

DIEGO GRANDO

***SPOILERS* E OUTRAS SUSPEITAS SOBRE TEMPO E POESIA:
REFLEXÃO E CRIAÇÃO**

**PORTO ALEGRE
2017**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA DE CONCENTRAÇÃO: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: ESTUDOS LITERÁRIOS APLICADOS: LITERATURA,
ENSINO E ESCRITA CRIATIVA**

***SPOILERS E OUTRAS SUSPEITAS SOBRE TEMPO E POESIA:
REFLEXÃO E CRIAÇÃO***

DIEGO GRANDO

ORIENTADORA: PROFA. DRA. MÁRCIA IVANA DE LIMA E SILVA

Tese de Doutorado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

**PORTO ALEGRE
2017**

CIP - Catalogação na Publicação

Grando, Diego

Spoilers e outras suspeitas sobre tempo e poesia:
reflexão e criação / Diego Grando. -- 2017.
270 f.

Orientadora: Márcia Ivana de Lima e Silva.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de Pós-
Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2017.

1. Poesia. 2. Criação. 3. Tempo. 4.
Contemporaneidade. 5. Escrita Criativa. I. Silva,
Márcia Ivana de Lima e, orient. II. Título.

DIEGO GRANDO

***SPOILERS* E OUTRAS SUSPEITAS SOBRE TEMPO E POESIA:
REFLEXÃO E CRIAÇÃO**

Tese de Doutorado apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva

Aprovado em: 20/03/2017

Banca examinadora:


Prof. Dr. Alckmar Luiz dos Santos
UFSC


Prof. Dr. Altair Teixeira Martins
PUCRS


Prof. Dr. Antônio Marcos Vieira Sanseverino
UFRGS


Profa. Dra. Márcia Ivana de Lima e Silva
UFRGS

Considerem este passarinho voando e suprimam o tempo. Seu voo se paralisa? Admitamos. Ele cai? Não, já que não tem tempo de cair (qualquer movimento, sem o tempo, é impossível: isso vale tanto para a queda como para o voo). Então ele fica ali, no ar, imóvel, como que suspenso em pleno voo? Também não, já que tampouco tem o tempo de permanecer (a imobilidade, sem o tempo, é tão impossível quanto o movimento). Então o quê? Então nada: se vocês suprimirem o tempo, tudo para e nada permanece, nem a própria imobilidade. Não há mais passarinho, nem mesmo ausência de passarinho: não há mais há, já que não há mais presente.

André Comte-Sponville, *O Ser-Tempo*

RESUMO

Articulando reflexão teórica e criação literária, esta tese busca apresentar um conjunto de indagações e hipóteses envolvendo tempo, poesia e contemporaneidade. No capítulo inicial, *Em torno do tempo: protocolo de intenções*, aborda-se a questão da variedade dos tempos constitutivos da poesia enquanto gênero literário, bem como sua relação com o contemporâneo, a partir do pensamento de Staiger, Bosi, Adorno e Agamben. No segundo capítulo, *Os tempos do tempo da criação poética*, é feita uma pesquisa sobre a presença e as funções do tempo na e para a criação poética, num percurso histórico organizado em três momentos: os textos doutrinários, desde as Poéticas e Retóricas clássicas até as Poéticas e Tratados dos séculos XVIII e XIX; os textos confessionais e autorreflexivos, tais como prefácios, manifestos e depoimentos de criação, de poetas dos séculos XIX e XX; e os estudos sobre os processos de criação literária no século XX, mais especificamente a Crítica Genética. No terceiro capítulo, *Formas do tempo na poesia brasileira contemporânea*, são analisadas duas obras contemporâneas da poesia brasileira, *fim das coisas velhas* (2009), de Marco de Menezes, e *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), de Angélica Freitas, enfocando determinadas manifestações relacionadas ao tempo: memória, percepção, imagem, tempo histórico, senso comum e desautomatização. No quarto capítulo, é apresentada uma obra criativa inédita, um livro de poemas intitulado *Spoilers*. O capítulo final, *Em tempo: considerações sobre um percurso*, consiste em um depoimento sobre o processo de criação de *Spoilers*, relacionando-o com as questões abordadas nos capítulos anteriores.

Palavras-chave: Poesia. Criação. Tempo. Contemporaneidade. Escrita Criativa.

RÉSUMÉ

Liant la réflexion théorique et la création littéraire, cette thèse cherche à présenter un ensemble de questions et hypothèses autour du temps, de la poésie et de la contemporanéité. Dans le chapitre d'ouverture, *Autour du temps : protocole d'intentions*, on aborde la question de la variété des temps constitutifs de la poésie en tant que genre littéraire, ainsi que son rapport avec le contemporain, à partir de la pensée de Staiger, Bosi, Adorno et Agamben. Dans le deuxième chapitre, *Les temps du temps de la création poétique*, on fait une étude sur la présence et les rôles du temps dans et pour la création poétique, suivant un parcours historique organisé en trois moments : les textes doctrinaires, des Poétiques et Rhétoriques classiques jusqu'aux Poétiques et Traités du XVIII et XIX siècles; les textes confessionnels et d'autoréflexion, sous forme de préfaces, manifestes et témoignages de création, de poètes du XIX et XX siècles; et les études sur les processus de création littéraire dans le XX siècle, particulièrement la Critique Génétique. Dans le troisième chapitre, *Formes du temps dans la poésie brésilienne contemporaine*, on propose la lecture de deux œuvres de la poésie brésilienne contemporaine, *fim das coisas velhas* (2009), de Marco de Menezes, et *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), d'Angélica Freitas, à partir de certaines manifestations liées au temps : la mémoire, la perception, l'image, le temps historique, le sens commun et la désautomatisation. Dans le quatrième chapitre, on présente une œuvre créative inédite, le recueil de poèmes *Spoilers*. Le dernier chapitre, *En temps : considérations sur un parcours*, consiste à un témoignage sur le processus de création de *Spoilers* et son rapport avec les questions discutées dans les chapitres précédents.

Mots-clés : Poésie. Création. Temps. Contemporanéité. Écriture Créative.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Esquema da representação da memória, segundo Bergson.....	119
Figura 2 – Captura de tela de simulação de pesquisa no Google, com as previsões de preenchimento automático	151
Figura 3 – Captura de tela de simulação de pesquisa no Google, com as previsões de preenchimento automático	151
Figura 4 – Captura de tela com o registro das datas de criação e de última modificação do documento “Prestação de contas”	238
Figura 5 – Captura de tela da página 1 do documento “Prestação de contas”	240
Figura 6 – Captura de tela da página 2 do documento “Prestação de contas”	241
Figura 7 – Captura de tela da página 3 do documento “Prestação de contas”	241
Figura 8 – Captura de tela da página 4 do documento “Prestação de contas”	242
Figura 9 – Captura de tela da página 5 do documento “Prestação de contas”	242
Figura 10 – Anotação salva na pasta Rascunhos do telefone celular referente ao poema “Arquivo, Salvar”	250
Figura 11 – Anotação salva na pasta Rascunhos do telefone celular referente ao poema “Arquivo, Salvar”	250
Figura 12 – Lista de anotações salvas na pasta Rascunhos do telefone celular	251
Figura 13 – Detalhe de anotação referente ao poema “Cortejo”	251
Figura 14 – Detalhe de anotação referente ao título do poema “Trinta e quatro quase cinco”	251
Figura 15 – Notas de pesquisa para parte do poema “Memorabilia IV”	251
Figura 16 – Primeira anotação do poema “Horizonte de eventos”	252
Figura 17 – Primeira anotação do poema “Da seleção natural”	252
Figura 18 – Etapa da produção do poema “GMT -3”	253
Figura 19 – Etapa da produção do poema “GMT -3”	253
Figura 20 – Etapa da produção do poema “GMT -3”	253
Figura 21 – Etapa da produção do poema “GMT -3”	254
Figura 22 – Etapa da produção do poema “GMT -3”	254
Figura 23 – Etapa da produção do poema “GMT -3”	254
Figura 24 – Etapa da produção do poema “Trinta e quatro quase cinco”	255

SUMÁRIO

1 EM TORNO DO TEMPO: PROTOCOLO DE INTENÇÕES.....	9
2 OS TEMPOS DO TEMPO DA CRIAÇÃO POÉTICA.....	17
2.1 TEMPO RECOMENDADO: O TEMPO DA CRIAÇÃO NOS TEXTOS DOUTRINÁRIOS	18
2.1.1 Antiguidade Clássica	18
2.1.2 Idade Média	29
2.1.3 Idade Renascentista	31
2.1.4 Textos doutrinários nos séculos XVIII e XIX	43
2.1.5 Primeira síntese	45
2.2 TEMPO CONFESSADO: O TEMPO DA CRIAÇÃO NO DISCURSO DOS CRIADORES	46
2.2.1 A ruptura romântica	46
2.2.2 Horizontes modernos	62
2.2.3 Vanguardas e depois	68
2.2.4 Ainda o século XX.....	92
2.2.5 Segunda síntese	98
2.3 TEMPO ANALISADO: O TEMPO DA CRIAÇÃO NA PERSPECTIVA GENÉTICA	99
2.3.1 A Crítica Genética.....	99
2.3.2 Princípios de uma teoria criação.....	102
2.3.3 Balanço	114
3 DUAS FORMAS DO TEMPO NA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA....	116
3.1 MEMÓRIA, IMAGEM E SUJEITO EM “FIM DAS COISAS VELHAS”, DE MARCO DE MENEZES	117
3.1.1 Percepção e memória em Bergson.....	118
3.1.2 Discurso poético e imagem em Paz.....	120
3.1.3 Unindo pontos	121
3.1.4 Sobre o fim das coisas velhas.....	121
3.2 SENSO COMUM, ESTRANHAMENTO E DESAUTOMATIZAÇÃO EM “UM ÚTERO É DO TAMANHO DE UM PUNHO”, DE ANGÉLICA FREITAS.....	134
3.2.1 Senso comum e bom-senso	135
3.2.2 Estranhamento e desautomatização	138
3.2.3 O senso comum como automatização	141
3.2.4 Apropriação discursiva em “uma mulher limpa”	141
3.2.5 Colagem, paradigma e sintagma nos “3 poemas com o auxílio do Google”	150
4 SPOILERS.....	156
Passado Presentido.....	157
Presente Prorrogado.....	193
5 EM TEMPO: CONSIDERAÇÕES SOBRE UM PERCURSO	237
NOTAS	258
REFERÊNCIAS.....	263
Referências citadas	263
Referências consultadas.....	268

1 EM TORNO DO TEMPO: PROTOCOLO DE INTENÇÕES

A poesia é um gênero povoado pelo tempo. Há o tempo da escrita, processo solitário, mental e sensível, que escoia entre a primeira palavra rabiscada num bloco de notas e a versão final, marcado por idas e vindas, paradas e retomadas, constituindo um esforço que mobiliza razão e intuição, convidando-as a desaguar no poema. É o tempo invisível de uma enunciação estendida, tempo que desaparece no instante em que um poema é dado como pronto (também na poesia a tempestade antecede a bonança).

Há o tempo da recepção, tempo do leitor e de suas investidas naquilo que já foi tempo percorrido e é agora a percorrer. Seu princípio é o do deslocamento: o que se lê já foi dito, mas tem a força do jamais dito; o tempo nos separa, todavia somos contemporâneos. Esse é um tempo intersubjetivo, de solidão acompanhada, que não flui linear (quantas vezes se relê um poema pela primeira vez?).

Há o tempo como instância formal do poema: extensão e ritmo, repetição e alternância, pausa e cesura. Matéria ordenada. Palavras: rugas voluntárias na branca eternidade do papel. Aritmético(r)ica.

Há o tempo como tema. Desde Heráclito, poesia e filosofia sentam-se à beira do rio para conversar sobre o tempo. E tantos outros assuntos dele derivam: a infância, a morte, a memória, as perdas e a saudade, o que muda e o que permanece, o sentido disso tudo. O tempo é bem mais que um tema, é talvez o arquitema fundamental da poesia.

Há o tempo cronológico, o do mundo que nos cerca e que contabiliza sua passagem no relógio e no calendário. Um tempo igual para todos apenas na superfície: deriva daí o tempo psicológico, a distorção que fazemos dele com nossos cronômetros interiores. O poema flagra um instante e o presentifica, suspende a temporalidade, antecipa, revisa, esquece, e eis que se abre uma fenda entre o cronológico e o psicológico.

Por fim, há o tempo histórico, a época, o momento social, cultural, político e filosófico, com seus valores e contradições, com sua maneira de encarar a existência e de representá-la, com seu jeito de conviver com o próprio tempo. À sua margem ou bem inserido, o poeta inevitavelmente faz parte dele.

Embora o tempo seja uma noção – uma dimensão – que está no cerne da experiência humana, e embora a literatura seja uma das formas de acesso a essa experiência, nem sempre o tempo constitui um fator para a definição do fenômeno literário, ou um elemento a ser considerado, por exemplo, quando da classificação dos gêneros.

Uma das perspectivas a operar tal inclusão é a de Emil Staiger, em sua obra *Conceitos Fundamentais da Poética*, ao fundamentar a tripartição entre lírico, épico e dramático no “tempo tridimensional” (1969, p. 169). Para o teórico suíço, os gêneros literários constituem-se como modos de apreensão distintos do sujeito, diante da “corrente do transitório e insondável” (STAIGER, 1969, p. 172) que é o tempo. Assim, cada gênero consistiria em uma determinada atitude do sujeito: “a existência lírica recorda, a épica torna presente, a dramática projeta” (STAIGER, 1969, p. 171).

No caso específico do gênero lírico, a *recordação* é a atitude que predomina. Para Staiger, a recordação é um fenômeno de percepção em que se anula o distanciamento entre sujeito e objeto, tornados então uma só coisa:

O poeta lírico nem torna presente algo passado, nem também o que acontece agora. Ambos estão igualmente próximos dele; mais próximos que qualquer presente. Ele se dilui aí, quer dizer ele “recorda”. “Recordar” deve ser o termo para a falta de distância entre sujeito e objeto, para o *um-no-outro* lírico. (STAIGER, 1969, p. 59, grifo do autor)

Desse modo, o texto lírico configura uma *disposição anímica* (Stimmung), um estágio em que “estamos maravilhosamente ‘fora’, não diante das coisas mas *nelas* e elas em nós” (STAIGER, 1969, p. 59). Opera-se, então, através da recordação, um entregar-se ao fluir do tempo e do texto, através da linguagem, como uma vivência imediata, e não como memória – princípio do épico –, que pressupõe um distanciamento, uma objetivação da experiência, e o consequente esforço consciente para reconstituí-la.

O poema lírico estrutura-se, na ótica de Staiger, como fruto dessa disposição anímica recordada. E é justamente a ausência de distanciamento entre sujeito e objeto, ou entre o ente e a experiência, que determina o funcionamento do poema lírico, no qual forma e conteúdo também são indissociáveis:

o não distanciamento que caracteriza os fenômenos líricos é o responsável pela inconveniência do conceito da forma, pela enumeração paratática sem limites definidos entre as partes, pela necessidade de conseguir por meio do refrão ou de repetições de outras espécies uma unidade do contrário inatingível (STAIGER, 1969, p. 56-57).

O que subjaz à perspectiva de Staiger é uma problematização do ser integrada à noção de tempo. A Poética, desse modo, encontra a Filosofia, e a indagação sobre o literário surge como uma indagação sobre a própria essência do humano.

Complementar à perspectiva de Staiger, é a reflexão proposta por Alfredo Bosi em *O ser e o tempo da poesia*. Nessa obra, Bosi desenvolve a noção de *encontro dos tempos* para analisar o fenômeno poético. Para o crítico paulista, é num encontro de tempos heterogêneos que se dá a produção do poema – consequentemente, de seus sentidos e formas –, e numa convergência temporal posterior, quando do encontro do poema com seu leitor (BOSI, 2004, p. 145).

Bosi levanta os três tempos dominantes que se encontram no poema:

a) os tempos descontínuos, díspares, da experiência histórico-social, presentes no ponto de vista cultural e ideológico que tece a trama de valores do poema; b) o tempo relâmpago da *figura* que traz à palavra o mundo-da-vida sob as espécies concretas das imagens singulares; e c) o tempo ondeante ou cíclico da expressão sonora e ritmada, tempo corporal do *pathos*, inerente a todo discurso motivado. (BOSI, 2004, p. 144, grifos do autor)

Assim elaborada a definição do poema, percebe-se o caráter norteador, em sua ambivalência, do tempo: ele age tanto na determinação de posicionamentos históricos e sociais quanto na tessitura material do texto poético e em seu modo específico de compreensão. Esse modo específico de compreensão é o da percepção imediata, em que palavra e mundo-da-vida aparecem indissociados, indistintos: é a reprodução de uma disposição anímica, conforme definido anteriormente com a nomenclatura de Staiger.

O ato de escrever um poema, então, para Bosi, constitui-se como o engendramento de um discurso que é inevitavelmente social, porque ancorado no tempo:

Ora, o “tempo” a que remete o discurso, o tempo das mediações predicativas, é um tempo originariamente social. Social porque intersubjetivo, social porque habitado pelas múltiplas relações entre pessoa e pessoa, pessoa e coisa. E social, em um plano histórico maior, isto é, determinado, de cada vez, por valores de família, de classe, de status, de partido, de educação, sobretudo de educação

literária, de gosto. O tempo histórico é sempre plural: são várias as temporalidades em que vive a consciência do poeta e que, por certo, atuam eficazmente na rede de conotações do seu discurso. (BOSI, 2004, p. 142)

Ser social, nesse sentido, não é fruto de uma opção apriorística do poeta – opção esta que caracterizaria um tipo específico de poesia: a poesia engajada. Pelo contrário, na medida em que Bosi insere a dimensão temporal na constituição do poema, é decorrência natural aceitar que a poesia, mesmo a mais lírica e centrada no sujeito, seja social: há sempre um movimento, seja ele ideológico ou contra-ideológico, de projeção da individualidade à coletividade, do específico ao genérico, do circunstancial ao histórico. Esse movimento do individual em direção ao universal e ao social está assinalado na *Palestra sobre lírica e sociedade*, em que Adorno defende a tese de que

[...] o teor [*Gehalt*] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é a da mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal. [...]

Essa universalidade do teor lírico, contudo, é essencialmente social. Só entende aquilo que o poema diz quem escuta, em sua solidão, a voz da humanidade; mais ainda, a própria solidão da palavra lírica é pré-traçada pela sociedade individualista e, em última análise, atomística, assim como, inversamente, sua capacidade de criar vínculos universais [*allgemeine Verbindlichkeit*] vive da densidade de sua individuação. (ADORNO, 2003, p. 66-67, grifos do autor)

Essa socialidade do discurso poético, associada à sua especificidade expressiva – a capacidade de *recordar* a experiência humana, nos termos de Staiger –, aponta para a necessidade de se olhar, tanto crítica quanto criativamente, para a contemporaneidade. Há algo sobre o existir no nosso tempo, ao menos em tese, que só pode ser dito e compreendido através da poesia.

É preciso, portanto, que nos indaguemos sobre a própria noção de contemporaneidade. Em seu ensaio *O que é o contemporâneo?*, o filósofo italiano Giorgio Agamben vai em busca de uma definição de contemporâneo e de sua relação com o presente. Ele relê Nietzsche, que encontra na desconexão relativa que o sujeito estabelece com o presente um modo de

acesso à contemporaneidade, uma vez que só um distanciamento permitiria ao homem apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 58-59). A partir disso, define:

a contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59, grifos do autor)

Percebe-se, de imediato, que a noção de contemporâneo é impregnada por uma dimensão temporal. A contemporaneidade não consiste, assim, num conceito absoluto, numa característica imediatamente atribuível ao tempo presente, e sim num ponto de vista em relação a ele. Desse modo, encontramos também no pensamento de Agamben a coexistência de vários tempos heterogêneos na constituição do contemporâneo e, portanto, temos uma conexão com a tese do *encontro dos tempos* enunciada por Bosi. Retorna-se, assim, à poesia. E não apenas pela aproximação das visões e conceitos, mas porque o próprio filósofo italiano aponta a poesia como um lugar privilegiado de apreensão da contemporaneidade. Para Agamben, o poeta é um sujeito capaz de observar seu tempo, e compromete-se com isso (2009, p. 62): “o poeta – o contemporâneo – deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê quem vê o seu tempo, o sorriso demente do seu século?”.

Para responder a essa questão, ele reelabora e amplia a noção de contemporaneidade, dizendo que “contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro” (AGAMBEN, 2009, p. 62). Esse jogo entre luz e escuridão – e a atenção posta sobre o segundo – só é visível ao poeta porque ele ocupa uma posição de dissociação e anacronismo em relação ao seu tempo. Torna-se, portanto, contemporâneo: “todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros. Contemporâneo é, justamente, aquele que sabe ver essa obscuridade, que é capaz de escrever mergulhando a pena nas trevas do presente” (AGAMBEN, 2009, p. 62-63). Ver a obscuridade é, de certo modo, fazer uma opção contra-ideológica, nos termos de Bosi, em retomada de Adorno¹, ou seja, enxergar o mundo através das frestas da ideologia: “pode-se dizer contemporâneo apenas

¹ “Obras de arte, entretanto, têm sua grandeza unicamente em deixarem falar aquilo que a ideologia esconde. Seu próprio êxito, quer elas queiram ou não, passa além da falsa consciência”. (ADORNO, 2003, p. 68)

aquele que não se deixar cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade” (AGAMBEN, 2009, p. 63-64).

O presente do qual se pode ser contemporâneo é, no entanto, um tempo fragmentado, fraturado. Fragmentado porque não se deixa ver na sua totalidade (mostra luz, mas é encontrável na escuridão), porque atravessado por todos os outros tempos, sejam eles individuais, sociais ou históricos, do que já foi e do que está por vir. O presente é o que está sempre a ponto de escapar, e por isso, para Agamben (2009, p. 65),

ser contemporâneo é, antes de tudo, uma questão de coragem: porque significa ser capaz não apenas de manter fixo o olhar no escuro da época, mas também de perceber nesse escuro uma luz que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós. Ou ainda: ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar.

O presente vai sendo composto por camadas que, sobrepondo-se, tornam-no, de tão próximo, quase inacessível. Assim, buscá-lo é um exercício de arqueologia: “uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la” (AGAMBEN, 2009, p. 70). O presente, então, “não é outra coisa senão a parte de não-vivido em todo vivido” (AGAMBEN, 2009, p. 70), e, entre luzes e frestas, “a atenção dirigida a esse não-vivido é a vida do contemporâneo” (AGAMBEN, 2009, p. 70). Ir ao encontro desse não-vivido tem, portanto, um sentido de retorno, mesmo que seja um retorno ao tempo de agora. E é justamente isso que Staiger define como o princípio da lírica: a *recordação*, enquanto relação de não distanciamento entre sujeito e objeto. Ora, se a poesia anula essa distância, ela permite vivenciar o não-vivido. E, ao fazê-lo, ou seja, ao configurar a *disposição anímica* a que se refere Staiger, atinge também o contemporâneo de Agamben (2009, p. 70): “ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos”.

Esta tese procura articular um conjunto de indagações e hipóteses – reflexivas e criativas – envolvendo tempo, poesia e contemporaneidade. Não se verá aqui uma *tese* propriamente dita – ao menos não explicitamente formulada –, mas uma constelação de variações em

torno dos mesmos temas. A filiação ao campo da Escrita Criativa significa, frente à organização das Áreas de Conhecimento definidas pela CAPES, a opção por um trabalho de difícil catalogação². Trata-se, portanto, de um trabalho acadêmico não-canônico, que vai por uma via epistemológica desviante – a da criação literária como forma de produção de conhecimento sobre o literário – e que, por esse motivo, precisou inventar, ao menos parcialmente, uma epistemologia própria, um próprio jeito de fazer-se. Ou, dito de outra forma, precisou inventar-se enquanto se fazia. Adotou, portanto, procedimentos mais próximos aos do fazer artístico em todos os seus momentos, daí decorrendo um formato igualmente não-canônico. Assim sendo, tal formato assenta-se sobre três princípios: uma estrutura não-linear, que possibilita uma ordem de leitura diferente daquela que é aqui proposta; uma articulação lógica menos aparente, ou menos reiterada, entre as partes; o direito à contradição, inerente à criação artística.

No capítulo 2, *Os tempos do tempo da criação poética*, é feito um estudo sobre o tempo da criação poética, desdobrando-o em uma série de funções e criando uma tipologia. Para tal, partimos de uma leitura dos textos doutrinários, desde as Poéticas e Retóricas clássicas até as Poéticas e Tratados dos séculos XVIII e XIX; em seguida, tendo o Romantismo como momento de ruptura, analisamos prefácios, manifestos, depoimentos e reflexões de poetas dos séculos XIX e XX; finalmente, trazemos as contribuições aportadas pela Crítica Genética, cotejando-as com a tipologia criada nas duas primeiras seções³. De caráter ensaístico, esse capítulo corresponde a um momento de pesquisa e reflexão no plano teórico. Há, como se verá, uma evidente tomada de partido por uma visão da criação artística que privilegia o *trabalho* envolvido, em detrimento de suas componentes intuitivas ou misteriosas. Não fosse assim, parece-nos, um trabalho acadêmico dessa natureza não teria razão de existir.

² Dentro da Grande Área de Linguística, Letras e Artes, a Subárea Letras conta com dez especialidades: Língua Portuguesa, Língua Estrangeiras Modernas, Línguas Clássicas, Línguas Indígenas, Teoria Literária, Literatura Brasileira, Outras Literaturas Vernáculas, Literaturas Estrangeiras Modernas, Literaturas Clássicas e Literatura Comparada. Sendo este um trabalho que envolve criação e reflexão artística, poderia ser enquadrado na especialidade Literatura Brasileira, se considerado do ponto de vista de um dos seus produtos: uma obra literária inédita; do ponto de vista dos saberes envolvidos e da metodologia de trabalho, todavia, aproxima-se tanto da Teoria Literária quanto da Literatura Comparada. Disponível em: <http://www.capes.gov.br/images/documentos/documentos_diversos_2017/TabelaAreasConhecimento_072012_atualizada_2017_v2.pdf>. Acesso em: 22 mar. 2017.

³ Um outro ângulo de abordagem possível seria o da metapoesia. Decidimos, todavia, deixá-la de fora, por entender tratar-se de um tipo de texto que se coloca primeiramente como poema, isto é, em que a intencionalidade dominante é sua elaboração enquanto poema, ficando seu conteúdo – as ideias propriamente relacionadas à natureza da poesia – sujeitas à liberdade de seu criador. Em suma, consideramos a metapoesia, para os objetivos de nosso estudo, um tipo de texto *menos confiável*, do ponto de vista do compromisso com a verdade, quando posto ao lado, por exemplo, de um testemunho ou depoimento.

No capítulo 3, *Duas formas do tempo na poesia brasileira contemporânea*, são propostas leituras de duas obras contemporâneas da poesia brasileira, enfocando determinadas manifestações relacionadas ao tempo: a relação entre memória, imagem e percepção, a partir do pensamento de Henri Bergson em *Matéria e Memória* e das reflexões de Octavio Paz em “Verso e Prosa” e “A Imagem”, na análise de *fim das coisas velhas* (2009), de Marco de Menezes; a relação entre tempo histórico, senso comum e desautomatização, a partir das reflexões do antropólogo Clifford Geertz em *O saber local* e do pensamento de Chklovski e Jakobson, na análise das séries “uma mulher limpa” e “3 poemas com o auxílio do Google”, constantes em *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), de Angélica Freitas. Na forma de artigos, cada um dos estudos corresponde a um movimento analítico-crítico, jogando luzes sobre dois livros que, de maneiras distintas, dialogam com a obra que constitui o capítulo seguinte.

O capítulo 4 apresenta uma obra criativa: *Spoilers*. Tendo o tempo como elemento estruturador – ou, ainda, a experiência do tempo no momento histórico de sua criação e a busca consciente de uma atitude contemporânea diante dessa experiência –, o conjunto inédito de poemas proposto é tanto uma reação – uma resposta, uma hipótese – artística às indagações desenvolvidas no plano teórico-crítico quanto sua causa, ao mesmo tempo que é a consequência de uma obra – um projeto estético – em desenvolvimento. Trata-se de meu terceiro livro individual, na sequência de *Desencantado carrossel* (Não Editora, 2008) e *Sétima do singular* (Não Editora, 2012), este último, por sua vez, também fruto de um trabalho acadêmico criativo: minha dissertação de Mestrado, *Mais eus do que eu: sujeito lírico, alteridade, multiplicidade*, apresentada em 2008 no Programa de Pós-Graduação em Letras da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), dentro da área de Escrita Criativa.

No capítulo final, *Em tempo: considerações sobre um percurso*, é feito um depoimento sobre o processo de criação de *Spoilers*, bem como uma reflexão a respeito das questões abordadas nos capítulos anteriores. Será o momento de atar algumas pontas deste trabalho, na tentativa de justificar sua – ainda que dispersa – unidade.

2 OS TEMPOS DO TEMPO DA CRIAÇÃO POÉTICA

Com *A filosofia da composição*, Edgar Allan Poe estabeleceu um ponto de virada dentro da reflexão sobre a criação artística, e, mais especificamente, sobre a produção de um poema. Dispondo-se a analisar os procedimentos mobilizados para escrever “O Corvo”, o poeta norte-americano cumpriu, em abril de 1846⁴, a tarefa inédita que ele próprio imaginara ver, qual seja, a de produzir um “artigo de revista escrito por um autor que quisesse – quer dizer, pudesse – detalhar, passo a passo, os processos através dos quais suas composições atingiram uma completa finalização” (POE, 2011, p. 18) e, assim, desestabilizou os ideais românticos em torno da inspiração, do artista iluminado movido por um “furor positivo”, um “êxtase intuitivo” (POE, 2011, p. 19), e do texto como um nascido-pronto e, a partir de então, imediatamente intocável. Ainda que em momentos diferentes, as figuras do Poe-autor e Poe-crítico confluem, a cabeça do segundo explanando os propósitos e achados do primeiro, o qual, por sua vez, se tinha propósito claros, nada *achou*, mas *deliberadamente fez* – ou isso, enfim, é o que o segundo quis que se soubesse.

Ponderações, figurações sobre o ato criativo e jogos de espelho à parte, o que interessa é que *A filosofia da composição* aponta para uma certa noção moderna de artista, deste que é capaz de refletir sobre o próprio trabalho, seus métodos, motivações e manias, em suma, de um artista capaz de – e interessado em – *enunciar um discurso não-artístico sobre a própria poética*. Assim o fariam, ao longo do século XX, nomes como Paul Valéry, Ezra Pound, T. S. Eliot, W. H. Auden, Francis Ponge, Jorge Luis Borges, João Cabral de Melo Neto. Em seu artigo-ensaio-poética, Poe apresenta uma série de decisões tomadas antes e durante o processo de escritura do poema, tais como a definição de sua extensão – e, conseqüentemente, do tempo de leitura –, do sistema métrico, do esquema de rimas, do tema, do tom e dos efeitos desejados, além de determinadas escolhas lexicais.

Poe, contudo, nada comenta sobre o tempo empregado para escrevê-lo.

Qual é a unidade empregada para se medir o intervalo entre a decisão de escrever “O Corvo” e o instante em que o deu por encerrado? Horas, noites em claro, dias inteiros, finais de semana ou semanas a fio, meses, anos? E mais: o poema ficou *de molho*? Por quê? Para quê? Teve primeiros leitores, conselheiros, apreciações críticas *in process*? Quantas folhas

⁴ Publicado na *Graham's Magazine*, vol. XXVIII, no. 4.

foram riscadas, rasuradas, reescritas, empilhadas, postas de lado – testemunhos de um tempo irrecuperável?

Afinal – e é essa a pergunta que se quer fazer aqui – tem o tempo uma *função* no processo criativo? Ou mais de uma?

Para ensaiar uma resposta, proponho retroceder e procurar, por onde se falou em criação poética, pelas menções ao tempo. Se lá ele está, é porque há motivos, é porque há alguém a dizer, direta ou indiretamente, que o tempo é um elemento a ser levado em conta. A dizer, enfim, não só que criar leva tempo, mas que é também o tempo que leva ao criar. Trata-se, portanto, de uma relação íntima entre tempo e trabalho artístico que estará sendo proposta – as ações deste sendo colocadas em função daquele.

O percurso a percorrer será dividido em três etapas, cada uma correspondendo a um tipo de documento: os textos doutrinários, isto é, a tradição da Poética e da Retórica e suas derivações em manuais e tratados; os prefácios, manifestos, depoimentos e textos teórico-críticos e autocríticos escritos por poetas; as contribuições da Crítica Genética no estudo da criação literária. No que diz respeito à constituição do *corpus* de análise, enquanto a primeira parte teve a pretensão de esgotar a bibliografia disponível, a segunda, sobretudo a partir dos poetas da modernidade, é espelho de uma trajetória pessoal de formação e influências, sempre respeitados os limites do recorte estabelecido, qual seja, o tempo da criação poética. É, portanto, a pesquisa a partir de um panteão particular e o registro de uma série de reflexões feitas concomitantemente à criação de uma obra artística. Com isso, acreditamos que seja possível estabelecer um painel de visões sobre o tempo da criação poética e, por extensão, de visões sobre a criação poética em si. A divisão foi assim organizada, como se verá ao longo da discussão, para melhor ajustar-se à dinâmica histórica do debate sobre o texto literário, com suas continuidades e rupturas.

2.1 TEMPO RECOMENDADO: O TEMPO DA CRIAÇÃO NOS TEXTOS DOUTRINÁRIOS

2.1.1 ANTIGUIDADE CLÁSSICA

Remontam à Antiguidade Clássica as primeiras reflexões sobre as artes verbais, e é na esteira delas que se desenvolveram as obras ao longo de mais de vinte séculos – até, grosso

modo, o Romantismo. Tais reflexões, segundo ensina Roberto Acízelo de Souza (2014), deram-se tanto no campo da Filosofia – que se viu obrigada a estender seu olhar para a poesia, sua natureza e suas funções, dada a importância social que detinha – quanto no de disciplinas desenvolvidas especificamente para esse fim: a Retórica, a Poética, a Gramática, a Filologia e a Crítica. Cada uma dessas “ramificações disciplinares” (SOUZA, 2014, p. 17) interessou-se, à sua maneira, por um ou mais aspectos relacionados às artes verbais, o que gerou um sistema sólido, marcado por uma “notável unidade, reconhecível na vigência de alguns fundamentos amplamente consensuais, que se mantiveram inabaláveis durante todo o período em questão” (SOUZA, 2014, p. 17), no caso, da poesia homérica até o século XVIII.

Esses fundamentos consensuais e inabaláveis consistiriam, segundo Souza (2014), nas seis seguintes noções: a *mimesis ou imitação*, isto é, a relação estabelecida entre texto e realidade; a *ideia de modelo*, de obras que se constituem como referências para novas obras; a *arte*, entendida como o conjunto de técnicas de composição, de procedimentos que podem ser sistematizados, ensinados, praticados e aprendidos; o *engenho*, ou seja, o talento individual, que deve se conjugar à *arte*; a *emulação*, que consiste na possibilidade de superação dos modelos estabelecidos, numa “imitação inventiva” em que o *engenho* é capaz de reconfigurar a *arte*; e o par *utilidade/deleite*, que resume as funções das obras de arte verbais. Combinadas, essas noções engendraram uma “ordem clássica das artes verbais” (SOUZA, 2014, p. 19), ou seja, o próprio conceito de *clássico*.

No terreno específico da criação verbal artística, e para o que estamos buscando aqui, a tradição da Poética apresenta-se como a fonte principal, uma vez que, segundo García Berrio e Hernández Fernández (1999, p. 3), é a disciplina que “tinha por objeto o estudo das obras de arte verbal cuja particularidade era serem discursos que hoje denominaríamos ficcionais ou imaginários”. Irmanada à Poética, existe a tradição da Retórica, que consistia na “ciência da expressividade verbal”, cujo “objeto não era o estudo e o conhecimento dos discursos miméticos e ficcionais, e sim o da atividade persuasiva da atividade verbal” (GARCÍA BERRIO; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, 1999, p. 3-4), através da “sistematização de técnicas relativas tanto à argumentação lógica quanto ao apelo emocional e à elegância do estilo” (SOUZA, 2014, p. 15). Desse modo, Poética e Retórica respondem pela quase totalidade de discursos sobre a *criação verbal em si*, seja no que diz respeito às questões de gênero e temas das obras, seja no que diz respeito à sua construção estilística e verbal – ficando as

outras quatro disciplinas mais interessadas em refletir sobre a natureza, a correção, a pureza, a explicação e a valoração dos objetos verbais já criados.

Sintetizando o surgimento e o estabelecimento da tradição clássica da Poética e da Retórica, García Berrio elenca os nomes basilares:

Na origem da *Poética* grega costuma-se mencionar os *Diálogos* platônicos – especialmente *Íon*, *Fedro* e *República* – como fontes de uma das correntes básicas do pensamento estético da Idade Clássica. No entanto, Platão não oferece um volume sistemático de contribuições que permitam considerá-lo uma alternativa doutrinária em Poética, semelhante à importância e globalidade de Aristóteles, Horácio, o Pseudo Longino ou o conjunto dos tratadistas de Retórica, entre os quais se destacam o próprio Aristóteles, Cícero e Quintiliano. (GARCÍA BERRIO; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, 1999, p. 7-8, grifos do autor)

Assim sendo, convém investigar naqueles que ofereceram estudos sistemáticos – o que acarreta excluir da lista a figura de Platão – as informações de que estamos em busca, para em seguida percorrer os períodos medieval e renascentista.

Antes, contudo, cabe aprofundar a relação entre Poética e Retórica. O fato de haver um núcleo convergente – o caráter verbal de seus objetos – entre ambas acabou por gerar, de acordo com a análise de García Berrio, um processo de equívocos e contaminações. Primeiro, uma separação:

já desde o próprio Aristóteles, a Poética clássica abdicou na Retórica a teoria da língua literária, sobretudo no nível elocutivo, deixando de produzir uma reflexão própria e adequada sobre as necessidades e capacidades especificamente ficcionais e imaginárias da linguagem da literatura e da poesia. (GARCÍA BERRIO; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, 1999, p. 4)

Essa definição de ângulos de abordagem específicos, todavia, produziu um duplo movimento de “contaminação doutrinária”: um processo de *retorização da Poética*, que ainda no classicismo mostrou-se “mais consciente da condição de ornato retórico-elocutivo do estilo literário do que das específicas capacidades ficcionais, sentimentais e imaginárias da literatura e da poesia” (GARCÍA BERRIO; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, 1999, p. 4-5), acompanhado de um processo de *literarização da Retórica*, que, ao centrar-se “progressivamente em exemplos literários de eloquência, foi perdendo sua condição inicial de ciência da persuasão expressiva, forense e civil, para converter-se em uma ciência da elegância literária verbal” (GARCÍA BERRIO; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, 1999, p. 5). Seria impensável, portanto, desconside-

rar a tradição da Retórica em nosso estudo, com base na premissa de que ela busca a persuasão, e não o poético – separação esta que, como se vê, não se verifica na prática. Dito isso, começaremos pela tríade da Poética – Aristóteles, Horácio e Longino – e, em seguida, partiremos para a tríade da Retórica – Aristóteles, Cícero e Quintiliano.

Em sua *Poética*, Aristóteles fala sobre o tempo apenas em relação à estrutura interna da tragédia (que deve ter uma duração de, no máximo, uma revolução do sol). Sua abordagem, de cunho descritivo e analítico, está antes interessada em esmiuçar o funcionamento dos textos, em classificá-los e categorizá-los, com vistas a melhor entendê-los e explicá-los, do que em ensinar – definindo regras e indicando caminhos – como fazê-los. Assim, nada é dito sobre o tempo envolvido no processo de criação.

É Horácio quem se mostra interessado em apontar os caminhos para a criação verbal, dando início a uma vertente normativa da Poética. É o que faz em sua *Arte Poética*, a *Epistola ad Pisones*⁵, na qual as leis das obras poéticas são formuladas a fim de garantir que seus interlocutores, o pai e os irmãos Pisões, conheçam o rumo da boa arte. Em realidade, do ponto de vista histórico, seu texto não pode ser visto como sinônimo de originalidade, uma vez que “sintetiza e divulga opiniões e doutrinas comuns nas gramáticas, retóricas e preceptivas da cultura helenística alexandrina” (GARCÍA BERRIO; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, 1999, p. 12), mas sustenta-se pela particularidade de ser “o único documento completo de Poética sobrevivente do período romano” (GARCÍA BERRIO; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, 1999, p. 12). Trata-se, em suma, de um texto que alia o analítico e o prescritivo, no qual o autor assume também a figura de mentor. E é nele que se encontram as primeiras menções ao tempo associado à criação.

Já de início, ao falar sobre a escolha do tema, Horácio (2014, p. 80) aconselha:

Vós outros, que escreveis, buscai matéria
Igual a vossas forças: longo tempo
Na mente revolvei, que peso possam
Levar, e qual recusem vossos ombros:
Se escolherdes assim, em vossos versos
Sempre vereis luzia facúndia, e ordem.

Quando sugere que seus interlocutores revolvam “longo tempo / Na mente”, Horácio invoca um tempo interior ao indivíduo, um tempo indeterminado, por certo, mas longo o sufi-

⁵ Entre 14-13 a.C.

ciente para que se chegue a uma decisão segura, resultante de uma equação que envolve o conhecimento do assunto a ser tratado e a consciência das próprias capacidades e limitações. Consiste, portanto, numa categoria de tempo anterior à escrita, que chamaremos de *tempo-antes*, dedicado à *definição do tema* e ao *planejamento* da obra, cujos resultados serão visíveis nos momentos posteriores: tanto na obra em processo, já que não faltarão palavras, devido à “luzia facúndia” garantida pelo longo pensar, quanto na obra acabada, que encontrará na “ordem” um de seus valores.

Num segundo momento, já nos aconselhamentos sobre o ato de escrita – e comparando-o ao ato de lutar –, o tempo volta a aparecer:

Nem seria por certo mais ilustre
O Lácio pelejando, que escrevendo,
Se não custasse tanto a nós poetas
Os escritos limar, como o guardá-los
Por longo tempo. Ó vós de numa estirpe,
Repredei todo aquele que não sabe
Muitas vezes riscar o seu poema,
Nem sepultá-lo em si por longos dias,
E dez vezes limá-lo, até que chegue
A dar-lhe o mais perfeito polimento. (HORÁCIO, 2014, p. 97)

Aqui, é o *trabalho* insistente e detido, minucioso, que é definido em função do tempo: escrever consiste em “limar” os escritos e “guardá-los / Por longo tempo”; a obra sem asperezas é conquistada em ciclos de “longos dias” destinados a limá-la, guardá-la e relê-la, limá-la, guardá-la e relê-la, até que se alcance o “mais perfeito polimento”. Dessa maneira, abre-se uma outra categoria, que chamaremos de *tempo-durante*, no caso, o *tempo da escrita em si*, que deixa, inclusive, as marcas visíveis do “muitas vezes riscar” o poema ao longo do caminho.

Finalmente, depois de advertir sobre quem realmente deve se aventurar a escrever – condenando aqueles que desejam fazê-lo sem o conhecimento suficiente, por mero diletantismo –, os conselhos de Horácio sublinham o bom-senso com que se deve tratar a obra já dada por concluída. Surge uma terceira categoria do tempo:

Quem não é destro em armas, não concorre
Ao campo márcio, e quem jogar não sabe
A pela, a barra, o trocho, põe-se quieto,
Contente só de ver, para que a roda
Do povo impunemente se não ria:

E quem do que são versos nada sabe,
 A fazê-los se atreve presumido:
 Mas por que não? Se é livre, nobre, rico,
 E vive sem a nota de algum vício?
 Pelo que toca a ti, fico seguro
 Que não hás de dizer, ou fazer cousa,
 Se o gênio o não pedir; tanto confio
 Do teu discernimento: mas se acaso
 Houveres de compor, ouve a sentença
 De Mécio, de teu pai, e também minha.
 Nove anos encerrado esteja o livro;
 Porque, enquanto o estiver, podes limá-lo;
 Mas público uma vez, não tem emenda:
 Voz, que se proferiu, foi-se, e não torna. (HORÁCIO, 2014, p. 102-103)

Dessa vez, define-se o tempo posterior à escrita, um *tempo-depois*, que corresponde ao período que se interpõe entre o término da escrita e a sua publicização. Sua função é criar as condições para que o autor possa certificar-se da validade da obra, garantindo que está realmente pronta para ir a público e evitando, assim, arrependimentos futuros. Para Horácio, são três as ações que contribuem para a maturação da obra, e elas também são definidas em função do tempo: (a) a submissão da obra a leitores especializados e isentos, isto é, um *tempo da crítica*, em que se aguarda um retorno para que sejam determinadas as próximas ações, seja a confirmação da qualidade do texto, a necessidade de reescrevê-lo ou o abandono definitivo; (b) a retenção da obra por um período determinado, um *tempo de molho*, ao final do qual o autor, com a obra concluída em sua extensão e munido das leituras críticas, coloca-se na condição de crítico de si mesmo e tem mais uma possibilidade de trabalhar nela, isto é, a possibilidade de (c) um *tempo de retrabalho*.

Sobre essa categoria que chamamos de *tempo-depois*, Horácio ilustra, já nos momentos finais de sua epístola, a presença e a função do interlocutor especializado, bem como sua relação com o autor:

Se leses a Quintílio algum poema,
 Dir-te-ia sem rebuliço: Emenda, amigo,
 Este, e aquele defeito; e se lhe instasses
 Que tinhas feito toda a diligência,
 Mas que em vão te cansaras nas emendas,
 Mandava riscar tudo, e que tornassem
 Os versos mal torneados à bigorna.
 E se via que tu mais te inclinavas
 A defender os erros, que emendá-los,
 Não gastava contigo mais palavra,
 Como trabalho vão, e liberdade
 Te dava para amares a teu salvo,
 Sem susto de rival, os teus escritos. (HORÁCIO, 2014, p. 106)

É num movimento de vai-e-vem entre autor e crítico que, no pensamento horaciano, a obra vai sendo constituída. No tempo, portanto. Além disso, cabe notar um jogo contínuo e indissociável entre *tempo da escrita em si*, *tempo da crítica* e *tempo de retrabalho*, um fazendo com que se retorne ao outro, para que o poeta possa “riscar tudo” e refazer os “versos mal torneados”, até que a obra volte ao crítico e, assim, encontre sua forma definitiva – ou até que, de maneira um tanto rude, torne-se um problema insolúvel que gere uma ruptura entre autor e crítico.

Horácio viria a se constituir, ao longo das épocas, devido principalmente à sua “grande capacidade para formular com um acerto expressivo singular esses tópicos de conhecimento divulgado” (GARCÍA BERRIO; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, 1999, p. 12), como o paradigma da Poética: “o bloco doutrinário mais importante até a difusão europeia renascentista da *Poética* de Aristóteles” (GARCÍA BERRIO; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, 1999, p. 12, grifos do autor). Sua influência, aliás, não se restringe às Poéticas posteriores, mas avança também sobre os tratados de Retórica.

Fechando o percurso da Poéticas clássicas, aparece o tratado *Do Sublime*⁶, de autoria desconhecida e atribuído a Longino (ou Dionísio, ou Anônimo). Diferente tanto de Aristóteles quanto de Horácio, Longino interessa-se em definir a origem, a natureza, as fontes e as formas do sublime literário. Sendo sua preocupação muito mais universal e, em certa medida, abstratizante, suas considerações não se pretendem postulados específicos de composição, regras aplicáveis a ser seguidas por seus discípulos. Desse modo, o tempo de produção de uma obra verbal não figura entre suas reflexões e recomendações.

Da tradição clássica da Retórica, não se encontram menções ao tempo de criação na *Arte Retórica*⁷, de Aristóteles, nem na *Retórica a Herênio*, do Pseudo Cícero⁸, tampouco em *De oratore*⁹, em *De partionibus oratoriae*¹⁰ e nas *Topica*¹¹, de Cícero.

⁶ Primeira metade do século I d.C.

⁷ Entre 329-323 a.C.

⁸ A *Rhetorica ad Herennium* (entre 86-82 a.C.) foi, por muito tempo, atribuída erroneamente a Cícero. É considerada a mais remota arte retórica escrita em latim que a Antiguidade Clássica legou e uma das obras mais antigas de maior circulação na Idade Média.

⁹ 55 a.C.

¹⁰ 46 a.C.

¹¹ 44 a.C.

Será apenas com Quintiliano, na *Institutio Oratoria*^{12,13}, que o tempo de produção da obra verbal entrará em questão. Nesse conjunto de dez livros, o autor constrói todo o aparato para a formação de um orador virtuoso, apresentando uma espécie de percurso a ser seguido, percurso este que inclui as leituras a fazer, os autores a imitar, a disciplina a perseguir, entre tantos outros elementos.

Logo na dedicatória a Tryphon, Quintiliano traz à tona, em tom de depoimento, tanto o *tempo-durante* quanto o *tempo-depois* da produção de seu conjunto de livros:

Todos os dias, tuas instâncias apressaram minha decisão de publicar os livros [...] Pois, quanto a mim, eu não achava que estivessem em seu ponto de maturidade, tendo, como tu sabes, dedicado apenas pouco mais de dois anos a redigi-los, e, além disso, entre as tantas ocupações que disputam meu tempo. Ainda, nesses dois anos, dediquei-me menos ao estilo do que às pesquisas que exige essa obra quase sem limites, e à leitura de minhas fontes, que são incontáveis. Em seguida, seguindo o conselho de Horácio, que, na sua *Arte Poética*, aconselha de não nos apressarmos a publicar nossas obras e de guardá-las durante nove anos, eu deixava a minha repousar, a fim de que, uma vez esfriado o entusiasmo da criação, eu pudesse retomá-la com mais severidade e examiná-la de perto, como faria um leitor. Todavia, se as instâncias a exigem são tais como tu o dizes, larguemos nossas velas ao vento, soltemos as amarras, e desejemos a estes livros uma boa viagem. (QUINTILIANO, 1933a, p. 3, grifos do autor)ⁱ

Uma marca importante nesse testemunho de Quintiliano está na pluralidade de ações possíveis no que chamei de *tempo-durante*: nos dois anos de redação da obra, o ato de escrever, de trabalhar o texto do ponto de vista do estilo, conjuga-se ao ato de pesquisar e de estudar as fontes. Trata-se, portanto, de uma fronteira permeável entre um *tempo de pesquisa* e o *tempo da escrita em si*, e não de tempos e ações estanques e irretornáveis, tal qual o trânsito entre *tempo da escrita em si*, *tempo da crítica* e *tempo de retrabalho*, como já foi colocado em Horácio.

Para além disso, é interessante perceber a tensão que marca o *tempo-depois*: de um lado, há uma pressão interna, gerada pela sensação de que a obra ainda não está acabada; de outro, uma pressão externa, marcada pela demanda insistente da parte de Tryphon para que a obra venha a público, o que leva o autor a ceder e a publicá-la – ao menos a enunciar o dilema, de modo a talvez eximir-se das eventuais falhas e arrependimentos. Assim, no mesmo

¹² 95 d.C.

¹³ A tradução de Quintiliano é nossa. Nos casos em que não tivemos acesso a traduções em português das obras citadas, nossa tradução da edição referida será sempre mencionada. Devido à extensão de alguns trechos citados, os textos-fonte das traduções serão apresentados em notas de fim de texto, indicadas por números romanos.

momento em que sublinha a validade do ensinamento horaciano, mostrando-se capaz de compreender e evidenciar a importância do *tempo de molho*, Quintiliano confessa que deliberadamente desobedeceu-o. Quando se coloca na condição de aluno/autor, nem sempre o mestre/mentor é capaz de seguir os próprios conselhos à risca.

Mas não se trata aí, ainda, nem do tempo da criação de uma obra artística – que é o nosso interesse –, nem do tempo como conteúdo do livro, isto é, das noções que Quintiliano deseja transmitir para a formação do futuro orador. É no Livro X, na seção intitulada *Como se deve redigir*ⁱⁱ, quando Quintiliano apresenta a atividade de escrita como uma forma de desenvolver as capacidades expressivas do futuro orador, que o tempo aparece. A reflexão inicia com uma consideração sobre o ritmo da escrita, ou seja, sobre o *tempo da escrita em si*:

Primeiro, escrevamos lentamente, desde que seja com um estilo preciso. Procuramos o melhor e não nos satisfaçamos imediatamente com aquilo que se apresenta. Critiquemos aquilo que tivermos encontrado; disponhamos bem aquilo que tivermos aprovado. Pois há uma escolha a ser feita nas ideias e nas palavras, e é preciso pesá-las uma a uma. Depois, deve-se considerar a ordem na qual elas serão colocadas, e examinar todas as variedades possíveis do ritmo; não deixaremos as palavras colocarem-se indiferentemente como elas se apresentarem. (QUINTILIANO, 1933b, p. 71)ⁱⁱⁱ

A receita é clara: deve-se escrever com vagar. É esse vagar que permite a boa disposição, a escolha das ideias e das palavras para expressá-las, a percepção do ritmo textual. Aqui, mais uma vez, mesmo que haja um planejamento prévio, percebe-se que escrever, planejar e reescrever são movimentos concatenados, interdependentes, na linha do que ensinava Horácio, para que se chegue a uma obra sem asperezas. Nesse sentido, Quintiliano vai mais longe, ensaiando uma explicação sobre o sentido dessa contínua retomada daquilo que foi escrito:

Para melhor chegar a isso, é preciso retornar com frequência àquilo que acaba de ser escrito. É o melhor meio de bem ligar aquilo que segue àquilo que precede; além disso, o calor do pensamento, esfriado pela demora que a escrita cuidadosa ocasiona, encontra novas forças, e, depois de um recuo estratégico, recebe um novo impulso. (QUINTILIANO, 1933b, p. 71)^{iv}

Como se vê, é no momento de retorno ao texto recém-escrito que se pode vislumbrar as melhores soluções para o encadeamento daquilo que foi posto. Há um descompasso entre pensamento e escrita, para Quintiliano, uma tensão subjacente entre caos e ordem, obscuridade e clareza, e é no tempo que essa tensão se resolve, de maneira quase dialética: o “calor do pen-

samento” arrefece com o vagar da escrita cuidadosa, marcada por pausas e retomadas, para, em seguida, recobrar toda a sua força e engendrar as próximas ideias, que virão, novamente, confusas e imperfeitas.

Esse *efeito de freio* produzido pela escrita, mesmo que possa ser controlado, ou até deixado de lado por aquele que escreve, tem uma função:

Isso não impede, se os ventos nos empurrarem, de abrir-lhes nossas velas; mas esta facilidade não deve induzir-nos ao erro; com efeito, tudo o que nós encontramos nos agrada, no momento em que nosso espírito o cria; do contrário, nós sequer escreveríamos. Mas nós devemos retomar o senso crítico e retocar aquilo que uma facilidade suspeita produziu. (QUINTILIANO, 1933b, p. 71)^v

Assim, por mais que se deixe a escrita seguir numa velocidade mais próxima à do pensamento, haverá invariavelmente momentos de lentidão, de quebra desse ritmo, durante os quais o olhar crítico se impõe e filtra, retoca, reordena, exclui e acrescenta. É preciso duvidar, ensina Quintiliano, é preciso a fé cega do pensamento e o pé atrás da escrita. O vagar da escrita se materializa, então, em quantidade, em extensão verificável, confirmado por exemplos: “É assim, dizem, que compunha Salústio, cuja obra basta para revelar o sofrimento que ele tinha. Virgílio igualmente, se cremos em Vário, escrevia pouquíssimos versos em um dia” (QUINTILIANO, 1933b, p. 71)^{vi}.

Aprofundando a relação entre pensamento e escrita, Quintiliano desenvolve outra linha de raciocínio para justificar sua tese. Dessa vez, a partir da confrontação entre os atos de escrever e ditar:

Pois quando escrevemos, por mais rápido que o façamos, a mão, que não pode andar tão rapidamente quando o pensamento, deixa-nos um pouco de tempo para refletir; aquele a quem nós ditamos nos apressa, e às vezes ruborizamos por hesitar, por empacar, por corrigirmo-nos, como se temêssemos ter uma testemunha dos nossos defeitos. Em consequência, ocorre que, unicamente preocupados em prosseguir, deixamos passar construções informes, escolhidas ao acaso, até mesmo impróprias, nas quais não se encontra nem o acabamento de uma composição escrita, nem o ímpeto de um discurso pronunciado. (QUINTILIANO, 1933b, p. 77)^{vii}

Para o romano, a escrita de próprio punho permite um movimento de reflexão durante o ato, e esse movimento deriva diretamente do tempo que se instaura entre corpo e mente, mão e pensamento. A hipótese de um escriba capaz de seguir o fluxo das ideias, igualando o compasso

da escrita ao do pensamento, além de uma fonte de inibição e constrangimento, traria consequências indesejáveis ao produto final. Complementarmente, a hipótese contrária, de uma defasagem demasiada entre pensamento e escrita, também seria desastrosa:

Se é o secretário que, verdadeira pedra no caminho, é muito lento quando escreve ou muito hesitante quando relê, o ímpeto se quebra e todo o fio das nossas ideias é rompido pela demora, e, algumas vezes, pela raiva. Além disso, esses movimentos provocados geralmente por um trabalho profundo do espírito e que, eles próprios, estimulam de alguma maneira nosso espírito, como gesticular, fazer caretas, bater-nos uma hora na coxa e outra nos flancos, e outros gestos que Pérsio aponta, quando quer explicar a falta de preocupação com o trabalho do estilo: “[...] não tem gosto de unhas roídas”, todas essas demonstrações são também ridículas, se não estamos sozinhos. (QUINTILIANO, 1933b, p. 77)^{viii}

Na ótica de Quintiliano, portanto, a única possibilidade para que seja harmonizada a diferença de ritmos e se chegue à medida correta entre pensar e escrever – e, conseqüentemente, ao bom resultado – é através do trabalho solitário: “Enfim, para chegar ao que é mais importante, o isolamento não existe mais se nós ditamos. Ora, a ausência de testemunhas e o silêncio mais profundo são as melhores condições para escrever, não há ninguém que duvide” (QUINTILIANO, 1933b, p. 77)^{ix}.

A última recomendação de Quintiliano que considera o tempo surge quando disserta sobre os suportes para a escrita:

Também é preciso reservar espaço para anotar certas ideias que, quase sempre, quando escrevemos, apresentam-se fora da ordem normal, isto é, que se referem a passagens diferentes daquelas de que nos ocupamos. Pois às vezes apresentam-se de improviso trechos excelentes, que não se pode inserir no desenvolvimento, e que não estamos certos de deixar de lado, pois às vezes os esquecemos, e às vezes, quando esforçamo-nos para retê-los, eles desviam-nos de encontrar outras ideias; é, pois, mais seguro reservá-los. (QUINTILIANO, 1933b, p. 83)^x

Aqui, mais uma vez, é a relação entre pensamento e escrita que está em jogo. É preciso guardar espaço para as ideias que surgem de inopino, salvá-las do esquecimento, sem deixar, no entanto, que interfiram no andamento do trabalho. Para isso, delimita-se um *espaço do depois*, daquilo que, em outro momento, poderá vir a ser parte da obra em que se trabalha. Nota-se, assim, um outro cruzamento de tempos: durante o *tempo da escrita em si*, surge algo que deve ser reservado para depois, funcionando portanto como um *tempo-antes*, um *tempo de planejamento*, e que dará lugar a uma nova-mesma empreitada de escrita.

2.1.2 IDADE MÉDIA

A Idade Média, segundo García Berrio e Hernández Fernández (1999, p. 18, grifo do autor), ilustra “o processo de *retorização* das doutrinas estritamente estéticas sobre a natureza e o funcionamento das obras literárias”, ao mesmo tempo que “aprofunda o processo de cristianização que marca a transformação de ideais do mundo clássico”. É um período marcado, do mesmo modo que já se antecipava na era clássica, pelo “ideal dominante cristianizado didático-conteúdista” (GARCÍA BERRIO; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, 1999, p. 19), ficando as obras destoantes como “manifestações marginais e oprimidas por uma censura ainda reforçada sob o poder coercitivo do monopólio eclesiástico da cultura” (GARCÍA BERRIO; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, 1999, p. 19). Em suma, e ainda segundo García Berrio e Hernández Fernández (1999, p. 19), “os tratados de Poética medieval consolidam o caráter *textual e estruturalista* que começou a dominar na Poética clássica sob o predomínio da Retórica”, ficando evidente “a especialização daquelas obras como manuais de elocução e de versificação”.

Em meio a exaustivas listas de figuras e tropos, elevações a Deus e elogios a senhores e reis, as únicas menções ao tempo associado à criação encontradas nas Poéticas e Retóricas medievais¹⁴ estão na *Poetria nova*¹⁵, de Geoffroi of Vinsauf. Escrito em latim, em versos, o tratado destina-se a fornecer conselhos sobre a criação poética a futuros escritores. Ao mesmo tempo que demonstra beber da fonte horaciana, o poeta inglês ancora-se na Gramática e na Retórica para ensinar seus preceitos composicionais, sempre exemplificando-os a partir da própria experiência e da própria produção.

Logo no primeiro capítulo, *Da arte em geral – Divisões do presente tratado*, Vinsauf faz uma analogia com a construção de uma casa para dissertar sobre o planejamento da obra poética:

¹⁴ As poéticas medievais a que tive acesso, sobretudo em meio virtual, em que não há menções ao tempo da criação, foram as seguintes: *Etymologiae*, livros I (*De Grammatica*) e II (*De Rhetorica et Dialectica*), de Isidoro de Sevilha (circa 630 d.C.); *Ars Versificatoria*, de Matheus de Vendôme (circa 1175); *As regras da arte de trovar*, de Raimon Vidal (circa 1210); *Regras*, de Jofre de Foixà (circa 1290); *Da doutrina de compor*, de Anônimo (século XIII); *L'art de dictier et de fère chançons, balades, virelais et rondeaulx*, de Eustache Deschamps (1392); *l'Archiloge Sophie*, de Jacques le Grand (circa 1398-1401); *Les règles de la seconde rhétorique*, de Anônimo (circa 1415); *Le doctinal de la seconde rhétorique*, de Baudet Herenc (1432); *Traité de l'art de rhétorique*, de Anônimo Lorrain (século XV); *L'art de rhétorique*, de Jean Molinet (século XV); *Traité de rhétorique*, de Anônimo (século XV); *L'art et science de rhétorique*, de Anônimo (circa 1524-25); *Arte de Trovar*, transcrição de Colocci no Cancioneiro da Biblioteca Nacional (circa 1525-26).

¹⁵ Provavelmente do início do séc. XIII, já que seu autor viveu entre a metade do séc. XII e a metade do séc. XIII.

Se alguém tem de construir uma casa, não se precipita a agir sua mão impetuosa: primeiro, uma linha interior do espírito mede a obra; a pessoa traça, no seu íntimo, uma sequência de operações, segundo um plano definido, e a mão do espírito modela toda a casa antes da mão do corpo. A sua construção, portanto, é uma estrutura mental antes de ser uma realidade sensível.

A poesia, por si, veja neste espelho qual a lei a preceituar aos poetas: não se precipite a mão para a pena, nem arda a língua por falar. Não abandone nem uma nem outra às mãos do acaso; ao contrário, a mente, antepondo-se prudentemente à ação, para melhor êxito assegurar à obra, suspenda a atuação delas e discorra longamente sobre o tema consigo própria.

O compasso íntimo do espírito circunscreva previamente todo o espaço da matéria. Um plano devidamente elaborado predetermine o ponto a partir do qual a pena tome o seu curso, ou onde deverá fixar Cádiz. Prudentemente, recolhe toda a obra na cidadela do espírito e esteja ela primeiro no pensamento do que na língua. (VINSAUF, 2014, p. 132-133)

Aqui, o *tempo-antes* que aparece em Horácio – no conselho sucinto de que se deve revolver “longo tempo” na mente antes de se entregar efetivamente à escrita – surge desenvolvido e ilustrado. Se a duração desse *tempo de planejamento* não é especificada, seu teor e sua abrangência o são: é preciso conceber a obra nada menos que em sua totalidade, para em seguida definir a ordem da empreitada de escrita e só então colocar as mãos à obra. Mãos, aliás, que ao lado da língua, são “membros” inconfiáveis e traiçoeiros e, portanto, a elas deve ser confiada a parte puramente mecânica da escrita. Respondem, desse modo, à impulsividade e à impureza do corpo, e devem ter sua ação retardada pelo pensamento.

Esse conflito entre pensamento e escrita, que já estava posto em Quintiliano, assume em Vinsauf uma configuração inversa: enquanto naquele o pensamento corresponde à parcela incerta e incontrolável do processo, cabendo à mão, devido a seu vagar, permitir que o pensamento ande mais lentamente e recobre a consciência de si, ordenando-se, neste é o pensamento que retarda a mão e, conseqüentemente, o ato de escrever. O que temos, grosso modo, é uma indissociabilidade dos três tempos da criação, com uma relevância maior atribuída ao *tempo-durante*, para o retórico romano, em contraste com uma separação mais nítida entre planejar e escrever, com a relevância do *tempo-antes*, para o poeta medieval.

Depois de muito planejar, o *tempo da escrita em si* serve basicamente, em Vinsauf, para escolher as palavras e polir o discurso planejado, sem espaço para o surgimento de novas ideias:

Quando observares a face de uma palavra, para ver se acaso a corrompe algum verme latente, não sirvam de juiz apenas o ouvido e a inteligência; tal coisa seja

definida pelo tríptico juízo da inteligência, do ouvido e do uso. O método que sigo quando me aplico a polir palavras é o seguinte: castigo a mente para que não fique parada sobre a mesma coisa, pois é desagradável a imobilidade da água estagnada; em vez disso faço-a passar ativamente dum ponto para outro e ora pinto o assunto com um ornato ora o pinto com outro. E nunca reflito uma só vez nas coisas, mas repenso-as muitas vezes. Finalmente, depois de ter completado o circuito, expedita, a mente escolhe uma de entre várias coisas. Descansa nela, convencida de que é um lugar sem defeito. Mas engana-se muitas vezes o adivinho. Depois de estarem aninhadas na mente, agradam ao espírito muitas coisas que não agradam ao ouvido.

Suponhamos que uma coisa assim como deleita o espírito deleita também o ouvido e ambos se comprazem no mesmo. Não basta isso, não me inspira ainda confiança, a menos que eu reflita novamente no assunto. A primeira observação não discerniu o assunto nem bem nem plenamente; quanto mais reflito num assunto, mais o aprofundo. Se uma coisa tem um cheiro fedorento, quanto mais remexida pior cheira; se é bastante saborosa, quanto mais repetida melhor sabe. Portanto, sejam os três juizes de uma palavra proposta: o primeiro, a inteligência, o segundo, o ouvido, e o terceiro e último, que decide tudo, o uso. (VINSAUF, 2014, p. 151-152)

Ao propor um triplo julgamento para que se chegue à expressão adequada e definitiva, Vinsauf preceitua a forma de empregar o *tempo-durante*. Percebe-se, neste ponto, um limite do pensamento: depois de reinar absoluto no planejamento integral da obra, a mente torna-se apenas o primeiro dos juizes – e não o último deles, como se poderia esperar. Segue-se então o julgamento do ouvido, que pode se referir tanto às qualidades fônico-acústicas quanto ao potencial de eloquência da obra em produção, e finalmente o uso, ou seja, o estilo em si. Vai-se, pois, de um ponto individual e abstrato – as ideias, o pensamento – a um outro muito mais social e concreto – a língua em uso, o estilo – numa trajetória de paradas de reconsideração, desconfiança e reflexão, num amálgama de *tempo-durante* e *tempo-depois*, em que o autor faz pausas para tornar-se crítico, voltar à condição de autor, então de novo à de crítico, até que a série de julgamentos se encerre e chegue-se à expressão tida por final.

2.1.3 IDADE RENASCENTISTA

No estertor da Idade Média, ainda encontram-se as poesias provençal e *dolcestilnovista*, e os tratados e Poéticas desse período não apresentam qualquer marca relevante no que diz respeito à presença do tempo no processo de criação poética. Os limites, aliás, entre a concepção medieval da Poética e o período seguinte são difusos, não podendo ser definidos de maneira puramente cronológica. Mesmo que a divulgação em língua latina da *Poética* de

Aristóteles, no início do século XVI¹⁶, pudesse satisfazer essa necessidade, algumas marcas ainda no século XIV, sobretudo as obras de Petrarca e Dante, antecipam algumas daquelas tendências, coexistindo com o enfoque Gramático-Retórico medieval. De acordo com García Berrio e Hernández Fernández, as correntes artístico-filosóficas do Humanismo, Renascimento, Barroco e Neo-Classicismo poderiam ser aglutinadas num só período, assim definido:

Desde a estilização platônica proto-renascentista no princípio do século XIV até a distorcida óptica do barroquismo literário, musical e plástico centro-europeu do século XVIII, estende-se, em nossa opinião, uma continuidade de ideias e materiais estéticos em progressiva transformação por momentos, correntes e países, que, no entanto, reconhecemos como constitutivos de uma *grande idade* da estética literária e artística europeia, a qual chamamos *Idade Renascentista*. (GARCÍA BERRIO; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, 1999, p. 29-30, grifos do autor)

Nessa Idade Renascentista, há um florescimento de Poéticas, e não por acaso um maior número de menções ao tempo da criação, no conjunto das obras pesquisadas¹⁷. Uma das mais influentes do período é *De arte poetica*¹⁸, do italiano Marco Girolamo Vida, escrita em latim, em versos. Honrando os princípios da tradição clássica, a obra retoma e desenvolve, no que diz respeito ao tempo da criação poética, preceitos e posturas já apresentados por Horácio e Quintiliano. Dentro dessa lógica, começa-se pelo *tempo-antes*, primeiro no que diz respeito à sua relação com a definição do tema a ser tratado:

Tudo aquilo que somos nós a escolher flui naturalmente, ao passo que só com grande esforço conseguimos o que nos é imposto.

¹⁶ “A trajetória de sua [a *Poética* de Aristóteles] começa efetivamente no século XVI, pois mal conhecida durante a Idade Média, através de compilações siríacas e árabes, só em 1498 sai a público a primeira edição latina feita sobre o original grego cuja impressão aparece apenas em 1503. A partir desse momento sua influência e seu poder estimulante serão cada vez maiores.” (ARISTÓTELES, 2005, p. 1)

¹⁷ As poéticas da Idade Renascentista a que tive acesso, sobretudo em meio virtual, em que não há menções ao tempo da criação, foram as seguintes: *De Vulgari Eloquentia*, de Dante Alighieri (1302-1305); *Art poétique françoys*, de Thomas Sebillet (1548); *L'art poétique*, de Jacques Peletier du Mans (1555); *Poetices Libri Septem*, de J.C. Scaligeri (1561); *Abbrégé de l'Art Poétique François*, de Pierre de Ronsard (1565); *An apology for poetry (The defense of poesy)*, de Philip Sidney (circa 1583); *Art Poétique François*, de Pierre de Ronsard (1585); *Discorsi dell'arte poetica ed in particolare sopra il poema eroico*, de Torquato Tasso (1587); *L'Art Poétique François*, de Pierre de Laudun d'Aigaliers (1598); *O Cisne de Apolo*, de Luys Alfonso de Carvallo (1602); *Filosofia antigua poética*, de Alonso López Pinciano (1596); *Tablas Poéticas*, de F. de Cascales (1614); *La Poétique*, de La Mesnardière (1639); *Agudeza Y Arte de Ingenio*, de B. Gracián (1648); *L'art poétique du Sr Colletet: où il est traité de l'épigramme, du sonnet, du poème bucolique... ; (avec un) Discours de l'éloquence et de l'imitation des Anciens ; (un autre) Discours contre la traduction ; (et la) Nouvelle morale*, de Guillaume Colletet (1658); *Le Parnasse réformé*, de Gabriel Guéret (1667); *Lettre à l'Académie*, de Fénelon (1714).

¹⁸ Publicada em 1527.

Mas não deves empreender sem mais uma grande obra, só porque te veio à mente, uma vez, um desejo súbito e um arrebatamento repentino. Dá tempo ao tempo e primeiro pondera cuidadosamente, seja qual for o tema, e examina-o sob todos os aspectos, revolvendo-o na mente durante muito tempo, até que a nova ideia amadureça. (VIDA, 2014, p. 192)

Como se vê, o eco horaciano é evidente: a lição inicial é “dar tempo ao tempo”, para que uma ideia surgida subitamente possa, depois de muito se pensar sobre, mostrar-se digna de ser trabalhada artisticamente. Trata-se, em outras palavras, de um *tempo de definição do tema*, que logo em seguida dará vez ao *tempo de planejamento*:

E antes de desfraldar as velas para o mar que se abre diante de ti e de dar início à obra, deves preparar a necessária bagagem de palavras e materiais e precaver-te antecipadamente, com muitas coisas de que os poetas, na sua prática, necessitam: tempo virá em que te alegrarás com essas aquisições. Ocorrem-nos, espontaneamente, certas ideias (talvez nesse momento consideremos o fato sem interesse) que, se forem esquecidas, quiçá nunca mais voltarão à memória ainda que se tente recordá-las, e em vão ficarás à espera que elas voltem mediante um esforço inútil. E não se pense que me desagradam aqueles que, ao lançarem os alicerces dos seus trabalhos, exploram dia e noite as ínclitas obras dos antigos vates, reúnem daqui e dali reforços adequados e por todos eles fazem passar atentamente a agudeza de seu olhar. (VIDA, 2014, p. 192)

Uma vez definido o tema, Vida reforça a ideia de que ainda não é o momento de jogar-se à escrita, mas de munir-se para aquele período. É um trabalho de ordenação das ideias, de tomada de notas e de luta contra o esquecimento, um pouco na linha de Vinsauf, seguindo-o, inclusive, ao fazer menção aos “alicerces dos seus trabalhos”, na analogia da produção de uma obra com a construção de uma casa. O que parece ser uma originalidade do autor italiano é a inserção da leitura das “obras dos antigos vates” como uma etapa da produção de uma obra, um *tempo de pesquisa*, e não como uma etapa de aprendizado na formação de um autor. Quintiliano, no já mencionado prefácio, também situa um *tempo de pesquisa*, porém associado ao ato de escrita, isso quer dizer, como parte do *tempo-durante*.

Seguindo-se à definição do tema, ao planejamento e à pesquisa, o *tempo-antes* completa-se com a produção de um esboço:

Além disso, será útil primeiramente fazer um esboço e moldar uma imagem de toda a obra, em prosa, encadear ordenadamente todas as partes e a sequência dos fatos, impondo-te marcos definidos, para que no meio deles consigas prosseguir, encaminhando os teus passos com segurança. (VIDA, 2014, p. 192)

Aqui há, novamente, uma consideração original de Vida. Funcionando como uma espécie de ponte para a escrita, surge um *tempo de pré-escrita*, no qual “as partes e a sequência dos fatos” encontram sua ordenação, mas ainda não estão enunciadas e elaboradas estilisticamente. A recomendação de que se escreva “em prosa” deixa claro, aliás, tratar-se de um material de suporte, um rascunho ou um esquema, e não de uma primeira campanha de escrita da obra – esta, sim, em versos –, o que caracteriza uma etapa da produção que ainda não é a da *escrita em si*.

Apesar de toda a preparação, e da segurança por ela garantida, o *tempo-durante* não é, evidentemente, livre de percalços e hesitações. Movendo-se entre ideias, esboços e modelos, o *tempo da escrita em si* é marcado por paradas, e tais paradas colocam o artista diante de escolhas:

Logo de seguida, determino eu, o aluno interessado comece a sujeitar as palavras às leis do ritmo e em voz baixa recite os versos, recordando as frases que hauriu dos antigos vates. Não seguro do que fez e temendo enganar-se, deseja ardentemente possuir cem ouvidos e cem olhos. Divide a sua atenção por este e por aquele ponto, divaga por toda a espécie de coisas e tudo revolve na sua mente: que ritmo é adequado a cada assunto ou quais são as cadências mais agradáveis ao ouvido? No seu íntimo as noções voltejam aos milhares. Não para nem repousa. Surgem no seu espírito confuso muitos pontos de vista que logo mudam. Ele, perplexo, volta-se para todas as frentes, não sabe mesmo as coisas mais conhecidas e, estonteado, não dá um passo. Ora consulta o entendimento ora o ouvido, revolvendo muita coisa no seu espírito para ver se algumas delas, já ouvidas, ocorrem de per si. Espicaça a memória e faz sair dos seus tesouros os recursos arrecadados e, satisfeito, frui do produto do seu esforço. Eis que de repente um acaso inesperado lhe abre muitos caminhos, quando ele, hesitante, pensava noutra coisa. Ora atenta nisto ora naquilo, faz e refaz e, sem desfalecer, porfia em várias tentativas. Pois, muitas vezes, ocorrem-lhe ideias difíceis de exprimir, nas quais se fixa muito tempo a sua atenção e a sua mente empenhada num esforço incessante. Ora procura um acesso ora outro e, tudo experimentado, luta longamente com um escolho embaraçoso, até que se lhe depara um caminho fácil: por fim, ou pelo seu muito esforço ou por dádiva do céu e da fortuna, rejubila vencedor e, domado o monstro, o seu espírito exulta até aos céus. (VIDA, 2014, p. 199-200)

De modo intencional ou não, a passagem lembra as ponderações de Vinsauf sobre os três “juízes”: inteligência, ouvido e uso. De acordo com Vida, a indecisão que o recém-escrito coloca ao autor obriga-o a não dar sequer “um passo” adiante na escrita, e sim fazê-lo entrar num fluxo interior de perplexidade e desconfiança, na busca pela expressão definitiva. A solução então surge, fruto não necessariamente da racionalidade empreendida para encontrá-la, mas às vezes do acaso, de uma ideia desviante ou de um pensamento tangencial: de uma ou outra maneira, deriva desse *tempo de pausa insistente*.

Ocorre, contudo, que nem sempre a solução se apresenta:

Mas quando nenhum esforço ou acaso favorável lhe abre o caminho, e não adianta recompor as forças alquebradas nem procurar obter, neste ou naquele lugar, uma ocasião propícia para os versos, desiste contra a sua vontade e, acabrunhado, deixa por acabar o trabalho que começara, batendo em retirada. Assim acontece com o viandante que caminha através das planícies, perante o qual, de surpresa, surge, no meio da estrada, uma caudalosa torrente que, arrastando do cimo do monte, depois da chuva, estrepitosos turbilhões, se encrespa espumeggiante, e ele detido na margem, anda de um lado para outro indeciso: por fim, recedendo o perigo, volta para trás molestado e segue por outro lugar ou adia a viagem até que as águas baixem. (VIDA, 2014, p. 200)

O ensinamento de Vida é igualmente pela pausa. Não mais a pausa insistente da movimentação interior, mas a de um *tempo de abandono momentâneo* da obra em processo, para que se reconsidere o caminho escolhido ou se espere uma maré criativa favorável. Mais uma vez, é o tempo a constituir a escrita: parar é também uma estratégia para que se possa continuar.

Se o conhecimento das regras da arte e o trabalho perseverante são elementos fundamentais para a criação poética, não são suficientes. Há momentos mais ou menos propícios para a criação, nos quais uma força externa ao poeta atua sobre ele – grosso modo, essa entidade inexplicável que ainda hoje chamamos de *inspiração*. O autor italiano tenta definir esses momentos a partir de sua relação com o tempo:

Que direi eu sobre aquele momento em que a nossa alma foi agraciada com um furor divino e uma força poderosa? Com efeito, os estados de alma variam e os nossos corações sentem ora umas ora outras emoções, muito diferentes. Ou porque se altera hora a hora o estado do tempo e simultaneamente mudam também as disposições dos homens; ora porque as nossas faculdades, muitas vezes esgotadas pelo trabalho, não correspondem da mesma maneira e o espírito perde o vigor juntamente com o corpo; ora porque umas vezes livres de preocupações e de sofrimento, outras vezes acabrunhados, somos atingidos interiormente por um esto obscuro. Ou melhor, são os deuses que em nossas mentes infundem este ardor, são os deuses. Por isso, feliz daquele que conseguiu esperar pelos momentos favoráveis, pela vinda da divindade e pelo sagrado entusiasmo, e subtrai por um pouco a mente à obra que se propusera, até que mude o céu e volte a bonança. De per si virá o momento certo, não o procureis. (VIDA, 2014, p. 210)

Trata-se, portanto, da existência de um *tempo de criatividade* que integra o *tempo-durante*, sobre o qual o poeta não tem nenhum controle – sua única ação, portanto, para que esse tempo chegue, consiste na *espera* pelo momento certo. A este, contrapõe-se um *tempo de crise*, contra o qual não há luta possível:

Às vezes falta a folhagem nas florestas e a água nas fontes. Nem sempre os rios profundos correm caudalosos pelas margens inundadas; nem sempre a Primavera pinta os campos soalheiros. A mesma sorte cabe, com frequência, aos instáveis poetas. Às vezes as suas energias esgotam-se e tornam-se fracas para o canto. Vai-se o vigor, o espírito desinteressa-se dos estudos, as faculdades entorpecem e à volta do coração para o sangue enregelado. Poder-se-ia pensar que as Camenas desapareceram completamente e que o próprio Febo nunca mais voltará aos corações dele conhecidos: pois nem as Musas nem Apolo acodem com a sua ajuda. Ah! quantas vezes alguém em vão volta a tentar os dons a que se acostumara e não vê que luta contra o céu, contra a oposição dos deuses e o seu implacável poder! (VIDA, 2014, p. 210-211)

Mais importante para nós, todavia, do que a definição desses dois estados, é o balanço que Vida faz entre furor criativo e trabalho racional, restando a busca do equilíbrio como derradeira advertência:

Contudo, ó moço, não confies demasiado no entusiasmo. Não permitimos que uses sempre do acaso e da aragem do momento, enquanto no peito está instalado o indomável nume. Sejam antes a razão e a aplicação a vencer. Refreia o teu espírito delirante, mete-o na linha e aprende a apertar e a dar largas às rédeas cautelosamente. É por isso que ordenamos que esperes sempre até que as emoções se acalmem e todo o ímpeto abrande. Neste momento, depois de apaziguado interiormente, retoma e revê tudo aquilo que um entusiasmo cego lançou na tua mente. (VIDA, 2014, p. 211)

De novo, há um exercício no tempo, à semelhança do que ocorre em períodos de planeamento: aproveita-se o “entusiasmo”, mas não a ponto de deixar-se levar por ele. Assim, a um primeiro jato segue-se uma espera, e então um exercício de ponderação, em que a razão e o trabalho incidem.

Finalmente, Vida entra no campo do *tempo-depois*. A primeira das recomendações, replicando o conselho de Horácio, é a da retenção da obra:

Resta-me esclarecer o que, no fim de tudo, deve fazer um poeta. Depois de haver superado todas as dificuldades e ter levado definitivamente o poema até o último canto, exultando vitorioso no seu coração e satisfeito com o seu trabalho, não se precipitará a divulgar despreocupadamente os seus versos por toda a cidade. Ah! que nunca a glória e a ambição da doce fama, às vezes má conselheira, sejam pagas por tal preço. Pelo contrário, retendo sempre as suas obras com receio do perigo, dê tempo ao tempo até que, depois de serenar a mente, se despoje pouco a pouco do seu fervor, se desfaça do amor por aquilo que gerou e desvie para outro assunto toda a sua atenção. (VIDA, 2014, p. 222)

O que definimos como *tempo de molho* serve, em Vida, como uma ruptura entre criador e criatura, um desvio das forças e da atenção para outras coisas que não a obra recém-acabada. Ao

recear o “perigo” de uma divulgação apressada da obra, o tempo ajuda a fazer “serenar a mente”, condição criativa necessária para que venham as próximas etapas de trabalho. Segue-se, então, o *tempo da crítica*:

Entretanto dirige-se, não despreocupado, aos amigos leais e roga-lhes uma e outra vez que se dignem de assumir uma atitude hostil, revestir-se das sobranceiras carregadas de uma frente severa e não serem benévolos. Agradece satisfeito que lhe chamem a atenção para um defeito que não dá nas vistas e admite de boa mente os seus erros, embora seja iníquo o juízo que o condena, e possa oralmente refutar uma acusação falsa. (VIDA, 2014, p. 222)

As opiniões de terceiros confiáveis, travestidos numa “atitude hostil” e predispostos a “não serem benévolos”, servem para apontar aqueles defeitos – ainda que injustos ou injustificáveis – que o olhar autoral ainda não é capaz de enxergar. Mas o melhor e mais eficiente julgamento é o do próprio autor, quando – efeito do tempo – já está esquecido da obra que jazia de molho:

Então, finalmente, volta à carga e, depois de um longo período de esquecimento, começa por si mesmo a examinar aqui e ali o seu antigo trabalho. Eis que, diante dos seus olhos, surge de todos os lados uma nova imagem, uma nova face das coisas, oh! infelizmente muito diversa, e os versos são diferentes daqueles que, antes, acabados de compor, tanto lhe agradavam. Mudo de espanto, não se reconhece neles, esqueceu-os, envergonha-se do seu trabalho e não cessa de se recriminar. Corrige então a obra, expurgando-a, com a ajuda da arte da sábia Palas, dos erros cometidos. Rejeita ora isto ora aquilo, pondo em causa o que está certo, e substitui um aspecto por outro melhor, corta e poda a folhagem e os ramos supérfluos, e desbasta miudamente o excesso de vegetação, exercendo o poder severamente, até que, perseverando no trabalho dia e noite, consiga limpar completamente os versos de qualquer nódoa e expurgá-los dos erros cometidos. Árdua é esta tarefa. Mas perseverai nela, ó poetas a quem move a tão bela glória de um renome eterno. Se então ainda resta uma parte imperfeita, um dia em que a inspiração tem pressa e um acesso de engenho não dá lugar a demoras, o poeta acode e traz socorro aos versos sem força, com pena deles, e cura os estropiados. (VIDA, 2014, p. 222)

Passado o “longo período de esquecimento” do *tempo de molho*, o autor se vê diante de um *tempo de retrabalho*, que articula releitura crítica e reescrita: ao deparar-se com a obra tornada nova pelo esquecimento, o poeta é capaz de perceber seus defeitos e imperfeições e, assim, passa a corrigi-los. Aqui, não se trata de atividade secundária, de mera revisão, mas de uma tarefa “árdua” que exige “trabalho dia e noite”, uma nova empreitada de escrita. Esta atividade, aliás, não consiste numa ação única, mas repetida periodicamente, estabelecida por uma dinâmica de alternância entre *retrabalho* e *molho*:

E não basta manusear a obra uma só vez, mas sim é preciso folheá-la toda três e quatro vezes por ano, e indefinidamente mudar as palavras, alterando as cores. Todo o poema tem que ser revisto muitas vezes, em cada pormenor, com uma solicitude permanente. Aquilo que num dia não surgiu talvez venha a surgir no outro e, espontaneamente, às vezes sem nenhum esforço, outras vezes sem trabalhar no poema, hão de revelar-se com o tempo as falhas surpreendidas em flagrante e as várias mazelas que se ocultam entre os densos nevoeiros. Mais ainda: aquele que com frequência mudar de região e variar de clima, em muito pode favorecer o trabalho poético. Pois, com isso, mudam também as disposições de espírito, e o gênio dos lugares faz com que os corações concebam imagens diferentes, emoções diferentes; de per si algo da nova luminosidade penetra nas nossas mentes, afasta-se a escuridão e é possível, mais uma vez, acrescentar à obra novas flores de estilo. (VIDA, 2014, p. 222-223)

Mais uma vez, é no tempo de retomar a obra “três e quatro vezes por ano” e “indefinidamente mudar as palavras” que ela se constitui. Tempo, aliás, que se conjuga com o espaço: mudar de lugar, segundo Vida, é uma estratégia para perceber a obra de outro ângulo e, assim, aperfeiçoá-la. Afinal, muda-se o contexto de produção, mudam as “disposições de espírito” do produtor; e quanto maior a diversidade de lugares e disposições, maiores as possibilidades de acerto. A luta que o artista trava, nesse momento, é consigo mesmo, com a própria pressa de ver sua obra publicada.

Há que se impor, todavia, limites ao *tempo de retrabalho*, para que a criação da obra não se torne uma armadilha para seu criador, um labirinto de releituras e modificações:

Mas também nisto haja moderação. Alguns não souberam pôr limites a esta ânsia nem impedir que as suas mãos, como as de um médico, amputassem as mazelas e contivessem a sua crueldade, até que o feto, consumido pela magreza e adoentado, mirrou, como se lhe tivessem chupado todo o sangue, e perdeu a beleza primitiva, enquanto, em vários pontos, muitas e horrendas cicatrizes lhe desfeiam os membros amputados. E por isso tu, lembrado de que a vida é tão breve, quando após alguns anos (não defino ao certo nem o seu número nem a sua duração) tiveres dado à obra a beleza e o brilho suficientes, não percas mais tempo, deixa-a correr pela vastidão do mundo, pelas mãos e pelas bocas dos homens. Imediatamente, de todos os lados, os amigos queridos, congratulando-se, te receberão com aplausos lisonjeiros. A tua fama subirá ao céu, o teu renome será ouvido no mais longínquo recanto da terra e, uma vez divulgado, em tempo algum será esquecido. E nós hesitamos em desprezar do fundo do coração as riquezas dos ambiciosos, em vez de seguirmos, acima de tudo, os encantos das Musas? (VIDA, 2014, p. 223)

Desse modo, após todo um processo de criação poética marcado pela relação com o tempo – e da forma mais completa, até então, encontrada num texto doutrinário –, Vida adverte que não se perca mais tempo e que se dê a obra para publicação. Se lembrarmos o que diz Quintiliano

em seu prefácio, sobre a insistência de seu amigo para que a obra viesse a público, perceberemos que a luta travada pelo artista não é apenas com a própria pressa de publicar, mas, por vezes, com as exigências externas – acrescentando, assim, mais um termo a essa equação. Ainda que Vida não mencione as pressões exteriores, o fato de enfatizar a relevância de todos os tempos dentro do que definimos por *tempo-depois* sem, contudo, definir “ao certo nem o seu número nem a sua duração”, permite-nos supor que sua conclusão seja suficientemente abrangente também para isso.

Também em *La Deffence et illustration de la langue françoise*^{19,20}, de Joachim Du Bellay, encontram-se menções ao tempo do processo de composição. No capítulo XI do Livro Segundo, *Algumas observações para além do artifício, com uma invectiva contra os maus poetas franceses*^{xi}, o autor faz breves comentários sobre diferentes momentos da produção de uma obra poética, iniciando, inclusive, com uma advertência sobre a brevidade desses comentários:

Não me deterei longamente no que se segue, porque nosso poeta, tal qual eu o desejo, poderá suficientemente compreendê-lo por seu bom julgamento, sem qualquer transmissão de regras. Do tempo, então, e do lugar que é preciso eleger para a cogitação, eu não lhe darei outros preceitos, além daqueles que seu agrado e sua disposição lhe ordenarem. Uns preferem as sombras frescas das florestas, os claros riachos docemente murmurando entre os prados ornados e revestidos de vegetação. Outros deleitam-se com o segredo dos quartos e de doutos estudos. É preciso acomodar-se à estação e ao lugar. Bem quero advertir-te de procurar a solidão e o silêncio amigo das Musas, que também (a fim de que não deixes passar esse furor divino, que algumas vezes agita e aquece os espíritos poéticos, e sem o qual não é possível que se espere fazer coisa que dure) jamais abrem a porta de seus aposentos, senão àqueles que batem rudemente. (DU BELLAY, 1905, p. 158-159)^{xii}

Nesse primeiro trecho, sobre o tempo e o lugar para a “cogitação”, Du Bellay limita-se a sugerir a espera, em local adequado, pelo momento propício para iniciar a escrita, isto é, o do furor divino que possibilita o surgimento das ideias e a criação em si. Trata-se, portanto, de um misto do *tempo de planejamento*, para a cogitação, e do *tempo de criatividade*, marcado pela presença das musas. Feito o comentário, o autor passa direto para o *tempo-depois*:

Não quero esquecer a Emenda, a parte certamente mais útil de nossos estudos. O ofício dela é acrescentar, eliminar ou mudar sem restrições aquilo que o primeiro

¹⁹ Publicada em 1549.

²⁰ A tradução de Du Bellay é nossa.

ímpeto e ardor de escrever não haviam permitido fazer. No entanto, é necessário, a fim de que nossos escritos, como crianças recém-nascidas, nos satisfaçam, colocá-los à parte, revê-los com frequência, e à maneira dos ursos, de tanto lamber, dar-lhes forma e feitio de membros [...] Não é preciso no entanto ser excessivamente supersticioso sobre isso, ou (como os elefantes com seus pequenos) ficar dez anos gestando seus versos. Sobretudo convém-nos ter algum sábio e fiel companheiro, ou um amigo bem familiar, quem sabe três ou quatro, que queiram e possam conhecer nossos erros, e não temam ferir nosso papel com suas unhas. (DU BELLAY, 1905, p. 159-160)^{xiii}

Ao apresentar o momento da “emenda”, ou seja, da correção do texto, Du Bellay define-o como “a parte mais útil” dos seus ensinamentos. Indo ao encontro da tradição estabelecida, tal momento tem a função de “acrescentar, suprimir ou transformar” aquilo que havia sido feito sob o “ímpeto e ardor da escrita”. Mais do que isso, é preciso “deixar de lado” e “rever com frequência” o que foi escrito, numa analogia da criação poética com a criação de um filhote recém-nascido. De forma muito semelhante – embora bem mais sucinta – ao que dizia Vida, é o que definimos como *tempo de retrabalho*. O francês, entretanto, logo relativiza a duração desse momento, alertando para que não se extrapole e não se fique “dez anos” em função da correção da obra, o que, em certa medida, afronta a regra horaciana de deixar a obra de molho por nove anos. Complementando o *tempo-depois*, Du Bellay evoca o *tempo da crítica*, com a já conhecida menção a “três ou quatro” amigos confiáveis, responsáveis por enumerar os problemas da obra criada.

Sua mais importante contribuição, e certamente a mais original, embora venha na sequência do texto, refere-se ao *tempo-antes*:

Ainda quero te advertir de frequentar às vezes, não somente os sábios, mas também todos os tipos de artesãos e trabalhadores manuais, como marinheiros, fundidores, pintores, entalhadores e outros, conhecer suas invenções, os nomes das atividades, os instrumentos e os termos usados em suas artes e ofícios, para tirar dali belas comparações e vivas descrições de todas as coisas. Não vos parece, senhores, que sois tão inimigos de vossa língua, que nosso poeta assim armado possa entrar em campanha, e se apresentar nas linhas, com os bravos esquadrões gregos e romanos? (DU BELLAY, 1905, p. 160)^{xiv}

Ao sugerir que se deve “frequentar” toda sorte de profissionais e atividades, para que dali se construa um repertório de “belas comparações e vivas descrições de todas as coisas”, Du Bellay ilustra o que definimos como *tempo de pesquisa*: um período de coleta de material – nesse caso, linguístico e empírico – para a obra em processo ou para as obras futuras.

A importância da “emenda” aparece também em *Dell'arte poetica*^{21, 22}, obra do italiano Sebastiano Minturno. No Livro Quarto, ao tratar das relações internas do que estamos chamando de *tempo-depois*, ele diz:

[...] muito digno de ser observado parece-me o conselho de emendar, que os escritos sejam guardados em algum lugar secreto, e ao fim de certo tempo sejam retirados, de modo que, quando depois de alguns anos, ou meses, ou dias, de acordo com o que a extensão da obra exigir, como novos, e de outra pessoa, sejam relidos; mas não para que, como novas, as nossas coisas nos satisfaçam: por esse motivo Isócrates, no Panegírico, consumiu ao menos dez anos, e Cina nove na sua Esmirna. Por isso Horácio, como eu penso, fazendo-lhe alusão, disse que o Poema deve permanecer guardado até o nono ano; e que, retomada a obra que longo tempo tiver ficado guardada, dez vezes seja rasurada para que fique perfeitamente emendada. (MINTURNO, 1725, p. 450)^v

Minturno sugere que, antes de um período de “emenda”, os escritos sejam colocados em “algum lugar secreto” para passarem o *tempo de molho* – sem, contudo, sugerir uma duração específica, que pode variar de dias a anos, dependendo da “extensão da obra” – e assim, ao serem retomados, soarem “como novos, vindos de outro”. Garante-se, desse modo, um olhar desacostumado ao texto em processo, e, com isso, a possibilidade de reavaliá-lo e, então, emendá-lo incansavelmente. Na sequência, o italiano ilustra seu ensinamento com os exemplos de Isócrates²³ e Helvius Cinna, para então usar de um argumento máximo de autoridade: a menção ao conselho horaciano de deixar a obra repousar por nove anos. Minturno, como se vê, ao mesmo tempo que replica o conselho de Horácio, relativiza-o, deixando a critério do autor, de acordo com as particularidades de cada obra, a definição da duração desse *tempo de molho*. O que importa, do tempo, é sua função.

Complementar ao *tempo de molho*, e indispensável para o *tempo de retrabalho*, é, também para Minturno, o *tempo da crítica*:

Aquilo que parece dever ser emendado, e polido, e mantido por um certo tempo guardado: ainda que equilibradamente tenha sido escrito, tudo que não tiver sido

²¹ Publicada em 1569.

²² A tradução de Minturno é nossa.

²³ A menção a Isócrates e ao tempo de produção do *Panegírico* também acontece no tratado *Do Sublime*, de Longino, ao contrapor o discurso do historiador Timeu, que elogiara a tomada da Ásia por Alexandre, o Grande a partir de uma comparação com o tempo de produção do *Panegírico*: “evidentemente Isócrates em questão de bravura deixava muito para trás os lacedemônios, porque estes precisaram de trinta anos para tomar Messena, enquanto ele compôs o *Panegírico* apenas em dez” (LONGINO, 2005, p. 74). Curiosamente, nesse caso de Longino, a menção aos dez anos levados para a composição da obra serve para sublinhar sua rapidez.

dado à luz, enquanto estiver encerrado poderá ser rasurado: por esse motivo não pode retornar a voz, uma vez que tenha sido proferida. De modo que será conveniente eleger alguma pessoa douta e judiciosa, e de bem, a cujo parecer sobre a emenda devemos ater-nos; porque se apenas ao nosso juízo nos aferramos, nem queremos outro juiz além de nós mesmos para as nossas composições, somos tão bondosos no julgamento que deixamos de castigá-las. Assim procedendo, não cairemos no erro em que, às vezes, o Médico incorre; que para ser mais agradável do que convém, e piedoso, na cura da ferida, faz com que ela torne-se não apenas pior, mas incurável. (MINTURNO, 1725, p. 451)^{xvi}

Mais uma vez, o italiano vai pouco além da paráfrase de Horácio, insistindo na ideia de que o excesso de piedade no momento de retrabalho pode ser danoso à obra em processo.

Na mesma linha segue o francês Jean Vauquelin de La Fresnaye, em *L'Art Poétique François où l'on peut remarquer la perfection et le défaut des anciennes et des modernes poésies*^{24,25}. Em dois momentos de seu Livro Terceiro, o autor define a criação poética a partir do tempo. No primeiro deles, é o *tempo da escrita em si* que aparece:

Todos, oh vero sangue Gaulês, retomai e censurai
Os versos que não tenham sido bastante vistos, e limai,
Nem bastante repolidos, cuja Rima riscada
Diversas vezes não tenha sido refeita e reapagada;
E por mais de dez vezes corrigi-vos de modo
Que à perfeição não falte mais nada. (LA FRESNAYE, 1862, p. 117)^{xvii}

Também repetindo Horácio, Fresnaye insiste na ideia de “retomar” e “censurar” os versos imperfeitos, repolindo-os, refazendo-os e apagando-os “muitas vezes”, corrigindo-os “por mais de dez vezes”, até que se chegue à perfeição.

Na sequência lógica, é ao *tempo-depois* que se faz referência:

Se alguma vez ainda, oh juventude francesa,
Alguma obra queirais colocar sob a prensa,
Submetê-la é preciso ao julgamento apurado
De um sábio, que tudo tenha do que em Arte é solicitado,
E mantê-la nove anos numa caixa retida;
Muita coisa, entretanto, podereis corrigir:
A palavra falada não se pode retirar,
E a obra mostrada não se pode revogar. (LA FRESNAYE, 1862, p. 133)^{xviii}

Emaranham-se aí o *tempo da crítica*, através do “julgamento requintado de um erudito”, o *tempo de molho*, com a menção aos nove anos de encerramento da obra, e o *tempo de retraba-*

²⁴ Publicada em 1605.

²⁵ A tradução de La Fresnaye é nossa.

lho, em que se pode “corrigir muita coisa” antes que não se possa mais retirar aquilo que foi dito.

Já Nicolas Boileau, logo no “Canto I” de sua *Arte Poética*²⁶, sublinha a necessidade de escrever com vagar:

Trabalhe com vagar, mesmo que uma ordem o apresse; e não se jacte de compor com louca velocidade: uma pena tão rápida e que corre rimando, indica menos excesso de espírito que pouco bom senso. Prefiro um regato que, num prado repleto de flores, sobre a areia mole passeia lentamente, a uma torrente transbordante que, sobre um terreno lodacento, com um curso tempestuoso, rola, repleta de cascalhos. Apresse-se lentamente, e sem perder a coragem; reponha sua obra vinte vezes sobre a mesa de trabalho: retoque-a e torne a poli-la, sem descanso; às vezes, acrescente algo; e, frequentemente, apague. (BOILEAU-DES-PRÉAUX, 1979, p. 20)

O conselho recai sobre o *tempo da escrita em si*: a pressa da “louca velocidade”, em sua concepção, conduz a “pouco bom senso” e, portanto, desequilíbrio e atropelo, na imagem de uma “torrente transbordante” correndo cheia de cascalhos sobre um terreno enlameado. Assim, é na paradoxal sugestão de “apressar-se lentamente”²⁷ que Boileau apresenta a ideia de escrita como trabalho constante e minucioso, marcado pelas “vinte vezes” que se retoma a empreitada para “polir” e “repolir” incessantemente, além de acrescentar e apagar.

2.1.4 TEXTOS DOUTRINÁRIOS NOS SÉCULOS XVIII E XIX

O século XVIII prenuncia uma crise, ainda que silenciosa, dos valores clássicos, de modo que a quantidade de Poéticas e Retóricas diminui sensivelmente, dando lugar a manuais e tratados de versificação. Se ainda são textos doutrinários, inegavelmente garantidores daqueles mesmos pressupostos, limitam-se a funcionar como acervos de regras e catálogos de figuras de linguagem, sem maiores investimentos autorais, num movimento puramente inercial que perde força em relação aos dois séculos anteriores. Tendem, com isso, a desinteressar-se pela criação poética enquanto processo, o que reduz a praticamente zero a chance de se encontrar qualquer comentário, por mínimo que seja, envolvendo o tempo do processo de criação.

²⁶ Publicada em 1674.

²⁷ “Apreste-se lentamente” é um adágio do imperador Augusto, cf. nota de Célia Berrettini à edição (1979, p. 27).

Na virada para o século XIX, e sobretudo no auge do Romantismo, os textos doutrinários perdem sua função. Isso não significa, todavia, a inexistência de discursos sobre a natureza e o funcionamento da poesia, mas sim uma bifurcação: de um lado, os tratados e manuais exercem uma função cada vez mais didática, escolar, como atlas geográficos ou compêndios de botânica e anatomia; de outro, os prefácios dos autores às suas obras, funcionando como manifestos, em alguns casos, e em outros como *poéticas pessoais*, testemunhos e profissões de fé. Sobre estes, falaremos na próxima seção. E mesmo a superação do Romantismo, na segunda metade do século XIX, será incapaz de reanimar ou restaurar a tradição da Poética e da Retórica, nem de seus derivados, os quais, embora continuem a existir, adentrando também o século XX, têm sua abrangência restrita ao conhecimento escolar.

Uma exceção parece ser o *Petit traité de poésie française*^{28,29}, de Théodore de Banville. Talvez por ser um poeta de raiz romântica que aos poucos tomou a direção do Parnaso, Banville reflete, no primeiro capítulo, sobre a natureza da poesia e da criação poética. Depois de iniciar dizendo que quase todos os tratados de poesia foram escritos nos séculos XVII e XVIII, e que estas foram “épocas em que menos se conheceu e menos se soube a arte da Poesia” (1872, p. 1)^{xix}, faz uma crítica direta à *Arte Poética* de Boileau:

[...] a respeito dos versos, Boileau deu, entre outros, um conselho absurdo, quando disse:

Reponha sua obra vinte vezes sobre a mesa de trabalho.

Pois se um canto jorrou primeiro do espírito do poeta reunindo todas as condições da poesia, é totalmente inútil que o poeta o reponha sobre a mesa de trabalho, – entre parênteses, qual é esse trabalho? – e refaça sobre o mesmo assunto outros vinte cantos, que não valerão o primeiro. Quando o homem fez um poema digno deste nome, ele criou uma coisa imortal, imutável, superior a si mesmo, pois ela é inteiramente divina, não tendo ele nem o dever, nem mesmo o direito, de repô-la sobre nenhuma mesa de trabalho. (BANVILLE, 1872, p. 6, grifo do autor)^{xx}

Como se vê, o que é posto em causa por Banville tem relação direta com o tempo: por que voltar à obra depois de escrita – ensinamento de Boileau mas derivado ainda de Horácio –, retrabalhá-la incessantemente? Nessa negação de tudo o que vem depois do *tempo da escrita em si*, isto é, dos tempos *da crítica, de molho e de retrabalho*, toda uma outra concepção sobre a criação poética – como veremos adiante – está sendo afirmada.

²⁸ Publicado em 1872.

²⁹ A tradução de Banville é nossa.

2.1.5 PRIMEIRA SÍNTESE

Vasculhada a tradição da Poética e da Retórica e suas derivações, e antes de continuarmos no caminho que se anuncia, é chegado o momento de fazer uma síntese parcial, organizando a tipologia que criamos a partir do que foi encontrado. Vale assinalar, como se viu, que nem todos os autores abordam todos os tempos mencionados; além disso, a sucessão dos tempos não é necessariamente linear, como foi apontado em mais de uma situação, o que permite que se retorne a uma fase anterior quantas vezes forem necessárias. Assim, o **tempo associado à criação poética** aparece, na tradição da Poética e da Retórica, em três grandes fases:

a) o *tempo-antes*, que corresponde aos momentos de reflexão, elaboração e amadurecimento de ideias, anteriores à disposição do autor em dar por efetivamente iniciado o processo de escrita da obra, dividindo-se em quatro funções: o *tempo de definição do tema*, o *tempo de planejamento*, o *tempo de pesquisa* e o *tempo de pré-escrita*.

b) o *tempo-durante*, que corresponde ao período associado à empreitada de escrita, de quando se inicia até o momento em que é dada por encerrada em sua extensão (o que não significa obra pronta), ou seja, é o *tempo da escrita em si*, marcado por um escrever/reescrever contínuo; trata-se de um período em que podem se alternar dois estados opostos, o de *criatividade*, que se constitui como momento propício e profícuo – anímico, intelectual, material – para a criação poética, e o de *crise*, em que a escrita parece inviável e exige ou uma *pausa insistente*, ou um *abandono momentâneo* da obra, até que a produção seja retomada.

c) o *tempo-depois*, que corresponde ao período compreendido entre a conclusão da obra em sua extensão e a publicação, período que se divide no *tempo da crítica*, em que a obra é submetida a leitores especializados, para que apontem seus defeitos, e no *tempo de molho*, em que o autor se afasta da obra por um intervalo suficiente para esquecê-la e, assim, tornar a lê-la como desconhecida, colocando-se como um crítico de si mesmo; munido das impressões das leituras e releituras, resta ao autor o *tempo de retrabalho*, para refazer, reconsiderar e dar, então, a obra por encerrada.

2.2 TEMPO CONFESSADO: O TEMPO DA CRIAÇÃO NO DISCURSO DOS CRIADORES

2.2.1 A RUPTURA ROMÂNTICA

Se é com a chegada do Romantismo que o conjunto de noções clássicas é substituído, ou seja, se a estética romântica representa um golpe fatal a toda uma concepção de arte verbal, marcado pelo “caráter decidido de uma ruptura consciente e sistemática” (GARCÍA BERRIO; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, 1999, p. 42), é de se supor que a atividade criadora, bem como as visões sobre o ato criativo, acompanhem tais mudanças. E junto com elas, consequentemente, a relação com a temporalidade envolvida no processo.

O elogio romântico à individualidade, à liberdade criadora, à figura do gênio e à originalidade da obra artística obrigam-nos a um deslocamento: se quisermos continuar a interrogar sobre a presença e a função do tempo da criação poética, deveremos procurar documentos de outra natureza, uma vez que a ideia de criar já não se assenta sobre aquele conjunto estável de noções compiladas nas Poéticas e Retóricas. Soma-se a isso a ascensão do romance e o fenecimento da epopeia, o que acaba por reorganizar os gêneros literários e delimitar a própria noção de poesia: se na era clássica toda criação – hoje entendida como literária – era criação poética, e todos os gêneros e subgêneros atendiam por esse nome, submetendo-se às leis do verso, com o Romantismo surge o termo literatura, e apenas uma parcela dela, a poesia lírica, identifica-se com o verso – e define-se a partir dele³⁰.

Além de uma predisposição a fugir às regras clássicas, o artista romântico parece pouco interessado em erigir novas regras generalizantes e sistematizá-las em textos doutrinários – e quando o faz, é com intenção escolar. A criação poética como um conjunto de decisões pessoais e pontuais, portanto, transforma a reflexão sobre ela não num conjunto de regras impessoais e transferíveis, mas em comentários *a posteriori* sobre obras específicas – na for-

³⁰ Sobre a especificidade do termo poesia, define Jenny (2003, grifos do autor, tradução nossa): “Até o Romantismo, o termo *poesia* é tomado em uma acepção bastante ampla, herdada de Aristóteles, para quem a *arte poética* engloba simultaneamente a epopeia, a tragédia e a comédia, e a arte do ditirambo. Do mesmo modo, na *Arte poética* (1674), Boileau fala, ao lado das pequenas formas poéticas tradicionais (rondó, balada, madrigal), da sátira, da poesia épica, da poesia dramática. Em um sentido amplo, a *poesia* inclui, então, os gêneros narrativos ou dramáticos de caráter ficcional. Ela é bastante próxima daquilo que entendemos hoje globalmente por *literatura*”^{xxi}. Já sobre o termo literatura, observa Souza (2007, p. 44, grifos do autor): “Com relação à palavra *literatura*, podemos considerar dois significados históricos básicos: 1. até o século XVIII, a palavra mantém o sentido primitivo de sua origem latina – *litteratura* –, significando conhecimento relativo às técnicas de escrever e ler, cultura do homem letrado, instrução; 2. da segunda metade do século XVIII em diante, o vocábulo passa a significar produto da atividade do homem de letras, conjunto de obras escritas, estabelecendo-se, assim, a base de suas diversas acepções modernas”.

ma de prefácios, testemunhos e depoimentos – ou em anúncios de intenções a seguir – na forma de manifestos³¹.

Marca evidente dessa mudança de paradigma sobre o ato de criar aparece no prefácio às *Baladas Líricas*³², do romântico William Wordsworth. À certa altura, quando se põe a dissertar sobre a relação entre escrita, sentimento e pensamento, o inglês faz o seguinte raciocínio:

Pois toda boa poesia é um transbordamento espontâneo de sentimentos poderosos: e embora isto seja verdadeiro, poemas que alguma vez foram considerados de algum valor nunca foram produzidos a respeito de qualquer tipo de assunto senão por um homem que, possuído por mais do que uma sensibilidade orgânica habitual, não houvesse também meditado longa e profundamente. Pois nossos contínuos influxos de sentimento são modificados por nossos pensamentos, que representam realmente todos os nossos sentimentos passados. E assim como, ao contemplar as relações dessas representações uma em relação à outra, descobrimos o que é verdadeiramente importante para os homens, também pela repetição contínua deste ato nossos sentimentos se ligarão a assuntos importantes, até que, finalmente, quando possuídos inicialmente por muita sensibilidade, tais hábitos mentais se produzirão. E nós, ao obedecer cega e mecanicamente aos impulsos desses hábitos, descreveremos objetos e expressaremos sentimentos de tal natureza e em tal conexão entre si que a compreensão do leitor terá necessariamente de se iluminar em algum grau e seus sentimentos serão fortalecidos e purificados. (WORDSWORTH, 1987, p. 172)

Ao tentar definir a boa poesia, Wordsworth vê-se obrigado a desenvolver uma espécie de metafísica da criação poética, e esta, por sua vez, está íntima e ambigualmente ligada ao tempo do ato de criar. Se, num primeiro momento, afirma que a boa poesia é “um transbordamento espontâneo de sentimentos poderosos”, isto é, se ele desvincula a escrita de projetos prévios e/ou convenções formais, elegendo a espontaneidade como procedimento criativo e o sentimento como conteúdo, no momento a seguir coloca a espontaneidade como subordinada – se não como dependente ou derivada – de uma longa e profunda meditação. Desse modo, o poeta inglês relativiza a noção de inspiração, como algo necessário mas não suficiente: antes de

³¹ As obras românticas pesquisadas em que não há menções ao tempo da criação foram as seguintes: *Poetical sketches*, de William Blake (1783); *Songs of Innocence*, de William Blake (1789); *The Marriage of Heaven and Hell*, de William Blake (1793); *Hours of Idleness*, de Lord Byron (1807); *English Bards and Scotch Reviewers*, de Lord Byron (1809); *The seraphim, and other poems*, de Elizabeth Barrett Browning (1838); *Poems*, de Elizabeth Barrett Browning (prefácios de 1844 e 1850); *The earlier poems of Elizabeth Barrett Browning, 1826-1833*, de Elizabeth Barrett Browning (1876); *Les Orientales*, de Victor Hugo (1829); *Les Feuilles d'automne*, de Victor Hugo (1831); *Les Chants du crépuscule*, de Victor Hugo (1835); *Les Voix intérieures*, de Victor Hugo (1837); *Les Rayons et les Ombres*, de Victor Hugo (1840); *Les Châtiments*, de Victor Hugo (1853); *La Légende des siècles*, de Victor Hugo (1859); *Poèmes antiques et modernes*, de Alfred de Vigny (1837); *Segundos cantos*, de Gonçalves Dias (1848); *Últimos cantos*, de Gonçalves Dias (1850); *Lira dos Vinte Anos*, de Álvares de Azevedo (1853); *Espumas flutuantes*, de Castro Alves (1870); *Os escravos*, de Castro Alves (1883).

³² Publicada em 1800.

chegar à expressão espontânea dos sentimentos é preciso conhecê-los a fundo, e isso não é um achado qualquer, mas uma conquista, resultado de uma ação íntima intencional, refletida, espécie de adestramento dos “hábitos mentais”, para que então se possa deixar levar e “obedecer cega e mecanicamente” a eles.

Tentando colocar nos termos que havíamos definido, optar pela espontaneidade significaria anular qualquer tipo de *tempo-antes* e ir direto ao *tempo-durante*, ficando o ato criativo limitado ao *tempo da escrita em si*, uma vez que a “obediência cega [...] aos impulsos” parece sugerir um desprezo por qualquer forma de reconsideração sobre aquilo que foi criado, ou seja, por qualquer tipo de *tempo-depois*. No entanto, o pensamento está ali, como algo que preserva e modifica os sentimentos, os quais, por sua vez, constituem o próprio material poético. Assim, ainda que não seja na forma de definição de tema, pesquisa, planejamento nem pré-escrita, há um processo temporal, uma preparação interior, a criação de um estado de espírito favorável à criação, que poderíamos denominar *tempo de preparação interior*. Em outras palavras: apesar de advogar pela espontaneidade, Wordsworth admite que não se vai direto à escrita, numa síntese, à maneira romântica, entre intuição e método, emoção e razão.

A escrita inspirada, nos termos de Wordsworth, aparece no relato de William Blake a respeito da composição de um poema, em carta a Thomas Butts³³, na qual relata sua intensa atividade poética no período de três anos que esteve afastado de Londres:

[...] ninguém pode conhecer os Atos Espirituais dos meus três anos de Sono nas praias do Oceano, a não ser que os tenha visto em Espírito ou caso lesse o Meu longo Poema que descreve aqueles Atos; pois, nesses três anos, compus um número imenso de versos sobre Um Tema Grandioso, similar à *Iliada* de Homero ou ao *Paraíso Perdido* de Milton, em que as Pessoas e as Organizações são inteiramente novas para os Habitantes da Terra (à exceção de algumas Pessoas). Escrevi este Poema a partir do que me foi diretamente Ditado, doze ou mesmo vinte ou trinta versos de cada vez, sem Premeditação & até contra a minha Vontade; o Tempo consumido em escrevê-lo ficou assim, reduzido a Zero, & aquilo que existe é imenso Poema que parece ser Fruto de uma longa Vida, inteiramente criado sem esforço nem Estudo. (GOMES e VECHI, 1992, p. 74, grifos do autor)

Para a escrita do poema – que jamais é mencionado ao longo da carta –, Blake afirma uma total influência superior, sendo o poeta uma espécie de veículo dessa voz que dita. É através

³³ Datada de 25 de abril de 1803, cf. <<http://www.motco.com/blake-letters/letter.asp?No=9&when1=25th&When2=April&When3=1803&From1=Blake&From2=Butts&Size=small&pages=4&page=1&Page11=Page&Page12=1&Page21=Page&Page22=2&page31=Page&Page32=3&page41=Page&Page42=4#click>>. Acesso em: 6 jul. 2016.

de uma anulação do tempo – ou dos diversos tempos potencialmente envolvidos – que se define o êxtase criativo: a escrita simplesmente surge, desprovida de premeditação e estudo, chegando mesmo contra a vontade do autor, ou seja, sem qualquer tipo de *tempo-antes*; além disso, se dá em jorros de “vinte ou trinta versos de cada vez”, num tempo “reduzido a Zero”, isto é, restrita ao *tempo da escrita em si*, e não parece exigir qualquer tipo de atividade posterior, uma vez que a inexistência de “esforço” é também mencionada. Se há alguma atividade voluntária por parte do poeta, ela reside tão somente na opção pelo isolamento social, capaz de criar as condições – talvez o longo estado meditativo colocado por Wordsworth – para a manifestação dos “Atos Espirituais” mencionados. Novamente, afigura-se-nos um *tempo de preparação interior*.

Outro testemunho célebre de escrita espontânea é o da criação de “Kubla Kahn”, que S. T. Coleridge relata no prefácio ao poema³⁴, que tem como subtítulo “Visão num Sonho. Fragmento.”:

O fragmento que se segue ora é publicado a pedido de um poeta de grande e merecida reputação, e, no que tange às opiniões do próprio autor, mais como uma curiosidade psicológica do que com base em quaisquer supostos méritos poéticos.

No verão do ano de 1797, o autor, que se achava então enfermo, recolheu-se a uma casa de fazenda entre Porlock e Linton, na fronteira de Somerset com Devonshire, na região de Exmoor. Em consequência de uma ligeira indisposição, foi-lhe prescrito um anódino, cujo efeito o fez adormecer em sua cadeira no momento em que ele estava lendo a seguinte oração, ou palavras do mesmo teor, na *Purchas Pilgrimage*: “Aqui o Cã Cubilai ordenou que se construísse um palácio, e para ele um soberbo jardim. Assim, dez milhas de terra feraz foram encerradas por uma muralha”. O autor continuou por cerca de três horas em sono profundo, pelo menos no que concerne às sensações exteriores, período durante o qual ele tem a mais vívida certeza de que não poderia ter composto menos do que duzentos ou trezentos versos; se é que se pode na verdade chamar de composição aquilo em que todas as imagens se ergueram diante dele como *coisas*, com uma produção paralela de expressões correspondentes, sem nenhuma sensação nem consciência de esforço. Ao despertar, pareceu-lhe ter uma distinta recordação do todo, e, tomando da pena, da tinta e do papel, escreveu rápida e avidamente os versos que ainda aqui se acham preservados. Nesse momento, infelizmente foi chamado para fora por uma pessoa de Porlock para tratar de um negócio, a qual o deteve por mais de uma hora; ao voltar para o seu quarto, descobriu, para sua não pequena surpresa e mortificação, que, apesar de ainda reter certa recordação vaga e obscura do conteúdo geral da visão, no entanto, à exceção de uns oito ou dez versos e imagens dispersas, tudo o mais se desvanecera, como os reflexos na superfície de um regato em que se lançasse uma pedra, porém, ai!, sem poder se recuperar posteriormente como ele!

[...] No entanto, em virtude das recordações que ainda sobrevivem em sua mente, o autor por vezes tem-se proposto terminar por si mesmo o que, para assim dizer, lhe fora dado originariamente. (COLERIDGE, 2005, p. 221-222, grifos no original)

³⁴ Publicado em 1816.

Esse relato de Coleridge assinala a ausência de qualquer tipo de atividade racional prévia ao momento da escrita, seja em termos de planejamento, de definição de tema, de pesquisa ou de pré-escrita. O que há é, isso sim, uma necessidade de descrever as circunstâncias em que a escrita ocorre, e que, de certo modo, produzem-na. Uma atitude – como já se está vendo – recorrente entre poetas de tendência romântica.

Eis, pois, que, após situar-se no tempo e no espaço – num conjunto que envolve doença, isolamento, uso de remédios e leitura –, o inglês conta ter caído num longo sono prolífico – pródigo de imagens – e, tão logo despertou, pôs-se a escrever “rápida e avidamente”. Mas se o poeta irrompe diretamente no *tempo da escrita em si*, o faz com o desejo de registrar, de salvar do esquecimento aquilo que o sonho lhe havia ditado, e não porque se encontrasse num estado especialmente iluminado. Ou seja, o momento da escrita, embora movido pela permanência – menos intensa – daquele conjunto inexplicável de sensações desestabilizadoras, *já não é* o momento de descontrole, do “transbordamento espontâneo de sentimentos poderosos” de que falava Wordsworth. É, antes disso, um momento marcado por um esforço de rememoração, sobre o qual o pensamento, de alguma maneira, intervém – mesmo que na forma da *pressa de preservar aquilo que se esvai*, e que não necessariamente tem a ver com trabalho, no sentido de desenvolvimento de um projeto.

Uma interrupção, então, surge e, com ela, o arrefecimento e a perda daquele ímpeto, restando ao poeta um poema inacabado que, mais tarde, tentaria concluir a partir “das recordações que ainda sobrevivem em sua mente”, dada a impossibilidade de reencontrar aquelas mesmas circunstâncias. Ou seja, ainda que queira afirmar a inspiração – ressalte-se que o próprio Coleridge põe em questão os “supostos méritos poéticos” do poema –, o seguimento do trabalho também se dá com a participação da racionalidade.

Tomando a via oposta e chegando quase ao mesmo ponto, Percy Shelley, em sua *Defesa da Poesia*³⁵, quer afirmar a impossibilidade de se criar a partir da razão:

A poesia não é, como o raciocínio, uma força para ser exercida conforme a determinação da vontade. Ninguém pode dizer: “Vou compor poesia.” Nem o maior poeta o pode dizer, pois o espírito em criação é como brasa que vai arrefecendo e que uma influência invisível, qual vento inconstante, desperta para um brilho transitório; esta força surge de dentro, como a cor de uma flor que desmaia e muda à medida que vai crescendo; e a parte consciente da nossa natureza não

³⁵ Escrito em 1821, publicado postumamente, em 1840.

pode profetizar, quer a sua aproximação quer o seu afastamento. Pudesse esta influência perdurar na pureza e força originais, que impossível seria predizer a grandeza dos resultados; mas, ao iniciar-se a composição, já a inspiração está no declínio, e a mais gloriosa poesia que jamais foi comunicada ao mundo é, provavelmente, uma tênue sombra das concepções originais do poeta. Invoco o testemunho dos maiores poetas de hoje, se não é erro afirmar que os mais belos trechos poéticos são o produto do labor e do estudo. O labor e a demora recomendados pelos críticos podem ser justamente interpretados como significando nada mais que uma cautelosa observância dos momentos inspirados e de uma conexão artificial dos espaços entre as suas sugestões, pela intertextura de expressões convencionais; uma necessidade somente imposta pela limitação da própria faculdade poética – pois Milton concebeu o *Paraíso Perdido* como um todo antes de o ter realizado em partes. É ele próprio, também, que afirma ter-lhe a musa “ditado” o “canto impremeditado”. E que isto sirva de resposta aos que alegariam com as cinquenta e seis versões do primeiro verso de *Orlando Furioso*. As composições assim produzidas estão para a poesia como o mosaico para a pintura. (SHELLEY, 1957, p. 88-89, grifos do autor)

Para Shelley, a chave da criação poética também está na temporalidade: a inspiração é um fenômeno necessário e extremamente passageiro que possibilita a composição, isto é, a escrita propriamente dita. Desse modo, um estado prolongado de inspiração, que produziria a mais perfeita das obras, é, na sua concepção, impossível – e aí reside a grande “limitação da própria faculdade poética”. Em seguida, ele nega o ideal clássico do trabalho minucioso e prolongado, proposto “pelos críticos”, escudando-se nos “maiores poetas” de sua época. Não se trata, contudo, de uma negação absoluta da ideia de trabalho e do tempo que daí decorre, mas de uma ressignificação: o trabalho existe e se espraia no tempo, sim, na medida em que a inspiração se dá em momentos pontuais e distanciados uns dos outros, mas serve apenas como uma “conexão artificial” entre esses momentos. Qualquer decisão importante, quando do retorno a uma obra, é, em realidade, um novo achado obtido pelo “espírito em criação”: é um *ponto de descoberta*. E, assim como Wordsworth, uma síntese entre inspiração e trabalho aparece na menção a John Milton e Ariosto: a concepção do todo, em momento inspirado, permite a divisão racional em partes, o que, por sua vez, possibilita as futuras visitas da “musa”. Ou seja, ainda que queira afirmar apenas a inspiração, Shelley aceita o papel da racionalidade, como forma de *direcionar a intuição, o acaso e as descobertas inconscientes*, numa alternância que se dá, portanto, no tempo.

Se, para os autores ingleses, a criação poética – ao menos a imagem que se quer passar dela – e suas variáveis temporais aparecem reequacionadas, com a meditação e a inspiração tomando o lugar – e o tempo – destinado ao trabalho, no Romantismo francês essa postura será ainda mais visível. E não sem contradições.

O caso de Lamartine é emblemático. No prefácio às *Primeiras Meditações Poéticas*³⁶, seu primeiro livro – que inclui o célebre *Le Lac* – e obra decisiva para o estabelecimento do Romantismo na França, o autor afirma:

A poesia nunca me possuiu inteiramente. A ela só dediquei, em minha alma e em minha vida, o lugar que o homem reserva ao canto durante o dia, nos momentos matinais, nos momentos noturnos, antes e após o trabalho sério e cotidiano. O próprio rouxinol, este canto da natureza encarnado nas florestas, só se faz ouvir nas duas horas em que o sol nasce e desaparece no horizonte, e assim mesmo apenas numa só estação do ano. A vida é a vida, ela não é um hino de alegria ou então de perpétua tristeza. O homem que cantasse sempre não seria um homem, seria uma voz. (LAMARTINE, 1987, p. 126)

Com ar desprezioso e blasé, Lamartine opõe sua criação poética a seu “trabalho sério e cotidiano”, o que, conseqüentemente, faz com que o tempo destinado a ela não passe de interstícios em sua atribulada jornada de homem político.

Se nessa obra o comentário é breve, na carta a seu amigo Léon Bruys D'Ouilly, que serve de prefácio aos *Retiros Poéticos*^{37,38}, Lamartine vai mais longe, desenvolvendo em diversos parágrafos o que mencionara em algumas linhas. Começa por definir o período específico do ano a que pode se dedicar à poesia:

Quando então o ano político terminou, quando a câmara, os conselhos gerais dos departamentos, os conselhos municipais dos lugarejos, as eleições, as colheitas, as vindimas, as sementeiras, me deixam dois meses só e livre nesta estimada choupana de Saint-Point que você conhece, e onde você ousou algumas vezes dormir sob uma torre que treme aos sopros do vento oeste, minha vida de poeta recomeça por alguns dias. Você sabe melhor do que ninguém que ela nunca foi mais que um doze avos de minha vida real. O bom público que não cria como Jeová o homem à sua imagem, mas que o desfigura em sua fantasia, crê que eu passei trinta anos de minha vida a alinhar rimas e a contemplar as estrelas; não empreguei sequer trinta meses nisso, e a poesia foi para mim o que é a oração, o mais belo e o mais intenso dos atos do pensamento, mas o mais curto e aquele que demanda o mínimo de tempo ao trabalho do dia. A poesia é o canto interior. O que você pensaria de um homem que cantasse da manhã à noite? (LAMARTINE, 1839, p. IX-X)^{xxii}

Lamartine faz questão de sublinhar a intermitência de sua atividade poética, que “recomeça por alguns dias” e que “nunca foi mais que um doze avos” de sua “vida real”. Em seguida, trata de desfazer um possível mal entendido, contrapondo ao senso comum de que teria passa-

³⁶ Publicado em 1820.

³⁷ Publicado em 1839.

³⁸ A tradução dos trechos de *Retiros poéticos*, de Lamartine, é nossa.

do trinta anos “a alinhar rimas e a contemplar as estrelas” um máximo de trinta meses. A essa irrelevância – ao menos pouca importância – atribuída à sua vida de poeta, contudo, afirma-se a profundidade da própria poesia, atividade sacralizada que se constitui como uma profunda experiência subjetiva para o próprio poeta, comparada à “oração, o mais belo e o mais intenso dos atos do pensamento, mas o mais curto e aquele que demanda o mínimo de tempo ao trabalho do dia”. Desse modo, o “canto interior” conjuga relevância máxima e tempo mínimo, num grau de condensação que seria insustentável – ou indesejável –, caso vivenciado na integralidade dos momentos da existência.

O romântico francês passa, então, a situar cronologicamente o período que destina ao exercício de seu canto interior:

A hora deste canto, para mim, é o fim do outono; são os últimos dias do ano, que morre na neblina e na tristeza do vento. A natureza áspera e fria nos faz recuar então para dentro de nós mesmos; é o crepúsculo do ano, é o momento em que a ação cessa lá fora; mas como a ação interior jamais cessa, é preciso fazer alguma coisa com este excedente de força que se converteria em melancolia devorante, em desespero e em demência, caso não fosse exalado em prosa ou em verso! Bendito seja aquele que inventou a escrita, esta conversação do homem com o próprio pensamento, este meio de aliviá-lo do peso de sua alma! Ele evitou muitos suicídios! (LAMARTINE, 1839, p. X-XI)^{xxiii}

Aqui, o esforço é de associar simbolicamente a estação do ano a determinados sentimentos, assinalando uma cisão entre o tempo cronológico e o tempo da interioridade do indivíduo, cabendo à escrita o papel de “aliviá-lo do peso de sua alma”, isto é, de salvá-lo. Mas isso ainda não é escrita, e sim a criação de condições para torná-la viável. Uma vez definida – e justificada – a época do ano propícia para o canto interior, Lamartine passa a expor o princípio de sua jornada devotada à poesia:

Nesta época do ano, levanto-me bem antes do dia; nem soaram as cinco horas da manhã no relógio lento e rouco da torre que se ergue em meu jardim, e eu já deixei a cama, fatigado de sonhos, acendi a lâmpada de cobre e atei fogo nos gravetos que devem aquecer minha vigília nesta pequena torre abobadada, muda e isolada, que se parece com uma câmara sepulcral ainda habitada pela atividade da vida. Abro a janela; dou alguns passos sobre o assoalho carcomido da sacada de madeira. Olho o céu e os negros dentes da montanha, que se recortam nítidos e agudos sobre o azul pálido de um firmamento de inverno, ou que afundam seus picos em um pesado oceano de brumas; quando venta, vejo correrem as nuvens sobre as últimas estrelas que brilham e desaparecem uma a uma, como pérolas do abismo que a vaga recobre e descobre com suas ondulações. Os galhos negros e desfolhados das nogueiras do cemitério se retorcem e se lamentam sob a tormenta dos ventos, e a tempestade noturna recolhe e carrega sua pilha de folhas mortas, que vêm rugir e agitar-se ao pé da torre como água. A um tal es-

petáculo, a uma tal hora, num tal silêncio, no meio desta natureza simpática, destas colinas onde crescemos, onde devemos envelhecer, a dez passos do túmulo onde repousa enquanto nos espera tudo aquilo que mais choramos sobre a terra, será possível que a alma que desperta e que se embebe no ar dessas noites não experimente uma agitação universal, não se misture instantaneamente a toda esta magnífica confiança do firmamento e das montanhas, das estrelas e dos prados, do vento e das árvores, e que um rápido e saltitante pensamento não se lance do coração para subir até estas estrelas e destas estrelas para subir até Deus? Alguma coisa se escapa de mim para se juntar a todas essas coisas, um suspiro me conduz a tudo o que conheci, amei, perdi, nesta casa e fora dela; uma esperança forte e evidente como a Providência, na natureza, me transporta ao seio de Deus, onde tudo se encontra; uma tristeza e um entusiasmo se misturam em algumas palavras que articulo em voz alta, sem temer que alguém as escute, exceto o vento que as leva até Deus. O frio da manhã me domina; meus passos estalam sobre a geada, eu fecho a janela e entro em minha torre onde os gravetos, aquecendo, crepitam, e onde meu cão me espera. (LAMARTINE, 1839, p. XI-XIV)^{xxiv}

Aos poucos, um ritmo narrativo vai tomando as rédeas do prefácio, as frases se alongam, o andamento diminui e a paisagem fica nítida, carregada de detalhes e apelos sensoriais. Mais do que um processo racional que encaminharia para o trabalho, Lamartine põe-se em cena numa preparação interior, um ritual de auto-imersão naquela atmosfera. Por todo lado, tudo é transcendência:

O que fazer então, meu caro amigo, durante essas três ou quatro longas horas de silêncio que devem correr, em novembro, entre o despertar e o movimento da luz e do dia? Tudo dorme na casa e no pátio; mal se ouve às vezes um galo, enganado pelo luzir de uma estrela, lançar um grito que não termina e do qual parece se arrepender, ou algum boi, adormecido e sonhando no estábulo, dar um mugido sonoro que acorda em sobressaltos o vaqueiro. É certo que nenhuma distração doméstica, nenhuma visita inoportuna, nenhum negócio do dia virá surpreendê-lo por duas ou três horas e violentar seu pensamento. Fica-se calmo e confiante em seu ócio: pois o dia é dos homens, mas a noite é apenas de Deus. Esse sentimento de segurança completa é por si só uma volúpia. Eu desfruto um instante com deleite. Eu vou, venho, dou seis passos em todos os sentidos, sobre as pedras de meu quarto estreito, olho um ou dois retratos pendurados à parede, imagens mil vezes melhor pintadas em mim; eu falo com elas, falo com meu cão, que segue com um olhar inteligente e inquieto todos os movimentos do meu pensamento e do meu corpo. Algumas vezes caio de joelhos diante de uma dessas caras memórias do passado morto; com mais frequência, eu passeio elevando minha alma ao Criador e articulando alguns pedaços de orações que nossa mãe nos ensinava na infância e alguns versículos mal cosidos destes salmos do santo poeta hebreu, que ouvi cantar nas catedrais e que se encontram aqui e ali na minha memória, como notas esparsas de uma ária esquecida. (LAMARTINE, 1839, p. XIV-XVI)^{xxv}

Depois de situar a época do ano – e sua duração – dedicada à vida de poeta, Lamartine especifica ainda mais, chegando às “três ou quatro longas horas de silêncio”. E o ritual perdura, agora numa introspecção profunda, no reencontro das “imagens mil vezes melhor pintadas em mim” e da emoção vívida “dessas caras memórias do passado morto”.

Tudo está encaminhado, então, para que o poeta escreva:

Isso feito, e tudo não deve começar e terminar por isso?, sento-me perto da velha mesa de carvalho onde meu pai e meu avô sentaram-se. Ela está coberta de livros amassados por eles e por mim [...] Em meio a todos esses volumes empoeirados e espalhados, algumas folhas de belo papel branco, lápis e penas que convidam a rabiscar e a escrever. O cotovelo apoiado sobre a mesa e a cabeça sobre a mão, o coração repleto de sentimentos e recordações, o pensamento cheio de imagens vagas, os sentidos em repouso ou tristemente embalados pelos grandes murmúrios das florestas que vêm retinir e expirar nos vidros, deixo-me levar pelos meus sonhos, sinto tudo, penso em tudo, seguro preguiçosamente um lápis com minha mão, desenho algumas estranhas imagens de árvores ou de navios sobre uma folha branca; o movimento do pensamento para, como a água no leito de um rio muito cheio; as imagens, os sentimentos se acumulam, eles pedem para sair de uma forma ou outra; digo-me: escrevamos. Como não sei escrever em prosa por falta de prática e de hábito, escrevo versos. Passo algumas horas tão doces a derramar sobre o papel, nesses metros que marcam a cadência e o movimento da alma, os sentimentos, as ideias, as lembranças, as tristezas, as impressões de que estou repleto: releio inúmeras vezes para mim mesmo essas harmoniosas confidências de meu próprio devaneio; a maior parte do tempo deixo-as inacabadas e as destruo depois de tê-las escrito. Elas dizem respeito apenas a mim, não poderiam ser lidas por outros; não seriam talvez as menos poéticas de minhas poesias, mas pouco importa! Tudo aquilo que o homem sente e pensa de mais forte e de mais belo, não são as confidências que ele faz ao amor, ou as preces que ele dirige em voz baixa a seu Deus? Escreve-as? Não, sem dúvida, o olho ou o ouvido do homem as profanaria. O que há de melhor em nosso coração não sai jamais. (LAMARTINE, 1839, p. XVI-XX)^{xvii}

Ao sentar-se à mesa, Lamartine se vê diante dos materiais que “convidam a rabiscar e a escrever”: é chegada a hora de dar forma a todo aquele turbilhão de imagens, lembranças e impressões sensoriais. Sempre em ritmo lento, o poeta, deixando-se ir ao sabor de seus devaneios, desenha “algumas estranhas imagens de árvores ou de navios sobre uma folha branca”. Trata-se, pois, de um primeiro movimento físico, concreto, que corresponderia ou ao último estágio daquele *tempo de preparação interior*, ou à passagem deste para o *tempo de pré-escrita*, uma pré-escrita marcada pela intuição e pela irracionalidade, de caráter não-verbal. Mas pouco demora para que as palavras se façam necessárias e se dê início ao *tempo da escrita em si*.

Escrever em versos, para o francês, é nada mais do que uma consequência de uma limitação: sua inabilidade com a prosa – ao menos é o que ele nos quer fazer crer. Para além disso, essas “horas tão doces” definem-se pela falta de obrigação de se chegar a um resultado, marcadas pelo inacabamento e pelos descartes sucessivos. É a liberdade em sua plenitude.

Mas quem publica livros, evidentemente, em algum momento acaba seus poemas:

Algumas dessas poesias matinais são terminadas, no entanto; são aquelas que você conhece, meditações, harmonias, Jocelyn, e estas peças sem nome que es-

tou lhe enviando. