítica, ser aplicada à obra poética de Carlos Drummond de Andrade, mas é claro que essa reflexão crítica incorporará,

naturalmente, procedimentos gerais do discurso lírico, que possibilitarão inferir a natureza lírica dos dois corpus delimitados, o camoniano e o drummondiano. De igual modo, uma reflexão sobre o discurso lírico, para dar conta de todas as manifestações desse mesmo discurso, terá de incorporar procedimentos particulares das obras que as configuram, como, no exemplo aqui sugerido, as concepções literárias renascentista e modernista respectivamente, integradas no discurso." (SILVA, 2007, p. 47-48.)

Do ponto de vista da constituição retórica do poema, podemos traçar um conjunto de trajetórias para certos elementos sógnicos que o compõem, na medida em que estes se mostram importantes para a definição de sua morfologia. Nos campos literário e retórico, o “tema” assume uma fisionomia específica, relativa a uma espécie de “filiação canônica”, e define-se como “topos” (e não nos parece excessivo notar que, em termos formais, “tema” e “topos”<sup>83</sup> não apresentam distinções relevantes, havendo mais propriamente a vinculação dos dois termos a práticas analíticas identificadas com campos disciplinares específicos: no primeiro caso a “Linguística Textual” e no segundo a “Teoria da Literatura”). Ainda em Curtius encontraremos que os *topoi* constituem “clichês de emprego universal na literatura, e espalham-se por todos os terrenos da vida literária”, desde a Antiguidade (CURTIUS *apud* MOISÉS, 1997, p. 223). Sendo o *topos* da Máquina do Mundo uma recorrência nas poéticas modernas, seu espectro semântico tende a refletir as preocupações e interesses das mentalidades que as operam. Consciente da existência do Mundo, e sentindo-se permanentemente em relação com ele (a de ser seu sujeito, seu objeto ou seu êmulo), pode a subjetividade moderna produzir os *fanopemas*, os *logopemas* e os *melopemas* a partir dos quais se desenvolve a tópica propriamente dita.

Os *topoi* podem ser entendidos simultaneamente como “lugares comuns” (extensão concedida por Curtius à definição proveniente da Retórica<sup>84</sup>), mas também como “superfícies” (na acepção de “topologia” que lhe é atribuída, por exemplo, por Lacan) nas quais se explicitam padrões ou formas de tratar um argumento. Além dessas duas imagens atributivas, parece-nos cabível apontar outra, em que se identifique a noção de *topos* com a de “ambiência”, pois o *topos*, não se restringindo à mera descrição de localizações temporais e espaciais, aponta

<sup>83</sup> *Topos* significa literalmente “lugar”; a expressão surgiu no contexto da retórica grega clássica, indicando uma forma padronizada de construção ou tratamento de um argumento. Ernst Robert Curtius ampliou o conceito, tomando os *topoi* como “lugares comuns”, ou seja, como recuperações de material tradicional, particularmente conjuntos convencionados, se bem que extensíveis a praticamente qualquer “literary meme”. A Crítica cuidou de traçar o uso e a reutilização dos *topoi*, desde a Antiguidade Clássica até o século XVIII e, mais adiante, a literatura pós-moderna (Cf. Wikipedia). Em nosso caso, podemos dizer que os *topoi* são formas específicas de “temas”.

antes para os elementos que determinam um contexto atitudinal: o *topos* é, em seus termos mais gerais, a recorrência de um estado existencial cuja expressão se produz pelo emprego de conjuntos de convenções estilísticas:

The *topoi* are in fact a systematic way of discovering arguments about a case or subject. There are "special" *topoi* suited only to certain kinds of cases, and there are the "general" *topoi*, which may be applied to any subject whatever. [...] (SCHAEFFER, 1990, p. 57.)

A idéia de que o *topos* é um "lugar" (um espaço *objetivado*) – ou uma "ambiência" (um espaço *subjetivado*) – que se descortina segundo as extensões que se conseguem perceber em suas "superfícies" abre a perspectiva de compreensão de uma espacialidade fundamental e, ao mesmo tempo, discreta: afinal, trata-se de um "lugar" no qual acontece o pensamento, ou ao qual o pensamento adere quando alcança a forma de enunciação e de expressão, *incluindo* a literária. Dito de outra forma: espacializado, o pensamento torna-se passível de uma compreensão em termos de extensão (sempre segundo as propriedades e atributos reconhecidos no *topos* considerado).

A superfície topológica guarda uma relação de simetria, que associa significante e significado na forma da homologia *logos-optikos* (o que se vê *faz parte* do que significa, o que significa *faz parte* do que se vê): é no contexto do espaço topológico (os fundos e as formas que se oferecem à nossa percepção, os "lugares" em que nosso pensamento se ancora para formar suas imagens mentais, intelectivas) que *logos* e *optikos* se convertem em equivalentes formais; passam, assim, a constituir as correspondências estruturais e funcionais que servem de base à construção das analogias que utilizamos para estender as propriedades de um domínio ao outro. Numa esquematização sinótica poderemos identificar os seguintes elementos: a imagem acústica e a letra (os *optikos*<sup>85</sup> da linguagem verbal), ao constituírem propriedades simbólicas (um *logos*), codificam e atualizam as imagens mentais (os engramas<sup>86</sup>) sob a forma de semas (os sentidos).

A idéia de *topos*, segundo essa definição, guarda ainda que de forma embrionária ou prototípica uma parte do sentido que atribuímos a termos como "intertexto", "migração" e "propagação", dado que um *topos* só existe quando é

<sup>85</sup> Estamos condicionados a tomar "ótico" e "visual" como sinônimos, porém a contraposição semântica dos dois termos revela especificidades que não devem ser consideradas em estudos especializados: "ótico" é "o que se comporta segundo as leis que regem a luz"; "visual" é "o que se localiza nos limites da visão"; de certa forma, o campo visual (figurativo e representativo) deve ser entendido como um segmento do campo ótico (imagético).

<sup>86</sup> Um traço definitivamente impresso na psique por uma experiência física.



retomado, quando sua presença é notada em dois pontos distintos do *continuum* estabelecido. O *topos* guarda assim, a especificidade de ser o “tema literário” por excelência, o mote que dá ao praticante acesso ao “espaço (formal) do literário” e o localiza em suas incursões pelos domínios do literário. O modo como “clássicos” e “modernos” recorrem aos *topoi*, o modo como eles acionam esses elementos da tradição literária, não os modifica de forma substancial ou, se chega a tanto, abre espaço para o surgimento de *novos topoi*, de novas inscrições de “lugares comuns” na tradição literária:

[...] Os temas literários não constituem monopólio de qualquer escritor [...], como se as palavras carregassem símbolos herméticos ou despistadores, cujo significado o leitor sente mas não alcança racionalizar. [...] (Moisés, 1997, p. 223.)

Acrescente-se que as forças-motrizes constituem “atmosferas”, “situações”, “Climas”, recorrentes, e não apenas repetições formais, entendendo-se por estas desde o emprego iterativo dos mesmos vocábulos até o de clichês ou de motivos, passando pelos tipos de expressão anafórica ou pleonástica. As forças-motrizes são reiterações de conteúdos, de *filosofemas*, não de forma; as recorrências estilísticas podem coincidir ou não com elas, embora sempre ajudem a encontrá-las e a situá-las. [...] Por isso, a cosmovisão dum escritor implica o emprego dum vocabulário limitado, cujo conteúdo é tão elástico quanto a mundividência expressa, ou dum vocabulário variado para expressar as mesmas e fundamentais obsessões. [...] (Moisés, 1997, p. 225.)

Um *topos*, enfim, só existe *efetivamente* quando é retomado; os *topoi* não existem em “estado bruto”, desligados do *continuum* que une os elementos da série literária. Se não os reconhecemos imediatamente, ou se não reconhecemos todas as suas ocorrências nos sistemas culturais considerados em determinado estudo, é porque não distinguimos suas propriedades em relação aos atributos das *figuras* utilizadas para expressá-lo sob a forma de discurso literário. Como os *topoi* surgem num ponto determinado do *continuum* e ressurgem em outros, podemos dizer que eles se “propagam” em intervalos (regulares ou irregulares), ajudando a constituir as tradições do literário e a formar espaços de diferença em relação a essas tradições.

A título de ilustração, acompanhemos o desenvolvimento do verbete “Commonplaces and commonplace books”, elaborado por Ann Moss (2006) para a *Encyclopedia of Rhetoric* (SLOANE, 2006), na passagem em que considera a existência dos “lugares comuns” durante a evolução da modernidade europeia. Nele, observa-se que em fins do século XV coligiam-se volumes de excertos relacionados a fontes clássicas e religiosas numa escala crescente tornada possível pela eficiência da prensa editorial. Os humanistas menosprezavam a lógica medieval

alojada no “jargão bárbaro” do latim medieval tardio enquanto retornavam a procedimentos argumentativos associáveis à elegância linguística de Cícero e Quintiliano, retomando a tradição de uma dialética e de uma retórica amparada na massa dos *commonplaces* – ou, no contexto ibérico, das “coletâneas de lugares-comuns”. O exemplo mais notável do retorno das *sedes argumentorum* é a *De inventione dialectica*, do humanista holandês Rudolph Agricola, publicada postumamente em 1515. Essa obra pode ser descrita como

[...] a systematic account of “heads” or “places” of argument. These were universally applicable stratagems for persuasive discourse based on a theory of commonplaces developed from Cicero and Boethius, and illustrated by worked examples of such stratagems operating in extracts from Cicero, Virgil, and other authors of impeccable Latinity. When it did finally appear, the *De inventione dialectica* gave a sharper focus to developments already in train at a more elementary level. One of the most crucial was the emergence of the commonplace book in the form it was to have for the hundred and fifty years or so of its effective implementation. (MOSS, 2006, p. 130.)

No que diz respeito à composição dos “commonplace books”, pode-se descrevê-los como coleções de citações, localizadas sob cabeçalhos nos quais se fundiam duas estratégias da mentalidades modernas do período: de um lado, explicitava-se o entusiasmo pela organização de coleções (no caso, de fragmentos e excertos); de outro a ênfase na topicalização (“places” ou “heads”) dos argumentos, que ganhavam o *status* de “temas gerais”, em conformidade com a abordagem realizada por Quintiliano. Esse tipo de publicação tornou-se cada vez mais organizado e associado mais aos procedimentos da retórica clássica que dos sermões do alto medievo. Não é difícil estimar a poderosa influência dessas obras entre os estudantes que aprendiam latim junto aos textos clássicos, retendo as formas da linguagem ali encontradas e reproduzindo-as em suas composições (MOSS, 2006, p. 130).

É Erasmo (em *De copia*, 1512) que estabelece o conjunto de convenções para a preparação dos “livros de lugares-comuns”. Os cabeçalhos devem dizer respeito a “things of particular note in human affairs” (MOSS, 2006, p. 130) ou aos principais tipos e subdivisões de vícios e virtudes, provavelmente extraídos de Cícero, da ética aristotélica, da *Summa theologiae* de S. Tomás de Aquino, ou ainda de exemplos coletados por Valerius Maximus, ainda no século I:

[...] The commonplace book thus mapped the moral universe of literate youths from a very early age and imprinted on their minds a morality of a particular stamp, pagan or Christian in its primary affiliation. Later,

Protestants often used the Ten Commandments as their organizing principle. Roman Catholics preferred Saint Thomas Aquinas or the seven virtues and the deadly sins. [...] (p. 130)

Ann Moss ressalta que Erasmo não considerava apenas a organização dos cabeçalhos por uma relação com o elemento retórico da *dispositio*, mas que as citações recuperadas eram elementos para a invenção retórica. O “livro de lugares-comuns” era um dispositivo que permitia o enriquecimento e ampliação do discurso: nele acomodavam-se “[...] witty, pregnant aphorisms, apposite metaphors, similitudes, examples, fables, and proverbial expressions for its owner to use in abundance. It also taught him by example how to formulate and manipulate these verbal ornaments in imitation of the stylistic virtuosity of the most admired ancient models” (MOSS, 2006, p. 130). O proprietário de um “*commonplace book*” era, em princípio, um leitor que podia tomar as passagens mais notáveis e inseri-las em suas próprias falas e apontamentos, fosse na escola ou na “vida real”. O leitor adulto muito facilmente poderia desenvolver a percepção de que essa leitura era uma atividade privada, à medida em que ele promovia a transferência de elementos do texto de um livro que pertencia ao domínio público para o seu próprio caderno de notas, um espaço expressivo cujos conteúdos se confundiam aqueles encontráveis em sua própria mente: “[...] Such reading also exercised his initiative. He had license to choose his own heads; he could fit his extracts wherever seemed appropriate to him; he could juxtapose contradictory excerpts on a single theme or put the same passage under different heads. He could be as skeptical or as conventional as he pleased [...]” (idem, p. 130).

Obviamente, a variação era uma exceção; os cabeçalhos tendiam a ser os mesmos em praticamente todos os cadernos de notas, uma vez que a demanda pelos livros de citações criou uma espécie de “market for mass production”, a ponto de os cabeçalhos serem impressos também nos cadernos para manuscritos. A partir de 1519 um associado de Martinho Lutero, Philip Melanchton (1497-1560), estendeu as prescrições de Erasmo a disciplinas investigativas, como a política, a física, a teologia, o direito etc. Se para Erasmo o trabalho abarcava uma torrente de palavras, para Melanchton o objetivo era organizar os cabeçalhos de acordo com as divisões sistemáticas latentes no universo do conhecível. Seu leitor podia não apenas dispor de “expressões poderosas”, mas podia notar também que um tema geral ou um tópico argumentativo concedia coerência a uma passagem escrita e

determinava como ele seria compreendido. Os “lugares-comuns” tornavam-se, assim, instrumentos exegéticos, e a retórica passava a ser virtualmente indistinta da dialética nesse fundo comum, tornando-se uma espécie de hermenêutica, uma ciência interpretativa (MOSS, 2006, p. 130-131):

The commonplace book was not only a reading engine. It was also a production mechanism. The data it stored was meant to be retrieved and redeployed. However elaborate its organization, sometimes mapping a moral system, sometimes analyzing an intellectual discipline, sometimes even attempting to replicate the order of the universe and all things in it, there would always be a complementary index of its commonplace heads in alphabetical order. Whatever the subject, the writer could find matter to his purpose by looking up the heads in his commonplace book. [...] They could be retrieved, recycled, or remodeled, quoted in their original Latin, rendered into a vernacular, or transmogrified to fit a new context. Commonplace books supplied, and programmed, a culture of verbal discourse reveling in ornamentation, dilation, redundance. Being a resource shared by readers and writers, in an age when recognizable imitation was admired, commonplace books were also a cohesive factor, bonding an educated élite whose collective memory was stocked from classical texts packaged in labeled containers. (MOSS, 2006, p. 131)

A maior parte dos “commonplace books” era de publicações escolares. O mais editado foi o *Illustrium poetarum flores*, que teve sua primeira edição oficial em 1538 e organizava as citações por ordem alfabética dos nomes dos poetas compulsados. Suas seções se organizavam principalmente em função de aspectos morais, incluindo definições de características psicológicas, emoções, condições de vida e ações humanas, considerando a conduta virtuosa e seu oposto (MOSS, 2006, p. 132). Utilizado em escolas ainda no início do século XVII, o *Illustrium poetarum...* era, na prática, o primeiro contato dos jovens com a poesia. Nele, o estudante aprendia a compor seus primeiros versos pela imitação dos excertos apresentados, e internalizava não apenas uma linguagem poética, mas também uma cultura específica e a perspectiva moral a ela subjacente. Quanto à prosa, o equivalente do *Illustrium...* era o livro de Marco Túlio, *Ciceronis sententiæ*, constituído por citações extraídas da obra de Cícero e publicado a partir da década de 1540, com numerosas reedições e ampliações.

