



A Razão da Poesia

Luis Dolhnikoff¹

Em um caso dentre cem, um ponto é excessivamente discutido porque é obscuro; em noventa e nove restantes, é obscuro porque excessivamente discutido. Quando um assunto é dessa forma circunstanciado, a mais pronta maneira de investigá-lo é esquecer que qualquer investigação anterior tenha sido tentada.

Edgar Allan Poe

A esta altura, depois de mais de dois milênios de especulações estéticas, de Aristóteles a Heidegger, sofremos uma espécie de enjoo ideológico e já ninguém sabe ao certo o que significa realmente a palavra poesia.

Octavio Paz

Creio na lei quando susceptível de verificação; e no espezinhamento de toda convenção que impeça ou obscureça a determinação da lei.

Ezra Pound

A maior parte dos artistas não tem consciência de sua arte.

Thomas Bernhard

Resumo:

Nos anos 1990, após o fim das certezas clássicas e das vanguardas artísticas, no contexto da crise final das grandes utopias políticas, a poesia perde suas principais referências histórico-culturais e, igualmente, suas principais referências formais. O resultado é a atomização das vozes poéticas, caracterizada pela idiossincrasia formal e pelo solipsismo temático. Ambos encontram respaldo conceitual em uma releitura lata de alguns preceitos modernistas, notadamente o fim das formas fixas e dos temas tradicionais. Ao mesmo tempo, há a retomada e o reforçamento de um interdito epistemológico cujas origens podem ser rastreadas até a *Poética* de Aristóteles, segundo o qual a poesia é um objeto indescritível ou indefinível, além de (ou porque) separada da linguagem poética, que deixa de ser determinante – mesmo se determinável a partir das contribuições dos teóricos modernistas. A perda da antiga presença cultural da poesia (apesar de qualquer aumento do número de poetas e de poemas publicados em vários meios) é a consequência mais evidente e relevante desse quadro. Trata-se de questionar por duas vias a consistência de tal interdito. Primeiro, em termos conceituais, pela análise sintética do aristotelismo na história da crítica

de poesia (dominante até o modernismo e, outra vez, desde os anos 1990). Segundo, em termos formais, pela identificação da poesia com a linguagem poética, do mesmo modo que a prosa é indissociável da linguagem prosaica – condição para que a poesia deixe de recair, paradoxalmente, no campo da metafísica, depois de ter sido trazida pelo modernismo para o campo da crítica. Em consequência, torna-se necessário descrever as características gerais determinantes da linguagem poética.

Palavras-chave: Poesia, Poeticidade, Descrição abrangente da linguagem poética, Recursividade discreta semântica, Morfossemântica, Aristotelismo poético, Poesia *versus* prosa.

Abstract:

In the 1990s, following the end of classical certainties and avant-garde art, in the context of the final crisis of the great political utopias, poetry loses its main historical and cultural references as well as its main formal references. The consequence is the atomization of poetic voices, characterized by formal idiosyncrasy and thematic solipsism. Both obtain conceptual support from a wide reinterpretation of some modernist principles, notably the end of fixed forms and traditional themes. At the same time, an epistemological interdiction, whose origins can be traced back to Aristotle's *Poetics*, was revived and reinforced, according to which poetry is an elusive and indefinable object, in addition to being (or because it is) separate from poetic language, which ceases to be decisive – even if ascertainable from the contributions of modernist theorists. The loss of poetry's traditional cultural place (despite the rise in the number of poets and poems published in a variety of media) is the most obvious and important consequence of this situation. The question (and the quest) is to challenge that interdiction through a two-pronged approach: conceptually, through the synthetic analysis of Aristotelianism in the history of poetry criticism (that was dominant until modernism and, again, since the 1990s); and formally, through the identification of poetry with poetic language, just as prose is inseparable from prosaic language. The latter is mandatory so that poetry does not fall again, paradoxically, into the field of metaphysics, having been brought by modernism into the field of criticism. Consequently, it becomes necessary to describe the general determining features of poetic language.

Keywords: Poetry, Poeticity, Comprehensive description of poetic language, Semantic discrete recursion, Morphosemantic, Poetic Aristotelianism, Poetry vs. prose.

1

Por que escrever poesia? A pergunta pode parecer, à primeira vista, surpreendente e mesmo estranha. E ao se atentar para o motivo da estranheza, percebe-se que ele é duplo: não ser uma pergunta comumente feita; parecer descabida, ociosa. Ela parece, porém, descabida por não ser feita, ou não é feita por parecer descabida? O que afinal determina que seja, *a priori*, sem propósito?

Talvez o fato de que se considere a resposta óbvia demais. Sabe-se que a poesia é inútil. Também se sabe que é quase um fato “natural”: um fato “natural” da cultura. Pois se isto não vale para a existência de rádios, restaurantes e revólveres, desconhecidos por muitas sociedades, não há nenhuma sem alguma manifestação verbal que se possa considerar, de algum modo, como poesia. Mas se a poesia é inútil, o “por que escrever poesia?”, no sentido de “para quê?”, está respondido. E se ela é “natural”, a resposta também está dada. Principalmente considerando a possibilidade de uma soma: se a poesia é, ao mesmo tempo, inútil e “natural”, não tem, em qualquer sentido, um motivo, uma causa, uma razão, não havendo tampouco sentido em perguntar por isso.

Ambas as respostas, porém, são insatisfatórias. Além disso, a pergunta aponta para uma questão central da cultura brasileira contemporânea: o apequenamento da poesia e de sua relevância.

A poesia jamais foi inútil. Ao contrário, tinha tanta utilidade quanto valor, e esse valor se projetava na figura do poeta, espécie de porta-voz da raça, de voz-síntese da tribo. Na verdade, a poesia provavelmente surgiu por sua utilidade. Antes da escrita, a memória individual era a principal garantia de perpetuação da memória cultural. Tudo aquilo que nenhum membro da tribo pudesse ou fosse chamado a lembrar, desapareceria como se jamais houvesse ocorrido.

Não se perde tempo decorando provérbios. Provérbios, por isso mesmo, não se perdem. E não se perdem por terem, como regra, apoios mnemônicos que lhes fornecem uma estrutura. É essa estrutura que servirá de guia para recordar os elementos semânticos nela apoiados. “Água mole em pedra dura / tanto bate até que fura”: a primeira parte se organiza a partir de uma dupla contraposição, tanto entre os substantivos, *água/pedra*, quanto entre os adjetivos, *mole/dura*. De modo que basta pensar em “pedra dura” para, por antagonismo ou inversão, lembrar-se de “água mole” e vice-versa. Além disso, as duas metades complementares formam uma unidade, forjada pelo ritmo perfeitamente alternado de sílabas tônicas e átonas: Á-gua/MO-le/PE-dra/DU-ra. Por fim, a soma de suas sílabas não é um número qualquer, mas o mais consagrado, o mais familiar da língua portuguesa, a medida de sete sílabas métricas, conhecida como redondilha maior. Será então essa estrutura, ou seja, um conjunto de sete sílabas de tônicas alternadas terminadas em URA, que se repetirá na segunda metade do provérbio: TAN-to/BA-te/ATE-que/FU-ra. Como Hesíodo explicita na *Teogonia*, as Musas são filhas de Mnemóssine, a Memória.

Poder-se-ia facilmente objetar que, com o já antigo advento da escrita, a poesia perdeu sua utilidade. Mas isso não é verdade. Porque as recorrências formais que tornam a poesia mnemônica a tornam também “encantatória”. Se a *repetição com variação* faz da poesia um excelente meio de preservar informações (cuja pluralidade responde pela necessidade de variação), a repetição com pouca ou nenhuma variação faz dela um bom mecanismo para induzir a sugestão (basta pensar no caso extremo e exemplar do mantra). A proeminência da forma também cria um eficiente veículo para enigmas e charadas. Por isso, além da função mnemônica, a poesia possuía igualmente utilidade religiosa, em rituais, oráculos e profecias. Ao mesmo tempo, sua antiga aura foi num primeiro momento transferida e preservada. Se à poesia não se impunha mais garantir a memória da tribo, agora registrada em estelas, pergaminhos e papiros, o poeta (e a poesia) podia(m) privilegiar outras funções, por exemplo, louvar os vitoriosos nas batalhas e nos jogos olímpicos. Inversamente, também era útil, antes do jornal, para fazer comentários políticos desabonadores aos poderosos, ou seja, para ser satírica. Por fim, havia o teatro, cuja linguagem era a poesia (dita dramática). E o teatro tinha uma função social notória e consagrada, ou melhor, funções sociais, que iam do convívio à diversão, passando pela função catártica e pela construção da autoimagem da *pólis*, tanto melhor quanto maior fosse sua capacidade de criar e promover grandes encenações em belas construções. A poesia não é, portanto, inútil em si, ou *a priori*.

Todas as suas antigas utilidades, porém, desapareceram (incluindo as formas historicamente mutáveis de ser útil, como as dos trovadores provençais, que equivaliam, no entanto, às utilidades clássicas – as trovas serviam, por exemplo, para enobrecer um feito, engrandecer um nome ou entreter uma corte, além de conquistar amores para o trovador). Mas não terá sido o desaparecimento das utilidades antigas que selou

sua (real) inutilidade contemporânea. Pois elas poderiam ter sido substituídas pela utilidade-padrão ou utilidade-síntese da época, a função de troca ou de mercadoria.

Como dizem Marx e os publicitários, tudo é produto. A utilidade primária de algo não é mais, portanto, sua utilidade primária. Ninguém fabrica um lápis porque precisa escrever – como faziam os antigos ao recolher e apontar suas penas. Fabrica-se um lápis porque sua venda gera lucro. Sua antiga utilidade primária foi, assim, deslocada para uma posição secundária. Fabrica-se um lápis porque sua venda gera lucro, e então se compra o lápis porque serve para escrever. Pode parecer que a função primária continua comandando a dança, apenas intermediada pelo lucro, pois é porque o lápis escreve que produz aquele. Mas se acaso os lápis não pudessem ser vendidos com lucro, não seriam fabricados, apesar de ainda serem úteis para escrever. Se o lucro é o móvel primário da atividade econômica, o que não pode ser vendido com lucro não é útil. Não importa, portanto, sua utilidade agora secundária.

Há, claro, exceções. Porém as exceções se baseiam em um utilitarismo tão primário que não pode ser deslocado pela utilidade mercantil. Por exemplo, certas substâncias, como as vacinas, que os governos distribuem e eventualmente produzem, por serem tais substâncias necessárias à sobrevivência individual e à paz social, ameaçadas pelas epidemias. Mas ninguém morre se não tiver um lápis. Ou um poema. Assim, tudo que não mata por estar ausente (como o lápis), e, na verdade, quase tudo que mata por estar ausente (incluindo a comida), só é produzido e distribuído porque dá lucro. A poesia é hoje inútil porque, perdidas suas antigas utilidades, mostrou-se incapaz de gerar lucro. Em outras palavras, não tendo mais utilidade primária a ser deslocada pela utilidade econômica, não tem, modernamente, nem utilidade primária nem utilidade econômica.

A discussão, aqui, deveria derivar para o motivo pelo qual a prosa, ao contrário, seja na forma de romance, conto, biografia, história ou ensaio, não apenas gera lucro como muito lucro. Mas parte da resposta já está dada pela multiplicidade de utilidades da prosa. Ela serve tanto para a ficção quanto para a filosofia, para o lazer como para a ciência (o que nem sempre foi verdade: a prosa é, historicamente, posterior à poesia; daí os primeiros filósofos, os pré-socráticos, adotarem modos poéticos como o aforismo, o dístico etc.). Mesmo considerando apenas o romance, ele representa a forma moderna da função narrativa, uma das mais básicas de um animal social.

As artes plásticas possuem igualmente funções primárias, como embelezar e dar *status*. Além disso, sua natureza única, mais do que meramente artesanal, faz a relação entre a oferta e a procura pender necessariamente para a segunda, pois a oferta será sempre insuficiente (fato impregnado mas afinal não anulado pela reprodutibilidade das imagens). Isto explica os altos valores iniciais das peças, o que por sua vez explica que se tornem em si mesmas valores, e como valores sejam negociadas. As artes performáticas, como o teatro e a dança, são, modernamente, formas de diversão (entre as quais se inclui o cinema, inicialmente uma atração de feira de variedades), diversão mais ou menos sofisticada, mais ou menos intelectualizada, mas diversão. Em uma palavra, entretenimento.

Resta observar que a existência de uma utilidade primária original não é uma condição necessária, comprovando o papel primário assumido pelo lucro. Assim, se algo for em si mesmo inútil, mas puder apesar disso ser vendido com lucro, terá utilidade econômica e será, portanto, produzido e distribuído. É o caso de

objetos que simbolizam *status*, ou que originam, pelo simples fato de terem sido produzidos, o desejo de posse ou consumo. A poesia, então, mesmo sem ter mais qualquer utilidade primária, poderia ser avidamente desejada, e avidamente desejada por muita gente, tornando-se lucrativa através de seu suporte, o livro. Mas isso não aconteceu.

2

Por que, então, escrever poesia? Eliot afirma que a poesia mantém vivas as possibilidades da língua. Shakespeare criou e introduziu inúmeros neologismos hoje correntes na língua inglesa (como a palavra *bubble*), e ainda mais importante, frases que se tornaram proverbiais, impregnando com sua sintaxe outras frases, e afinal a própria sintaxe da língua inglesa. Dante determinou a forma como o dialeto florentino seria recebido pelo resto da Itália, ajudando a forjar a língua italiana. O mesmo vale para a sintaxe e o vocabulário homéricos em relação ao grego clássico. Mas para isso devem existir dois fatores: poetas muito poderosos e muito poderosamente difundidos. Nem um nem outro existem hoje. A resposta de Eliot nada mais responde.

De fato, a única resposta honesta, em função de tudo até aqui discutido, parece ser: escreve-se poesia porque algumas pessoas sentem necessidade de escrever poesia.

Refiro-me, naturalmente, à poesia lírica. Pois ninguém mais escreve poesia épica ou dramática. O que, aliás, reforça a resposta. Não há qualquer necessidade de continuar a escrever poesia lírica, mesmo que fosse apenas pelo temor preservacionista de que ela se perca. A morte da épica (extinta desde o século XVI, com *Os lusíadas* – com a possível exceção, que confirma a regra, de *O uraguai*) não nos amputou da épica – assim como a morte da antiga cultura grega não nos amputou de sua poesia. Um gênero pode morrer e se manter presente, logo, de certo modo vivo, da mesma maneira que uma língua, como o grego antigo, pode morrer e sua poesia manter-se viva em traduções e releituras. O que foi criado não será esquecido. A poesia lírica a ser escrita não é necessária para a sobrevivência da poesia lírica já escrita. Ainda que, provavelmente, seja fundamental para a vitalidade da própria cultura contemporânea. Mas ninguém escreve por isso.

Porque algumas pessoas sentem tal necessidade pessoal de escrever poesia lírica e a maioria não (enquanto absolutamente ninguém sente necessidade de escrever poesia épica) é algo imponderável demais para ser, sequer, especulado. Mas fica-se, ao menos, com uma pergunta precisa e uma resposta honesta: por que escrever poesia lírica? Porque algumas pessoas sentem necessidade de fazê-lo.

Resta compreender por que, se se trata apenas disso, tanta gente se envolve com a questão, como críticos, acadêmicos e professores de literatura.

Em primeiro lugar, não se trata de tanta gente assim. De um lado, críticos e acadêmicos são parte pequena da população. De outro, professores de literatura – cujo número é necessariamente maior – são movidos pelo currículo, porque a melhor poesia do passado é parte incontornável do patrimônio cultural: seu envolvimento, portanto, nada tem a ver com tudo isso, pois as escolas não utilizam, como objeto principal, a poesia recente. Esta, por fim, envolve somente os poetas, que o são por necessidade pessoal, os críticos e os acadêmicos. Resta, então, tentar compreender a razão do interesse de críticos e acadêmicos.

Essa razão é também profissional, ainda que distinta dos professores de literatura. Os críticos, aqui entendidos como críticos de jornal, precisam de novas obras para se manter em atividade. Se a poesia lírica se extinguisse como se extinguiu a épica, as oportunidades de trabalho diminuiriam. O mesmo vale, *mutatis mutandis*, para os acadêmicos, ainda que não dependam de novas obras tanto quanto os críticos de jornal, pois seu trabalho se baseia principalmente na tradição.

Enfim, além de a poesia lírica ser ainda praticada porque algumas pessoas sentem necessidade de praticá-la, outras pessoas se interessam por ela, principalmente, por motivos profissionais.

Resta o interesse dos próprios poetas pela poesia alheia. Mas ele não é profundo nem verdadeiro. Nenhum poeta tem interesse pela poesia alheia (ou o tem na medida inversa em que se interessa pela própria), com exceção da grande poesia do passado (porque é grande e principalmente porque é do passado). A poesia do presente é útil para duas coisas. Se for de algum modo semelhante (mas não *muito* semelhante) à sua, é boa para formar um grupo, através do qual o poeta se sentirá menos solitário e mais influente. Se for muito diferente, é boa para materializar o “outro”, o antagonista, o distinto e o distante, em suma, o ruim e o errado, cujo antagonismo reforça o próprio grupo bem como sua noção de fazer a poesia “certa”. Assim, os poetas frequentam os do próprio grupo, escrevem-se mutuamente “orelhas” de livros e resenhas, publicam-se mutuamente em revistas e prestigiam-se mutuamente em lançamentos, não porque tenham verdadeiro interesse pela poesia dos integrantes do grupo, mas porque tem interesse profundo em sua própria poesia, da qual o grupo é anteparo, ampliação e espelho.

Cabral, numa conferência de 1952, abordou a questão de modo semelhante, ainda que menos cínico. O que o distingue de fato é, porém, a sua lúcida e sucinta descrição do motivo – além da introdução do grande ausente até aqui.

O espetáculo da sociedade aparecerá [ao] jovem autor coisa muito confusa e ele não saberá descobrir, nela, a direção do vento. Por isso, preferirá recorrer ao espetáculo da literatura. A partir da vida literária que se está fazendo no momento, ele fundará sua poesia. O confrade lhe é mais real do que o leitor. Ora, no espetáculo dessa vida literária ele pode encontrar autores justificando todas as suas inclinações pessoais, críticos para teorizar sobre sua preguiça ou sua minúcia obsessiva, grupos de artistas com que identificar-se e a partir de cujo gosto condenar todo o resto. Aí começa a descoberta de sua literatura pessoal (MELO NETO, 1998, pp. 56-7).

O grande ausente até aqui era, naturalmente, o leitor. Porém sua ausência do texto se explica por sua ausência da cena. Como se sabe, não existem muitos leitores de poesia (desconfio, inclusive, que eles sejam em menor número do que os próprios poetas). Logo, nada alteram do quadro.

Não, porém, porque a poesia, como gênero, não seja popular no Brasil, segundo se crê tão piamente. Não popular é somente a poesia, digamos, viva – ou que se pretende viva. Pois a poesia morta é popularíssima. Trata-se de poesia morta na acepção da palavra: não apenas porque criada em formas historicamente mortas, românticas, parnasianas e simbolistas, mas também porque escrita por mortos. A poesia reunida no sempre “atualizado” *Parnaso de além-túmulo*, de autoria do “médium” Chico Xavier, que pretende “psicografar” poetas do passado, conta, em suas muitas reedições, com 100 mil exemplares vendidos. Para desespero dos poetas contemporâneos, a poesia-múmia vai muito bem de saúde.

Resta saber se se deve então adaptar ao “gosto da massa”, que afinal existe, é identificável e também mensurável, ou fazer a “massa” aprender a gostar do biscoito fino que fabricamos. A resposta é evidente: adaptar-se ao “gosto da massa” é fazer poesia morta, logo, um fazer natimorto. Já pretender que a “massa” mude de gosto é irreal, sem prejuízo de ser voluntarista.¹

A recuperação do contato com um público maior, aliás, já foi tentada ou almejada. Primeiro pela poesia concreta, a princípio de modo programático, ao conceber o poema como “objeto útil”, depois ao propor o “salto [politicamente] participante”. Em seguida pelas poesias “marginal” e engajada, que nos anos 1960 e 1970 afirmariam, ideologicamente, ter reencontrado, cada qual à sua maneira, a comunicação com o “homem” – a primeira – e com o “povo” – a segunda –, sem que o “homem” nem o “povo” tenham sido avisados.

A preocupação com a repopularização da poesia tinha por contexto um sentido político, de fazer com que o alto repertório mobilizado pelos poetas na língua nacional fechasse o círculo de sua gênese, a própria cultura do país. Porém o enfraquecimento contemporâneo do conceito de nação (sob o duplo ataque da globalização e do grupalismo) inevitavelmente enfraquece o conceito de cultura nacional. Ainda mais fundamental, há o que Cabral aponta: o “espetáculo da sociedade” moderna parece estar além do fôlego dos poetas contemporâneos. Eles se voltam, então, para o mais palatável “espetáculo da literatura”. Melhor dizendo: para o mais palatável “espetáculo da poesia”. Pois o romance contemporâneo não é, ao contrário da poesia, solipsista.

Não me refiro, naturalmente, ao romance brasileiro contemporâneo, esse animal anêmico cujas pernas dianteiras são feitas de complexidades de butique e as traseiras, da “autenticidade” dos “excluídos” (cujos exemplos podem ser, entre tantos outros, respectivamente Bernardo Carvalho e Paulo Lins). Mas, por exemplo, a um Philip Roth, que, em livros como *Operação Shylock*, *Pastoral americana*, *A marca humana* e *Complô contra a América*, carregou para a *literatura* o conflito do Oriente Médio, o sonho americano, o racismo americano e a democracia americana. Grifei *literatura* porque é disso que se trata, e não de discurso político de qualquer tipo – portanto, de algo muito mais profundamente político. E se o romance pode fazer frente ao “espetáculo da sociedade” contemporânea, a incapacidade da poesia não está na complexidade desse espetáculo, mas em si mesma.

Fora Chico Xavier, o último poeta relativamente popular do país foi Paulo Leminski. Nos últimos anos, a internet multiplicou os *sites* e os *blogs*, e a multiplicação de *blogs* e de *sites* disseminou a ilusão de que a poesia voltaria a ser popular, ou, no mínimo, popularizada. Mas populares, na verdade, são os *sites* de relacionamento (além dos pornográficos), não os de arte, com exceção da música popular.

Se a poesia é, hoje, irrelevante, sua irrelevância, como sua inutilidade, não é intrínseca, apriorística ou a-histórica. Ela decorre, em última análise, da inexistência de poetas poderosos.

Os motivos dessa inexistência são muitos, extensos e complexos, mas conhecidos. Uma das melhores sínteses foi feita por Cabral na mesma conferência de 1952, complementada por outra de 1954. Sua síntese se

¹ Essa alternativa seria afinal fortemente combatida como “elitismo”, mas houve um tempo em que foi considerada a própria razão de tudo. Karl Marx: “A educação dos cinco sentidos é o trabalho da história”. Leon Trótsky: “[Com a Revolução] O tipo humano médio subirá às alturas de um Aristóteles, de um Goethe”. Oswald de Andrade: “A massa ainda comerá do biscoito fino que fabrico”.

divide em dois aspectos principais. O primeiro se refere ao abandono, pelos poetas, da figura do leitor (derivado, entre outras coisas, do ultrassubjetivismo simbolista, que está na origem do ultraindividualismo moderno e modernista, e da decrepitude das formas poéticas tradicionais, que está na origem dos experimentalismos distanciadores do público médio, além do próprio espetáculo complexo da sociedade contemporânea):

O poeta moderno, que vive no individualismo mais exacerbado, sacrifica ao bem da expressão a intenção de se comunicar. Por sua vez, o bem da expressão já não precisa ser ratificado pela possibilidade de comunicação. Escrever deixou de ser para tal poeta atividade transitiva de dizer determinadas coisas a determinadas classes de pessoas; escrever é agora atividade intransitiva, é, para esse poeta, conhecer-se, examinar-se, dar-se em espetáculo; é dizer uma coisa a quem puder entendê-la ou interessar-se por ela. O alvo desse caçador não é o animal que ele vê passar correndo. Ele atira a flecha de seu poema sem direção definida, com a obscura esperança de que uma caça qualquer aconteça achar-se na sua trajetória. Como a necessidade de comunicação foi desprezada e não entra em nada em consideração no momento em que o poeta registra sua expressão, é lógico que as pesquisas formais do poeta contemporâneo não tenham podido chegar até os problemas de ajustamento do poema à sua possível função (Idem, p. 99).

O segundo aspecto privilegiado por Cabral trata das consequências de todo esse quadro para a própria linguagem poética:

[Hoje] não há *uma* arte, não há *a* poesia, mas há artes, há poesias. Cada arte se fragmentou em tantas artes quantos foram os artistas capazes de fundar um tipo de expressão original. [A] criação de poéticas particulares diminuiu o campo da arte. Em vez de seu enriquecimento, assistimos à especialização de alguns de seus aspectos, pois, em última análise, a criação de poéticas particulares não passa do abandono de todo conjunto por um aspecto particular. Esse aspecto particular passa a ser considerado pelo artista que o descobre o valor essencial da arte, e passa a ser desenvolvido a seu ponto extremo. Para muita gente, essa especialização significa um aprofundamento, absolutamente necessário se se quer fazer a arte avançar. Essas pessoas parecem contar com uma idade futura, em que todos esses aspectos particulares serão aproveitados numa síntese superior. Entretanto, creio que esse aprofundamento é apenas aparente. Desde o momento em que arte se fragmenta, desde o momento em que sua máquina é desmontada, sua utilidade, a função que aquela máquina exercia, ao trabalhar completa, logo desaparece. Os que a desmontaram têm agora consigo peças de máquinas, pedaços de máquinas, capazes de realizar pequenos trabalhos, mas incapazes de recriar aquele serviço a que a máquina inteira estava habilitada. [...] Portanto, o que verdadeiramente existe no fundo dessa fragmentação é o empobrecimento técnico (Idem, pp. 62-4).

Empobrecimento assim descrito por Cabral na segunda conferência:

[O que] os poetas contemporâneos obtiveram foi o chamado “poema” moderno, esse híbrido de monólogo interior e de discurso de praça, de diário íntimo e de declaração de princípios, de balbúcio e de hermenêutica filosófica, monotonicamente linear e sem estrutura discursiva ou desenvolvimento melódico, escrito quase sempre na primeira pessoa e usado indiferentemente para qualquer espécie de mensagem que o seu autor pretenda enviar (Idem, p. 101).

Se esse era o quadro na metade do século XX, no início do século XXI ele só fez se aprofundar. O empobrecimento técnico da poesia contemporânea é mais do que evidente na diluição da poesia em prosa, através de inúmeros mecanismos, do prosaísmo sintático de poemas arbitrariamente recortados à adoção militante do “poema em prosa”.

Parece então relevante empreender algum esforço para tentar juntar os cacos, os “pedaços da máquina”. Pois se acaso os cacos não puderem mais ser juntados de nenhuma forma por nenhum tipo de cola conceitual, o futuro da poesia é o aprofundamento do presente.

À inteira inutilidade e à completa irrelevância somar-se-á a total fragmentação (e a não menor diluição): então a prática da poesia lírica, se subsistir, não passará de puro exercício de idiosincrasia, sem nenhuma conotação, dimensão ou tradução cultural. O que era na origem profundamente *politikós*, ou seja, concernente à *pólis*, tornar-se-á definitivamente *idiotés*, privado, particular. Terá, enfim, tanta relevância quanto os brindes feitos em certas ocasiões, e cujos ecos não ultrapassam as paredes da sala de jantar nem a ressaca do dia seguinte.

Não vejo como se possa definir a composição moderna, isto é, a composição representativa do poema moderno. Qualquer esforço nessa direção me parece vazio de sentido. Porque ou proporia um sistema, talvez bastante consequente mas perfeitamente limitado, sem aplicação possível a mais do que à pequena família de poetas que por acaso coincidissem com seus postulados, ou se veria condenado ao simples trabalho de catalogação – espécie de enciclopédia – das inúmeras composições antagônicas que convivem hoje, definíveis apenas pelo lado do avesso – por sua impossibilidade de definição (Idem, p. 54).

Não se trata, portanto, de tentar definir a poesia moderna – nem, naturalmente, de recordar as antigas regras da poesia tradicional. Mas de perceber que a mera constatação da impossibilidade de defini-la não a salvará de seu beco sem saída. Ao contrário. E se não há, apesar disso, como definir a poesia moderna, e se as antigas regras não fazem mais sentido, o único caminho talvez seja, passando por cima tanto das características fluidas da poesia moderna quanto da rigidez das velhas regras, tentar definir, isto é, descrever, a linguagem poética em si mesma.

3

Como, então, definir ou descrever a poesia? Talvez começando pela constatação de que ela não é, na verdade, um fato “natural” da cultura.

Se toda tribo tem sua culinária, suas armas, suas ferramentas, sua indumentária e seus cantos, esses cantos não são, porém, de fato poesia. Costumam usar elementos da linguagem poética, assim como os provérbios e as rezas, e pelos mesmos motivos. O que chamamos de poesia, no entanto, integra uma função social que nada tem a ver com tais cantos, cuja função é materializar um mito. E o mito é uma forma de ver o mundo – que pode usar formas próximas às da poesia como também outras próximas às da prosa. O que importa é a visão de mundo que o mito comporta. A função social da poesia, por outro lado, está no que chamamos de arte. E a arte é a autonomização da função estética – que existe apenas na cultura moderna.

Mesmo no Ocidente, na Idade Média, a arte, que era necessariamente sacra, era necessariamente sacra porque sua função primária era ser sacra e não artística. Ou seja, ilustrar passagens bíblicas, criar imagens para adoração e fortalecer a fé. A arte sacra só se torna de fato arte ao ser deslocada para o templo da arte que é o museu. De modo equivalente, as famosas máscaras africanas, que no início do século XX influenciariam a arte moderna, só se tornaram arte ao serem levadas (inclusive conceitualmente) para a

Europa, pois foram, na verdade, criadas como objetos rituais. Suas formas, e o próprio fato de existirem, vêm do rito que integravam, não de qualquer conceito artístico. Só é escultura o artefato escultórico cuja função é estética. Os outros têm de se “tornar” esculturas, ao serem postos no pedestal da tradição ocidental de arte.

O mesmo se dá com a chamada “etnopoesia”, que transforma em poesia o que para seus próprios autores é outra coisa. É em função de sua grande valorização cultural ocidental, em todo caso, que os chamados “etnopoetas” acreditam dever procurá-la, e necessariamente encontrá-la, em todos os lugares. Sem perceber o profundo desrespeito que há nisso. Pois mitos e cantos tribais não são poemas, mesmo se transmitidos em estruturas formais aparentemente semelhantes – do mesmo modo que provérbios são provérbios e *slogans*, *slogans*, apesar de rimas e ritmos eventuais. A simpatia multicultural “etnopoética” é, na verdade, arrogância etnocêntrica (apesar da ironia que há nisso): pois crê conceder a tais cantos e mitos um *status* bastante alto – aquele que detém a poesia na cultura ocidental. No entanto, ao contrário do que pretende o “democratismo” multiculturalista, arte, ou poesia, não é o que o artista, ou o poeta, assim determina, pois somos animais sociais: o grupo define o significado do que não seja absolutamente pessoal. Poesia, então, é aquilo que uma cultura reconhece como poesia. E apenas uma cultura reconhece a poesia como poesia.

O haikai, por exemplo, só pode ser compreendido pondo-se na equação o zen-budismo: sua própria estrutura obedece a determinações zen-budistas, logo, religiosas – que vão na contramão da valorização ocidental moderna da criatividade individual.

Todo um aprendizado se faz necessário para eliminar o que a *Shōmon* [escola de Bashō] denomina “visão própria” (*shi-i*). Imitação do mestre, estudo dos antigos, meditação e notação imediata das sensações e sentimentos – “O *haikai* deve ser composto sem reflexão, por um impulso do espírito” – constituem o caminho recomendado para que o discípulo consiga fugir à “opinião pessoal” (*shi-i*), à projeção do ego sobre assuntos de seu *haikai* (FRANCHETTI, 1990, p. 23).

Tudo resulta, afinal, em pequenez, neutralidade e banalidade – que poucos, porém, parecem dispostos a reconhecer, para não afrontar o “politicamente correto”. Não por acaso, a famosa “forma” haikai sequer é de fato uma forma (que pode variar entre três e quatro linhas nos originais), mas uma função (a emissão de juízos téticos circunstancializados, em termos lógico-linguísticos, ou “a notação imediata das sensações e sentimentos”, segundo os preceitos do zen, de que é um instrumento, visando a “iluminação”). Não tem densidade de linguagem poética (mas o registro mais neutro possível, segundo a escola de Bashō, ou o mais leve, segundo o próprio).² Por fim, nada tem a ver com a visualidade “poética”, composicional, da escrita ideogrâmica, como pretenderam os concretos “via Fenollosa”, pois os haicais eram, tradicionalmente, criados em forma oral – o que combina com seu contexto cultural zen-budista (“composto sem reflexão, por um impulso do espírito”), que ignora a ideia de um poeta virtuosístico enfrentando corajosamente o vazio desafiador da página em branco.

² “Na minha concepção, um bom haikai é aquele em que tanto a forma como a junção de suas partes parecem tão leves quanto um rio raso fluindo sobre um leito arenoso” (Hisamatsu Sen’ichi, “*The vocabulary of japanese aesthetics*”, apud FRANCHETTI, 1990, p. 22).

Um poema não é qualquer artefato poético, como um artefato escultórico qualquer não é uma escultura, mas somente aquele cuja função é primariamente estética. Ou que, secundariamente, seja deslocado e autonomizado pelo viés ocidental moderno – incluindo a maior parte da própria tradição ocidental, pré-moderna. A *Teogonia* de Hesíodo é, obviamente, mitologia, discurso sobre o mito, assim como as tragédias gregas. Não é por acaso que Aristóteles, na *Poética*, parte de concepções deste tipo: “O poeta deve ser mais fabulador que versificador; porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações” (1984, p. 249). Para Aristóteles, assim como para Bashô, a poesia não está na linguagem poética. Mas para nós está – ou talvez devesse estar, para que o “desmonte da máquina” da linguagem propriamente poética, nas palavras de Cabral, não prevaleça, e “a função que aquela máquina exercia ao trabalhar completa” não desapareça.

4

“O conceito de literatura é mutável, o sentido original das palavras não confina sua significação ao longo do tempo” (citado de memória). *Rodar* é derivado de *roda* e, portanto, sempre significou girar. Mas isso não quer dizer que signifique apenas girar. Pode significar, por exemplo, como em São Paulo, repetir de ano. Se isso não “confina sua significação”, tampouco afasta seu significado original, como aqui se pretende, com um claro viés de relativismo “pós-moderno” que, não obstante, é vazado de forma peremptória. Longe do viés ideológico, uma afirmação mais realista, então, seria: o sentido original das palavras não confina sua significação ao longo do tempo, nem por isso o sentido original deixa de estar presente.

Poésis é, em grego, um verbo, fazer, criar, e se referia originalmente a todas as artes e ofícios. *Poietés* significava, portanto, criador, no sentido de fazedor – uma possível tradução seria, talvez, artesão. Mas se *poietés* significava artesão, não significava poeta. De fato, o termo arcaico para poeta é, mais propriamente, *aedo* (αἰδων), que etimologicamente se relaciona a *aedon* (αἰδων), rouxinol, e a ode (ὠδή). Pois os poetas, como os pássaros, cantavam sua arte, que era inspirada pelas Musas. Daí poeta, ou melhor, aedo, também ser dito *musikós* (“μουσικός: relativo às musas, i. é., à poesia, às artes, à música” [PEREIRA, 1976, p. 379]). Daí, por fim, sua arte ser dita *mélōs* (μελῶς), a melodia, o canto, a arte dos poetas-músicos.

Poesia, música, canto: palavras cantadas acompanhadas de instrumentos. Quando, mais tarde, os elementos dessa arte se separam, cada um desses termos, antes sinônimos, será mobilizado para designar uma das partes agora separadas. A partir do século XIV, com a polifonia e a notação musical moderna, inicia-se o processo de autonomização dos instrumentos em relação à voz: essa nova arte instrumental será chamada de *música*. Nos dois séculos seguintes, é a vez de as palavras se separarem do canto, imergindo no silêncio do papel impresso: essa arte das palavras autônomas se chamará *poesia* (termo que só aparece duas vezes em todos os dez *cantos* de *Os lusíadas* – em paralelo à ausência da palavra *poeta* –, enquanto *arte*, *engenho*, *musa*, além da própria palavra *canto*, aparecem inúmeras vezes). A palavra cantada manterá o nome de canto (*cantus*), tradução latina da *mélōs* grega.³

“*Mélōs*. Membro, articulação. Membro da frase musical. Canto rítmico. [...] Palavra que se repete constantemente”. “*Carmen* [*cantus*]. Fórmula ritmada, fórmula mágica, fórmula solene” (TORRINHA, 1997,

pp. 363 e 125). Fórmula ritmada, fórmula mágica: *cantus* é do mesmo campo semântico de *incantus* (encanto). A palavra cantada que, decantada no papel, será modernamente chamada de poesia, não é, portanto, uma palavra qualquer, como a da fala cotidiana ou do discurso político. Trata-se de conjuntos de palavras divididos em partes (“membro”), ou em pequenas unidades (“fórmula”), ritmadas e encantatórias: “palavra que se repete constantemente”. Palavra, portanto, que retorna. Retornar, em latim, é *verto* – cujo particípio é *versus*. Daí se entende porque a poesia é identificada, já em latim, junto com o sentido de canto, também com o de “obra em verso”. Ou seja, feita de repetições, de retornos, de reiteraões, de recursos. “*Recurso*. Ato ou efeito de recorrer” (HOUAISS). Recorrer é percorrer novamente, voltar para trás antes de seguir adiante. O que nos permite, enfim, uma primeira formulação: poesia é o que se faz retornando. Construção por reiteração.

Não é possível recorrer, voltar atrás, retornar, em um fluxo contínuo – seja o de um rio, do tempo ou da prosa. A poesia, portanto, não é somente um discurso recursivo. Ao ser recursiva, ao retomar ou reiterar seus elementos, ela é também necessariamente discreta, por interromper o fluxo de palavras com e para o ressurgimento, a recorrência, de um elemento qualquer. *Discreto* significa comedido, pequeno – mas também “feito de unidades distintas”, ou seja, descontínuo, e, por fim, em termos propriamente linguísticos, aquilo “que se junta a outros na cadeia falada sem, contudo, perder a individualidade” (Idem). Cada grupo de palavras adquire, assim, a condição de uma pequena unidade, que se junta a outras unidades numa cadeia – o que afinal determina sua estrutura, isto é, sua sintaxe. Pois cada novo passo, na verdade, não repete simplesmente o anterior, como num mantra, mas recaptura informações prévias, numa interdeterminação, ou motivação, dos elementos morfossemânticos. Recursividade gerando discrição, discrição recursiva gerando interdeterminação morfossemântica, interdeterminação morfossemântica gerando poeticidade.

Todas as notórias figuras sonoras da poesia, como rima, aliteração, assonância, paronomásia, além das figuras de ritmo como a métrica, e ainda as figuras de estrutura como as estrofes, são formas de recorrência. E ao incidir sobre o fluxo natural da linguagem verbal, tornam-na discreta. São também, portanto, formas de discrição.

Ao ser recursiva e discreta (a discrição e a recursividade nascem juntas também historicamente, por necessidade tanto mnemônica quanto encantatória, em tempos sem escrita e sob o domínio de uma visão mítica do mundo), a poesia se torna o que somente ela é, ao contrário da condição comum da linguagem verbal (da fala à prosa literária), linear e unidirecional. Isto a faz, em consequência, não apenas uma identidade, uma existência real e particular, distinta dos demais modos verbais, como também possuidora, por particular, de capacidades exclusivas (afinal a razão de ser da poesia é ser poesia, não prosa, cinema ou chapéu).

Os *recursos* formais da linguagem poética são inúmeros – assim como suas potencializações semânticas –, porque a subdivisão do texto em unidades discretas de vários tipos, bem como suas variações, além dos muitos modos de interação, de separação-união entre as unidades, permite-lhe uma plasticidade e uma carga de informação estético-semântica que não tem paralelo na linguagem prosaica (*recurso*, aliás, é uma boa tradução para unidade discreta recorrente, pois *re-curso* é o curso que retorna, que se reitera). A recursividade discreta da poesia, nas mãos de um Dante, gera o terceto decassilábico em rimas

³ O mesmo valerá para as principais línguas europeias ocidentais, com alguma variação de tempo.

alternadas/encadeadas que, por sua vez, permite sintetizar a cosmovisão medieval a partir dessa unidade mínima tripartite e concatenada (a Trindade cristã, a tríade inferno-terra-céu etc.), assim como, modernamente, nas mãos de um Williams, cria estruturas de máxima discrição, recursividade e substantividade, como em “Poem”:

*as the cat
climbed over
the top of*

*the jamcloset
first the right
forefoot*

*carefully
then the hind
stepped down*

*into the pit of
the empty
flower pot*

(<http://www.americanpoems.com/poets/williams/4510>)

Se, de um lado, as palavras são semanticamente precisas (também no sentido de necessárias), por outro, são formalmente expostas pelos cortes e imantadas pela proximidade, de forma a tornar evidente, porque real, sua articulação rítmica, cujos versos curtos imitam ou capturam os movimentos ao mesmo tempo articulados e rápidos do gato, o que fica mais claro na última estrofe, com a sequência *pit/empty/pot*, que por sua vez culmina uma série em *tt* finais iniciada pela própria palavra *cat* (e continuada com *jamcloset*, *first*, *forefoot*). Além de várias outras relações sonoras, como *cat/climbed*, *cat/top/pot*, *first/forefoot/flower*, *stepped/empty*, *pit of/pot* etc., numa densa (porém leve) trama de recorrências morfossemânticas.

Mas provavelmente o caso mais extremo de discrição e recursividade na poesia contemporânea esteja em alguns poemas de Cummings, cujas unidades composicionais são reduzidas a um ou dois caracteres:⁴

l(a

le

af

⁴ Se este ensaio fosse publicado nos EUA, a referência a Cummings seria, talvez, considerada questionável. Não porque este poema não tenha as características que tem e interessam à minha argumentação. Mas porque há, neste caso, certo problema de recepção. Cummings não é consagradamente considerado, em seu país, um grande poeta experimental, ou mesmo um grande poeta: para muitos, é um mediano poeta “lírico”, por conta da forma e dos temas de grande parte de sua obra. Ele se tornou conhecido e lido como um poeta “lírico” e talvez mediano antes e depois de enveredar pelo experimentalismo, e assim se manteve, em parte, no panorama da poesia norte-americana do século XX. Além disso, mesmo sua poesia experimental não é recebida ali como no Brasil. Aqui, ao contrário, os poetas concretos o introduziram como um dos grandes experimentalistas da poesia moderna, e assim ele ficaria consagrado, a despeito do restante de sua obra, virtualmente ignorada. No escopo deste ensaio, porém, interessa não a avaliação geral de uma obra, mas a análise particular de um poema.

fa

ll

s)

one

l

iness

(<http://www.americanpoems.com/poets/eecummings/241>)

Ao criar esta coluna de caracteres verticalizados, Cummings iconiza a queda das folhas de outono no branco da página. Faz uso, para isso, dos recursos do *verso*, ao contrário do que possa parecer à primeira vista, ou seja, da unidade discreta recorrente, que se confunde, pós-“crise do verso” (tradicional), com os *recursos* da própria linguagem poética, ou seja, a recursividade discreta semântica. E nada poderia ser mais discreto ou recursivo do que os elementos deste poema. Trata-se do corte ou discrição dos caracteres de uma frase construída por interpolação, “l(a leaf falls)oneliness”, destacando suas recorrências: *la-le, af-fa, l-l, oNE-iNEss, S-ineSS*. Mas trata-se de uma frase construída também por metáfora: uma folha (*a leaf*) cai (*falls*): solidão (*loneliness*). E ainda por mimese: pois a folha cai na solidão de uma cena de outono como os caracteres da palavra *leaf* caem graficamente através dos caracteres de *loneliness*. Além de iconizar a queda e destacar/reforçar as recorrências, os cortes, ao separar os *ll* das três palavras (*leaf, falls, loneliness*), transformam-nos no numeral 1 (ícone da solidão), que se explicita semanticamente no artigo *a* e na palavra *one*: uma folha, uma queda, uma solidão; um homem caído em solidão como uma folha solitária cai no ar frio do outono. Resta observar que o corte pelo parêntesis da palavra *loneliness* não apenas deixa isolado no início o *l*, que se torna um 1, mas também, no final, o termo *oneliness* – que não existe em inglês. O que existe é *oneness*, de *one*, ou seja, unicidade. *Oneliness* se revela então uma palavra-valise que funde *oneness*, unicidade, ao final de *loneliness*, solidão, solitude: algo como *unilitude*.

Não apenas essa poderosa plasticidade da matéria verbal, mas esse tipo de interdeterminação, ou motivação das relações entre significado e significante, obviamente inexiste na prosa. Isso significa que na prosa não existe tal controle da matéria do texto. Não porque não haja prosadores que não escrevam “ao correr da pena” e que, portanto, escrevem e reescrevem cada parágrafo com toda a atenção e todo o rigor. Mas porque não se trata de capacidade ou vontade, mas de possibilidade. Ou de impossibilidade. Invertendo a relação de causa e efeito, escreva-se um texto com um grau máximo de interdeterminação formal e semântica e não se conseguirá escrever prosa.

os girassóis
amarelo
resistem

(BANDEIRA, 1979, p. 95)

Em prosa, esse famoso exemplo seria um mero erro de concordância numérica, “os girassóis amarelo[s] resistem”, ou uma inversão da frase “os girassóis resistem amarelo”, com o adjetivo em função adverbial. Mas o que é erro ou preciosismo numa linguagem, é polissemia e materialidade em outra. Ao separar o adjetivo *amarelos* de *os girassóis* pelo *enjambement* e eliminar o plural, além de se manter a função adjetiva pela posição frasal, bem como a adverbial, inclui-se a função substantiva: “os girassóis / amarelo [cor amarela] / resistem”. Ou seja, *amarelo* torna-se a realização, no poema, do que a frase diz. Uma tradução semiótica desses versos seria:

os girassóis

 resistem

Em outro pequeno grande exemplo, o que seria, linearmente, uma frase prosaica, “o sol baixou”, ao ser reduzida a suas unidades discretas, que se revelam reiterantes (portanto, não aleatórias), determina que a letra *o*, isolada no primeiro verso e posta sobre a palavra *sol*, adquira uma clara dimensão icônica: de letra a figura geométrica de um círculo, representação visual do que nomeia.

o
 sol
 baixou⁵

O que é reiterado, aqui, é justamente a letra *o*. E essa letra-ícone baixa, desce ao longo dos versos, traçando uma diagonal, como os raios oblíquos do sol poente. Ao mesmo tempo, a mancha da estrofe, pelo alargamento dos versos, imita a luz que se alonga:

o
 sol
 baixou

Ainda, em termos sonoros, o primeiro *o*, grave, do artigo, agudiza-se, “ilumina-se” na palavra *sol*, para em seguida voltar a abaixar seu tom em *baixou*.

Entre os recursos que o caráter recursivo-discreto da poesia origina, o mais importante é o *enjambement*, ou “encavalamento”, pelo qual uma frase é interrompida num verso para ser continuada no outro. Isto estabelece uma relação ativa entre frase e versos, que de alguma forma altera a frase enquanto determina os versos. Não por acaso, todos os exemplos acima fazem um uso radical e radicalmente moderno do *enjambement*. Em termos gerais, o *enjambement* determina a poeticidade de uma frase em relação a essa mesma frase em situação prosaica ao impor uma pausa ao seu fluxo linear e assim gerar novos sentidos, transformando-a, afinal, em outro texto (o que diferencia o *enjambement* dos cortes aleatórios). O

⁵ Abertura de poema inédito de Josely V. Baptista.

enjambement é um recurso poético estrito: existe apenas na linguagem poética. E se existe um recurso poético estrito, a linguagem poética, logicamente falando, também existe.

Vede-o no vosso escudo, que presente
Vos amostra a vitória já passada.

(CAMÕES, 1982, p. 70)

A “vitória já passada” é a da batalha de Ourique, em 1139, com a qual o conde D. Afonso Henriques, do Condado Portucalense, inicia uma série de vitórias contra os reis mouros ao sul de seu território, criando, no caminho, o reino de Portugal. O escudo português homenageia desde então a batalha. É sob esse escudo, portanto, que, no “presente” do século XVI a que se referem os versos, devem se dar as novas vitórias contra os mouros, no contexto da expansão portuguesa. Ocorre que a conotação de *presente* como dom, regalo, dádiva, em paralelo à conotação temporal, existe em português desde o século XIII (CUNHA, 1982, p. 633). E é para essa conotação que apontam, no primeiro verso, o verbo *ver* e a substantividade de *escudo*, para ela ser afinal plenamente realizada pelo *enjambement*, ao criar a quase-exclamação “que presente”. Em prosa, os dois versos seriam apenas uma frase: “Vede-o no vosso escudo, que presente vos amostra a vitória já passada”. E a frase teria um só significado, o do presente previsto pelo passado. Com o *enjambement*, insere-se uma polissemia, criam-se frases (“que presente”) e significados que não existem e não podem existir em linguagem prosaica, como as cores de uma paisagem inexitem num desenho a grafite: a “vitória passada” torna-se um presente dado por D. Afonso a seus herdeiros no trono português, a que eles devem fazer jus com vitórias no presente.

Uma descrição é tanto melhor quanto maior o número de fenômenos capaz de explicar (“algo que se aplica a todas as hipóteses”, nas palavras de Pound). A recursividade discreta, além de descrever os mecanismos, os elementos e a estrutura dos diferentes poemas acima citados, mais genericamente também explica porque o dodecassílabo é o verso limite em português, assim como seus equivalentes em outras línguas (desde o hexâmetro grego). Explica a organização do texto em estrofes (subunidades de versos). Explica a própria diagramação habitual da poesia, feita de linhas curtas em sequência. Explica, igualmente, casos particulares, por exemplo, a divisão em escada dos versos de Maiakovski, cuja quebra em degraus anula sua tendência discursivo-retórica (naturalmente, os “degraus” de Maiakovski não são quebras aleatórias, mas poeticamente motivadas, além de poeticamente motivadoras). Explica, enfim, achados eventuais, como o famoso caso da edição de Ezra Pound do não menos famoso poema de Arnaut Daniel, *Laura Amara*, ou a necessidade de Northrop Frye subdividir o verso de Shakespeare para analisá-lo:

Ay, but to die, and go we know not where.

Podemos ouvir um certo ritmo métrico, um pentâmetro iâmbico falado como um verso de quatro acentos. [...] Mas também podemos, se ouvirmos o verso com muita atenção, perceber nele ainda outro ritmo, um ritmo oracular, meditativo, irregular, imprevisível e essencialmente *descontínuo*, a emergir das *coincidências* do esquema sonoro [grifos nossos]:

*Ay,
but to die...*

*and go
we know*

not where...

Assim como o ritmo semântico é o primeiro passo da prosa, e assim como ritmo métrico é o primeiro passo do *épos*, assim também esse ritmo oracular parece ser o primeiro passo predominante na lírica (FRYE, 1973, pp. 51-2).

Tal “ritmo descontínuo”, essencialmente lírico (isto é, poético), “emerge” das recorrências sonoras: *ay* rima com *die*, *go* rima com *know*, e *not where* é um anagrama de *we know*. Recursividade gerando discrição, discrição recursiva gerando poeticidade.

A recursividade discreta, porém, pode aplicar-se também à música, o que fica evidente ao se pensar em Bach. Isto apenas confirma a antiga proximidade da poesia com a música. Na verdade, da música com a poesia. Pois não se trata, em termos de linguagem, de a poesia ser a mais musical das artes verbais, mas de a música ser a mais poética das artes não-verbais. A música é a poesia sem palavras (a proximidade entre a poesia e a prosa, por outro lado, é ilusória: apoia-se, fundamentalmente, no fato de ambas serem constituídas de palavras, enquanto o que há de poético na poesia não são as palavras em si, mas sua poeticidade). A presença do ritmo, portanto, não aproxima a poesia da música por esta também tê-lo presente: o que as aproxima é o mecanismo poético – que em ambas gera o ritmo – da recursividade discreta. O que as diferencia, por outro lado, é a semanticidade das palavras em contraste com a assemanticidade das notas musicais. A interdeterminação morfossemântica que, na poesia, gera a discrição recursiva, não vale para a música. A poesia é a arte da recursividade discreta semântica (daí porque o tema, em poesia, importa – ao menos, importa ser discutida a questão temática).⁶

Mas por que não seria então poética uma obra plástica feita de elementos semânticos – ou seja, figurativos – e da recursividade discreta desses elementos (como, aliás, tentaram os concretos, em “poemas” como “Olho por olho” de Augusto de Campos, colagem de inúmeros fragmentos, ou unidades discretas, com distintas imagens recorrentes de um olho)? Porque as unidades discretas e a recursividade nascem juntas na poesia, e determinam-se mutuamente, ao anular a linearidade “amorfa” do discurso verbal. Uma obra plástica não é, então, de fato recursiva, pois não incide sobre um fluxo, um curso, de elementos de linguagem. Na verdade, não se trata de recursividade nem de elementos discretos (no sentido de discredicionados pela própria recursividade), mas de montagem de elementos isolados. As artes plásticas podem parecer recursivas e discretas, como num quadro de Mondrian ou de Volpi (o que explica boa parte do entusiasmo dos concretistas com sua obra), ou mesmo de Morandi, ou ainda numa obra cubista, assim como podem ser discretas mas não recursivas, como nos elementos usados para montar as paisagens “realistas” de Claude Lorrain e as obras figurativas em geral, ou podem, enfim, não ser nem discretas nem recursivas, como no expressionismo abstrato (além disso, a semanticidade das artes plásticas é distinta da semanticidade poética, de natureza verbal, além de convencional e histórica).⁷

⁶ O que recoloca, por sua vez, a questão do “realismo”, não como uma escola literária, mas como uma questão geral, apesar da filosofia “pós-metafísica”, que tende a negá-lo (ver seção 14).

⁷ A mesma montagem de elementos isolados, ou seja, a pseudorecursividade discreta, explica o fracasso da “poesia” semiótica proposta em 1964 por Décio Pignatari e Luiz Ângelo Pinto como culminância da poesia concreta. O que parecia,

A linguagem poética não é, porém, exclusiva da poesia – no próprio campo da linguagem verbal. Ela é usada na publicidade (“Veja, ilustre passageiro, / O belo tipo faceiro / Que o senhor tem ao seu lado. // Mas entretanto acredite: / Quase morreu de bronquite. / Salvou-o o Rhum Creozotado”), em *slogans* (“I like Ike”), em provérbios (“Água mole em pedra dura, tanto bate até que fura”), na canção (motivo de os ingênuos e os “pós-modernos” afirmarem que letras de música são poemas). A linguagem poética, portanto, não se confunde com a poesia – não porque possa haver poesia sem linguagem poética, mas porque pode haver linguagem poética sem poesia. Nada a estranhar: sendo uma forma de organização do discurso, presta-se a mais de um uso, como a prosa, que serve tanto ao romance quanto à bula de remédio. Poesia é a obra literária em linguagem poética. E por obra literária se entende aquela criação cuja razão de ser não é outra senão realizar a si mesma. O resto é consequência.

As famosas formas fixas, afinal, são tão somente conjuntos de unidades poéticas discretas consagrados pelo uso e pela tradição. Foram, portanto, para efeitos práticos, reduzidas a uma estrutura assemântica, descarnada de um texto, que cada novo texto ressemantiza. Pode-se assim representar o soneto por um conjunto de algarismos e letras, em que os algarismos são as sílabas (num total de 10, para versos decassílabos, ou unidade discreta de 10 sílabas) e as letras, as rimas (ou elementos sonoros recursivos terminais), enquanto os negritos marcam as tônicas obrigatórias (aqui, trata-se do soneto clássico italiano):

```

1 2 3 4 5 6 7 8 9 A
1 2 3 4 5 6 7 8 9 B
1 2 3 4 5 6 7 8 9 A
1 2 3 4 5 6 7 8 9 B

1 2 3 4 5 6 7 8 9 A
1 2 3 4 5 6 7 8 9 B
1 2 3 4 5 6 7 8 9 A
1 2 3 4 5 6 7 8 9 B

1 2 3 4 5 6 7 8 9 C
1 2 3 4 5 6 7 8 9 D
1 2 3 4 5 6 7 8 9 C

1 2 3 4 5 6 7 8 9 D
1 2 3 4 5 6 7 8 9 C
1 2 3 4 5 6 7 8 9 D

```

O fim das formas fixas foi o abandono de certos conjuntos ou arranjos consagrados de unidades poéticas discretas, não da linguagem recursiva ou reiterativa que os criou originalmente – antes que fossem consagrados e “fixados”, isto é, repetidos.

Nada disso é exatamente novo. Muitos teóricos modernos apontaram para as mesmas características, ainda que com ênfases, articulações e abrangências distintas. “*Versus* quer dizer *retorno*, um discurso que comporta regressos – e penso ser este um fenômeno fundamental, de que podemos tirar grande número de ilações” (JAKOBSON, 1973, p. 6). Se o autor não tira tais ilações no texto em questão, o essencial quanto à recursividade está dito. “Em todo poema podemos ouvir pelo menos dois ritmos diferentes. Um é o ritmo da volta, que mostramos ser um complexo de acento, metro e padrão sonoro” (FRYE, 1973, p. 258). Volta, regresso, repetição: “[Os versos] dão-nos por sua sucessão a impressão de uma repetição organizada de séries semelhantes” (TOMACHEVSKI, 1978, p. 142). Nesta passagem, o retorno está articulado às unidades discretas: *repetição organizada de séries*. Ainda que sua ênfase não esteja no retorno, mas nas unidades discretas: “Essa divisão da língua poética em versos, em períodos de alcance fônico comparável e por fim igual, é evidentemente o traço específico da língua poética” (Ibidem). Tomachevski chega, porém, perto da descrição da linguagem poética a partir da recursividade & da discrição: “A única condição obrigatória é que a forma poética deve organizar seus elementos em séries regulares repetindo de qualquer maneira o movimento do discurso dividido em verso” (Idem, p. 144). E intui, afinal, a correlação entre repetição e divisão:

[A] rima não é um ornamento sonoro do verso, mas um fator organizador do metro. Serve não somente para criar a impressão de analogia entre os sons que a constituem, mas também para dividir o discurso em versos, os quais têm seu final marcado por ela. Na medida em que a rima é, independentemente das condições fonéticas de sua realização, um fator do metro, e na medida em que, graças às associações fônicas, ajuda o ouvido a perceber a decomposição métrica da língua poética, os fatos eufônicos pertencem inteiramente ao verso, isto é, ao ritmo, pois estes confirmam a impressão de decomposição do verso e de correspondência entre suas partes (Idem, pp. 145-6).

A interdeterminação morfossemântica é uma condição da linguagem poética – e uma condição não é o mesmo que uma fórmula. Livre das formas fixas, o poema moderno determina – ou não – a própria poeticidade (como se deu no primeiro soneto, quando não havia soneto algum a repetir). Dito de outro modo: o poema moderno *tem* de determinar a própria poeticidade, isto é, criar seus próprios parâmetros de versos, que, senso lato, não são qualquer medida convencional, mas todos e quaisquer elementos que retornam, que se reiteram⁸.

⁸ Em sua teoria, a poesia concreta almejava certo ideal “estrutural” do poema, no qual todos os elementos deveriam ser informados por sua relação com os demais e também com o conjunto, das correlações de som e significado às interações com o desenho da tipologia e o espaço da página. Pode parecer que isso tem algo ou mesmo muito a ver com meu conceito de interdeterminação morfossemântica, conexo à recursividade discreta. Mas não tem. A “estrutural” (sic) concretista assemelha-se mais, em certo sentido, ao caligrama de Apollinaire, se não quanto à forma, em sua condição de modelo a que o poema deveria corresponder. Paradoxalmente, quanto à sua prática, a poesia concreta se revelaria um caso-limite de recursividade discreta, que tentaria levar a certa “pureza”. Daí criar poemas constituídos *apenas* por elementos passíveis de recursividade, ou tentar fazer da recursividade a condição necessária para um dado elemento integrar o poema (“com / som / can / tem // con / tem / ten / são [...] [Augusto de Campos]). Daí a figura da paronomásia, palavras iguais de sentido distinto – forma maximizada da recorrência discreta –, ser dominante na poesia concreta (ao lado do anagrama, variação da mesma paronomásia: “beba coca cola // babe cola // beba coca // babe cola caco [...]” [Décio Pignatari]). Mas a poesia é uma arte do verbo – o que seria esquecido ou negado de vários modos pelos concretistas. Isso explica por que, quanto mais realizada, mais a poesia concreta se viu obrigada a *des-realizar* a língua, chegando, no limite, a abandoná-la, trocando-a por imagens (nos poemas semióticos). Pois não podia abordar a língua em si, ou seja, com todos seus meios e elementos, fora da própria linguagem verbal. Portanto, quando Pignatari afirma, como se fosse uma escolha, uma inteligência e uma audácia, que “entre outras coisas, a poesia concreta, por via das dúvidas, deu cabo das categorias pronominais” (“*Ad marginem*”, *Mais! Folha de S. Paulo*, 11/05/1997), trata-se de travestir um fracasso numa vitória: deu cabo, de fato, porque não sabia o que fazer com elas – apesar de almejar certa “arte total” das palavras. Pois

A poeticidade *a posteriori*, construtiva e constatativa, da poesia moderna, convive muito bem com o empirismo. Ou deveria conviver. “[É] a espécie de coisa que um biólogo faz [...] quando reúne algumas centenas ou milhares de ‘lâminas’ e extrai o que é necessário para a sua proposição geral. Algo que se ajusta à hipótese [e] que se aplica a todas as hipóteses” (POUND, 1977, p. 27). O crítico moderno deveria ser, para Pound, o biólogo da literatura. Não existe um conceito de peixe, de réptil ou de mamífero; não existe uma piscidade, uma reptilidade, uma mamíferocidade; nem por isso deixam de existir, e de serem identificáveis, os peixes, os répteis e os mamíferos. Não existir uma poeticidade abstrata não é argumento para que não se possa identificar um poema enquanto tal. Ou para que essa identificação não tenha robustez, depois de reunido “o necessário para uma proposição geral”. Porém, da inexistência de uma poeticidade abstrata ou essencial, derivou-se o sofisma da inexistência de qualquer poeticidade, bem como o desejo de interdição de toda proposição ou descrição abrangente. “[Quando] nos confrontamos com uma poesia que seja poesia, este reconhecimento é uma constatação empírica que não pode ser justificada ou argumentada conceitualmente” (BERARDINELLI, 2003, pp. 138-9). No sentido contrário à proposição de Pound, a crítica contemporânea, como um naturalista do século XVII a tatear entre a falta de sistematização do conhecimento natural e a doutrina religiosa que impedia essa sistematização, cada vez mais, e cada vez mais militantemente, erra a esmo pela floresta fechada dos mitos “pós-modernos” e dos impedimentos politicamente-corretos: “Da poesia entendida como qualidade ontológica não se pode falar, mas deve-se, sim, calar” (Idem, p. 138). A paráfrase de Wittgenstein não é por acaso, pois os relativistas o têm como grande herói filosófico, malgrado ele mesmo. Não existir uma piscidade não é motivo para a biologia se desfazer de sua taxonomia, uma de suas principais bases epistêmicas: trata-se aqui, justamente, de tentar negar qualquer possibilidade de uma episteme poética. De desautorizar *a priori* qualquer identificação de características que possam embasar (ou não) a poeticidade empírica de um texto, assim como se pode (e se deve, para uma abordagem biológica) afirmar não arbitrariamente a piscidade empírica de um peixe.⁹

A recusa a uma taxonomia poética impede que se estabeleçam os critérios pelos quais se possa determinar a posição de uma dada obra no conjunto de sua classe. É precisamente do que se trata. Daí a

como tratar visual ou “estruturalmente” termos de semanticidade dependente, derivada ou circunstancial, como *este*, *esse*, *aquele* e todos os demais dêiticos? Se houve verdadeiras contribuições à “arte geral das palavras” advindas das vanguardas visualistas, tais contribuições não têm a soma zero: quanto mais verdadeiramente visualistas, menos poderosa é a língua envolvida.

⁹ “As duas soluções típicas do problema [dos universais] são o realismo e o nominalismo: para o primeiro – representando pela tradição lógica platônico-aristotélica –, o universal é, além de *conceptus mentis*, a essência necessária ou substância das coisas; para o segundo – representado pela tradição estoica –, o universal é um signo das coisas” (SOUZA JR., in MILNER, 2012, pp. 11-2). Correndo o risco de certa confusão terminológica, *realismo* indica, aqui, uma visão metafísica. O que importa, neste caso, é a referência ao nominalismo, para o qual “o universal é um signo das coisas”: somado ao empirismo, ele aponta para a possibilidade de descrição de um signo abrangente que se refere às coisas de um dado conjunto, ou que inclui certas coisas em um dado conjunto (que são a ele referíveis), formando um gênero ou espécie. À primeira vista, pode parecer circular ou tautológico: as características de algumas coisas são abstraídas em um signo que contém/descreve essas mesmas características e que, portanto, refere-se a essas coisas. Mas, em primeiro lugar, trata-se de características exclusivas (por exemplo, apenas mamíferos produzem leite); em segundo lugar, permitem a inclusão futura de coisas desconhecidas quando da criação do signo (ou descrição) abrangente. É a base da taxonomia.

defesa do *laissez faire* contemporâneo não se separar do ataque à especificidade poética. Isso, por sua vez, mina as bases dos critérios analíticos da arte poética. Em consequência, a defesa do *laissez faire* é uma das principais responsáveis pela mediania tanto da poesia contemporânea quanto da crítica.¹⁰

A poesia moderna deveria ser a poesia da plena liberdade da unidade discreta: liberdade da unidade discreta que não pressupõe, ou não deveria pressupor, o verso livre (de qualquer predeterminação) como licença ou tendência para o prosaísmo, mas, ao contrário, para o *poetismo*. Não foi o que aconteceu.

O prosaísmo, em todas as suas formas, tornou-se afinal dominante, eliminando da poesia sua especificidade estética e informacional e deixando em seu lugar variações de prosa que, sob o rótulo de “poesia”, pouco mais fazem do que aumentar o sufocante rol de ofertas da prosa contemporânea.

7

No sentido oposto à natureza reiterativa e discreta da linguagem poética, *prosa* vem de *provossa*, da expressão latina *oratio provossa*, significando sentença que segue em linha reta até seu fim (tal “linha reta” não se refere, primariamente, à sua disposição gráfica, mas à sua organização sintática – que a disposição gráfica, não por acaso, reitera). Antes, porém, de nos estendermos sobre essa linha reta, faço um desvio pelo gênero prosaico por excelência, o romance.

O termo *romance* relaciona-se a *românico*, que se refere, por sua vez, às línguas românicas, isto é, derivadas do latim. O termo *romance*, portanto, originalmente se referia à língua em que certa obra era escrita, e não a um gênero literário. Mesmo porque, por ironia, o gênero dos romances originais, escritos durante a Idade Média, era a poesia:

Lo forman [el romancero] diferentes poemas – romances – con número indefinido de octosílabos – versos de ocho sílabas –, de rima asonante en los versos pares. [...] También existen romances de seis o siete sílabas
(ROSADO, <http://www.spanisharts.com/books/literature/romancero.htm>).

O romance como hoje o reconhecemos, ou seja, uma extensa narrativa ficcional em prosa, tem origem tardia, no século XVII, com a publicação de *Don Quijote de La Mancha* (1609). Deriva tanto do escopo narrativo, épico, dos “romances” medievais (de que, aliás, faz a sátira), quanto da linguagem do conto moderno, cujas origens remontam ao *Decameron* de Giovanni Boccaccio (1353).

Com o *Decameron*, pela primeira vez na história das línguas novas derivadas do latim aparece a prosa literária. Construindo parágrafos longos e complicados, Boccaccio queria visivelmente imitar seus queridos autores latinos, sobretudo Cícero (HOLLANDA e RÓNAI, 1980, p. 198).

¹⁰ Daí a crítica de poesia, no Brasil, ver-se cada vez mais dominada pela corroboração anódina de viés conteudista. Em termos práticos, parafraseia-se o que o poema diz, julga-se que o que o poema diz é o que o poeta literalmente pensa, e apontam-se os compreensíveis motivos para que pense assim. Quanto à poeticidade do poema, cada vez mais, wittgensteinianamente, menos se diz. Discuto extensamente a questão em “A crítica nua” (disponível em: <http://www.sibila.com.br/batepro11dolikoff.html>).

Entre os precursores de Boccaccio, os autores listam uma miscelânea de textos que, em sua maioria, ou foram escritos em verso, ou não foram escritos como ficção, como o mito de Sansão do Velho Testamento, as fábulas (versificadas) de Esopo, a *História* de Heródoto etc., para por fim referir seu modelo mais direto, Cícero (106-43 a. C.), sequer um escritor na acepção da palavra, mas um político, um orador e um filósofo. É, portanto, da linguagem da filosofia e da oratória política, numa palavra, da retórica, do discurso, que afinal deriva, modernamente, através de autores do fim do Medievo como Boccaccio, a linguagem da prosa de ficção, isto é, a *oratio provossa*, a oração que segue em linha reta. Daí sua unidade, se se pode dizer assim, ser o parágrafo (cuja divisão é mais convencional do que formal). A prosa não se constrói por uma sucessão de elementos formais e semânticos interdeterminados, sendo, por isso mesmo, não-discreta, não feita de pequenas unidades distintas encadeadas, mas formada por longos fluxos lineares de palavras. Paulo Leminski, numa síntese iluminadora, refere a poesia como centrípeta e a prosa como centrífuga. O crítico norte-americano John Wain: "A poesia está para a prosa assim como dançar está para caminhar". Pierre Reverdy: "*Le poète écrit avec des pierres; le prosateur coule le ciment dans les formes*". João Cabral: "O prosador tenta evitar / a quem o percorre esses trancos / da dicção da frase de pedras: / escreve-a em trilhos, alisando-a".

Prosa é *curso*: "ato de correr, movimento numa direção; corrente, fluxo; caminho, percurso; andamento, direção, rumo; seguimento, sequência, sucessão." Poesia é *re-curso*: "ato ou efeito de recorrer; tornar a correr, a percorrer". *Provossa*, variação de *provorsa*, deriva de *proversus*, *pro-versus*, literalmente, "voltado para diante". O contrário de *versus*, "voltado, virado, transformado" (aquilo que se transforma ao se voltar, ao retornar).

8

Se a prosa é, por definição, sem medida e/ou desmedida, enquanto o verso é com medida e/ou comedido, isto não resolve, porém, a questão histórica das relações entre a *poesia* e a prosa. Pois desde Aristóteles se afirma que a poesia não se confunde com o metro, com a medida, com o verso.

Ao contrário do que acreditam os defensores do *laissez faire* contemporâneo – com destaque para os "poetas em prosa" –, a desvinculação entre poesia e linguagem poética, na verdade, é tradicional e dominante na cultura ocidental, na qual a *Poética* de Aristóteles representa a mais antiga e constante referência. Assim, o que distingue Aristóteles dos "poetas em prosa" é, fundamentalmente, o tipo de conteúdo que, então, afirmam definir a poesia. Para o primeiro, é a "imitação da ação"; para os segundos, é a "iluminação": "[A] forma que será preferencialmente a sua [do poema em prosa é] a da 'iluminação'" (BERARDINELLI, 2003, p. 140). Verdadeiramente moderna, afinal, é uma visão histórica em profundidade, possibilitada pelos estudos sistemáticos da tradição, a partir do Iluminismo, que atingiria seu auge na segunda metade do século XIX e no início do XX. É essa visão histórica que permite identificar Homero, Arquíloco, os trovadores provençais, Dante, Shakespeare, Camões e Yeats como artistas de uma mesma arte, apesar da diacronia – e de visões como a de Aristóteles.

Aristóteles não é um bom crítico de poesia, no sentido de analista, porque se baseia em categorias platônicas de viés metafísico como a imitação. Daí aproximar Homero da tragédia, pelo "tratamento elevado"

da “imitação dos homens” que são as personagens, e não apontar, por exemplo, os nexos linguísticos entre Homero e Arquíloco, o primeiro poeta lírico.¹¹ Já os poetas sempre souberam de tais nexos, como na famosa referência de Dante, um poeta da escrita, a Arnaut Daniel, um trovador, como *il miglior fabbro*, o melhor fazedor, o melhor artífice, o melhor poeta. Se Dante seguisse Aristóteles, não poderia tê-lo dito: “Da enumeração das espécies ou formas de poesia: epopeia, tragédia, comédia, ditirambo [...] é excluído o lirismo, porque este entraria mais propriamente no campo da arte musical” (SOUZA, in ARISTÓTELES, 1984, p. 273). É excluído o lirismo, mas incluído o ditirambo, que no contexto grego é uma forma simples de poesia trágica. Portanto, das quatro formas aristotélicas de poesia, três são formas dramáticas – além disso, Aristóteles aponta a tragédia como a forma superior de poesia.

Seu ponto de partida é, como dito, platônico: daí considerar a poesia uma “imitação” da realidade: “O poeta deve ser mais fabulador que versificador; porque ele é poeta pela imitação e porque imita ações” (ARISTÓTELES, 1984, p. 249). Como, deste ponto de vista, há formas melhores e piores de “imitar a ação”, e como a melhor “imitação” conhecida era a da tragédia, que além do texto incorporava as máscaras (*personae*), os corpos e as vozes dos atores, bem como a unidade de tempo e de espaço, é enfim a tragédia “superior [à] epopeia, e melhor que esta atinge sua finalidade” (Idem, p. 269). Se em meio a extensas considerações sobre a “imitação” Aristóteles faz várias referências não sistemáticas a certas características linguísticas dos textos, como tipos de verso, isso acontece apenas porque as obras “imitativas” eram então versificadas. Qual o grande contista grego? O maior romancista romano? Não há contistas gregos ou romancistas romanos porque a prosa de ficção não existia na Antiguidade. É, portanto, lícito afirmar que Aristóteles, ao lado da exclusão da poesia lírica, teria incluído a “imitativa” forma romance – e a prosa de ficção em geral – em seu texto sobre *poética*, se acaso a tivesse conhecido (“O poeta deve ser mais fabulador que versificador”).

A extensa e profunda influência da *Poética* no pensamento ocidental sobre poesia foi, provavelmente, a principal responsável pelo fato de a poesia não ser definida linguisticamente.¹²

Em sua famosa *Arte poética* (*Epístola aos Pisões*), o poeta latino Horácio oferece vários bons conselhos aos poetas. No entanto, grande parte do texto é uma paráfrase da *Poética*, com ênfase na necessidade de adequação entre o que se imita e como se imita. Assim, entre instruções úteis (por exemplo, conhecer poesia como um atleta conhece seu esporte) e paráfrases aristotélicas, não sobra lugar para discutir... a arte poética. Compare-se com a *Arte da fuga* de Bach: trata-se de pura literatura musical. A arte da fuga se ensina com a arte da fuga. Já a arte da poesia se crê poder ensinar sem a arte da poesia.

O filósofo alemão Friedrich Schelling viveu um século depois de Bach – e dezoito depois de Horácio. Não obstante, não avança em relação a este quanto à linguagem poética. Na verdade, reitera uma vez mais a visão aristotélica e, em consequência, a impossibilidade de se definir a linguagem poética.

¹¹ Diga-se em defesa da análise poética de Aristóteles que a *Poética* é um livro incompleto, não por ter sido escrito assim, mas porque algumas de suas partes estão perdidas. Duvido, porém, à luz do que se conhece, que aproximasse Arquíloco de Homero.

¹² Como se poderia, afinal, definir a lírica (que é do que se trata) à luz da *Poética*, se a lírica sequer é objeto da *Poética*? A tradição aristotélica, porém, tampouco ajuda na definição da poesia épica naquilo que ela tem de mais propriamente poético, ou seja, sua linguagem. Mas como não praticamos mais a poesia épica, este é um problema puramente acadêmico.

Se alguém consultar os teóricos mais conhecidos das belas-artes, encontrá-los-á em não pouco embaraço para dar um conceito ou, como se diz, uma definição da poesia, e naqueles que a dão, não está expressa sequer a forma, para não dizer a essência da poesia. Mas aquilo que em primeiro lugar é necessário para o conhecimento da poesia é, sem dúvida, conhecer a *essência* dela [grifo do autor] (SCHELLING, 2001, p. 267).

Schelling aponta, com lucidez, que os que oferecem uma definição de poesia o fazem sem atentar para sua forma. No entanto, com sua visão platônico-aristotélica, acaba por considerar que o conhecimento da forma é menos importante que o da “essência” da poesia. Não fica difícil compreender porque tantos não atentaram para a forma.

Hegel, na *Estética*, é mais sistemático do que Schelling. No entanto, ainda não logra definir a linguagem poética nem se livrar, quanto a ela, da herança platônico-aristotélica: “Dar uma definição da poética, ou descrever o que é essencialmente poético, foi tarefa que sempre venceu quantos se propuseram escrever sobre o assunto” (HEGEL, 1980, p. 29). Não porque o fenômeno poético seja indefinível, e sim pela permanência da tradição aristotélica (que se mostrou imbatível até meados do século XIX): “[A] fantasia poética, em vez de permanecer encerrada pelas suas criações em limites impostos pela natureza dos materiais empregados, [...] deve apenas satisfazer as exigências de uma representação ideal” (Ibidem). *Representação e ideal* são, como se sabe, termos centrais de Aristóteles e Platão, respectivamente. Assim, apesar de sua extensa explanação sobre a poesia *rítmica* antiga (grega e latina), baseada em arranjos complexos de tempos (sílabas breves e longas), em comparação com a poesia *rímica* moderna, baseada em arranjos não tão complexos de sons (rimas), Hegel afinal não aponta o que elas têm em comum, ou seja, um padrão de relações que independe da natureza das línguas, porque é da natureza da linguagem (poética).

A partir da prevalência das declinações nas línguas clássicas e de palavras autônomas nas modernas, Hegel considera a presença moderna da rima como uma compensação pela perda do ritmo métrico. Mas o fato é que não poderia haver rimas (como regra) em línguas declinadas porque a rima seria, então, a mera repetição de uma desinência. E rima não é repetição, mas reiteração. No caso de línguas não declinadas, em que as palavras assumem formas autônomas, a repetição de um som é, na verdade, o *ressurgimento* de um som numa palavra distinta. Como quando escrevo, agora, *tinta*. Tratando-se, porém, de desinências, se “rimo” *poietikós* (poético) com *pneumatikós* (espiritual), estou apenas repetindo *-tikós*, aqui aposto a *poiema* (criação, poema) e a *pneuma* (espírito, sopro) – nas quais, por sua vez, ocorre outra desinência, *-ma*, aposta a *poiéo* (criar) e a *pneô* (soprar) – nas quais, outra vez, ocorre uma desinência, a terminação verbal *-ô*... Não havia rimas em grego e em latim porque não havia rimas em grego e em latim.

Em línguas declinadas, a unidade da língua não é tanto a palavra quanto a sílaba, ou um pequeno conjunto de sílabas. Se para nós *poesia*, *poema*, *poeta* e *poético* são palavras distintas (apesar de visivelmente aparentadas), para um grego *poíesis*, *poiéma*, *poietés* e *poietikós* são articulações da raiz *poie* (além do mais, essas palavras não são invariáveis: elas mudam de forma conforme sua situação gramatical). É simplesmente inevitável que numa língua declinada a dimensão silábica seja dominante. As várias unidades de medida da poesia clássica, como o iambo (uma sílaba breve e uma longa), o troqueu (uma longa e uma breve), o espondeu (duas longas), o dátilo (uma longa e duas breves) e outras combinações, são a cristalização dessa dimensão silábica em unidades discretas. A poesia clássica, portanto, era rítmica ou métrica porque o grego e

o latim eram línguas declinadas & porque a poesia é a linguagem da recursividade discreta: recursividade discreta que, neste caso, se apoia principalmente (ainda que não exclusivamente) nas relações silábicas. A poesia *rímica* não é, portanto, exatamente uma compensação pela perda da poesia *rítmica*, como descreve Hegel, mas a manutenção da linguagem da recursividade discreta com outros elementos.

Ter-se-ia de esperar até a segunda metade do século XIX, com a “Filosofia da composição” de Poe, para que a poesia fizesse jus ao seu nome, ou seja, fosse objetivamente abordada como um *fazer*. E apenas no século XX, afinal, abandonar-se-ia de forma sistemática o aristotelismo, daí advindo as abordagens de Tomachevski, Tinianov, Jakobson, Frye etc. Mas isto não seria suficiente para eliminar milênios de aristotelismo poético – o que pode ser constatado nas ambiguidades de Baudelaire: se, por um lado, traduz os textos de Poe, cofundadores da modernidade poética, por outro, é radicalmente aristotélico ao “sonhar” (sic) com a possibilidade de separar a poesia da linguagem poética em seus *Pequenos poemas em prosa*. Ambiguidade semelhante ainda aparece em Mário Faustino, apesar de toda simpatia (mas não adesão) ao antiprosalismo radical da poesia concreta. Não é de surpreender, então, que a despeito de tantos momentos de originalidade e radicalidade, comece sua resposta à pergunta “Que é poesia?” de maneira semelhante à que muitos outros antes o fizeram:

Nenhum de nós pode pretender, lucidamente, apresentar, sobre isso, um conceito definitivo. O mais que podemos fazer é procurar estabelecer, discutindo o assunto por algum tempo, o que representa para nós, a esta altura, aquilo que chamamos de “poesia” (FAUSTINO, 1977, p. 65).

Definitiva, em todo caso, parece ser a presença do aristotelismo em sua visão de poesia. Pois, para Faustino, a poesia e também a prosa, mais do que definíveis linguisticamente, definem-se, como para Aristóteles, por uma função. E a função da poesia é, afinal, próxima à “imitação” aristotélica (ainda que os termos passem por Jakobson): “[A linguagem poética parece-me] ser antes de tudo *criação*, ou *recriação*, enquanto que a linguagem prosaica mais me parece uma linguagem de *comunicação*” (Ibidem).

O que se constata, portanto, em relação ao aristotelismo poético, é que a abordagem racional-empírico-construtivista dos modernismos foi somente um curto interregno. De um alentado volume acadêmico norte-americano a um amador artigo eletrônico brasileiro, a sombra do aristotelismo recobre, hoje como ontem, a visão dominante sobre poesia:

What is poetry? One modern poet, perhaps a little vexed by this question, replied that poetry, unlike prose, is a form of writing in which few lines run to the edge of the page. Although this half-facetious response may have been intended to force the questioner to formulate his own definition of poetry, it also expresses how difficult it is to distinguish between poetry and prose on any grounds other than their appearance on the printed page. All imaginative literature [...] is primarily concerned with human feelings and attitudes. [...] The question is not a new one, an answer to it doesn't come easily. [...] For more than two thousands years, in fact, poets, philosophers, and literary critics have struggled in the telling without shedding much light (PICKERING e HOEPER, 1982, p. 557).

[A] poesia não está necessariamente ligada a formas e modelos específicos de verso. Na verdade, pode não ser escrita em verso, e nem tudo o que é escrito em verso é poesia. [...] A poesia é a linguagem da imaginação e das paixões. Relaciona-se com tudo o que causa prazer imediato, ou dor, à mente humana. Atinge a intimidade e a atividade dos homens:

porque apenas o que os afeta da maneira mais geral e ininteligível pode ser um tema de poesia. A poesia é a linguagem universal que o coração liga à natureza e a si próprio (NAUD JR., <http://www.cronopios.com.br/site/artigos.asp?id=1371>).

9

Resta comentar uma grande ironia que subjaz ao texto da *Poética*. Afirmei que a prosa não existia no tempo de Aristóteles. Não obstante, a acreditar nas traduções e nos comentários, Aristóteles contrapõe, em várias passagens, a prosa ao verso. A verdade, porém, é que não se refere à prosa – nem ao verso.

O que comumente se traduz por *prosa* são, na realidade, dois termos diferentes: *logos* (τοσ λογοσ) e *ámetron* (τον αμετρον). Ambos merecem uma análise mais detida (o texto grego consultado foi o da edição eletrônica *Περι ποιητικης*, da Bibliotheca Augustana [http://www.fh-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_anteo4/Aristoteles/ari_poio.html]).

Logos é derivado do verbo *lego* (λεγω), falar e, por extensão, discursar. Daí *logos* significar, na verdade, fala – e, por derivação, discurso. Daí também significar diálogo, como, aliás, aparece na *Poética*, na expressão *Sokratikus logus* (Σωκρατικουσ λογουσ [1447b, 10]), em referência aos diálogos socráticos. *Logos* não se refere originalmente, portanto, a uma forma, mas a um ato, o da fala, seja em monólogo ou em diálogo (mesmo que essa fala esteja registrada pela escrita). Diferentemente, a palavra de origem latina *prosa* refere-se à forma da oração, direta ou linear (ainda que tanto *logos* quanto *prosa* sejam do mesmo campo da retórica). O termo aristotélico que se refere à *forma* do *logos*, da fala, do discurso, do diálogo, é *ámetron*, literalmente, o que não tem metro, o que não é medido. *Verso*, por outro lado, em Aristóteles é na verdade *émmetron* (τον εμμετρον), o que tem metro, o que é medido.

Para o autor da *Poética* há, em suma, dois tipos de texto quanto à forma, que não são o verso nem a prosa, apesar de traduzidos por verso e prosa: o *émmetron* e o *ámetron*. Tais traduções são, na verdade, anacrônicas, pois tanto *verso* quanto *prosa* têm origem posterior, além de significados distintos. Porém tais traduções são, enfim, identificações. Ou seja: considera-se que o que Aristóteles nomeia como discurso sem medida (*ámetron*) seja o mesmo que nós chamamos de discurso sem retorno (*prosa*). Por sua vez, traduzir *émmetron* por *verso* significa identificar medida (*métron*) com recursividade (*versus*). Quanto à poesia, tal tradução corrobora a relação entre unidade discreta e recursividade. Quanto à prosa, o antagonismo com a poesia está inscrito no próprio vocabulário aristotélico, pois *ámetron* é o contrário de *émmetron* (o prefixo grego *a* significa não).

Resta o problema de que, para Aristóteles, não é o ser *émmetros* que define o que seja poesia. Numa abordagem com a qual não discordariam os “poetas em prosa”, o que distingue a prosa do verso é o que ambos dizem.

[Não] diferem o historiador e o poeta por escreverem verso [*émmetra*] ou prosa [*ámetra*] (pois que bem poderiam ser postas em verso as obras de Heródoto, e nem por isso deixariam de ser história, se fossem em verso o que eram em prosa) – diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder (ARISTÓTELES, 1984, p. 249).

O centro de seu argumento é revelador. Ao não conceber a poesia como uma linguagem, mas como uma função (a imitação da realidade), se a história “diz as coisas que sucederam”, não imitando a realidade, mas apenas a descrevendo, um texto poético com conteúdo histórico não faz de seu autor um poeta, mas um historiador... É, *mutatis mutandis*, o mesmo argumento dos aristotelistas poéticos contemporâneos (tenham ou não a consciência de sê-lo), como os “poetas em prosa”: um texto em prosa com conteúdo “poético” (seja lá isso o que for) não faz de seu autor um prosador, mas um poeta... Com o surgimento posterior da prosa de ficção, o argumento de Aristóteles perde, afinal, todo sentido. Pois se pode afirmar, igualmente, que o que difere o historiador do ficcionista é que um “diz as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder”. Sob tal argumento, portanto, é impossível distinguir um poeta de um romancista.

Não será, porém, apenas esse argumento que perderá modernamente o sentido. Na verdade, como Aristóteles considera poesia apenas as formas épica e trágica, desconhecendo a poesia escrita – a épica era cantofalada, a tragédia encenada, a lírica cantada –, deixando, portanto, a lírica no campo da música, e como nós, ao contrário, consideramos poesia fundamentalmente a lírica escrita, estando a épica extinta e tendo o teatro modernamente adotado o diálogo prosaico, o que ele refere como poesia não se aplica, afinal, ao que nós referimos. Isso, incompreensivelmente, jamais impediu que se discutisse poesia à luz de Aristóteles – seja de modo explícito, como nos autores clássicos, seja de modo implícito, como no famoso prefácio de Baudelaire (hoje usado e abusado na defesa do mais desabusado *laissez faire* poético).

10

Diz Baudelaire, ao prefaciar seu livro de poemas em prosa: “Qual de nós, em seus dias de ambição, não sonhou com o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, bastante maleável e bastante rica de contrastes para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência”. Como quer que interpretemos essas palavras, o fato é que ele está falando em libertação de amarras... Trata-se de levar a poesia para além do limite do verso... Trata-se de uma necessidade de romper as formas tradicionais e acrescentar a elas novas formas... (AZEVEDO, <http://www.portalliteral.terra.com.br/Literal/calandra.nsf/o/C4139A0973D1B46E032570F90073C2D3?OpenDocument&pub=T&proj=Literal&sec=Agenda>).

Libertando-me, então, da amarra dessa interpretação, creio que Baudelaire está, na verdade, “falando” de um mito tardorromântico que adotava, apesar e ao lado de sua modernidade (*rêve, miracle, mouvements lyriques de l'âme, ondulations de la rêverie, soubresauts de la conscience* [sonho, milagre, movimentos líricos da alma, ondulações do devaneio, sobressaltos da consciência], http://baudelaire.litteratura.com/le_spleen_de_paris.php?rub=oeuvre&srub=pop&id=138). De fato, Baudelaire não estava absolutamente sendo moderno ao “sonhar” que a poesia pudesse ser prosaica: estava atualizando Aristóteles, que desconhecia a prosa de ficção. Os seguidores contemporâneos de Baudelaire, portanto, enganam-se profundamente ao acreditar que a adoção da “poesia em prosa” seja um ato moderno ou “pós-moderno”. Pulando por cima e para trás da moderna consciência construtiva da linguagem poética, o que fazem, na verdade, é retomar a antiga tradição do aristotelismo, revigorada pelo simbolismo, a partir do qual impregnou, paradoxalmente, o próprio modernismo. O aristotelismo de Baudelaire, ao conceber seus *Pequenos poemas em prosa* na segunda metade do século XIX, apesar da lição construtivista (logo, não

platônica) do Poe de “A filosofia da composição”, que conhecia bem, demonstra a profundidade e a perenidade da influência aristotélica. A confusão e a contradição dos “seguidores” contemporâneos de Baudelaire são, em todo caso, evidentes: “trata-se de romper as formas tradicionais e acrescentar novas formas”. Mas qual a novidade de um fragmento de prosa?

O poema em prosa “canônico” não é aquele escrito em “linguagem prosaica”. É aquele que, independentemente da linguagem utilizada, abandona o verso, e segue de uma à outra margem da página linearmente... sem quebras, como na prosa (AZEVEDO, opus cit.).

O que define, portanto, o “poema em prosa” é meramente sua diagramação: pois “independentemente da linguagem utilizada”, ele “segue de uma à outra margem da página linearmente”: trata-se, não por acaso, da velha *oratio provossa* da retórica. Além disso, se se trata de algo independente da linguagem, como afirmar que o “poema em prosa” não é “aquele escrito em linguagem prosaica”? Enfim, se eu digitar, então, um soneto de Camões linearmente, Camões se torna um “poeta em prosa”?

[Se] Baudelaire escreveu seus *Pequenos poemas em prosa*, se Rimbaud escolheu esse mesmo formato para seus dois livros principais, *Uma estadia no inferno* e *As iluminações*, se Mallarmé, Francis Ponge, Drummond, Lautréamont, Manuel Bandeira, João Cabral, Octavio Paz, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, César Vallejo e tantos outros, nos quatro cantos do mundo, praticaram o poema em prosa, isso torna mais difícil, mas muito mais difícil mesmo, o trabalho dos “fiscais de fronteira poética”, essas criaturas que, sem nenhuma ironia ou autoironia, adoram ficar regulamentando as coisas (Ibidem).

A lista de grandes nomes não impressiona grandemente: trata-se apenas do velho “argumento” da autoridade. Em todo caso, se me dissessem que Einstein afirmou serem $2 + 2 = 5$, continuaria a acreditar nos meus dedos, a não ser que, junto com a notícia da afirmação, viesse uma boa demonstração de que meus dedos estão errados.

Por que um dossiê sobre o “poema em prosa”?

Porque a gente gosta muito de poesia em prosa – e nós somos hedonistas, fazemos a coisa também por prazer. [...] A questão também polemiza com uma certa visão essencialista da poesia, que distingue radicalmente o fazer poético da prosa, a transcendência da palavra, a função poética do Jakobson em oposição à função comunicativa da prosa etc. [...], apontando para uma tradição do hibridismo, da mistura, do prosaico (AZEVEDO, <http://www.cosacnaify.com.br/noticias/carlito.asp>)

Tal crença se apoia, portanto, em um engano: pois a visão que distingue o fazer poético da prosa não é “essencialista”, mas, ao contrário, materialista. A essência pertence ao mundo dos *Eide* platônicos, o mundo “hiperurânio”, ou seja, o mundo “acima do céu” onde habitam as Ideias. *Essência* vem do latim *esse*, ser. Somente os *Eide*, as Ideias, as Essências, são sempre iguais a si mesmos, e, portanto, *são* (no mundo “sublunar”, ao contrário, não existem seres, mas, digamos, apenas estares). Coisas são imitações de Essências – mais ainda, só podem existir porque existem Essências a imitar. A Essência de uma coisa é sua causa, a causa de uma Essência é ela mesma, pois as Essências *são*. Daí, aliás, serem eternas. Sem a existência do Belo não pode haver beleza. Sem a existência da Poesia não pode haver poesia. Entre a Poesia e a poesia há o demiurgo, o criador (*ourgos*, produtor). O criador, nessa visão metafísica, não cria poemas, mas cria a poesia.

Pois a poesia só existe quando a Poesia é imitada pelo artífice. Invertendo os termos, quando o artífice imita ou realiza a Poesia essencial, gera a poesia sensível. Como corolário, poesia é aquilo que o poeta faz. Ser poeta, portanto, é anterior ao fazer poético, e liga-se ao desejo de realizar a Poesia. O desejo, porém, não basta: é necessário poder se aproximar da Poesia para imitá-la. Poeta é aquele que busca se aproximar da Poesia. E o único caminho é o individual, através da Essência que está na origem de cada indivíduo, sua Alma. Do mesmo modo que uma Essência está na origem de uma coisa, é essa visão essencialista da poesia que está na origem da “poesia em prosa” – bem como da negação de uma possível descrição da linguagem propriamente poética.

Já a visão que acima se relaciona equivocadamente ao “essencialismo” – aquela “que distingue radicalmente o fazer poético da prosa” – é, muito ao contrário, empírica e materialista, baseada na relação forma-função. Daí a referida expressão “função poética” de Jakobson. Sem voltar à discussão das relações entre paradigma e sintagma, o relevante, aqui, é a noção de que funções se relacionam a formas, e formas, a funções. As coisas não correspondem a essências, mesmo porque não há essências. As coisas correspondem às suas formas. Pode-se pensar que um lápis não escreve porque tem forma cilíndrica, mas porque contém grafite. E o próprio grafite sempre cumpre a função de escrever, a despeito de sua forma. Mas isto apenas se se ignora que o grafite e o diamante são feitos da mesma coisa, carbono. O que distingue o grafite do diamante não é, portanto, sua matéria, sua substância, sua “essência”, mas o arranjo, a forma que essa matéria assume nos dois casos. Numa palavra, *alotropia*: “Propriedade que possuem alguns elementos químicos de se apresentarem com formas e propriedades físicas diferentes [...] (p.ex., o grafite e o diamante são formas alotrópicas do carbono)” (HOUAISS). Formas diferentes, diferentes propriedades. A forma como os átomos de carbono estão ligados num caso, a que chamamos grafite, determina a grande fraqueza dessas ligações, e daí o uso desse arranjo para arrancar átomos de carbono pelo atrito com uma folha de papel. Já a forma como os átomos de carbono estão ligados no outro caso, a que chamamos diamante, determina a enorme força dessas ligações, e daí seu uso não para desenhar, mas para cortar vidro. Além disso, o primeiro arranjo implica na opacidade do grafite, enquanto o segundo implica na transparência do diamante.¹³

A poesia e a prosa são duas formas-funções de uma mesma matéria, a palavra. Dito de outro modo, a palavra, ou melhor, um conjunto de palavras, não será a mesma coisa se arranjado de modo diferente. Formas diferentes, diferentes propriedades. Poesia e prosa são formas alotrópicas da sintaxe verbal. Pois as palavras da poesia e da prosa, assim como os átomos de carbono do grafite e do diamante, são as mesmas. Se as palavras são as mesmas, não haveria diferença entre a poesia e a prosa se a forma como se organizam não determinasse o que cada conjunto é. Neste caso, parágrafo e estrofe seriam a mesma coisa, o que não é menos absurdo do que afirmar serem a mesma coisa o grafite e o diamante. Não é, portanto, o mero desejo do poeta que determina o que uma coisa seja, apesar de inúmeras afirmações neste sentido, tanto em relação

¹³ Poder-se-ia então pensar que o carbono é a essência que se realiza tanto no grafite quanto no diamante. No entanto, o carbono é apenas o resultado do arranjo de certo número de prótons e elétrons. Os prótons e elétrons dos átomos de carbono são os mesmos dos átomos dos demais elementos químicos. O que muda é seu número e, em função do número, a forma (mais uma vez) do arranjo das partículas atômicas. A própria matéria, isto é, os diferentes elementos químicos, feitos dos mesmos elementos subatômicos, é uma função da forma (isso se relaciona, no caso da poesia, à matéria do texto, ou seja, seu tema, que depende das palavras escolhidas, ou seja, de certas formas possíveis de arranjos dos mesmos elementos subvoculares, os “átomos verbais” que são os fonemas).

à “natureza” da linguagem (“a gente gosta muito de poesia em prosa”) quanto, por extensão, à condição de criador (“verão / primavera / poeta / é quem se considera” [Paulo Leminski]; “Todo homem é um artista” [Joseph Beuys]). Uma coisa é aquilo que sua forma determina (assim como um agente é aquilo que sua ação define). Chamar um fragmento de prosa de poema não fará de um pedaço de grafite um diamante (a passagem acima fala “do hibridismo, da mistura” do prosaico com o poético: como, porém, misturar grafite com diamante?).

11

Depois que minha mulher voltou para casa, nós ainda, por algum tempo, não pudemos dizer-lhe; mas quando ela terminou de trocar suas roupas, eu a encaminhei para um pequeno quarto sombrio e avisei que M** morrerá durante sua ausência. Ergui a vela e tirei a tampa da cesta. Ao ver o cadáver hirtó, minha mulher, com os braços esticados e olhos arregalados, ficou pálida, endureceu o ser rosto e disse: “Então, o que é aquele M** que está correndo lá naquele quarto!”. Ao ouvi-lo, fomos nós que endurecemos o rosto e ficamos pálidos.

*(Nota do autor: M** é o nome do gato que mora em nossa casa)*

– Você não é homem, cara.

Fico de pé, saco o punhal. Um golpe, outro, mais outro. Sem um grito, ela cai, derruba na mesinha copos e garrafas. Pronto se calam as vozes.

– Me acuda, João.

Consegue ainda se levantar. Cambaleia dois passos no salão. De frente, enfio o punhal. Mais fundo e de baixo pra cima. Ela me abraça:

– Não me mate que eu volto.

Molhado de sangue o peitinho branco. Estende a mão esquerda, as bijuterias bolem no pulso:

– Me leva pra casa.

Arrasta-se ali a meus pés. Cai de lado numa poça de sangue.

– Tua casa é o inferno, querida.

A louca da minha bem-amada me dava de jantar, e pela janela aberta da sala de refeições eu contemplava as movediças arquiteturas que Deus faz com as nuvens, as maravilhosas construções do impalpável. E dizia comigo, através da minha contemplação:

– Todas estas fantasmagorias são quase tão belas quanto os olhos da minha amada, a pequena louca monstruosa de olhos verdes.

De súbito senti um violento murro nas costas e ouvi uma voz rouca e encantadora, uma voz histérica, e como enrouquecida pela aguardente, a voz da minha querida bem-amada, que me dizia:

– Trate de tomar a sua sopa, seu maluco, mercador de nuvens!

Há mais semelhanças entre esses três textos do que pode parecer à primeira vista: semelhanças de estruturas narrativas, de conteúdos dramáticos e de linguagem. Quanto à estrutura narrativa, todos se baseiam em apenas duas personagens e na descrição de uma única cena-situação. Quanto ao conteúdo dramático, além do tradicional antagonismo homem-mulher, todos têm uma referência a algo fantasmático, irreal, imaterial: o primeiro, na ressurreição do gato, o segundo, na ameaça da volta da morte, o terceiro, nas expressões “estas fantasmagorias” e “mercador de nuvens”. Quanto à linguagem, além de serem puramente prosaicos, respeitando, portanto, todos os parâmetros tradicionais da prosa, como o uso de parágrafo, aspas, travessão, pontuação e, principalmente, sintaxe linear-subordinada, todos os textos têm diálogos: o primeiro, de forma indireta e mínima (uma frase da mulher entre aspas), o segundo, de forma direta e máxima (há apenas diálogo), o terceiro, de forma direta e média (falas intercaladas às observações do narrador-

observador). Conclusão necessária: os três textos pertencem a uma mesma categoria de linguagem, e esta é conhecida como prosa de ficção. Em termos mais sintéticos, trata-se de pequenos contos. No entanto, o primeiro e o terceiro são, “oficialmente”, “poemas em prosa”. Ou seja, o primeiro e o terceiro textos são poemas (pois o ser “em prosa” é apenas um qualificativo), logo, somente o do meio é um conto. Correspondem, respectivamente, a um dos “poemas em prosa” de um número especial da revista *Inimigo Rumor*, a um miniconto de Dalton Trevisan e a um dos *Pequenos poemas em prosa* de Baudelaire (TAJIRO, 2003, p. 76; TREVISAN, [http:// www.lpm.com.br/lpm-po270.htm](http://www.lpm.com.br/lpm-po270.htm); BAUDELAIRE, 1976, p.110).

Perguntará, confuso, o leitor: se os textos têm a mesma natureza linguística, ou todos são bananas, ou todos são maçãs. O leitor, apesar de confuso, tem razão: independente de qualquer juízo de valor, e aplicando apenas a teoria dos conjuntos, elementos de um mesmo tipo pertencem a um mesmo conjunto, por definição – sendo um conjunto o agrupamento de elementos de um mesmo tipo. Portanto, a despeito de qualquer torneio crítico-sociológico sobre a “pós-modernidade” e similares, os três textos são, necessariamente, uma e a mesma coisa.

Disso resultam duas consequências: 1) a “poesia em prosa” não se distingue da prosa; 2) a “poesia em prosa” não existe como categoria linguisticamente distinguível. O que, por sua vez, leva a duas implicações: a) a “poesia em prosa” é prosa; b) se a “poesia em prosa” é prosa, ela não é, apesar do nome, poesia. Conclusão final: a expressão “poesia em prosa” é semanticamente vazia. Não se refere a nada que tenha existência real, como, por exemplo, “água seca”.¹⁴

12

A poesia moderna, com o fim das formas fixas, entre outras coisas permitiu o surgimento de grandes poetas cuja sintaxe era prosaica, mas cujo prosaísmo foi compensado por um enorme poder discursivo e um não menor senso rítmico (ou “estrutura discursiva” e “desenvolvimento melódico”, nas palavras de João Cabral), como Whitman, Pessoa (Álvaro de Campos), Eliot, Bandeira, Ginsberg. A poesia hoje praticada no Brasil, porém, não é, como regra, francamente, militantemente, assumidamente prosaica (salvo no “poema em prosa”), nem tem tal poder discursivo ou senso de ritmo. Mantém-se, assim, em um meio termo que só pode ser descrito como poesia prosaica – em mais de um sentido. E em bem mais de um modo.¹⁵

A partir dos anos 1990, com o fim das últimas grandes referências teóricas, formais e ideológicas, a poesia sofre um crescente processo de atomização. Nesse processo, qualquer dimensão objetivo-social, ainda marcante nos derradeiros movimentos poéticos, que se debatiam, *grosso modo*, entre a forma útil (concretismo) e o conteúdo útil (poesia engajada), é perdida, e substituída por um individualismo intenso, mas fraco. Individualismo fraco, em primeiro lugar, porque depois do modernismo não é mais possível o desafiante

¹⁴ Discuto detidamente a questão (ou a condição) do “poema em prosa”, assim como a relação de codeterminação entre forma e função, em “O poema em prosa e a panela em penico” (disponível em: <http://sibila.com.br/index.php/critica/1881-o-poema-em-prosa-e-a-panela-em-penico>).

¹⁵ A existência da poesia prosaica não é contraditória com a inexistência da “poesia em prosa” e tampouco com a da “prosa poética”: esta, se contiver um elemento de poeticidade como a recursividade, impedido, porém, de se traduzir em uma dimensão estrutural – ou sintático-semântica – pelo fluxo linear, seria melhor referida por um participio, *prosa poetizada*,

subjetivismo romântico-simbolista; em segundo lugar, porque a cultura ocidental não parece mais capaz de gerar grandes individualidades, como Whitman e Pessoa. Esse individualismo fraco contemporâneo, então, adota um substituto do lirismo que é o solipsismo. O solipsismo está para o lirismo assim como o idiossincrático está para o individual.

Uma poesia solipsista, tão próxima do próprio poeta (e de seus “sonhos” e suas “iluminações”) quanto distante do mundo, tende a ser fortemente “abstratizante”. Operam-se, então, vários mecanismos de afastamento da palavra de seu referente – mecanismo fundamental do “abstracionismo” verbal –, como a metaforização, a conotação arbitrária, o sentido privado ou grupal, o enfraquecimento semântico do clichê. Em termos formais, essa poesia solipsista e “abstratizante” é fortemente prosaica.

Esta poesia da presentidade, no meu modo de ver, não deve todavia ensejar uma poética da abdicação, não deve servir de álibi ao ecletismo regressivo ou à facilidade. Ao invés, a admissão de uma “história plural” nos incita à apropriação *crítica* de uma “pluralidade de passados”, sem uma prévia determinação exclusivista do futuro [grifo do autor] (CAMPOS, *Folha de S. Paulo*, 14/10/1984).

Na segunda parte de seu conhecido texto sobre a poesia “pós-vanguardista”, Haroldo de Campos, ao dizer com perfeita lucidez como ela *não* deveria ser, acaba por descrever com rara acuidade como ela afinal seria. Poética da abdicação (dos critérios) sob o álibi de um ecletismo não renovador, mas irrelevante e regressivo (de que são exemplo os poemas rebaseados no eu lírico), marcada pela facilidade (pois se não há mais critérios, tudo tem igual valor, além de também ter valor *a priori*). Prova maior do domínio da facilidade é o prosaísmo que cerca a poesia por duas pontas: a do “poema em prosa”, que de poema tem apenas o nome, e a da prosa entrecortada e margeada à esquerda, que de poesia tem apenas a aparência. A admissão de uma “história plural” não incitou, enfim, sua apropriação crítica, mas sim acrítica, pois acriteriosa.

Somos todos modernistas. Temos consciência de que poemas não são obra do espírito, mas da mente. Não de qualquer necessidade anímica, mas da vontade. Não da inspiração, mas da ação. Mesmo se com o concurso de alguma necessidade existencial e da intuição. Portanto, poemas pouco ou mal construídos são poemas mal ou pouco construídos. Assim, quanto mais a poesia se aproxima da prosa, mais a coisa piora, porque, enquanto desde Poe sabemos que poemas se constroem, a prosa se escreve. A sintaxe discursivo-linear-subordinativo-referencial da prosa não permite – nem demanda – o controle das variáveis vocabulares que os recursos morfossemânticos da poesia possibilitam – e impõem. Daí se poder contar um conto, mas não se poder contar um poema. Por outro lado, pode-se facilmente decorar um poema, mas jamais um conto. A linguagem poética, além de mnemônica, é a sua forma, como uma escultura. Não significa que a prosa seja amorfa. Mas que a prosa está subordinada à referência. Em um pequeno mas importante texto, Antonio Cícero afirma coisa semelhante, ainda que, de certo modo, às avessas:

O fato de que o poema não diz coisa alguma (isto é, não se distingue daquilo que diz) não quer dizer que em sua composição não entrem palavras com significados usuais, atos de fala, sentenças ou mesmo conceitos que digam e comuniquem coisas, mas sim que essas

pois participa de um aspecto da linguagem poética sem realizá-la de fato: caso, por exemplo, das *Galáxias* de Haroldo de Campos (prosa poetizada que é, afinal, o modo como grafite e diamante logram ser “hibridizados” ou misturados).

palavras, sentenças e conceitos têm, nele, funções subordinadas à da constituição de um objeto estético (CÍCERO, <http://www.erratica.com.br/opus/117/index.html>).

Nenhum texto é abstrato (ao contrário de algumas esculturas), porque seus formantes, as palavras, são predeterminados e previamente semantizados. A diferença, enfim, está em que, na poesia, há também um segundo nível ou âmbito de referência, a de cada palavra em relação às outras do poema, tanto formal quanto semanticamente. A poesia, portanto, não é menos referente do que a prosa, mas mais referente, porque o é duas vezes, tanto exógena quanto endogenamente: essa referencialidade dupla e bidirecional impede sua abstratização de si mesma. Não se trata, portanto, de um paradoxo ou de uma contradição (muito menos de uma condenação à “opacidade”), mas de uma bivalência (concordo, assim, com Cícero e, com ele, discordo de tantos autores que, em erro, apontam ou defendem a “opacidade” autorreferente da linguagem poética como algo inevitável – pela própria “natureza” da linguagem poética – ou necessário – idem).

13

Não se escrevem mais cartas. A antiga troca epistolar, com seus milhares de anos (os romanos já trocavam cartas com relativa frequência), recebeu um primeiro golpe com o telefone, e um segundo e definitivo com o *e-mail*. Porém se trata de uma exceção, que serve para confirmar a regra de que novas linguagens e novos meios não sepultam os antigos, mas liberam e/ou renovam seus usos. Desde o advento da Revolução Industrial, no fim do século XVIII, os luditas, ou saudosos da sociedade pré-industrial, dos quais os literatos em geral e os poetas em particular não raramente fizeram e fazem parte, anunciam a morte disso e daquilo logo que algo novo aparece. Mas o mundo moderno, afinal, não se caracteriza pela substituição do antigo pelo novo, e sim pela convivência do antigo com o novo (enquanto o mundo pré-industrial era um mundo do antigo perpetuado). A fotografia não acabou com a pintura – mas contribuiu para o surgimento do cubismo, do abstracionismo etc., ao liberar a pintura de sua função retratística. O cinema não acabou com a fotografia, a televisão não acabou com o cinema (nem com o rádio), o vídeo não acabou com a televisão, o computador não acabou com o vídeo. O romance não morreu, o teatro não morreu, e nunca antes se imprimiu tanto papel, apesar da internet. Cinema é imagem, fotografia é imagem, mas fotografia não é cinema. Há algo de específico em ser imagem, que difere a imagem da palavra, mas também há algo específico em ser imagem parada, que difere a imagem parada da imagem em movimento. A razão última da sobrevivência moderna, logo, da convivência das diferentes linguagens, é não poder haver de fato substituição, porque não há equivalência. E não há equivalência porque há especificidade, particularidade, propriedade. Portanto, especificidades, particularidades, propriedades.

A verdadeira modernidade não está, como creem os “pós-modernos”, na indefinição, no relativismo ou em outra famosa “morte”, a dos gêneros ou das “fronteiras” entre eles. Está, e apenas em parte, na *possível* fusão entre os gêneros – não em sua fusão *necessária*. Pois a outra parte é a própria sobrevivência sincrônica de todos os gêneros – condição, aliás, para suas eventuais fusões, integrações ou hibridizações.

A arte moderna, autônoma e consciente de si própria, é uma espécie de ciência da estética. Se a ciência tenta descrever os fenômenos naturais, a arte, que cria seus próprios fenômenos, é uma ciência que se

faz não por descrição, mas por construção. Não pode ser filosofia, pois não se trata de pensar, mas de fazer. Uma ciência construtiva da estética, portanto. E a ciência é feita porque pode ser feita. A gratuidade do conhecimento – como a da beleza – é decorrência de seu valor intrínseco. A poesia é, enfim, sua própria razão de ser. É preciso existir a poesia para que a poesia exista.

O que pode parecer, numa leitura indevida, apenas uma defesa tardia e mais complexa da velha “arte pela arte” é, na verdade, seu contrário.

14¹⁶

Para além de sua própria existência, a razão de ser da poesia (a linguagem da recursividade discreta semântica) reside em uma possibilidade semântica particular, o que afinal determina uma função específica: ela representa, entre todas as linguagens, a mais próxima *imitação da verdade*. O que nada tem a ver com a *imitação da realidade* de Aristóteles, mas, ao contrário, tem tudo a ver com sua negação. Pois tal constatação nasce da filosofia pós-metafísica, ou seja, pós-aristotélica.

O problema do realismo, ou “imitação” moderna da realidade, confronta-se com o pressuposto da filosofia analítica de que o objeto da filosofia é a linguagem, e seu método, a análise lógica dos enunciados. A realidade extralinguística, assim, não é um objeto da filosofia – mas talvez da ciência. Outra consequência afeta a natureza da verdade: ela não se aplica aos fatos, logo, à “realidade”. Pois fatos não são verdadeiros ou falsos, sequer reais ou irrealis: os fatos existem ou não existem (fato irreal é uma contradição de termos). Falsos ou verdadeiros são somente os enunciados, as afirmações feitas sobre os fatos. O que implica em uma suspensão de qualquer possibilidade maior de aproximação aos fatos por qualquer linguagem. Pois, no limite, a atribuição de verdade ou falsidade só pode ser feita sobre enunciados simples acerca de coisas singulares. “Está chovendo” é um enunciado verdadeiro se onde e quando feito estiver chovendo. “Esta bola é de couro” é um enunciado verdadeiro se a bola em questão for de couro. Fora isso, tudo é duvidoso. Pois mesmo a afirmação de que toda bola é redonda só poderia ter sua veracidade confirmada pelo acesso a todas as bolas que existem, que existiram e que existirão. Trata-se então, ou de uma tautologia (considerando que *bola* seja sinônimo de *redondo*), ou de um enunciado geral e, portanto, inverificável. Como as leis das ciências naturais são enunciados gerais, nega-se a possibilidade de sua verificabilidade. Sequer a ciência é, afinal, verdadeira – ou realista.

Se dos fatos nada pode ser dito, a melhor opção, além do famoso calar de Wittgenstein, é considerar todos os enunciados não singulares nem circunstanciais nem verdadeiros nem falsos: a linguagem é um jogo, e a realidade, inabordável. As consequências são principalmente duas: além da inexistência de uma realidade *em si*, também inexistente um discurso cujas regras possam ou devam ser aplicadas a outro, pois todos, no limite, referem-se apenas a si mesmos, detentores que são da mesma (im)pertinência relativa a uma realidade neutra ou idealmente abordable. Todos os discursos são igualmente (in)válidos, ou (in)válidos ao seu próprio modo. A ciência, enfim, não seria mais realista do que a religião. No entanto, existem os universais linguísticos.

¹⁶ Esta seção é uma versão revista de “Realidade e realismo”, originalmente integrada a “Diário de um detento: a poesia na era Lula” (disponível em: <http://sibila.com.br/index.php/mapa-da-lingua/1083-diario-de-um-detento-a-poesia-na-era-lula>).

[Há] quatro tipos básicos de universais linguísticos. Entre os vários *universais absolutos* está, por exemplo, o reconhecimento de que todos os sistemas linguísticos contêm pelo menos três vogais e que preto e branco devem estar presentes no conjunto de cores. Entre os *universais tendenciais* está a percepção de que p t k são normalmente os pontos de articulação básicos para pausas (consoantes que encerram uma obstrução total das vias respiratórias) e que outras pausas não são incluídas à língua a não ser que p t k já estejam presentes. *Universais implicativos* só são verdadeiros quando existem certas condições, por exemplo, se vermelho é uma cor em determinada língua, então se pode esperar que preto e branco já estejam presentes nela. Os *universais não-implicativos* não exigem condições prévias [...]: isso é observado no aparente universal de que todas as línguas humanas contêm pelo menos três vogais. [...] Também se deve incluir a informação de que as línguas que apresentam apenas três vogais apresentam somente i, a e u. [O motivo] seria que essas vogais fornecem a máxima projeção acústica. [...] Um outro exemplo ligado ao processo cognitivo do cérebro humano seria o reconhecimento de que em todas as línguas o singular ocorre mais frequentemente que o plural, e o plural mais frequentemente que o dual. Ou seja, o cérebro humano registra uma unidade específica antes de um grupo (conjunto), e um grupo antes de um tipo de grupo. A partir daí se pode generalizar a dinâmica universal de que, em todas as línguas, uma marcação simples vem antes de uma marcação menos simples (marcação significando qualificação por meio da identificação de características distintas). [...] Na verdade, parece existir um grande número de universais sintáticos. Por exemplo, todas as línguas parecem compelidas a colocar adjetivos ("grande") próximos aos substantivos ("caverna") que eles modificam. Uma sensação cerebral de "pertencimento" opera na linguagem humana de modo a limitar a distância entre os itens que se "pertencem". O que mentalmente se pertence é unido sintaticamente [grifos do autor] (FISCHER, 2009, pp. 58-60).

Enquanto a filologia clássica, através da "teoria mimética", via a língua como um espelho da realidade, acreditando ter cada palavra uma relação "verdadeira", "natural", com a coisa referida, o relativismo contemporâneo atira o pêndulo para o extremo oposto. Mas se existem elementos fonológicos e principalmente sintático-semânticos universais, logo, transculturais, isso impõe limites necessários ao solipsismo discursivo. Há um substrato comum que é da espécie, apesar das variáveis circunstanciais, individuais e culturais, e que informa a percepção humana da realidade – ao menos, da própria realidade humana.

Se há uma característica que distingue a espécie das demais, é a empatia, a capacidade de introjetar, ou projetar internamente, sentimentos ou percepções alheios (sintetizada pelos gregos num famoso aforismo: "Sou humano; nada do que é humano me é estranho"). Ela é tão determinante da condição humana que sua ausência, em indivíduos capazes de sentir tão somente aquilo que deveras sentem (sendo-lhes a dor alheia, por exemplo, totalmente indiferente), traduz-se em uma incapacidade de convivência com os demais membros da espécie: eles são chamados, não por acaso, de sociopatas. Mas apenas porque a empatia está sempre presente, e perpetuamente atuante, em um animal condenado à mais profunda sociabilidade (diferentemente, um leão que estraçalha os filhotes de outro macho para impor à fêmea um novo cio e assim conseguir rendê-la sexualmente nada faz de extraordinário). Não somos Robison Crusoe sequer no silêncio de nossos pensamentos: trazemos os outros em nós. Pela empatia assim como pela presença dos universais linguísticos.

Voltando ao início, isso parece relativizar, de algum modo, a imiscibilidade de cada "jogo de linguagem". A irredutibilidade dos vários "jogos de linguagem" às suas próprias regras, no sentido da inexistência de uma linguagem mais "realista" do que as outras, é também contraditada pelas ciências

naturais, apesar de tudo. Pois se seu “discurso” pode dar a ver coisas *de re*, e não apenas *de dicto*, ou seja, dizer das coisas reais – nas palavras de Richard Rorty, estar “em contato com a realidade”, em vez de se manter “atrás do véu de aparências” (como sustenta, contra o próprio filósofo norte-americano, o núcleo duro da epistemologia) –, talvez outros, de algum modo, também o possam. Mas se isso mantém viva a possibilidade de algum “realismo”, não resolve o problema da verdade. Pois a verdade parece não poder escapar, de fato, do relativismo. Mais precisamente, da circunstancialidade.

O problema para a poesia, porém, não está na possibilidade restrita de se enunciar a verdade somente quando entendida como coerência com fatos singulares. O problema está em que a poesia opera por deslocamento em relação à linguagem cotidiana. Num poema, “Cai uma chuva fria” não significa que uma chuva fria está caindo, mas representa a imitação dessa afirmação circunstancialmente verdadeira, pois o verso, desconectado, separado, abstraído da circunstância real, não se refere de fato a ela, ou seja, não se refere ao fato, embora pareça fazê-lo. Mas se não se refere ao fato, a que se refere o verso? Ao que a frase implicaria se, ou seja, quando verdadeira. Se numa circunstância real a frase “Está caindo uma chuva fria” é uma verdade, desde que uma chuva fria esteja a cair, num poema a frase deixa de se referir ao fato, logo, deixa de referir a verdade, para se referir a um estado emocional. Não se trata mais, portanto, da chuva, mas da melancolia. É esse deslocamento, essa “abstração”, inexorável na poesia em relação à fala (pois a poesia não é a tradução verbal circunstancial de uma circunstância), e somente decodificável pela existência da empatia, que impede a poesia de dizer a verdade. Sua razão de ser é outra, ou não passaria de fala cotidiana. Por isso mesmo, a qualidade do deslocamento e, portanto, da emoção estética que a poesia realiza, então pode, e deve, ser analisada: dito de outro modo, se toda poesia é, por natureza, “abstrata” em relação aos fatos, seu tipo particular de “abstracionismo” torna-se um elemento fundamental de construção – e de análise.

Tal razão é, justamente, a imitação-abstração da verdade, que gera a emoção estética própria da poesia – capaz da mais próxima imitação da verdade, porque esta, conforme contemporaneamente entendida, baseia-se em enunciados que, por se referirem a coisas singulares e eventos circunstanciais, são discretos, como é discreta a unidade estrutural da poesia, ao contrário da prosa de ficção, na qual, antiwittgensteinianamente, diz-se do que não se pode com veracidade falar. O gato de Carlos Williams (como o tigre de William Blake)¹⁷ é discreto e veraz, enquanto um gato de ficção é não-discreto e tão somente verossímil. A prosa – incluindo a “poesia” em prosa – é, neste sentido, mais “metafísica” do que a poesia. De fato, ela é a verdadeira *meta-física*, o além-da-física, ou da “natureza”, que a filosofia um dia pretendeu ser. Pois frases como “Está caindo uma chuva fria”, na prosa de ficção, têm a função, não de imitar a verdade, como na poesia, mas de imitar a realidade (o que nos leva de volta à *Poética* de Aristóteles).

A emoção estética própria da poesia, por sua vez, não se separa do pensamento, da razão e, afinal, do conhecimento, segundo tanto a psicologia quanto a neurologia quanto a própria poesia: “O que em mim sente está pensando” (Fernando Pessoa). Uma sensação particular, logo, uma forma particular de manifestação estética, é então uma forma particular de pensar (a diferença com a prosa de ficção é que ela opera menos por emoção estética direta no receptor do que por identificação emocional deste com a situação do personagem).

¹⁷ Para uma análise detida de “The Tyger”, ver meu artigo “A ovelha e o tigre”, disponível em: <http://www.sibila.com.br/index.php/critica/2106-a-ovelha-e-o-tigre-a-traducao-de-blake-por-augusto-de-campos>.

A inexistência de uma linguagem propriamente poética representaria, de uma maneira muito específica, um empobrecer do próprio pensamento.

Isso quanto às proposições, ou seja, as frases. Voltando à dimensão vocabular, isto é, às relações entre nome e coisa nomeada, a partir da tradição saussuriana, elas são arbitrárias:

[Que] tal signo remeta a tal coisa é pensado atualmente como puro encontro; sobre o porquê de ser desse jeito, e não de outro, o arbitrário diz que não se tem o que saber. Mais exatamente, o arbitrário do signo equivale a afirmar que ele não teria como ser pensado diferentemente daquilo que ele é, já que não há razão alguma para que seja assim (MILNER, 2012, p. 60).

Mais ainda: “O arbitrário não governa apenas a relação da coisa significada com o signo, mas também a do significante com o significado” (Idem, p. 59). O que permitiria uma “veracidade” maior da poesia em relação à língua cotidiana, para além da possibilidade restrita da verdade como coerência com fatos singulares.

É nisso que a poesia tem que ver com a verdade (dado que a verdade é, estruturalmente, aquilo com que a língua está em falta) [...]. [O] ponto em que a falta cessa – o um a mais que a preenche – reside na própria fonia; trata-se, então, de despojá-la do que ela tem de útil para a comunicação, isto é, renunciar ao distintivo; não mais o acúmulo de pureza de sentido, mas a faceta multiplicada da homofonia (Idem, p. 49).

Homofonia é um modo de dizer recorrência. Pois se trata de sons iguais para diferentes sentidos. Milner está, aqui, discutindo o problema da língua, ou seja, se ela existe como algo para além de seu uso, e se a gramática não seria assim uma ficção, ou uma ilusão, e a linguística, outra. À falta de qualquer possibilidade de “pureza de sentido” (seja de enunciados ou de nomeações), a multiplicação de sentidos da linguagem poética (fruto da recursividade discreta) revela-se, afinal, a forma mais “verdadeira” da língua.¹⁸

Referências bibliográficas

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ [ARISTÓTELES]. *Περὶ ποιητικῆς*. Bibliotheca Augustana. Disponível em: http://www.fh-augsburg.de/~harsch/graeca/Chronologia/S_anteo4/Aristoteles/ari_poio.html.

_____. *Poética*. In: *Metafísica, Ética e Nicômano, Poética*. Tradução Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

¹⁸ Régis Bonvicino, provavelmente o mais bem informado dos poetas brasileiros contemporâneos sobre a poesia internacional, afirma que os mais interessantes poetas americanos e europeus atuais desdenham a rima, a aliteração e outras figuras sonoras de recorrência, assim como os primeiros modernistas desprezavam os metros tradicionais. Além do “arcaísmo” e do “automatismo” de tais recursos, o problema estaria no autoencerramento autorrecorrente da matéria do texto, o que o “abstratizaria” em relação à realidade circundante, acarretando, paradoxalmente, certa “desmaterialização” do poema. Por outro lado, esses poetas não parecem advogar o caminho do prosaísmo (o que seria outra não-novidade), mas provavelmente estar, ao contrário, enfrentando o problema de como manter ou criar uma poeticidade contemporânea, por exemplo, através de recorrências rítmicas, ou mesmo da busca de recorrências inusitadas em montagens de *ready-mades* verbais encontrados na internet (estou, no momento, mais familiarizado, em particular, com a poesia canadense atual de expressão inglesa, a partir do trabalho de Odile Cisneros). Em todo caso, as relevantes

ARQUÍLOCO. *Fragments*. Tradução Luis Dolhnikoff. São Paulo: Expressão, 1987.

AZEVEDO, C. Entrevista. Disponível em: http://www.cosacnaify.com.br/noticias/carlito.asp_

_____. Oficina poética – Aula 3: O poema em prosa. Disponível em: <http://www.portalliteral.terra.com.br/Literal/calandra.nsf/o/C4139A0973D1B46E032570F90073C2D3?OpenDocument&pub=T&proj=Literal&sec=Agenda>.

BANDEIRA, M. Pensão familiar. In: *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.

BAUDELAIRE, C. A sopa e as nuvens. In: *Pequenos poemas em prosa*. Tradução Aurélio Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1976.

_____. Preface. Disponível em: http://baudelaire.litteratura.com/le_spleen_de_paris.php?rub=oeuvre&srub=pop&id=138.

BERARDINELLI, A. Os confins da poesia. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro/São Paulo/Lisboa, n. 14, 1º sem. 2003.

BERNARDINI, A. F. Basta de resenha elogiosa. Entrevista a Luis Dolhnikoff. Disponível em: <http://sibila.com.br/index.php/critica/766-basta-de-resenha-elogiosa>.

BLAKE, W. The tyger. Disponível em: <http://www.eecs.harvard.edu/~keith/poems/tyger.html>.

CAMÕES, L. *Os lusíadas*. Porto: Porto Editora, 1982.

CAMPOS, A. Olho por olho. Disponível em: http://www2.uol.com.br/augustodecampos/04_01.htm.

CAMPOS, H. *Galáxias*. São Paulo: 34, 2004.

_____. Poesia e modernidade: o poema pós-utópico. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 14 out. 1984.

CÍCERO, A. A poesia não nasce das regras. Entrevista a Régis Bonvicino e Luis Dolhnikoff. Disponível em: <http://sibila.com.br/index.php/critica/1338-a-poesia-nao-nasce-das-regras>.

_____. Os paradoxos. Disponível em: <http://www.erratica.com.br/opus/117/index.html>.

COSTA LIMA, L. O lugar da poesia e da arte hoje. Entrevista a Régis Bonvicino e Luis Dolhnikoff. Disponível em: <http://sibila.com.br/index.php/critica/1019-o-lugar-da-poesia-e-da-arte-hoje>.

CUMMINGS, E. E. A leaf... Disponível em: <http://www.americanpoems.com/poets/eecummings/241>.

CUNHA, A. G. *Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DANTE, A. *A divina comédia*. Tradução José Pedro Xavier Pinheiro. Ed. bilíngue. São Paulo: Edigraf, 1946.

DOLHNIKOFF, L. A crítica nua. Disponível em: <http://www.sibila.com.br/batepro11dolnikoff.html>.

_____. As palavras e as coisas de William Carlos Williams. Disponível em: <http://www.sibila.com.br/index.php/critica/1906-as-palavras-e-as-coisas-de-william-carlos-williams>.

_____. Bandeira e Quintana: por uma crítica objetiva. Disponível em: <http://sibila.com.br/index.php/critica/613-bandeira-e-quintana-por-uma-critica-objetiva>.

_____. Diário de um detento: a poesia na era Lula. Disponível em: <http://www.sibila.com.br/index.php/mapa-da-lingua/1083-diario-de-um-detento-a-poesia-na-era-lula>.

_____. O poema em prosa e a panela em penico. Disponível em: <http://sibila.com.br/index.php/critica/1881-o-poema-em-prosa-e-a-panela-em-penico>.

ELIOT, T. S. *Collected Poems* (1906-1962). London: Faber & Faber, 1990.

observações de Bonvicino não podem nem devem ser aproveitadas como mais um argumento em defesa do *laissez faire* poético contemporâneo (do qual o poeta paulistano é, aliás, um dos mais fortes antagonistas).

- _____. *De poesia e poetas*. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- _____. *Ensaio*. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989.
- _____. *Poemas (1910-1930)*. Tradução Idelma R. Faria. São Paulo: Hucitec, 1980.
- FAUSTINO, M. Que é poesia?. In: *Poesia-experiência*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FISCHER, S. R. *Uma breve história da linguagem – introdução à origem das línguas*. São Paulo: Novo Século, 2009.
- FRANCHETTI, P. Considerações sobre alguma poesia contemporânea. Disponível em: <http://sibila.com.br/index.php/critica/1956-consideracoes-sobre-alguma-poesia-contemporanea>.
- _____. Introdução. In: DANTAS, L.; DOI, E. T.; FRANCHETTI, P. *Haikai*. Campinas: Unicamp, 1990.
- FRYE, N. O ritmo da continuidade: a prosa. In: *Anatomia da crítica*. São Paulo: Cultrix, 1973.
- GINSBURG, A. *Uivo*. Tradução Luis Dolhnikoff. São Paulo: Globo, 2012.
- HANSEN, J. A. Conversa sobre crítica e literatura brasileira contemporânea. Entrevista a Luis Dolhnikoff. Disponível em: <http://sibila.com.br/index.php/critica/592-joao-adolfo-hansen-conversa-sobre-critica-e-literatura-brasileira-contemporanea>.
- HEGEL, G. W. F. Diferença entre obra de arte poética e obra de arte prosaica. In: *Estética VII – poesia*. Tradução Álvaro Ribeiro. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.
- HESÍODO. *Teogonia – a origem dos deuses*. Tradução Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- HOEPER, J. D.; PICKERING, J. H. What is poetry. In: *Literature*. Nova York: Macmillan, 1982.
- HOLLANDA, A. B.; RÓNAI, P. Do *Decameron* de Giovanni Boccaccio. In: *Mar de histórias – antologia do conto mundial: das origens à Idade Média*. Rio de Janeiro: Nova fronteira, 1980.
- HORÁCIO. *Arte poética*. Tradução R. M. Rosado Fernandes. Ed. bilíngue. Lisboa: Inquérito, 1984.
- JAKOBSON, R. *Language in Literature*. Cambridge: Harvard University Press, 1987.
- _____. O que fazem os poetas com as palavras. *Colóquio Letras*, Lisboa, n. 12, mar. 1973.
- MAIAKÓVSKI. *Poemas*. Tradução Boris Schnaiderman, Augusto e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- MELO NETO, J. C. Paráfrase de Reverdy. In: *Museu de tudo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976.
- _____. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998.
- MILNER, J.-C. *O amor da língua*. Campinas: Unicamp, 2012.
- PEREIRA, I. *Dicionário grego-português e português-grego*. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1976.
- PESSOA, F. *Obra poética*, Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1977.
- PIGNATARI, D.; PINTO, L. A. Nova linguagem, nova poesia. *Invenção*, São Paulo, n. 4, dez. 1964.
- POE, E. A. A filosofia da composição. In: *O corvo*. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Expressão, 1986.
- POUND, E. *ABC da literatura*. São Paulo: Cultrix, 1977.
- ROSADO, M. P. El romancero. Disponível em: <http://www.spanisharts.com/books/literature/romancero.htm>
- ROTH, P. *A marca humana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. *Complô contra a América*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Operação Shylock*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Pastoral americana*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RORTY, R. Gadamer e sua utopia. Disponível em: <http://www.groups.yahoo.com/group/unesp2000/message/464?source1>.

SCHELLING, F. *A filosofia da arte*. Tradução Marcus Suzuki. São Paulo: Edusp, 2001.

SOUZA, E. Comentários. In: ARISTÓTELES. *Metafísica, Ética a Nicômano, Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1984.

TAJIRO, A. A alma. Tradução Nobuhiro Fukushima. *Inimigo Rumor*, Rio de Janeiro/São Paulo/Lisboa, n. 14, 1^o sem. 2003.

TENÓRIO DA MOTA, L. A poesia deve surpreender. Entrevista a Luis Dolhnikoff. Disponível em: http://www.pucsp.br/~ltmotta/entrevista_detalhes3.htm.

TOMACHEVSKI, B. Sobre o verso. In: TOLEDO, D. O. (Org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1978.

TORRINHA, F. *Dicionário latino-português*. Lisboa: Gráficas Reunidas, 1997.

TREVISAN, D. *99 corruíras nanicas*. Porto Alegre: L&PM, 2002.

VASCONCELOS, M. S. A acanhada produção literária contemporânea. Entrevista a Luis Dolhnikoff. Disponível em: <http://sibila.com.br/index.php/a-acanhada-producao-literaria-contemporanea>.

WILLIAMS, W. C. *Poems*. Disponível em: <http://www.poemhunter.com/william-carlos-williams/poems/>.

WHITMAN, W. *Leaves of Grass* – the 1892 edition. New York: Bantam Books, 1983.

_____. *Folhas da relva* – edição do leito de morte. Tradução Bruno Gambaroto. São Paulo: Hedra, 2011.

ⁱ **Luis DOLHNIKOFF** é escritor e crítico literário. Publicou recentemente *A menina que media as palavras* (Curitiba: Mirabilia, 2008), *Lodo* (São Paulo: Ateliê, 2009) e a tradução integral de *Uivo*, de Allen Ginsberg (São Paulo: Globo, 2012). Coorganizou, com Haroldo de Campos, o Bloomsday de São Paulo (homenagem anual a James Joyce), entre 1991 e 1994. Recebeu, em 2005, uma Bolsa Vitae de Artes para desenvolver estudo crítico sobre a obra de Pedro Xisto. Integrou a exposição de poesia visual A Palavra Extrapolada (São Paulo, SESC Pompeia, ago.-set. 2003) e a mostra Desenhos, de Francisco Faria, ao lado da poeta Josely V. Baptista (Curitiba, Museu Oscar Niemeyer, mar. 2005 / São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, set.-dez. 2005). Prepara atualmente, para a editora da Unicamp, uma seleção de sua crítica de poesia, *A exuberante irrelevância da poesia brasileira contemporânea*.