Ao fim do século XVI, o segmento editorial dos “commonplace books” havia crescido e se tornado o carro-chefe entre as obras de referência para a retórica. Nesse período, publicações como o *Theatrum vitae humanae* (1565), de Theodor Zwinger (1533-1588), alcançavam até oito volumes. A compilação mais difundida era a de Josef Lang, que em 1589 publicou uma *Anthologia* e, em 1604, uma *Polyanthea*, que ordenava alfabeticamente os cabeçalhos das citações:

[...] His classification system clearly pertained to forms of discourse that proceeded by argument from authority and by stratagems derived from rhetorical figures used persuasively. It consists of Biblical quotations, quotations from the Fathers of the Church, flowers from the poets, sayings from philosophers and orators, apothegms, similitudes, examples from sacred literature, examples from nonsacred literature, and emblems. By this period, the commonplace book was servicing every kind of composition, from pulpit rhetoric to private letters. (MOSS, 2006, p. 132.)

É na segunda metade do século XVII que os “commonplace books” iniciam seu longo declínio. Por um lado, a “dialética dos lugares”, intimamente vinculada aos livros em questão, caiu em desuso. Os *topoi* argumentativos haviam sempre representado uma forma de racionalização que partia das opiniões comumente aceitas, ainda que expressassem verdades não auto-evidentes, e seu objetivo era estabelecer convicções razoáveis, “persuasões adequadas” por meios que não fossem uma lógica inescapável ou o rigor matemático. Com o desenvolvimento do conhecimento científico no século XVII, os estratagemas da retórica dialética perderam espaço nos discursos que não fossem puramente “literários”: os cabeçalhos até então utilizados não representavam mais o universo conhecível. Além disso, o próprio gesto da citação perdeu seu apelo e o poder de persuadir. Nesse período, os autores que trabalhavam em língua vernácula tornavam-se independentes de seus antepassados latinos, proclamando-se os únicos criadores dos textos que escreviam e trabalhando sem envolvimento com os fragmentos recuperados e reciclados, a partir de então considerados uma forma de plágio. O legado estilístico dos “commonplace books” havia sido absorvido, mas seus mecanismos de produção não tiveram a mesma sorte.

A estratégia discursiva representada pelos “commonplace books” sobreviveu, progressivamente absorvida pelos limites da vida privada. É certo que muitos autores mantêm repositórios de informação quando trabalham, especialmente se a obra em execução demanda erudição. John Locke (1632-1704) chegou a publicar um *New Method of Making Common-Place-Books* (1686), com o objetivo de divulgar seu novo sistema de indexação, embora não haja nenhuma evidência de que esse texto tenha constituído algum avanço cultural ou estilístico:

The practice of keeping these private volumes of personally chosen excerpts is very nurturing, but has little directly to do with the learned mechanisms of persuasive argument known to Renaissance schoolboys. [...] We might attribute its initial conception to the need to deal methodically with the mass of material flowing from the so-called “print explosion” of the early sixteenth century. [...] Contemporary data-storage and data-retrieval systems bear a not unexpected

resemblance to the technology of the commonplace book. Whether they are equipped to produce effective rhetoric, and whether that rhetoric will be conservative or open, is a matter of no little interest. (MOSS, 2006, p. 133.)

### 5.3.2 Orbe interno: a Máquina (com que se) lida

*Vem cheirando o tempo  
entre noite e rosa.  
Pára à minha porta  
sua lenta máquina.*

Carlos Drummond de Andrade, “Episódio”, em *A Rosa do Povo*.

*Vivo  
meu instante final e é como  
se vivesse há muito os anos  
antes e depois de hoje,  
uma contínua vida irrefreável,  
onde não houvesse pausas, sínopes, sonos,  
tão macia na noite é esta máquina e tão facilmente ela corta  
blocos cada vez maiores de ar.*

Carlos Drummond de Andrade, “Morte no avião”, em *A Rosa do Povo*.

Recuperar a “Máquina do Mundo” em “A Máquina do Mundo” é, realmente, um exercício interessantíssimo. Afinal, se podemos tomá-la em pelo menos quatro autores *importantes* em momentos e posições diversas do fluxo da civilização ocidental (Dante, Camões, Drummond e Haroldo de Campos), podemos imaginar a posse de quatro espelhos que, juntos, representam diferentes dimensões e *fragmentos* que permitem imaginar e reimaginar os elementos *que já compuseram a máquina do mundo, e os que ainda a poderão compor*. Se Dante cunha sua expressão inicial e dá forma a seu primeiro episódio, ela ganha “vida própria” (uma imagem objetiva e objetal) quando incrustada no décimo canto d’Os *Lusíadas*, quando “minimalizada” na caminhada drummondiana e quando constelada no repensamento haroldiano.

Cada poema fala, em seu arranjo particular, sobre uma *mesma*, mas também sobre uma *outra* Máquina. Há uma Máquina que sempre permanece (como um conceito e uma universalidade), mas essa mesma Máquina sempre se transforma (como sucessão de manifestações e particularidades). A versão drummondiana,

sobre a qual pretendemos nos deter, guarda muitas peculiaridades; tantas, que seria recomendável primeiro relançar um olhar sobre o poema em sua íntegra:

### **A Máquina do Mundo**

E como eu palmilhasse vagamente  
uma estrada de Minas, pedregosa,  
e no fecho da tarde um sino rouco  
  
se misturasse ao som de meus sapatos  
que era pausado e seco; e aves pairassem  
no céu de chumbo, e suas formas pretas  
  
lentamente se fossem diluindo  
na escuridão maior, vinda dos montes  
e de meu próprio ser desenganado,  
  
a máquina do mundo se entreabriu  
para quem de a romper já se esquivava  
e só de o ter pensado se carpia  
  
Abriu-se majestosa e circunspecta,  
sem emitir um som que fosse impuro  
nem um clarão maior que o tolerável  
  
pelas pupilas gastas na inspeção  
contínua e dolorosa do deserto,  
e pela mente exausta de mentar  
  
toda uma realidade que transcende  
a própria imagem sua debuxada  
no rosto do mistério, nos abismos.  
  
Abriu-se em calma pura, e convidando  
quantos sentidos e intuições restavam  
a quem de os ter usado os já perdera  
  
e nem desejaria recobrá-los,  
se em vão e para sempre repetimos  
os mesmos sem roteiro tristes périplos,  
  
convidando-os a todos, em coorte,  
a se aplicarem sobre o pasto inédito  
da natureza mítica das coisas,  
  
assim me disse, embora voz alguma  
ou sopro ou eco ou simples percussão  
atestasse que alguém, sobre a montanha,



a outro alguém, noturno e miserável,  
em colóquio se estava dirigindo:

"O que procuraste em ti ou fora de

teu ser restrito e nunca se mostrou,  
mesmo afetando dar-se ou se rendendo,  
e a cada instante mais se retraindo,

olha, repara, ausculta: essa riqueza  
sobrante a toda pérola, essa ciência  
sublime e formidável, mas hermética,

essa total explicação da vida,  
esse nexo primeiro e singular,  
que nem concebes mais, pois tão esquivo

se revelou ante a pesquisa ardente  
em que te consumiste... vê, contempla,  
abre teu peito para agasalhá-lo.

As mais soberbas pontes e edifícios,  
o que nas oficinas se elabora,  
o que pensado foi e logo atinge

distância superior ao pensamento,  
os recursos da terra dominados,  
e as paixões e os impulsos e os tormentos

e tudo que define o ser terrestre  
ou se prolonga até nos animais  
e chega às plantas para se embeber

no sono rancoroso dos minérios,  
dá volta ao mundo e torna a se engolfar,  
na estranha ordem geométrica de tudo,

e o absurdo original e seus enigmas,  
suas verdades altas mais que todos  
monumentos erguidos à verdade:

e a memória dos deuses, e o solene  
sentimento de morte, que floresce  
no caule da existência mais gloriosa,

tudo se apresentou nesse relance  
e me chamou para seu reino augusto,  
afinal submetido à vista humana.

Mas, como eu relutasse em responder  
a tal apelo assim maravilhoso,

pois a fé se abrandara, e mesmo o anseio,

a esperança mais mínima — esse anelo  
de ver desvanecida a treva espessa  
que entre os raios do sol inda se filtra;

como defuntas crenças convocadas  
presto e fremente não se produzissem  
a de novo tingir a neutra face

que vou pelos caminhos demonstrando,  
e como se outro ser, não mais aquele  
habitante de mim há tantos anos,

passasse a comandar minha vontade  
que, já de si volúvel, se cerrava  
semelhante a essas flores reticentes

em si mesmas abertas e fechadas;  
como se um dom tardio já não fora  
apetecível, antes despiciendo,

baixei os olhos, incurioso, lasso,  
desdenhando colher a coisa oferta  
que se abria gratuita a meu engenho.

A treva mais estrita já pousara  
sobre a estrada de Minas, pedregosa,  
e a máquina do mundo, repelida,

se foi miudamente recompondo,  
enquanto eu, avaliando o que perdera,  
seguia vagaroso, de mãos pensas.

Carlos Drummond de Andrade

A “epopéia laica” de Drummond consuma sua monumentalidade, uma monumentalidade cifrada com maestria, em “A Máquina do Mundo”. Ao que parece, tanta cifra fez com que o poema sofresse há até pouco tempo os efeitos intercessores de uma recepção crítica que não tinha como assimilá-lo<sup>87</sup>, ainda que não pudesse deixar de referi-lo. Com o apoio da analogia de fundamento alegórico, buscaremos escapar em boa parte aos riscos de “colher um tanto precocemente as

<sup>87</sup> Como acontece, ainda hoje, com figuras como Guimarães Rosa e Clarice Lispector, dois outros “singulares” da Literatura Brasileira. À medida que evoluem as proposições da Historiografia da Literatura, relativizando-se as vinculações estilísticas e repropondo-se o papel das cronologias para o desenvolvimento da apreciação e do estudo do literário.

essências a-históricas latentes no discurso poético (o Ser, o Tempo), sem pôr em relevo os modos peculiares de formar, que a mensagem foi encontrando para dizer, passo a passo, o seu sentido” (BOSI, 1998, p. 81), que as sugestivas e sedutoras possibilidades de leituras metafísicas tendem a levar para o primeiro plano interpretativo. Com Bosi, podemos observar como a carga metafísica se acomoda nos procedimentos ficcionais da composição, que compõem e ordenam “o tema do desencontro entre o sujeito e o Universo” (idem, p. 81) não pela via das “espécies de uma linguagem sintética, centrada tão só na aparição e na nomeação das suas figuras”, mas do encadeamento de várias “situações existenciais” que formam “Uma *sequência* no tempo e no espaço, que é necessário pontuar e palmilhar” (idem, p. 81), caso se queira alcançar a mensagem que o poema “constrói no tempo” (idem, p. 81) e “cujas vertentes se tocam e se unem no movimento semântico geral” (idem, p. 81).

Como todo signo, “A Máquina do Mundo” apresenta uma face toda composta de evidências (o conjunto de suas “formas”) oposta a uma face toda composta de opacidades (o conjunto de seus “conteúdos”). A complexidade de ambas as faces decorre exatamente da natureza poética desse signo, que busca sintetizar um “estado de alma” codificando-o numa forma específica de registro linguístico, o da versificação. Sendo evidente a complexidade das formas engastadas no poema, e sendo opacas as suas possibilidades de significação, nada mais defensável que iniciar a sua leitura pela consideração sobre alguns de seus elementos formais, esperando que a compreensão da articulação entre estes permita a formulação de analogias que favoreçam o alcance da outra face, a “oculta”. É nessa face que podemos esperar que se revele a alegoria – “as” alegorias – cifrada do poema e que se evidencie a “engrenagem” de um “complexo envolvente que começa fora dele e se completa nele” (SANT’ANNA, 1992[1972], p. 241) vinda que é “dos montes / e de meu próprio ser [...]”.

Sendo ao mesmo tempo um *enigma* (sustentado numa dinâmica subordinativa) e um *labirinto* (sustentado numa dinâmica coordenativa), também não se deverá estranhar que recorramos às pistas e indicações levantadas por outros desbravadores das trilhas entrevistas em “A Máquina do Mundo”. Assim como Dante conta com a ajuda de Virgílio para guiar-se entre o céu e o inferno, podemos-nos fiar na companhia de José Guilherme Merquior, Alfredo Bosi e Affonso Romano de

Sant'Anna para percorrer os veios superficiais e subterrâneos do poema de Drummond. Com Merquior, pontuamos e recuperamos o eixo estruturante das questões simbólicas e da instituição de verdades a partir da poesia; com Bosi, buscamos alcançar a dimensão propriamente significativa dos elementos que compõem a narrativa (e a ficcionalidade) ali produzida; e com Affonso Romano, repassaremos algumas das questões relativas ao sentido – aos sentidos – gerados pelo poema. Assim, pela via da cognitividade, da alegorização e da revelação, tentaremos organizar coordenadas suficientes para nos guiar.

Não há, é claro, garantia de segurança ou certeza de êxito encontráveis apenas no amparo dessas companhias. Se não as tivéssemos, porém, seria tão grande o risco de nos perdermos no labirinto soturno em que o Caminhante nos põe (somos nós que estamos num labirinto, mais do que ele), que o maior risco seria o de nos perdermos tanto engolfados na grandeza que emoldura a Máquina quanto arrastados pela inércia em que se move o Caminhante. São, assim, pelo menos três grandes linhas ou “caminhos” interpretativos passíveis de ser seguidos em “A Máquina do Mundo”: uma “leitura narrativa” (atenta aos elementos e significações do Imaginário na composição), uma “leitura metafísica” (como a que opera Merquior, atentando para a expressão do Real – e da Verdade – no poema) e uma “leitura fenomênica” (que busca ressaltar os elementos simbólicos – os signos e os sinais – a partir dos quais se constitui o poema).

E que comentários podemos tecer em relação aos aspectos formais de “A Máquina do Mundo”? Vejamos: trata-se de um poema em que a Máquina (e o Caminhante) apresenta-se

como um sujeito-objeto: abre-se do poeta e estende-se ao redor, e seu diálogo, na verdade, é um monólogo. O [discurso, a enunciação] que seria uma simples visão transforma-se numa cosmovisão [a enunciação que sintetiza um discurso], e o que seria um simples insight [uma cognição originada do cotidiano] se revela uma autêntica epifania [uma revelação de dimensões transcendentais, de modificação das estruturas organizadoras da realidade e da existência]. (SANT'ANNA, 1992[1972], p. 241.)

Em sua primeira estrofe, o poema conta com uma série de traços que instalam uma perspectiva de distanciamento e de “fraqueza” que serão recorrentes

em seus momentos mais decisivos. O primeiro verbo empregado, “palmilhar”, vem conjugado no Pretérito Imperfeito do modo Subjuntivo, indicando uma incerteza que beira a dúvida e quase reduz o fato em que se baseia o poema à categoria de uma possibilidade sem maiores consequências (uma instância sem a força, sem a determinação e sem a intensidade de real<sup>88</sup>: algo que poderia ser, mas não necessariamente é). Seu arcabouço narrativo se constitui a partir da primeira pessoa, apresentando trinta e duas estrofes em que se distribuem seis períodos e três sequências narrativas básicas que funcionam como planos narrativos: na primeira, delinea-se a moldura espaço-temporal e a instalação de uma “sintaxe de subordinação” (MERQUIOR, 1996[1975], p. 106) empregada para ordenar – alongando e distendendo – o cronótopo crepuscular na “estrada de Minas”, entre os versos 1 e 9; na segunda, aparece a Máquina e faz-se a enunciação de seu próprio discurso, “mantendo o clima de introspecção do solitário caminhante”; e, finalmente, na última sequência, “o viajante continua a sua jornada, agora totalmente imerso nas trevas”, de forma a simbolizar “o isolamento total do eu, a sua recusa do conhecimento e da comunicação com o engenho sobrenatural” (OLIVEIRA, 2004, p. 17).

A dicção do poema é “imersiva”: a linguagem empregada põe o sujeito caminhante em meio à ação, mesmo estando ação na situação de um passado, de uma memória; o episódio se dá “dentro” (“no meio”) do Caminhante. A narração se dá *in media res*, apresentando um Caminhante “envolto por sentimentos de introspecção e renúncia, atribuídos posteriormente ao cansaço de uma busca não concluída, à procura de um conhecimento jamais encontrado” (OLIVEIRA, 2004, p. 17). De certa forma, a narrativa mostra-se circular, na medida em que o Caminhante torna – ao menos aparentemente – ao ponto de partida, dada

[...] a impossibilidade de superação de sua condição primeira e ressalta também o *continuum* da caminhada, não interrompida nem após revelações tão surpreendentes. [...] Cabe ainda enfatizar a correlação entre a postura de isolamento do viajante e o ambiente físico descrito no poema, entre seu ‘passo seco’ e a ‘estrada pedregosa’. O caminho deserto e árido constitui o elemento topológico a partir do qual ele se define como ser solitário, índice do seu conflito não só existencial, como também epistemológico. (OLIVEIRA, 2004, p. 17-18.)

<sup>88</sup> “Actual objects satisfy modal predicates courtesy of the properties instantiated by their counterparts in other possible worlds. What determines whether a possible object is a counterpart of some actual object? There is no straightforward answer to this question, because different ways of classifying one and the same actual object correspond to different ways of determining its counterparts.” HAWLEY, 2001. Ch. 6. Modality. 6.2. Perdurant Theory, p. 179.

O episódio narrado no poema estabelece uma continuidade, implícita e elíptica; sua antecedência não é relatada em pormenores, embora enfaticamente assinalada no primeiro verso, quando três, em cinco vocábulos, apontam para uma continuidade, em relação ao “e”: O primeiro signo a despontar na leitura do poema é a conjunção coordenativa “e”, marcando uma “continuidade de tempo e espaço” (BOSI, 1998, 85). O “e” participa de um efeito cumulativo: em nove versos (cinco orações) há cinco ocorrências dessa conjunção, e em toda a extensão do poema encontra-se um total de 26 ocorrências. A coordenação se integra a uma subordinação mais ampla (idem, p. 81), insere-se na cadeia de interdependências da estruturação gramatical e de uma “transicionalidade”, dada pela subordinação expressa no “como”<sup>89</sup>, na subjuntividade atribuída ao “palmilhar” e em outros momentos do poema como o encontrável na oração concessiva (MERQUIOR, 1996, p. 103) dos versos 30 a 35:

[...] [a] natureza mítica das coisas,  
 assim me disse, *embora* voz alguma  
 ou sopro ou eco ou simples percussão  
 atestasse que alguém, sobre a montanha,  
  
 a outro alguém, noturno e miserável,  
 em colóquio se estava dirigindo [...].” (103)

O quarto terceto encerra a abertura subordinante do poema e instala uma nova cadeia coordenativa: a Máquina “Abriu-se majestosa”, (v. 13) e em “calma pura” (v. 22). Fica patente aí a intenção de marcar uma continuidade ou sobreposição, mas os episódios antecedentes são apenas mencionados ou sugeridos, por exemplo nos versos 10-13 (“a máquina do mundo se entreabriu / *para quem de a romper já se esquivava / e só de o ter pensado se carpia.*”), 17-19 (as “pupilas gastas na *inspeção / contínua* e dolorosa do deserto, / e pela *mente exausta* de mentar [...]), 23-27 (em que o Caminhante rememora o “uso” e a “perda” de seus “sentidos e intuições”), 76-82 (nos quais “*defuntas crenças convocadas / presto e fremente não se produzissem / a de novo* tingir a neutra face / que vou pelos caminhos demonstrando, / e como se outro ser, não mais aquele habitante de mim há tantos anos [...]). A imperfectividade do poema é mais “aspectual” que “temporal”

<sup>89</sup> Uma conjunção causal que já aponta para a “súbita epifania” que o aguarda, e para o “desconcerto” por ela provocado. Cf. PERISSÉ, 1998.

(MERQUIOR, 1996, 107). Os dois verbos no imperfeito (“esquivava” e “carpia”, v. 11-12) têm sua ação estendida à escala da duração, sendo, “em linguagem direta, o que os três primeiros tercetos figuraram pela imagem” indicando a possibilidade de um sistema de ocorrências de estilemas que, se se afastam dos códigos empregados por Dante e Camões, nem por isso deixarão de ajudar a caracterizar – e a decifrar – a poética de Drummond.

Já em seu início, “O discurso entra em pleno regime das correspondências. Entre o viajor e a Natureza constituem-se analogias em torno de qualidades que passam a ser comuns: a lentidão e o negrume” (BOSI, 1998, p. 85). A impressão de “baixo comprometimento” adere à semântica dos termos empregados em diversos momentos, incluindo aqueles em que se assinalam elementos de “vaguidade”: no verso 1 – o primeiro – o Caminhante age (“palmilha”) “vagamente”; no verso 96 – o último – ele se assume “vagaroso”. Não se restringindo, porém, à lentidão, a atitude desse vagar (que ressoa em termos como “vagamente”, “pausado”, “pairando”, “lentamente”) indica a ocorrência de uma falta, de uma ausência, de uma carência que serão cruciais para que se compreendam as condições de surgimento da Máquina, que só poderia mesmo ser percebida na ausência e vacuidade dos elementos que constituem o Mundo. O olhar *dele* – daquele de caminha – só pode encontrá-la porque não tem um destino pré-definido, porque não se dirige a um local específico, porque nesse momento não racionaliza nem raciocina segundo uma perspectiva pessoalizada (seja como sujeito, seja como objeto).

O cenário constituído para a composição – a “estrada de Minas” apresentada no segundo verso – reflete e reforça a imagem de vacuidade. A estrada está deserta e aparenta aridez pelos poucos elementos dados à sua composição: o chão pedregoso, os montes que definem e cercam seu horizonte, a luz que se esvai. É no “negrume” (BOSI, 1998, p. 85) de um “fecho da tarde”, de “céu de chumbo”, de “formas pretas”, da “escuridão maior” que envolvem um “ser noturno” que o poema transcorre. O Caminhante encontra-se desde o “início” física e psiquicamente num estado de progressiva abstração. Se ele vem pela estrada, vem de algum lugar e segue para alhures; entre os lugares, há o deserto da “estrada de Minas”. O deserto, seja como “vazio” (um espaço ocupado pelo “nada”, um elemento sem ocupação, sem função), seja como “nada” (um espaço sem “coisas”), seja como “nulidade” (um espaço “sem valor”), não deixa de ser um *espaço* atravessado por uma estrada.

Onde não há mundo, onde não há coisas, poderá a Máquina mostrar-se: o deserto está vazio, assim como o Caminhante está vazio, exausto, gasto... mas vivo, existente, consciente.

A referência da estrada como espaço ou cenário em que o Caminhante tem a visão da Máquina é importante por mais algumas razões, afinal “O ambiente ressoa na alma” (BOSI, 1998, 86), mas a alma também ressoa no ambiente. Tanto quanto em Dante e em Camões, o encontro com a Máquina se dá *fora* do espaço da civilização, ou melhor, em um de seus espaços-limites com a natureza (afinal, a estrada, o caminho, a rota marítima, são todos signos, indicadores mínimos da *presença* da civilidade – e da cultura – *fora* do espaço civil): se há lugares propícios para que a Máquina se mostre, certamente eles serão aqueles em que o Mundo encontra seus limites, aqueles em que ele se encontra *a um passo de deixar de ser Mundo*.

Esse *locus* – a “estrada de Minas” – suscita não apenas um elemento fabular, mas aponta ou sugere desdobramentos que não devemos deixar passar por despercebidos. A “estrada de Minas” é uma “figura conatural” (BOSI, 1998, p. 86) a compor o cronótopo do poema: o caminho que Minas deve cumprir (a estrada que leva Minas ao seu destino); o caminho para chegar/sair de Minas; o caminho que permite ir de um lugar a outro de Minas. Seu análogo temático – a conversão da figura da “estrada de Minas” no crepúsculo na imagem de um estado de alma – permite que se formulem correspondências e constatações, como a de que o Eu (que aparece desde o início e estabelece a sua discursividade imediata) é condição-fim para a existência da estrada (e de Minas, e, enfim, do Mundo); de que a estrada é condição-limite para o aparecimento da Máquina (que não pode mostrar-se *no* Mundo, mas somente à parte dele); e a de que a Máquina, por fim, é a condição-meio para a revelação do conhecimento e poder universais ao Caminhante.

Retomemos a primeira estrofe. A expressão “fecho da tarde” (v. 3) ajuda a criar a ambiência fabular indicando o momento em que a cena narrada acontece; mas leva também o leitor a recuperar a imagem do ciclo vital, indicando o fim da “segunda parte” da vida. É importante notar que a vida, segundo essa imagem, mantém a expectativa de uma terceira e última etapa (a “noturna”), na qual se dá o ocaso da existência individual e concreta. No senso comum de inflexão apolínea, é comum considerar-se que o “fim da vida” identifica-se com o “fim do dia” (vide



expressões como “*Carpe diem*”, empregada nas *Odes* de Horácio); é (senso) comum não se considerar a noite como parte da vida, e sim como espaço que já caracteriza de *per si* a morte (como o faz, por exemplo, Gabriel Perissé, 1998, que defende a idéia de “fecho da tarde” como análogo de “fecho da vida”).

Alfredo Bosi (1993, p. 245) observa que “a metáfora romântica mais simples é sempre a que se funda sobre alguma correlação entre paisagem e estado de alma”. Esse padrão do estilo romântico é absorvido na lírica drummondiana, e tem uma de suas grandes consumações no estabelecimento do cronótopo crepuscular em que se ambienta o poema. O clima diáfano se completa com a imagem do “sino rouco” (v. 3), o som – fraco, provavelmente a convocar fiéis para a oração noturna (PERISSÉ, 1998) – que emana da paisagem e se confunde à “pausa” e à “secura” cadenciadas nos passos do Caminhante (v. 5). Este avança lentamente, sem pressa; seu contato com a natureza que envolve a estrada é direto (“seco”, v. 5), sem intermediações, embora guarde um quê de atenuação e suavização. Seus únicos companheiros são as “aves pretas” que vão paulatinamente se “diluindo” na escuridão (v. 5-8); contudo, se essas aves costumam voar em círculos enquanto acompanham a chegada da morte, a putrefação, a decomposição, a decadência, elas não aproximam dele: antes, afastam-se (indicando talvez que o Caminhante não é, enfim, um *moribundo*...). Por fim, o céu que vem formar o ambiente em que o poema se desenrola é um “céu de chumbo” (v. 6), e nesse momento a escuridão se recobre de um peso, o mundo se recobre de um peso no qual reverbera a imagem de Atlas, “aquele que suporta o peso do mundo”<sup>90</sup>.

Quando o Caminhante e a paisagem fundem-se na ambiência definitiva da “escuridão maior” (v. 8) que se origina dos montes e do “próprio ser desenganado” (v. 9), a Máquina do Mundo se descortina, começa a se revelar. De um lado, o “ser desenganado” que emerge circunstancialmente da escuridão, do vazio, da ausência, do nada; de outro, o ocaso do dia (e, talvez, alegoricamente: da História em seu fundamento apolíneo), cíclico, recorrente, previsível. Daí em diante, não haverá mais indicações de elementos do “mundo externo” no poema: a Máquina do Mundo só se pode revelar quando não há mais mundo presente, passado ou futuro. Em

<sup>90</sup> Atlas, não é demais lembrar, era filho de um titã (lapetus) e irmão de Prometeu. Zeus o condenou a sustentar o Céu (e não a Terra, como retratam as representações corriqueiras de sua figura). Na *Odisséia*, Homero refere Atlas como “aquele que conhece as profundezas do oceano e sustenta as altas colunas que mantêm o céu e a terra unidos”. Notável é o fato de que a tarefa lhe foi dada como *punição* e não como honraria. Cf. HANSEN, 2004.

Drummond, a cena em que “se afigura o objeto de maravilha e devoção” da versão camoniana se converte na cena de “decaimento” de um “mundo desencantado, sem deuses nem mitos (só a memória destes), mas nem por isso menos enigmático e temível” (BOSI, 1998, p. 88). Ao surgir, ao revelar-se, a Máquina “entreabre” (v. 10): abre um pouco, abre em parte o que se poderia chamar uma “fresta”, um orifício no tecido da realidade e no plano perceptivo disponível ao Caminhante. E que propriedades esse primeiro momento de revelação concede? A visão de uma “majestade” (v. 13) e de uma “circunspecção” (v. 13): por um lado, imponência, admirabilidade, suntuosidade, sublimidade, beleza; por outro, detimento, consideração ampla, prudência, atenção, ponderação, critério. Mais que o Caminhante, a Máquina é circunspecta: ela é que observa o Caminhante, tanto ou mais que o contrário. E se ela é circunspecta, é *mais moderna* que ele...

Eis um dos grandes predicados adicionados por Drummond à representação da Máquina: “ela passa a ser vista como na sua essência pétrea, é capaz de olhar e, muda, significar. Nada resta da transparência luminosa do cosmos renascentista” (BOSI, 1998, p. 88). Em suma, é ela que *rompe* o tecido da realidade para mostrar-se ao Caminhante. Se ele vem pela estrada, vem de um lugar e segue para outro; entre os lugares, há o deserto da “estrada de Minas”, e no deserto o vazio, o nada, a nulidade (ou, no limite, a *miragem*). Onde não há mundo, onde não há coisas, pode a Máquina mostrar-se: o deserto está vazio, assim como o Caminhante está vazio, exausto, gasto... Mas vivo, existente, consciente. Ainda assim, é ela quem manifesta uma *vontade*, e não ele, pois sua descrição não “trata de uma figuração orgânica do Universo, mas de uma sucessão de atributos que se perfilam em sua máxima generalidade” (idem, p. 90).

Não há, no discurso da Máquina, “muita exigência para o detalhe”, tal como observou Benjamin ao descrever os modos estilísticos da alegoria (BOSI, 1998, p. 90). A vontade dela só consegue ser divisada quando ele não tenta mais impor a *sua* vontade, quando não procura mais subjugar-la, perquiri-la, enquadrá-la: quando a máquina se mostra ao Caminhante, ele não tem em si (em sua consciência, em seu escopo cognitivo) nenhuma imagem pré-definida, nenhuma figura em particular, nenhuma forma ou imanência *a priori*. No vão entre as duas presenças feitas de ausências, a perfeição da majestade e o comedimento da circunspecção. Segue-se então uma passagem de “acoplagem”, na qual a Máquina e o Caminhante se

experimentam – o vazio dele disponível para ela, a sublimidade dela disponível para ele: “Em Drummond, a percepção do intervalo entre a máquina do mundo e o seu espectador é tão aguda que só o silêncio pode significá-la. O silêncio de ambos marca a entrada da alegoria no poema” (idem, p. 89).

O Caminhante tentou, em momentos anteriores, “moldar o mistério” (“debuxar<sup>91</sup> sua imagem no rosto do mistério”, cf. v 19-20) e os “abismos” de que este se constitui pela projeção da própria imagem (consciente) que tinha de si. Ele tentou impor ao “mistério” uma forma, uma figura, uma imagem *que não partia do próprio mistério*: aquela que ele já trazia consigo mesmo. A seriação por ele proposta “junta abstrato com abstrato. O processo de enumerar é cumulativo, e tudo vai submetendo à estrutura gigantesca da Coisa que, afinal, é sumariada sob a expressão lapidar de ‘estranha ordem geométrica de tudo’” (BOSI, 1998, p. 90). Uma vez erodida essa imagem, as “pupilas gastas” (v. 16) e a “mente exausta” (v. 18) encontram a “calma pura” (v. 22), e vice-versa.

Assim, na paisagem desértica e erodida em que o Caminhante se encontra – e na qual se projeta – manifesta-se a “calma pura”, disponível aos “sentidos e intuições restantes” (v. 23-24): mas eles realmente existirão, se o protagonista declaradamente não tem mais “vontade”, se a vontade manifesta parte da própria Máquina? No poema (v. 40), é a Máquina quem *imperativamente* fala *para* o Caminhante, e é o Caminhante quem fala para o leitor... E só é capaz de falar quem manifesta uma *vontade*, ou é movido por vontade de outrem. Afinal, e em suma, em diversos momentos o Caminhante chega mesmo a sugerir que é *mais autômato* que a própria Máquina, a ponto de nem mesmo desejar recobrá-los (os sentidos e as intuições), dado que sua expectativa é de que ele – e por extensão a própria espécie humana, ou talvez até mesmo a Máquina – está fadado a repetir, à moda de Sísifo<sup>92</sup> – “os mesmos sem roteiro tristes périplos” (v. 26-27).

<sup>91</sup> O vocábulo “debuxar” participa de uma família semântica que inclui, entre outros termos, “entalhar, lavrar em madeira, inscrever, moldar, modelar”, chegando, no limite, a tocar os contornos de “figurar, imaginar, representar, fingir”, e, por fim, “ficcionalizar”.

<sup>92</sup> “Sísifo, filho de Éolo, [...] passava por ser o mais astuto e o menos escrupuloso dos homens. Conta-se que, quando Antólico – [...] [filho de] Hermes - lhe roubou as suas manadas, ele foi procurá-las junto do ladrão. Mas nessa noite celebravam-se as núpcias de Anticleia, a filha de Antólico, com o rei de Ítaca, Laertes. Durante a noite - diz-se que com a cumplicidade do pai - Sísifo amou a jovem e foi assim, segundo as tradições posteriores a Homero, sobretudo na Eneida, que Anticleia gerou Ulisses: em matéria de astúcia, tal pai, tal filho. Mas Sísifo foi vítima da sua malignidade. Para conseguir que uma fonte brotasse do rochedo do Acrocórinto, Sísifo não hesitou em revelar ao deus-rio Asopo, que procurava a sua filha Egina, desaparecida, que ela tinha sido raptada pelo rei dos deuses. Furioso por ter sido descoberto, Zeus, segundo uma versão da lenda, fulminará Sísifo. Segundo outra versão, ele enviar-lhe-á Tânato, o gênio da morte. Num primeiro momento, Sísifo soube esquivar-

Antes,

[...] a máquina era a figura metonímica da sociedade. Agora, é a própria relação do eu com o mundo exterior que vem enfrentada de modo imediato e em um discurso de tensão máxima. Sob o primeiro plano da consciência a busca de um sentido que o sujeito empreendeu, e que forma a pré-história de sua narrativa. *As pupilas gastas e a mente exausta de mentar* (o pleonasma diz da intensidade do processo) são o remate de uma angústia cognitiva que se debateu em vão contra o muro de pedra da realidade. (BOSI, 1998, p. 88.)

Agora, ela convida os sentidos e as intuições do Caminhante “a se aplicarem sobre o pasto inédito / da natureza mítica das coisas” (v. 29-30), mas é preciso não esquecer que “voz alguma / ou sopro ou eco ou simples percussão / atestasse que alguém, sobre a montanha, // a outro alguém [...] se estava dirigindo” (v. 32-35). Reitera-se a infinitude que há por conhecer, mas essa infinitude não se identifica com os elementos do mundo físico que envolvem aquele que se encontra na “estrada de Minas”, e nem mesmo com algo que se pudesse encontrar no Caminhante ou fora de seu “ser restrito” (v. 37):

[...] a máquina “fala”, mas sintomaticamente sem voz. A sua convocação é muda, não passa pelas rotas da intersubjetividade [e da externalidade mundana]: um diálogo de impossíveis [ou de “compossíveis”?], pois nem a Coisa emite som algum, nem ao convidado, “noturno e miserável”, é dado responder [e instituir, definitivamente, a Coisa como uma realidade]. (BOSI, 1998, p. 89.)

A “riqueza sobrando” (v. 40-41), aquela que *está mas não está* nas coisas, deve ser alcançada segundo processos bastante próximos, mas ao mesmo tempo bastante distintos. É preciso *olhar, reparar, auscultar* (v. 40) para vencer o hermetismo, é preciso sobrepor ou sequenciar atitudes para *alcançar* o imaginário para o qual o poema aponta, *reter* a inteligência que ele mobiliza por meio dos diversos símbolos empregados e *aprofundar* o conhecimento sobre o real tornado possível pela Máquina. Nesse trecho (uma extensão nada desprezível, entre os versos 40 e 69), observa Bosi que prevalecem “formas gramaticais neutras,

---

se ao golpe fatal, conseguindo mesmo capturar o seu visitante e, de um só golpe, acabar também com a morte sobre a terra. Foi preciso a intervenção pessoal de Zeus para libertar Tânato, que assim retomou as suas funções. A sua primeira vítima deveria ser Sísifo. Mas este recomendara, anteriormente, a sua mulher que nunca lhe prestasse honras fúnebres, em caso de morte. Assim, mais tarde, quando ele desceu aos Infernos, suplicou a Hades que o deixasse regressar à Terra a fim de castigar a sua mulher, que não cumprira o prometido. Tocado, o deus consentiu. Mas depois foi-se esquecendo de fazer regressar Sísifo e, assim, este permaneceu na terra durante muito tempo. Sísifo viveu ainda muitos anos. Da sua mulher Mérope, a única das Pléiades (filhas de Atlas) que desposou um mortal, ele teve vários filhos. Um deles foi o pai de Belerofonte. Quando Sísifo morreu finalmente, com pena, sem dúvida, de não encontrar novas escapatórias, foi submetido a uma dura prova, eternamente renovada: ele devia empurrar um enorme rochedo, e subir com ele a determinado lugar, mas mal conseguia o feito, o bloco de pedra escapava-lhe e voltava para baixo. Sísifo recomeçava assim, de novo, a empurrar a sua pedra, sem remissão e sem resultado. Ele é o símbolo do homem na sua luta absurda contra um destino obstinado (cf. Camus, *O Mito de Sísifo*, 1942).” (HACQUARD, 1996, p. 266-267)

genéricas: *o que, tudo que*” (BOSI, 1998, p. 91) o Caminhante poderia precisar, desejar ou querer “olhar, reparar, auscultar”. A contemplação da plenitude é dada de forma tão distante que disfarça “a variedade inesgotável dos perfis humanos”, disfarça a multiplicidade do mundo representando-o como abstrações totalizadas.

Quanto ao conhecimento tornado possível pela revelação da Máquina, nada mais identificado com as noções de “mistério” e “abismo”. Trata-se de uma “ciência sublime e formidável” (v. 41-42), ou seja, uma ciência que manifesta por um lado um “grau elevado”, próximo à perfeição superior e a um estado de grande nobreza (no qual se pode verificar uma das “nuances morais” do poema) que a mantêm fora de alcance para os homens comuns; e, por outro lado, manifesta um sutil terror, dado que o que é “formidável” é também “terrível, temível, terrificante e perigoso”, algo que, estando “acima do comum”, mostra-se “descomunal”, “colossal”, e por isso mesmo praticamente impossível de suportar: “Quando o discurso passa da linguagem cognitiva (*explicação, nexos, enigmas, verdades, verdade*) a uma referência à vida, esta é neutralizada em suas células, pois o que floresce no caule da existência é o “solene sentimento de morte” (BOSI, 1998, p. 91). No quarto período, são apresentadas “três esferas de objetos oferecidos à contemplação do homem, totalizando aquela “natureza mítica” do ser [...]” (MERQUIOR, 1996, p. 109): 1) as obras e pensamentos humanos (vs. 49-53); é o item de menor extensão: “No “reino augusto”, na “ciência sublime” que a máquina exhibe, o homem é apenas uma parte, sem ser sequer a mais valiosa”; 2) as obras da natureza, realizadas no homem, nos animais, nas plantas ou nos minerais (v. 54-60); e 3) o “absurdo original”, a lembrança dos deuses e o sentimento da morte (v. 61-66) (idem, p. 109).

Sim, a Máquina do Mundo dirige-se, em sua fala, ao Caminhante. Mas esse endereçamento enunciativo não deve ocultar a polifonia discursiva do poema, que a estrutura narrativa dispõe como um fragmento de um diálogo ou relato mais amplo, negociado entre o “eu lírico”, seu leitor ideal e seus leitores empíricos. Se a Máquina fala ao Caminhante, a quem fala, por sua vez, o Caminhante quando relata o ocorrido? O Caminhante encontrava-se sozinho, no presente-do-narrado dado no poema. Encontra-se ele sozinho no momento do relato? Ainda que seja virtual, que traços deixa esse interlocutor no registro enunciativo do poema?

No presente-do-narrado, o Caminhante está sozinho, em silêncio; ele percorre um caminho que só é possível percorrer sozinho, o da consciência individual. O

temário da consciência é apontado por Alfredo Bosi com a aproximação em relação ao “tema hegeliano da consciência em desgraça” (MERQUIOR, 1996, p. 111) diretamente no poema. Na outra composição que forma, no livro, a seção “A Máquina do Mundo”, a consciência equivale, segundo Affonso Romano a um “cruzamento, intersecção do Eu e o Mundo” (SANT’ANNA, 1992, p. 242). No “Relógio do Rosário”, no tempo que ele registra como *templum* barroco de Minas, abre-se o olho (a consciência). E num outro poema, “O relógio” ( ), ele mesmo [Drummond] faria tal aproximação: “a hora no relógio da matriz é grave como a consciência” (idem, p. 242).

Trata-se de um caminho intransferível e incomunicável para a maior parte das pessoas, mas tornado possível e disponível pelo recurso à linguagem – a máquina onde se processam as relações e as representações sociais que constituem a realidade que costumamos denominar como “Mundo”. No poema, a consciência do Caminhante está imersa no ambiente crepuscular e espelha-se nessa natureza para gerar a analogia anímica. Há muito sabe ele, o Caminhante, ter sido sujeito e objeto do próprio e do alheio conhecer, mas neste momento não lhe interessa nem uma nem outra possibilidade; desgastadas, elas – as posições cognitivas de “sujeito” e “objeto” – não mais identificam nem determinam as condições de sua percepção: “Curiosamente, [o Caminhante continuará] persistindo na fadiga e na renúncia [...]”, ainda que a ciência, “*dada*”, não estimule o “engenho” [do pensamento moderno]” (MERQUIOR, 1996, p. 109-110).

Importa também observar que o caminho dado pelo aspecto fabular do poema não é a única via trilhada pelo poeta (é, *apenas*, a mais fundamental), tal como dá a entender o verso 82, em que ele declara textualmente que sua “neutra face” percorre também *outros caminhos*. Seja como “total explicação da vida” (e, portanto, manifestando uma conformação teleológica, um sentido posterior, finalista) ou como “nexo primeiro” (ou seja, como base, ponto de partida, causalidade), a ciência que se origina da Máquina é singular: não pode ser comparada a nenhuma outra forma de conhecimento disponível. É ela – a ciência oferecida pela Máquina – quem estabelece a ligação, o vínculo, a união, as relações mesmas entre as coisas que constituem o Mundo. Essa ciência, portanto, vê-se *repetida* e *acumulada* em todas as coisas: ela é o exemplo mais completo e bem acabado da noção de “homologia”. Ainda assim, é possível que se *olhe* o “formidável” e que se *perceba* o “sublime”.

Quem sabe, será possível *auscultar* o “hermético”, aquilo que é fechado, que é sem comunicação, que é difícil, obscuro e, no limite, “alquímico”, “transmutável”.

E mesmo que seja “sublime” e “hermética”, ela “dá volta ao mundo e torna a se engolfar / na estranha ordem geométrica de tudo” (v. 59-60) e põe o elemento humano *dentro*, no *interior* de seus limites, empresta ao humano a propriedade sublime e hermética, permitindo que o “reino augusto” seja, enfim, “submetido à vista humana” (v. 68-69), ainda que como um relance (v. 67) concentrado, simultâneo e múltiplo. Para Merquior, o poema reafirma a “condição plenamente antropocêntrica, estritamente profana, do homem moderno: não aceita nada que não esteja contido em sua própria capacidade, sem auxílio superior” (MERQUIOR, 1996, p.110). Em todo caso, os elementos dessa multiplicidade, pertencendo à entrevisão que constitui a apresentação da Máquina ao Caminhante, não alcançam, não se unem à paisagem desértica em que ocorre a revelação: sua existência não se identifica com o cenário fabular dado na abertura poema.

Uma vez apresentada a Máquina, uma vez declarada a suposta benesse que ela tem a oferecer ao Caminhante, o poema entra em seu terceiro momento narrativo. O semblante do viajor volta ao primeiro plano, apontando “a neutra face // que vou pelos caminhos demonstrando” (v. 78-79), em si mesma aberta e fechada como uma flor reticente e atemporal, ela mesma sublime e hermética, ela mesma formidável. O Caminhante não “recusa” explicitamente o dom ofertado pela Máquina – como aparece na proposição de Merquior (p. 110); ele “desdenha” do que ela lhe oferece, após “relutar” (v. 70), mostrar-se “reticente” (v. 84), “incurioso” e “lasso” (v. 88). O Caminhante desdenha dela, e ela se recolhe mais por sua hesitação do que por sua recusa. O poema assume uma entonação fáustica que envolve a “luta pelo conhecimento de si mesmo” (BOSI, 1998, p. 87): a Máquina oferece sua ciência sob a forma de conhecimento a ser colhido, mas o Caminhante devolve desdém e recusa, incuriosidade e lassidão (v. 88-89). Daí em diante, ele abdica do acesso à “ciência da Máquina”, mas guarda para si a experiência desse contato e a memória dessa perda. Ou seja: o Caminhante não chega ao fim do poema tão vazio quanto entrou. Ele pode agora ponderar sobre o que por acaso terá ganhado (mesmo que tenha perdido) ao repelir uma existência marcada pela sublimidade, pelo hermetismo e pela formidabilidade:

Drummond poetiza o tema hegeliano da consciência em desgraça (*Fenomenologia do Espírito*, IV, b, 3), do espírito insciente de sua própria autonomia, projetando todo valor num além a que não se liga pelo pensamento e sim pela devoção – consciência “culpada”, remordida pela alienação, em meio à insuportável dor de existir fora de si. (MERQUIOR, 1996, p. 111.)

Ao conhecimento pela religião, que dá acesso ao “real verdadeiro”, e pelo amor, que só pode ser alcançado pela mobilização do imaginário, o Caminhante “contrapõe um invencível pessimismo”, o pessimismo que se origina do relativismo concernente ao domínio do simbólico. Ele rejeita de forma voluntária “a ciência rara, inumana, hermética e sacra. [...]” (MERQUIOR, 1996, p. 112), retoma seu vagar e avança pensando não mais “com a cabeça”, mas com “as mãos” – um pensar mais corporal, mais “físico” e menos platônico, menos ideal do que aquele que se vinha operando até então na tradição.

O Caminhante, contudo, é relutante e reticente – experimentado que é na vã luta com as palavras: “A distância prática entre sujeito e objeto se mantinha, a ponto de o homem agarrar seu objeto, ser este quem o abraçava, superior e solene (v. 68)” (MERQUIOR, 1996, p. 112). As negatividades assumidas pelo Caminhante e as inversões dadas na sua relação com a Máquina convergem para a preocupação

[...] em relação à viabilidade de um conhecimento sobrenatural, sobre-humano, extra-humano. A recusa decidida dessa via – apresentada como alternativa para os fracassos do espírito humano – está, mais do que qualquer outro tema, extensa e intensamente plasmada nos seus versos. É facultado ver, por trás do cerrado pessimismo de Drummond, um não menos compacto humanismo. [...] (MERQUIOR, 1996, p. 113.)

Merquior, logo no início de seu texto, ressalta um epíteto, “poesia do pensamento” (MERQUIOR, 1996[1962], p. 101), para caracterizar a poética drummondiana. O autor faz notar, estendendo uma digressão sobre a poética de João Cabral, sua participação na construção de “um lirismo objetivo, superador do velho cancionero subjetivista” (idem, p. 101), que a musa modernista se havia proposto suplantar. Merquior distingue entre “raciocínio histórico” e “perspectiva estética”, a fim de ressaltar que “Não pode a forma do terceiro Drummond ‘valer’, se não ‘valer’ sua temática” (idem, p. 101); ou seja: se ela não puder ser *positivada*, *demonstrada* como elemento analítico e interpretativo na apreciação do poema.

Nessa busca pelo valor temático do terceiro ciclo da poética drummondiana, “a singularidade e o significado do episódio [da Máquina] na poesia de Drummond”



(SANT'ANNA, 1992[1972]. p. 240) reiteram sua (de Drummond) “índole filosófica” (MERQUIOR, 1996[1962], p. 102) e permitem reconhecer “A Máquina do Mundo” como “um dos poemas mais sombrios” ( p. 106), “algo sem precedente na história de nossa lírica” (p. 106). A “vagueza”, a “pausa”, a dificuldade, o cansaço: haveria Odisseu mais exausto, Atlas ou Prometeu mais consumido pela Gesta Moderna? Cada passagem do poema confirma esse estado geral de dissolução:

essas "oposições" temáticas, isoladas pela análise, na verdade representam, no poema, duas ordens que se misturam, bem mais do que se contrariam. [...] Como se alguém, cansado da aspereza de andar, *mentalmente* se diluísse, e acompanhasse a imersão dos pássaros na noite grávida e completa. (MERQUIOR, 1996[1962], p. 107, grifo nosso.)

“Poeta do pensamento”, Drummond “espelha”, imprime ao seu texto essa identidade, nas tonalidades mais sombrias. O Caminhante, que o poema colhe em pleno vagar, vem já desistido, desenganado, sem forças para “lutar pelo conhecimento” (MERQUIOR, 1996[1962], p. 107). Seu contato com a Máquina tem um quê de sedução, busca atrair a atenção (o olhar) do Caminhante. A percepção deste – minimizada pela exaustão, pelo cansaço – é imaterializável, intestemunhável, “nenhum sinal externo” pode comprová-la (idem, p. 108). Débil, reticente, o Caminhante não se digna a conhecer *de facto* a Máquina: na medida mesmo em que ele se retrai (“a presença do humano não é mais dignificada”, idem p. 109), a repele: “O caminhante recusa o dom gracioso da máquina do mundo. Desdenha o conhecimento sobre-humano, acima das deficiências insanáveis da medida humana [...]” (idem, p. 110).

Marcante, no texto de Merquior, é o destaque dado à *imperatividade* da Máquina do Mundo em relação ao Caminhante, o seu “olha, repara, ausculta”. Ao considerar que o poema se *desvia* da tradição subjetivista, assumindo-se como espaço para a enunciação de um “lirismo objetivo”, o crítico ressalta o *apagamento* do humano (a força, a vontade, a curiosidade) e a *potencialização* da presença da Máquina, a ponto de explicitar uma quase-antropomorfia (ou uma antropomorfia velada), mesmo no contexto de sua sublime manifestação. Merquior estabelece um *punctum*, e com ele singra toda uma configuração coordenada de sentidos, entendendo que “longe de o homem agarrar seu objeto”, era este quem o abraçava, “superior e solene” (MERQUIOR, 1996[1962], p. 112).

O crítico, por outro lado, faz questão de localizar um limite para o negativismo em relação à possibilidade de conhecimento: “onde ele é mais negativo, é em relação à viabilidade de um conhecimento sobrenatural, sobre-humano, extra-humano” (MERQUIOR, 1996[1962], p. 113). No plano metafísico, somente poderia haver uma “ciência sublime” (idem, p. 109), indisponível para a perspectiva da expressão humana. Bem, se a presença da Máquina não dissolve completamente, se ela não apaga a presença do Caminhante, o que poderíamos dizer a respeito deste? Até onde poderíamos chegar, no afã de compreender seu “invencível pessimismo epistemológico” (idem, p. 112)? O que ele – moderno – pode fazer com uma luz que não se dirige aos olhos, mas ao coração?

O andarilho, que “não aspira à visão mística”, como era o caso de Dante, também não se investe de nenhuma pulsão erótica evidente, como o Gama camoniano (idem, p. 111). E, muito menos, pensa atingir a uma apreensão “quântica” da Máquina, como propõe Haroldo de Campos. Ele, no poema, mostra-se “um homem sem fé, sem mais nenhuma esperança, sem mesmo a derradeira palpitação da crença” (idem, p. 109):

O caminhante recusa o dom gracioso da máquina do mundo. Desdenha o conhecimento sobre-humano, acima das deficiências insanáveis da medida humana [...]. Ao recusá-lo, investe-se da condição plenamente antropocêntrica, estritamente profana, do homem moderno: não aceita nada que não esteja contido em sua própria capacidade, sem auxílio superior. [...] (MERQUIOR, 1996[1962], p.110.)

Tão *forte* é a imagem da Máquina drummondiana que ela ofusca, desde sua publicação inicial, a presença do Caminhante. Mas não causa desconforto correr e recorrer no texto, investigando – tanto quanto o Caminhante –, inquirindo a respeito da Máquina? Ela, para nós, tanto quanto para ele, reponta verso a verso, apenas para se ocultar no salto de um a outro, e a outro, e a outro verso. *Sedutora*, parece comungar muito mais com Afrodite que com Eros. (Talvez até redisséssemos: “*Les événements...*”) A Máquina aparece no crepúsculo, numa estrada: o cronótopo (que condensa e *contém* as relações temporais) e o *locus* fornecem dimensões para as relações espaciais (formais) disponíveis à metáfora e às alegorias possíveis ao poema.

Se a Máquina se revela, *como* ela se revela para *este* Caminhante? Como essa “alma moderna” lida com a questão basilar do conhecer? Por acaso o viajante

não projeta *plenamente* os contornos da mentalidade moderna? Dervixe (pós)moderno, exausto no auge mesmo de sua revelação? É a Máquina do Mundo que se mostra de forma calma para o Caminhante, ou, *simétrica e inversamente*, é ele quem se aproxima dela? Por fim, de uma voz a outra, quantos imperativos se põem no plano do texto? Os da Máquina, certamente; os do Caminhante, provavelmente; e os do autor (enovelado e ainda mais oculto na trama do texto), que opera uma outra máquina – igualmente potente: o poema... Quantos níveis de manipulação da linguagem poderíamos distinguir na versão drummondiana da Máquina do Mundo?

Poderíamos tentar uma síntese das instâncias mais diretas de produção de significados, no texto. Assim, como já vimos, o aspecto fabular põe em cena um Caminhante que reconta um episódio de sua epopéia, um episódio marcado pelo traço do enigmático e da formulação alegórica. Esse homem opera a Máquina (ele *fala* sobre ela, modifica sua significação no contexto de uma tradição temática e tópica) e é operado por ela, é subordinado a ela em todo o curso de sua existência, pois ela será responsável por uma boa parte da *memória* que ele deixará para a História – a sua, biográfica e memorial; e a daqueles – seus outros – que ele exprime. Já o aspecto autoral constitui uma outra relação com a Máquina.

Tomada como mote de uma Poética finalmente consolidada, ela estabelece uma diferença de abordagem, de produção de sentido. Como autor, Drummond aceita a Máquina, embora não se entregue a ela: ele não abandona a *função autoral*, mas evita exercer a potência dessa função em sua plenitude diretamente sobre o real (por exemplo, por meio do engajamento político e ideológico) por considerar que lhe basta o domínio limitado – e por isso mesmo, *possível* – da produção literária. A “neutralidade absoluta” alcançada pelo eu-lírico em “A Máquina do Mundo” é a única negação efetivamente comprovável, mas como essa é a condicionante maior da recepção ao poema, é a que conduz as primeiras leituras do poema.

Ora, mas então vejamos: é mais que explícita a recusa do Caminhante em consumir seu conhecimento da Máquina. Mas o Caminhante – o Eu lírico – é apenas o *foco* mais aparente, mais “superficial” de enunciação do poema. Quando o lemos poema, tropeçamos várias vezes nas marcas de sua enunciação. Em certos momentos, chegamos mesmo a ter a impressão de que o Caminhante está *muito*

mais preocupado em descrever-se a si mesmo (a autoconsciência não é um dos grandes traços definidores da mentalidade moderna?) do que com tomar parte na construção de uma imagem da Máquina que ele, pelo menos ele, não chegou a conhecer de fato. Já o *autor* Drummond, este costuma passar incólume pelas perscrutações (!) mais gerais, que costumam oscilar entre uma indivisa humanidade / autoralidade / expressividade. Como numa travessura machadiana, poderemos enquadrar, de alguma forma, “A Máquina do Mundo” como uma espécie de “Capitu” drummondiana? Afinal, como poderia um tema ser *tratado* num poema, se seu autor dele não se acercasse, de alguma maneira? Como um poeta (como figura autoral) que tem “apenas duas mãos / e o sentimento do mundo”, que é “todo certeza”<sup>93</sup> a ponto de não saber mais “sofrer” (errar, arrepender, contrariar-se com verdade alheias), um liberto entre cativos (afinal, “nem todos se libertaram ainda”), como alguém que percebe a chegada de “um tempo em que a vida é uma ordem”, e que tem, enfim, seus próprios métodos poéticos e suas receitas paralógicas para a construção do gesto poético, pode não ter sido tentado, ele mesmo, a desvendar a Máquina do Mundo?

Os leitores acostumados ao jogo drummondiano não estranharão demasiadamente a possibilidade de um simulacro, de um disfarce, na construção de “A Máquina do Mundo”. Em mais um de seus contrapontos à tradição subjetivista da literatura brasileira de até então, Drummond dispõe no poema um sujeito humano, um eu lírico do qual *não* emana o tema do poema. Uma paráfrase narrativa mais superficial poderia levar a uma sinopse como “um homem, caminhando, depara com a Máquina do Mundo; de conhecê-la abre mão, e retoma seu caminho”. Curiosamente, quando começamos a treslar o poema, percebemos que não é o Caminhante que lida com a Máquina; antes, é ela que se ocupa momentaneamente com ele, que se “entreabre” e “abre”, que fala ao Caminhante e ordena sua atenção (“olha, repara, ausculta”, v. 40). A mentalidade moderna e o romantismo ainda fundeado na cultura brasileira apenas reforçariam a expectativa por um eu lírico que interrogasse, que perquirisse, que subjugasse a Máquina (heroicamente, como um conquistador; ou que a ela se entregasse, por via de algum deslize fáustico).

Fazendo uso e recurso da redação de versões, talvez possamos explorar algum novo ângulo em relação a essa questão:

---

<sup>93</sup> De “Os ombros suportam o mundo”.

1. O Caminhante, sujeito-de-si, deambula. Aos poucos, forma-se diante dele uma imagem dando conta da presença da Máquina do Mundo. Cansado, exausto, ele não chega a ter aceso pleno à "Máquina do Mundo": desconcertantemente, recusa-a. (É claro que, tivesse ele chegado com muita ansiedade e vigor, provavelmente teria sido repellido pela Máquina.)

2. A Máquina do Mundo, inexorável em sua faina, detém-se por um momento diante de um que dela – curiosamente – se esquivava. Surpresa com uma descoberta tão extraordinária (ela reconhece nele um daqueles que a procuram incessantemente, século após século), ela a ele se oferece, "explicação total da vida". Quando ele declina, ela imediatamente se retira, tanto que tem a fazer, tanto mundo tem ainda a produzir.

3. O mundo, em-si-mesmo e à distância (no poema, só se pode ter acesso ao Mundo ou à Máquina alternadamente), apenas acompanha o entrevero da Máquina com o Caminhante. O mundo apenas "vagamente" participa do desenrolar do poema, nublado, opaco, pausado e seco; traduz muito mais o olhar do Caminhante que sua própria índole (Mundo é vastidão, é sublime, é desconcerto...).

Conhecer a Máquina do Mundo mudaria o Caminhante, não a máquina – e muito menos, o mundo. Por isso o Caminhante abre mão de conhecê-la: como um Dante deglutido "joyceanamente", ele se mostra numa "epopéia minimal" que parodia os (inter)textos iniciais. O poema repete um fragmento – "o" fragmento – da Comédia, mas esse fragmento se projeta sobre o tema geral de "máquina do mundo". Além disso, Drummond é o representante de uma cultura plenamente logocêntrica (o alto modernismo), que exige de si transformar tudo (o que "toca") em palavra (e, por extensão, em significado). Contudo, sendo puro pensamento, *metá physis*, a máquina do mundo não poderia habitar de forma definitiva a linguagem, nem mesmo a poética.

Em princípio, a máquina do mundo se mostra *no* próprio poema – em cada poema que lemos – e não *através* dele. O poema não é apenas um meio urdido pelo poeta para nos dar a conhecer sua imagem de "máquina do mundo" e os efeitos que pensou orquestrar a partir dela: ler o poema pode, em certos momentos, *mostrar* a operação da máquina do mundo. Inquirir o poema, perseguir seus "enigmas", retornar ao passeio do Caminhante e ao momento em que se depara com a Máquina: todos esses movimentos podem sugerir a recuperação e o contraste das

hipóteses aqui lançadas em relação ao modelo (aos modelos) de representação dos sistemas modernos de pensamento.

Além disso, voltamos a frisar, é a máquina que permite *ver* o Mundo; “elucidá-lo”, no dizer de Wittgenstein: “*dar luz*” a, “*mostrar*”, “*deixar ver*”; por oposição: “dizer”, “falar sobre”). Assim como o poeta/o poema “mostra”, “deixa ver”; o prosador (o discurso comum, o mundano aparente no discurso cotidiano) “fala sobre”, “formula”. A Máquina do Mundo cunha o sentido, imprime o sentido nas retinas (mesmo tão cansadas!) do Caminhante. *Ex machina*, produz-se um efeito (*visual*, mas não *luminoso*): a aparência que a Máquina cria, a substância a partir da qual ela enforma – produz – o Mundo. O Mundo, aliás, é um elemento tão discreto no poema (mesmo emprestando-lhe a força de suas sugestões *vagas e pausadas*<sup>94</sup>) que quase não o percebemos. Não sabemos, não podemos afirmar se ele está “dentro” ou “fora” da Máquina (na verdade, não sabemos nem mesmo o quanto essas categorias seriam aplicáveis a um ser tão elemental); suponhamos, por hora, apenas que Máquina e Mundo são dois entes distintos e que, portanto, podem ser pensados (ainda que momentaneamente) como excludentes um do outro: a Máquina do Mundo *não* é o Mundo, tanto quanto o Mundo *não* pode ser simplesmente reduzido ao *mecanismo* da máquina que o produziu.

Desejar pensar o Mundo *a partir* da Máquina que o produz (assim como pensar o poema “A Máquina do Mundo” *a partir* da imagem da “máquina do mundo”) certamente afetará a *compreensão* que possamos ter dele: se a percepção exige configurar uma aparência (ao ouvir falar da Máquina, desejamos visualizá-la, defini-la, objetivá-la), ela derivará, degenerará: a *proximidade* da Máquina *afetará, distorcerá* a percepção que possamos ter do Mundo (tanto quanto a *proximidade* em relação a ele afetará, distorcerá nossas possibilidades de compreensão *total* da Máquina). A idéia de “mecanismo” (relação causa/efeito), inerente à idéia de “máquina”, leva-nos diretamente para a indagação a respeito das partes constituintes da “máquina do mundo”. Se existe um “mecanismo” existem pelo menos dois constituintes, duas peças, dois estágios, e pelo menos um processo produtivo, pelo menos um movimento de transformação, em que uma quantidade qualquer de energia é despendida (pelo mecanismo) para transformar uma matéria, para dar forma a ela. Ora, se a Máquina produz o (sentido do) Mundo (na medida

---

<sup>94</sup> MERQUIOR, 1996, p. 106-7.

em que torna possível o conhecimento a seu respeito), poderemos dizer que o "sentido" é a "substância" que o constitui? Que relação seria possível estabelecer (que analogia) entre "sentido" e "éter", na medida em que ambos se possam enquadrar como "substância" manipulada pela Máquina que produz o Mundo?

A circularidade que se instala à volta do pensamento, quando este se ocupa em desvendar a "máquina do mundo" provoca uma espécie de "refração cognitiva", finita (como *discurso*) e infinita (como *imaginação*). É em sua representação simbólica, contudo, que ela manifesta uma espécie de *fracta logós*, uma circularidade do "mecanismo mínimo" (da transiência real-simbólico-imaginário) que passa a envolver tudo num grau máximo, escapando mesmo à possibilidade de uma localização "simples" no tempo e no espaço a partir dos quais se define a mundanidade. Em sua capacidade de manter-se dentro/fora do Mundo, a Máquina dialoga com a imensidão e comunga com o sublime, com a realidade e, finalmente, com a *verdade*. O Caminhante não é um pessimista epistemológico nem um niilista, *exatamente porque ele continua pensando*. Se ele descobre as limitações do conhecimento, se opta por manter-se nos limites de sua humanidade – gasta, erodida, talvez irreversivelmente arruinada; mas ainda humanidade – opta por viver-em-conhecimento, no seguimento de suas mãos pensas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Editôra Mestre Jou, 1970.
- ABDALA Júnior, Benjamin. *Literatura, história e política literaturas de língua portuguesa no século XX*. Cotia: Ateliê Editorial, 2007.
- ADORNO, Theodor W. In: *Notas de literatura*. Barcelona: Ediciones Ariel, 1962.
- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. Os conceitos de literatura e de literariedade. *Teoria da literatura*. 8.ed. Coimbra: Almedina, 1988.
- AMARAL, Maria Nazaré de Camargo Pacheco. *Período clássico da hermenêutica filosófica na Alemanha*. São Paulo: EDUSP, 1994. (Coleção Campi, 16.)
- ANDRADE, Janilto. *Literatologia*. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.
- ANDRADE, Mário de. O movimento modernista. In: BERRIEL, Carlos Eduardo (Org.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990. p. 25-45.
- ANDREFSKY, William. *Lithics: Macroscopic Approaches to Analysis*. Cambridge manuals in archaeology. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2005.
- ANDY, Clark. *Being There Putting Brain, Body, and World Together Again*. Cambridge: MIT Press, 1998.
- ARRIGUCCI JR., Davi. *Coração partido: uma análise da poesia reflexiva de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- AYER, Alfred Jules. *Hume*. Tradução de Maria Luisa Pinheiro. São Paulo: Loyola, 2003.
- AZEVEDO, Fernando de. *A cultura brasileira*. 5.ed. São Paulo: Melhoramentos/Edusp, 1971.
- BAHIA, Denise Marques. De 1924 a 2004: das caravanas modernistas a uma revisão crítica do modernismo em Minas Gerais – refazendo ‘o caminho percorrido’. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v. 11, n. 12, p. 15-27, dez. 2004.
- BALOCCO, Anna Elizabeth. Quando a ficção invade a prosa: práticas discursivas não-canônicas no discurso acadêmico. *Revista Linguagem em (Dis)curso*, v. 5, n. 2, p. 27-40, 2005.
- BALUTANSKY, Kathleen M.; SOURIEAU, Marie-Agnès. *Caribbean Creolization Reflections on the Cultural Dynamics of Language, Literature, and Identity*. Gainesville: University Press of Florida, 1998.
- BARBOSA, João Alexandre. *Alguma crítica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: notas sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- \_\_\_\_\_. *Elementos de semiologia*. 11.ed. São Paulo: Cultrix, 1996.
- BAKER, Deane-Peter; MAXWELL, Patrick. *Explorations in Contemporary Continental Philosophy of Religion*. Amsterdam: Rodopi, 2003.



- BENVENISTE, E. *Problemas de Lingüística Geral*. São Paulo: Edusp, 1976. Publicado originalmente em 1966.
- BERNARDO, Gustavo. Conhecimento e metáfora. *Alea*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 27-40, 2004. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1517-106X2004000100003&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2004000100003&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 7 ago. 2008.
- BERRIEL, Carlos Eduardo (Org.). *Mário de Andrade hoje*. São Paulo: Ensaio, 1990.
- BLOOM, Harold. Charles Baudelaire. In: \_\_\_\_\_. *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.
- BOLDOR, Alexandru. *Perspectives on Comparative Literature*. 2003. 71 f. Dissertação (Master of Arts) – The Interdepartmental Program in Comparative Literature, Louisiana State University, Louisiana, 2003. Disponível em: [http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-0408103-104408/unrestricted/Boldor\\_thesis.pdf](http://etd.lsu.edu/docs/available/etd-0408103-104408/unrestricted/Boldor_thesis.pdf). Acesso em: 12 jan 2007.
- BOMBASSARO, Luiz Carlos, PAVIANI, Jayme. *As fontes do humanismo latino*. Vol. III – O sentido do humano na cultura brasileira e latino-americana. Porto Alegre: Edipuc, 2004.
- BORBA, Maria Antonieta Jordão de Oliveira. Teoria da literatura e lingüística. In: \_\_\_\_\_. *Tópicos de teoria para a investigação do discurso literário*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- BORNSCHIER, Volker; LENGYEL, Peter. *Waves, Formations and Values in the World System*. New Brunswick (U.S.A.): Transaction Publishers, 1992. (World society studies, v. 2.)
- BOSI, Alfredo. Um testemunho do presente. In: MOTA, Carlos Guilherme. *Ideologia da cultura brasileira, 1933-1974*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2008.
- BOUDON, Raymond. *Tratado de sociologia*. Tradução de Teresa Curvelo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
- BOUQUET, Simon. *Introdução à leitura de Saussure*. São Paulo: Cultrix, 2000.
- BOYDE, Patrick. *Dante Philomythes and Philosopher*. Man in the Cosmos. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.
- BUENO, Luís, Os outros 20 poemas brasileiros mais votados. *Folha de São Paulo*, n. 02 jan 2000. Caderno *Mais!*, p. 9.
- CALDAS, Alberto Lins. *O grotesco e o alegórico*. Porto Velho: CHP/UFRO, 2002.
- CAMARGO, Sílvio César. *Modernidade e dominação – Theodor Adorno e a teoria social contemporânea*. São Paulo: Annablume / FAPESP, 2006.
- CAMILO, Wagner. *Drummond: da Rosa do povo à rosa das trevas*. Cotia: Ateliê Editorial, 2001
- CAMPOS, Maria Teresa Cardoso de. *Marcuse: realidade e utopia*. São Paulo: Annablume, 2004. (Selo Universidade, 268.)
- CARDOSO, Sebastião Marques. Caminhos da crítica literária brasileira: Roberto Schwarz e Luiz Costa Lima. *Revista Impulso*, Piracicaba, v.15, n.36, p. 117-128, 2004.

CARPEAUX, Otto Maria. Claro Enigma. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, p.7, 2 nov.1952.

CARVALHO, Jairo Dias. A imanência, apresentação de um roteiro de estudo sobre Gilles Deleuze. *Trans/Form/Ação*, Marília, v. 28, n. 1, p. 14-25, 2005 . URL: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0101-31732005000100007&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-31732005000100007&lng=en&nrm=iso)>.

CARVALHO, José Reynaldo de Salles. *Tudo que é cânone desmancha no ar: a rizomática literatura comparada do tempo presente*. 2006. 130 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Comparada) - UnB, Brasília, 2006.

CASSIN, Barbara. *O efeito sofisticado: sofisticada, filosofia, retórica, literatura*. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Maria Cristina Franco Ferraz, Paulo Pinheiro. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

CASTRO, Manuel Antônio de. *Poeisis, sujeito e metafísica*. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *A construção poética do real*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

CAVALCANTE, Djalma. O poeta vê a poesia. Juiz de Fora, julho de 1924: as origens do pensamento crítico de Carlos Drummond de Andrade. *Revista Ipotesi*, Juiz de Fora, v. 6, n. 2. P.12-20. 2003.

CECCARELLI, Marco; De PAOLIS, Paolo. A brief account on Roman machines and cultural frames. In: YAN, Hong-Sen; CECCARELLI, Marco (Eds.). *INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON HISTORY OF MACHINES AND MECHANISMS: Proceedings of HMM 2008*. Dordrecht: Springer, 2009. p. 245-260.

CHÂTELET, François. *Uma História da Razão – entrevistas com Émile Noël*. Tradução de Lucy Magalhães e revisão de Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

DUBOIS, Christian. *Heidegger: introdução a uma leitura*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

COELHO JUNIOR, Nelson Ernesto. Da intersubjetividade à intercorporeidade: contribuições da filosofia fenomenológica ao estudo psicológico da alteridade. *Psicologia USP*, São Paulo, vol.14, no.1, p.185-209, 2003. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-65642003000100010&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642003000100010&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 27 nov. 2008.

COHN, Gabriel. Difícil reconciliação – Adorno e a dialética da cultura. In: *Revista Lua Nova*, São Paulo, n. 20, maio de 1990.

CORREIA, Marlene de Castro. *Drummond, a magia lúcida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

\_\_\_\_\_. O campo visual de uma experiência antecipadora. In: CAMPOS, Augusto; CAMPOS, Haroldo. *ReVisão de Sousândrade, textos críticos, antologia, glossário, bibliografia*. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

\_\_\_\_\_. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

COSTA, Iná Camargo. Tragédia no século XX. In: WILLIAMS, Raymond. *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

CULLER, Jonathan. *Comparative Critical Studies, Londres*, v. 3, n. 1–2, BCLA, 2006, p. 85–97.

DAMROSCH, David. Rebirth of a Discipline: The Global Origins of Comparative Studies. *Comparative Critical Studies, Londres*, v. 3., n. 1-2, p. 99-112, 2006.

DELACAMPAGNE, Christian. *História da filosofia no Século XX*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia..* Tradução de Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2000. v. 4.

\_\_\_\_\_; \_\_\_\_\_. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Tradução de Aurélio Guerra Neto e Celia Pinto Costa. Rio de Janeiro, 2000. v. 1.

DELEUZE, Gilles. *A Ilha Deserta*. Tradução de David Lapoujade e Luiz B. L. Orlandi. CIDADE: Iluminuras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Bergsonismo*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1999.

\_\_\_\_\_. *Empirismo e subjetividade: ensaio sobre a natureza humana segundo Hume*. Tradução de Luiz B. Orlandi. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

DERRIDA, Jacques; COWARD, Harold G.; FOSHAY, Toby. *Derrida and Negative Theology*. Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1992.

DIAS, Márcio Roberto Soares. *Da cidade ao mundo: notas sobre o lirismo urbano de Carlos Drummond de Andrade*. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2006.

DIAS, Maurício Santana. O século da terra desolada. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 02 jan. 2000, Caderno Mais!, p 3.

DICKIE, George. The New Institutional Theory of Art. In: LAMARQUE, Peter; OLSEN, Stein Høngom (Eds.). *Aesthetics and Philosophy of Art : the analytic tradition*. Malden: Blackwell, 2003. p. 47-54.

DOMINGUES, Ivan. *O grau zero do conhecimento: o problema da fundamentação das ciências humanas*. São Paulo: Edições Loyola, 1991. (Coleção Filosofia, 18.)

DRUMMOND, Carlos Drummond de. *Tempo, vida, poesia – confissões no rádio*. Entrevistas a Lya Cavalcante. Rio de Janeiro: Record, 1986. Editado originalmente como programa de rádio, em 1954.

DUBOIS, Jean *et al.* Dicionário de Lingüística. São Paulo: Cultrix, 1973.

DUROZOI, Gérard *et. al.* *Dicionário de filosofia*. Tradução de Marina Appenzeler. 4.ed. Campinas: Papirus, 2002.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

EHRAT, Johannes. Logic of relations. In: *Cinema and semiotic: Peirce and film aesthetics, narration and representation*. Toronto: Un. of Toronto Press, 2005.

FELLUGA, Dino. *Terms used by new historicism: introductory guide to critical theory*. Purdue University. Disponível em:  
<<http://www.purdue.edu/guidetotheory/newhistoricism/terms/>>. Acesso em: . 26 abril 2009.

FERNÁNDEZ, Alicia Yllera. Del clasicismo francés a la crítica contemporánea: historia de las ideas literarias (II). *Epos: Revista de filología*, Madrid, n.6, 1990, p. 331-354.

FERRATER MORA, José. *Dicionário de filosofia*. Rio de Janeiro: Loyola, 2001.

FIKER, Raul. *A interpretação alegórica do mito de Francis Bacon*. Araraquara: Unesp, 1986. Projeto de pesquisa 1986-1990.

\_\_\_\_\_. Os domínios de Deus e os limites da razão: o papel do divino na modernidade de R. Descartes e F. Bacon. Araraquara: Unesp, 2003. Projeto de pesquisa. 2003-2005.

FITTER, Chris. *Poetry, space, landscape : toward a new theory*. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1995. (Literature, culture, theory, 13. )

FLORES, José Reyes Gonzáles. Genealogía del ensayo. *Revista Sincronia*, Guadalajara, v. 7, n. 2, p. 30-63, 2004. Disponível em: <http://sincronia.cucsh.udg.mx/>. Acesso em: 12 fev 2007.

FONTANILLE, Jacques. *Semiótica do discurso*. Campinas: Contexto, 2007.

FOWLIE, Wallace. *A Reading of Dante's Inferno*. New York: Taylor & Francis, 1981.

FRAENKEL, Abraham; A., DALEN, Dirk Van; LEVY, Azriel; BAR-HILLEL, Yehoshua. *Foundations of Set Theory*. Amsterdam: North-Holland, 1973. (Studies in logic and the foundations of mathematics, 67.)

GARDELARI, Sandra Chaves. A amplitude do signo lingüístico e suas manifestações de re-significação. *Letras & Letras*, Uberlândia, n. 21, jan.-jun. 2005, p. 265-285.

GILBERT, Paul. *Simplicidade do princípio: prolegômenos à metafísica*. São Paulo: Loyola, 2004.

GOMES, Angela de Castro. Os intelectuais cariocas, o modernismo e o nacionalismo: O caso de Festa. *Luso-Brazilian Review*, New York, v.41, n.1, p. 33-55, 2004.

GOUVÊA, Leila Vilas Boas. *Pensamento e "lirismo puro" na poesia de Cecília Meireles*. São Paulo: EDUSP, 2008. (Ensaios de cultura, 34.)

GRACIA, Jorge J. E. *A theory of textuality: the logic and epistemology*. Albany, NY: State Univ. of New York Press, 1995.

GRANA, Roberto B. *Origens de Winnicott: ascendentes psicanalíticos e filosóficos de um pensamento original*. Porto Alegre: Casa do Psicólogo, 1989.

GRANDESSO, Marilene. *Sobre a reconstrução do significado : uma análise epistemológica e hermenêutica da prática clínica*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Em 1926*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

\_\_\_\_\_. *Modernização dos sentidos*. Tradução de Lawrence Flores Pereira. São Paulo: Ed. 34, 1998.

GURD, Sean Alexander. *Iphigenias at Aulis: textual multiplicity, radical philology*. Ithaca: Cornell University Press, 2005.

GUTWIRTH, Jacques. A etnologia, ciência ou literatura? *Horizonte antropológico*, Porto Alegre, v.7, n.16, p. 44-62, 2001. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-71832001000200012&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832001000200012&lng=en&nrm=iso). Acesso em 12 mar 2008.

- HAAS, Andrew. *Hegel and the problem of multiplicity*. Evanston: Northwestern University Press, 2000. (Studies in historical philosophy)
- HABERMAS, Jürgen. Peirce and Communication. In: KETNER, Kenneth Laine (Org.). *Peirce and contemporary thought : philosophical inquiries*. New York: Fordham Univ. Press, 1994 p. 246-260.
- \_\_\_\_\_. *El discurso filosófico de la modernidad*. Buenos Aires: Katz, 2008.
- HACQUARD, Georges. *Dicionário de mitologia grega e romana*. Tradução de Maria Helena Trindade Lopes. Lisboa: Edições 70, 1996.
- HADOT, Pierre. *The Veil of Isis: an essay on the history of the idea of nature*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press, 2006.
- HALPERIN, David. M. Plato and the erotics of narrative. In: HEXTER, Ralph J., SELDEN, Daniel L. *Innovations of antiquity : the new ancient world*. New York: Routledge, 1992.
- HAMMER, Gail. *American pragmatism: a religious genealogy*. Oxford: Oxford, 2003.
- HANSEN, João Adolfo. Forma romântica e psicologismo crítico. In: ALVES, Cilaine. *O belo e o disforme : Álvares de Azevedo e a ironia romântica*. São Paulo: Edusp, 1998.
- HANSEN, William F. *Handbook of Classical Mythology*. Santa Barbara, California: ABC-CLIO, 2004.
- HARDT, Michael. *Gilles Deleuze: um aprendizado em filosofia*. Tradução de Sueli Cavendish. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.
- HARGRAVES, John. Introduction. In: BROCH, Hermann. *Geist and Zeitgeist : The Spirit in an Unspiritual Age : Six Essays*. New York: Counterpoint, 2002.
- HAWLEY, Katherine. *How Things Persist*. Oxford: Clarendon Press, 2001.
- HENRIQUES, Fernanda. A concepção da linguagem na fenomenologia hermenêutica de Paul Ricoeur. In: *CONGRESSO INTERNACIONAL DA AFFEN*, 1., 2002, Covilhã. *Actas...*, Covilhã: [s.n.], 2002.
- HOLLANDA, H. O. B.. O modernismo em tempo real. *Cult*, São Paulo, n. 33, p. 22-27, 2003. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/heloisa/cult.php>. Acesso em: 12 ago 2007.
- HOLLIS, Adrian. The Hellenistic Epyllion and Its Descendant. In: JOHNSON, Scott Fitzgerald (Org.). *Greek literature in late antiquity : dynamism, didacticism, classicism*. Aldershot, England: Ashgate Pub., 2006.
- HYPERAPOPHASIS : Portal brasileiro de filosofia especulativa. *Proclus e a negação transcendente ou produtiva*. Disponível em: <http://www.hyperapophasis.net/hyperapophasis/hypernegation.html> Acesso em: 15 jan. 2008.
- INWOOD, Michael. *A Heidegger dictionary*. Oxford: Blackwell Publishing, 1999.
- JAKOBSON, Roman. *Language in Literature*. In: POMORSKA, A. C. di Krystyna; RUDY, Stephen. Cambridge: Belknap Press, 1987.
- \_\_\_\_\_. *Selected writings - on verse, its masters and explorers*. 5.ed. Gravenhage : Mouton, 1962.

- JAUSS, Hans Robert. O texto poético na mudança de horizonte da leitura. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*. 3.ed. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- JOBIM, J. L. *A poética do fundamento*. Rio de Janeiro: EDUFF, 1996.
- JONKER, Louis C. *Exclusivity and Variety: Perspectives on Multidimensional Exegesis*. Kampen: Kok Pharos Publ. House, 1996.
- KATAYAMA, Errol G. *Aristotle on Artifacts: A Metaphysical Puzzle*. Albany, NY: State Univ. of New York Press, 1999.
- KNIGHT, Mark; MASON, Emma. *Nineteenth-Century: religion and literature*. New York: Oxford UP, 2006
- LAWSON, Tony; GARROD, Joan. *Dictionary of Sociology*. New York: Taylor & Francis, 2001.
- LEBRUN, Gérard. *A filosofia e sua história*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- LE MOS, Celina Borges. Three City Plans in Brazil - The Modernization of spaces as a Political Symbol of the Republican State. In: *The Journal of Decorative and Propaganda Arts*, New York, 1995. p. 27-45.
- LIMA, Luiz Costa. Perguntar-se pela escrita da história. *Varia história*, Belo Horizonte, v.22, n.36, 2006. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-87752006000200009&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-87752006000200009&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 15 jun 2008.
- \_\_\_\_\_. *Conversações*. São Paulo: Edusp, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Intervenções*. São Paulo, SP, Brasil: Edusp, 2002b.
- \_\_\_\_\_. *Limites da voz: Montaigne, Schlegel*. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- LIMA-MARQUES, Mamede. *Ontologias da filosofia à representação do conhecimento*. Brasília: Thesaurus, 2006.
- LOWY, Michael; SAYRE, Robert. *Romantismo e Política*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.
- LUCAS, Fábio. *O poeta e a mídia : Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto*. São Paulo, SP: Editora SENAC São Paulo, 2002. (Série Livre pensar, 16.)
- MAGALHÃES, Domingos J. Gonçalves de. Discurso sobre a história da literatura do Brasil. Fac-símile publicado in: *Obras de D.J.G. de Magalhães*, tomo VIII. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1994. Publicado originalmente em 1836.
- MARIZ, Vasco. *Vida musical*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1997.
- MARKS, John. *Gilles Deleuze: vitalism and multiplicity*. London: Pluto, 1999.
- MARNO, David. Literature is Philosophy of History. In: HERMES INTERNATIONAL SEMINAR, 2007, Aarhus, Denmark. Abstracts... Disponível em: <http://www.arts.kuleuven.be/hermes2007/abstracts.html>. Acesso em: 18 jan 2008.
- MARTIN, John N. *Themes in neoplatonic and aristotelian logic: order, negotiation, and abstraction*. 4.ed. Aldershot: Ashgate, 2004.

Martin, Thomas L. *Poiesis and Possible Worlds : A Study in Modality and Literary Theory*. Toronto: University of Toronto Press, 2003.

MARTINS, Wilson. *A Literatura Brasileira; o Modernismo, 1916-1945*. 2.ed. São Paulo: Cultrix, 1967, v. 6.

MENEZES, Marcos Antonio de. *Um flâneur perdido na Metrópole do século XIX : História e Literatura em Baudelaire*. 2004. 145 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2004.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *A natureza : curso do Collège de France*. Texto estabelecido por Dominique Ségler. Tradução de Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MERQUIOR, José Guilherme. 'A Máquina do Mundo' de Drummond. In: \_\_\_\_\_. *A razão do Poema : ensaios de Crítica e Estética*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.

MICHAEL, Joachim; SCHÄFFAUER, Markus Klaus. A passagem intermedial dos gêneros. In: BERNARDO, Gustavo (Org.). *As margens da tradução*. Rio de Janeiro: Faperj, 2002.

MICIELI, Cristina; WALTON, Roberto J. *Foucault y la fenomenología: Kant, Husserl, Merleau-Ponty*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2003.

MOISÉS, Massaud. *A criação literária*. São Paulo: 1997

\_\_\_\_\_. *Dicionário de termos literários*. 8.ed. São Paulo : Cultrix, 1997.

MONBIOT, George. *A era do consenso : um manifesto para uma nova ordem mundial*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

MOON, Francis C. History of dynamics of machines and mechanisms from Leonardo to Timoshenko. In: YAN, Hong-Sen; CECCARELLI, Marco (Eds.). *INTERNATIONAL SYMPOSIUM ON HISTORY OF MACHINES AND MECHANISMS, 2008*, Dordrecht. *Proceedings...* Dordrecht: Springer, 2009.

MOREIRA, Daniel Augusto. *O método fenomenológico na pesquisa*. São Paulo: Thompson, 2002.

MORETTI, Franco, HOARE, Quintin. *Modern Epic : the World-System from Goethe to García Márquez*. London: Verso, 1996.

MOSS, Ann. Commonplaces and commonplace books. In: SLOANE, Thomas O. (Ed.). *Encyclopedia of Rhetoric*. Oxford: Oxford University Press, 2006. p. 130-133.

MOTTA, Leda Tenório da. O arbusto de segunda ordem no jardim das musas. In: SANTOS, Alcides Cardoso dos *et al. Desconstruções e contextos nacionais*. Araraquara: Unesp; Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral*. Tradução de Fernando Barros. São Paulo: Hedra, 2007.

\_\_\_\_\_. *Considerações intempestivas*. Lisboa: Editorial Presença, 1976.

NOVAES, Adauto; WISNIK, José Miguel. *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

- NOVIS, Yara C. G. S. Instruções para o uso de *Lavoura Arcaica* e *A Festa do Milênio*. In: CONGRESSO ABRALIC, 1995, São Paulo. *Limites: anais*. São Paulo: Edusp, 1995.
- NUNES, Benedito. Crítica literária no Brasil, ontem e hoje. In: MARTINS, Maria Helena (Org.). *Rumos da crítica*. São Paulo: Senac, 2000.
- OLIVEIRA, Bernardo Barros Coelho de. A filosofia enquanto crítica literária: o Baudelaire de Benjamin, e vice-versa. *Alea*, v. 7, n. 1, p. 37-47, jan. / jun. 2005.
- ORTIZ, Renato. *Cultura e Modernidade*. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- PABÓN, Consuelo. Diferencia y repetición en el acto de crear. CHAPARRO AMAYA, Adolfo (Org.). *Los límites de la estética de la representación*. Colección Textos de ciencias humanas. Bogotá: Ed. Univ. del Rosario, 2006.
- PAVIANI, Jayme. *Estética mínima: notas sobre arte e literatura*. 2.ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- PEDROSA, Célia. *Antonio Candido: a palavra empenhada*. São Paulo: Edusp, 1994.
- PERISSÉ, Gabriel. O polígrafo Carlos Drummond de Andrade. *Revista Mirandum - estudos e seminários*, v. 2, n.4, p. 23-33, jan. / abr., 1998.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Altas Literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- PILAGALLO, Oscar. Leituras cruzadas: carta ao leitor. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 27 jan. 2004. Sinapse online, p. 12. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/sinapse/ult1063u729.shtml>. Acesso em 15 mar 2008.
- PINO, Claudia Amigo; SILVA, Edson Rosa da. *A ficção da escrita*. Cotia: Atelie Editorial, 2004.
- PINTO, Manuel da Costa. *Albert Camus: um elogio do ensaio*. Cotia: Atelie Editorial, 1998.
- PINTO, Maria Inez Machado Borges. Urbes industrializada: o modernismo e a paulicéia como ícone da brasilidade. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 21, n.42, p. 435-455, 2001.
- POSNETT, Hutcheson Macaulay. *Comparative literature*. London: Kegan Paul, Trench, 1886.
- PRESSLER, Günter Karl. *Benjamin, Brasil: a recepção de Walter Benjamin, de 1960 a 2005: um estudo sobre a formação da intelectualidade brasileira*. São Paulo: Annablume, 2006.
- PROTEVI, John. *A Dictionary of Continental Philosophy*. New Haven: Yale University Press, 2006.
- QUEIROZ, J. Signo e Semiose. In: Site *Semiose segundo Peirce*. São Paulo: Educ-Fapesp, 2004. Disponível em: <http://www.semiotics.pro.br/semiosesegundoc.s.peirce>. Acesso em: 03 mar 2007.
- REIS, Carlos António Alves dos. *O conhecimento da literatura: introdução aos estudos literários*. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.



REIS, José Carlos. *História & teoria: historicismo, modernidade, temporalidade e verdade*. Rio de Janeiro: FGV, 2003.

REIS, Maria Dulce. Por uma nova interpretação das doutrinas escritas: a filosofia de Platão é triádica. *Kriterion*, Belo Horizonte, v.48, n.116, p. 42-60, 2007. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-512X2007000200007&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-512X2007000200007&lng=en&nrm=iso)>. Acesso em: 18 abr 2008.

SOUZA, Ricardo Timm de; OLIVEIRA, Nythamar Fernandes de (Orgs.). *Fenomenologia hoje: significado e linguagem*. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE FENOMENOLOGIA E HERMENÊUTICA, 2002, Porto Alegre. *Anais...* Porto Alegre: Edipucrs, 2002.

REIS, Valéria. Politikós – unidade e conflito na Atenas do V séc. a.C. *Revista Hêlade*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 2, p. 27-40, 2002.

RESENDE, Beatriz. Modernismo Brasileiro. A revolução canonizada. *Z - Revista Eletrônica do Pacc*, Rio de Janeiro, [s.n.], 1999. Disponível em: <http://acd.ufrj.br/pacc/z/rever/1/ensaios/Bresende.html>. Acesso em: 13 jan 2008.

REY, Antonio Dominguez. Ontopoética del Significante: el palpo del Signo. In: INTERNATIONAL CONGRESS OF PHENOMENOLOGY, 2003, Dordrecht. *Anais...*, Dordrecht: Kluwer Academic, 2003. (Analecta Husserliana, 79)

LANSING, Richard H. *Dante and classical antiquity : the epic tradition*. New York: Taylor & Francis, 2003.

RICOEUR, Paul. *Hermeneutics and the Human Sciences: essays on language, action and interpretation*. Tradução de John B. Thompson. Cambridge: Cambridge U.P., 1981.

RICOTTA, Lúcia. *Natureza, ciência e estética em Alexander von Humboldt*. São Paulo: Ática, 2003.

ROBINS, Robert H. The initial section of the *Tekhné grammatiké*. In: SWIGGERS, Pierre; WOUTERS, Alfons. *Ancient Grammar: content and context*. Leuven: Peeters, 1996. (Orbis, 7.)

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental : transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

RONEM, Ruth. Incommensurability and Representation. *Applied Semiotics*, v.2, n.5, p. 37-55, 1998.

SALGUEIRO, Wilberth Claython F. *Forças e formas. Aspectos da poesia brasileira contemporânea (dos 70 aos 90)*. Vitória: Edufes, 2002.

SANDERSON, Stephen K. *Civilizations and World Systems: Studying World-Historical Change*. Walnut Creek, California: Altamira Press, 1995.

SANTAELLA, Lúcia. *Matrizes da linguagem e pensamento: sonora, visual, verbal : aplicações na hipermídia*. 3.ed. São Paulo: Iluminuras, 2001.

SANTOS, Milton; MARQUES, Maria Cristina. *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Edusp, 2002. (Coleção Milton Santos, 1)

SANTOS, Roberto Corrêa dos. *Para uma teoria da interpretação: semiologia, literatura, interdisciplinaridade*. Rio de Janeiro: Forense Universitaria, 1989.

- SATTIG, Thomas. *The Language and Reality of Time*. Oxford: Oxford Un. Press, 2006.
- SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. Org. Charles Bally e Albert Sechehaye. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. 7.ed. 1975. Publicado originalmente em 1916.
- SCHAEFFER, John D. *Sensus comunis: Vico, rhetoric, and the limits of relativism*. Durham: Duke Univ. Press, 1990.
- SCHNEIDER, Laurel C. *Beyond Monotheism : a theology of multiplicity*. London: Routledge, 2008.
- SCHWANDT, Thomas A. *The Sage Dictionary of Qualitative Inquiry*. Thousand Oaks: Sage, 2007.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2005.
- SILVA, Anazildo Vasconcelos da; RAMALHO, Christina. *História da epopéia brasileira : teoria, crítica e percurso*. Rio de Janeiro, Brasil: Garamond, 2007. v. 1.
- SILVA, Franklin Leopoldo. *Bergson: intuição e discurso filosófico*. São Paulo: Loyola, 1994. (Coleção Filosofia, 31.)
- SILVA, José Bonifácio de Andrada. *Projetos para o Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. Textos organizados por Miriam Dolnikoff.
- STEIN, Enildo. *Aproximações sobre hermenêutica*. 2.ed. Porto Alegre: Edipucrs, 2004.
- STEINER, George. *Extraterritorial: a literatura e a revolução da linguagem*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Secretaria da Cultura / Companhia das Letras, 1990.
- SUZUKI, Márcio. *O gênio romântico: crítica e história da filosofia em Friedrich Schlegel*. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- SZTOMPA, Piotr. *A sociologia da mudança social*. Tradução de Pedro Jorgensen Jr. 2.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.
- TAYLOR, Charles; SOBRAL, Adail Ubirajara; AZEVEDO, Dinah de Abreu. *As fontes do self: a construção da identidade moderna*. São Paulo: Loyola, 1997.
- TYNIAHOV, J. Da evolução literária. In: EIKHENBAUM, B. et al. *Teoria da Literatura – Formalistas Russos*. 2.ed. Porto Alegre: Globo, 1970. p. 109-120.
- VAZ, Henrique Cláudio de Lima. *Escritos de Filosofia: filosofia e cultura*. São Paulo: Loyola, 1997. v. 3
- \_\_\_\_\_. *Escritos de Filosofia: raízes da modernidade*. São Paulo: Loyola, 2002. v. 7.
- VIEIRA, Evaldo Amaro. *Poder político e resistência cultural*. Campinas, SP: Editora Autores Associados, 1998.
- VILLAC A, Alcides. *Passos de Drummond*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- WATERS, Lindsay; GODZICH, Wlad. *Reading De Man Reading*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989. (Theory and history of literature, v. 59.)
- WHITE, Hayden. *Metahistory : the historical imagination in nineteenth-century Europe*. 6.ed. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1975.

\_\_\_\_\_. *Trópicos do Discurso* : ensaios sobre a crítica da cultura. 2.ed. São Paulo: Edusp, 1994. (Ensaio de Cultura, v. 6)

WILDGEN, Wolfgang. *The evolution of human language* : scenarios, principles, and cultural dynamics. Amsterdam: John Benjamins, 2004.

WILLIAMS, Raymond, *Tragédia moderna*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

\_\_\_\_\_. *Keywords* : a vocabulary of culture and society. New York: Oxford University Press, 1985.

WIMSATT, William Kurtz; BROOKS, Cleanth. *Romantic criticism, literary criticism* : a short history. London: Routledge & Kegan Paul, 1970.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *Tractatus Logico-Philosophicus*. Edição bilingüe traduzida para o espanhol por Enrique Tierno Galván. Madrid: Alianza Editorial, 1985.

ZILLES, Urbano. *Teoria do conhecimento*. 5.ed. Porto Alegre: Edupucrs, 2006. (Col. Filosofia, 21)

ZOLBERG, Vera L. *Para uma sociologia das artes*. São Paulo: Senac, 2006.

## APÊNDICE – *OCCIDENTIA*, POEMAS DE ORLANDO LOPES

### Nota de apresentação:

Os seguintes poemas fazem parte do exercício de desenvolvimento da tese aqui apresentada. Redigidos entre o início do curso no Doutorado em Literatura Comparada e a defesa do trabalho, estes textos propõem-se a “metabolizar” a referência drummondiana de uma forma mais diretamente estética, dado que a incorporação acadêmica, mesmo quando mediada pela postura ensaística, mantém – ou exige – uma racionalidade e um distanciamento discursivo que não permitem a explicitação de certos expedientes de subjetivação.

### SÉRIE DRUMMUNDANA

#### CATETINA

a cidade  
 ainda sub  
 sole  
     mostra-se  
 opaca : apenas  
 sirenaica  
 e fremida

:

tanta gente  
 ex previda no  
 ex paço

:

mesmo erradas  
 são muitos muitas  
 as vontades de aço

**AOS PASSANTES**

na rua escura  
cada rosto tem uma história  
(os feios os belos  
todos moram-querem  
desejam  
e retornam de algum lugar)

e eu fico em silêncio  
no meio de todos eles  
– sendo ninguém –  
que sou bicho difícil  
de perceber na multidão  
(WallyWoodyZellig totalmente  
disperso na própria solidão)

:  
os homens não me vêem  
as mulheres não me olham  
e os garçons me atendem  
apenas por amor à profissão  
(ou nem isso)

são nuvens de gente  
cada cabeça mil sentenças  
e eu no meio delas emudeço  
(tanto tempo faz  
ganhei (perdi) meu dia)

nos que passam  
vejo o conforto de caber  
no mundo (só eu (me) pareço  
não caber)

é fim de expediente  
e quem vem e revém  
sabe  
sente: vivem todos presos  
imersos  
num imenso presente

(menos eu (sempre eu)  
que insisto  
sobressabendo  
que o passado  
e o futuro  
não nos são indiferentes)

eles se des passam

eu fico (e bebo  
 : Baco me defende  
 na batalha contra  
 alguns maus espíritos)

: o que eu sei  
 eles sentem:  
 é assim que  
 nos con  
 seguimos

\*

### GETULINA PAISÀ(GEM)

tantos rostos  
 na leve (e comun  
 érrima) profissão  
 do desconforto

:  
 não são (exatos)  
 tristes

mas se  
 perdem em  
 si mesmos  
 cada um  
 antecipando  
 (pra si mesmos)  
 possíveis  
 mistérios  
 possíveis  
 dissabores

(as contas  
 que (pagãs) não se pagam

as mulheres (homens) que  
 não se pegam  
 e as que se acabaram  
 de pegar

as guerras  
 que rebrotam

as balas que se perdem

o horror (co  
 relato) ao  
 dia (nossa vaca

sempre fria)  
 em que a vida  
 vai (em definitivo)  
 dis parar)

\*

## PRÊT-A-PORTER BANDEIRIANO

a vida  
 que tanto se repete  
 (até o ponto em que se  
 desgasta)  
 às vezes se torna comicamente leve  
 às vezes se torna dramaticamente  
 pesada

pesada  
 a vida fica  
 de cara amarrada  
 e obriga  
 quando muito  
 a uma felicidade falsa  
 (*hypo krisis*  
 descarada)

leve  
 toma ares  
 de tristeza deslavada  
 (a sujeira manuelina  
 no brim da barra  
 da calça  
 deixa de ser mancha  
 – vira estampa –  
 enfeita o que nos veste  
 mostra o que nos marca)

\*

**KOAN (tríptico)**

I

nuvens negras no calor  
vento crescente  
sol esvaído  
: o dia teve  
seu semblante  
possuído

II

o céu não quer  
exasperar-se (o que  
de que (mister)  
por que

perder  
(áspera diáspora)

o arco a íris  
lacrimal

(infiro – firo  
– olho que se fere –  
o manto negro  
que nos descobre  
– nós – tornados  
o fundo de seu abismo)

: a maior das  
clepsidras)

III

enorme massa  
peso carregado  
(estática)  
de mil consciências

esponja negra  
(buraco negro)  
absorve  
o dia inteiro



vida (a seco)  
: quanto mais molhadas  
mais as nuvens  
desafiam o vazio

\*

## NIETZSCHE FALA SOBRE SANSÃO

as pessoas  
sempre dizem  
que são fortes  
(mas quase  
nunca são)

realmente  
se acreditam  
fortes  
caudalosas  
potentes como  
só uma multidão

(a própria força  
se lhes revela  
hora ou outra  
ilusão)

tudo capricho de  
Dalila: cabelos  
domados de Sansão

\*

## QUASÁLIDA CAMPESINA

riso é síntese  
 drama é distensão  
 vida é photón syn thesis  
 morte é (apenas)

foda

(

:

pelo (mais de) menos  
 Eros (queros-queros)  
 é de  
 Thânatos  
 (isso) não tem jeito

não : a vida (Moirá ensandecida)  
 de si  
 a si apenas

os(culo)cila

:con  
 sidera

(  
 destila o veneno  
 de redescobrir  
 o infinito

e toda a in signe (e)ficantia  
 do gesto humano  
 do humano  
 movimento

re descobrir  
 como funciona  
 o mundo  
 quando

estando fora dele

passamos  
 a estar dentro

: simples  
 como um trocar  
 de pele)

)

orbe  
 ou sub urb(urban)ita(s)

(mil faixas de gaze  
 mil valquírias cavalgando  
 mil amazonas digladiando  
 Londres queimando  
 (e se preparando  
 pra redescobrir o desencanto)

os americanos os europeus os judeus  
 todos eles (e também nós  
 (que finalmente ninguém mais  
 pode dizer não sermos  
 também bons filhos  
 de Deus  
 ...

somos tão bons filhos  
 que ele nem se importa  
 se nos dermos (não ao Demo)  
 às delícias de viver  
 : o que quer dizer

: ter o direito de ser  
 e par-essere  
 esse ser)

este

ou aquele  
 mundo

(cada uma de nossas  
 necessárias

phantasias  
 )

é por isso  
 que a gregaiada (aqueles bárbaros  
 apenas aparentemente  
 emplumados)

deu a dica ao  
 bas de tard  
 o a-lume : o-ar

o philós do sophisma  
 alemão

(ex)pulsando

(quase  
 (hasard : alardear de Hades)  
 azar)

na nossa mente

aquilo que nos  
 diz

o coração

\*

### **DANTE'S REVERSE**

o inferno  
 (e portanto o mal)  
 é sempre um outro

aquilo que  
 de alguma  
 forma  
 nos toca  
 e (con)fere

(o que chama  
 Thânatos  
 nasce (dura  
 verdade) em  
 nossa própria  
 (aquilo de  
 de nós se  
 ex)  
 pele)

(além disso)

inferno pouco  
 sendo  
 bobagem

assumamos:

somos todos  
 os outros  
 de alguém(s)

\*

**SEM TÍTULO (E agora, José?)**

e agora  
José?

tanto tempo  
passou  
e tu ainda

estás tão  
longe  
de te re  
solver

não descobriste  
a pólvora  
não inventaste  
o papel

(desculpe aí  
o meu coro  
trágico

mas até hoje  
não sabes  
se vais  
pro inferno  
ou

se  
(acaso)  
terás o céu  
como chão  
e abrigo no paraíso

ô  
José

então queres  
mel?

os outros  
descansam  
(tu  
não

– teu sangue

veneno dionísíaco –

és todo  
Prometeu)

tu esperas  
aguardas  
atentas

e te cansas  
e te cansas  
e te cansas

\*

### **SEM TÍTULO (O poeta não quer que o saibam)**

I

o poeta não quer  
que o saibam  
não quer que o vejam

mas não quer que digam  
que ele não existe

por isso o poeta fica triste

por isso põe o dedo em riste  
e dispõe-se a falar

(coisa que causa  
espanto a quem  
tanto acostumou-se  
a vê-lo calar)

:

o que o poeta representa  
nas palavras que se põem  
em cena (da boca para fora)  
não dizem o momento  
em que delas ele  
se retira : no que expira  
sua presença  
(e a página respira) cada  
palavra se põe em mira

II

em contato com outros  
 olhos elas respiram  
 outros ares : vão ao céu  
 encontram Hades  
 (desmentem o próprio  
 mito do almoço dado  
 de (alguma) graça)

\*

### **SEM TÍTULO (Culpa da orelha metafísica)**

I

(culpa  
 da orelha metafísica

: ela  
 nela mesma  
 se equi voca)

o pensamento  
 quando desentorta  
 (ou seja  
 quando consegue  
 (plus) ultra passar

a imagem  
 da linha reta)

sai pela porta  
 a fora a dentro  
 deixa de ter centro

II

(a orelha  
 não entende  
 o verso

:

incômodo

de tudo  
o que  
parece  
disperso)

o pensamento  
reposto em  
seu molde

(selva geria  
in finita  
barbár ie  
des comedida

(toda coisa  
percebida  
en-si-mesma

torna-se des medida  
de importância

(a menor (não a maior  
cefaléia cabralina) dor  
de cabeça

o maior (não o menor)  
de todos os enigmas:  
a própria vida (que  
sem  
se saber  
o que é

tanto nos  
con torce (e) entre tece

a(r)ranha(r)risca  
a pele de nossa  
espécie

: descaminhos  
coloridos  
de nossa razão  
perdida)

assume formas  
ex cêntricas



(pensamento  
abolutamente  
sem razão

pensamento  
sem sentido

(pós-humano  
artifício : nossa  
grande ficção)

verdade desaparente

tudo aquilo que  
realmente  
se sente)

\*

### **SEM TÍTULO (Não dizes nada no dia-a-dia)**

não dizes nada  
no dia-a-dia  
(tens medo  
de abrir a boca  
e ao falar  
cuspir atravessado  
um monte embolado  
de poesia

ou então

de mostrar  
a farsa oca  
de uma vida  
completamente  
vazia)

teu silêncio  
hábito tão comum  
é denso como coisa  
que não chama atenção  
(nunca estás na tua voz  
ocultastes a ti mesmo  
no fundo de uma imensa  
falsificação)

\*

**SEM TÍTULO (Você, que cansou de perguntar quem é)**

você  
que cansou  
de se perguntar  
quem é

decidiste que  
chegou a  
hora  
de ser

:

aceitaste  
a vertigem  
do mundo

e as suas  
estranhas  
maneiras  
de ser

(o mundo não  
pode mais  
fugir de ti

e nem tu  
podes mais fugir  
dele)

(você  
não parou  
de sofrer

mas hoje  
sabes  
não haver  
motivos

para recusar  
a imensa  
e delicadíssima  
dor de viver

:

sentem dores  
de todo tipo

– as tuas  
as dos outros  
as do mundo  
inteiro –  
mas não mais  
te dilaceras  
com isso

o excedente  
das dores  
– este é o teu  
siso – aprendeste  
a moer  
com palavras

e só por isso  
sabes que pode  
suportar  
o prazer  
– quase dor –  
de estar vivo)

:

você  
que passou  
desta  
para melhor

(aprendeste a  
morrer  
e a ressuscitar  
quase todos  
os dias)

não tens  
outro remédio  
senão  
olhar o mundo  
no fundo do olho

não tens  
outro remédio  
senão  
eviscerar-se (evanescer-se  
como Prometeu)  
e espremer (aspergir)  
tua bile  
:  
você

totalmente  
transformado  
em calcanhar  
de Aquiles

\*

**SEM TÍTULO (Enfim, não te resta nada a não ser tornar-te um homem  
extremamente prático)**

enfim  
não te resta  
nada  
a não ser  
tornar-te  
um homem  
extremamente  
prático

(deves fugir  
daqueles anti  
quados passa  
tempos modernos

(esquece (e lembra)  
os velhos versos

deixa-os – o mais  
que puderes  
ao alcance da  
tua própria mão): dê forma  
moderna ao que não é

:

tua intuição)

sendo (a  
partir de agora)  
tão prático (e  
sabendo que o  
tempo urge aos  
sú(b)ditos de Cronos)  
toma o mundo em  
tua mão (que ele cabe  
no teu punho)

: e pesa-o  
com precisão digital

avalia (pesa) bem

o mundo (com os olhos  
o melhor que puderes)  
separa ao máximo  
o que acreditas ter valor  
(o real que flutua  
e que quando se encontra  
consigo mesmo se atravessa)  
o que acreditas existir  
: é real o  
que se entrelaça  
em trama  
e (amiúde) urde  
a realidade

lá

na pura (natura)  
maleabilidade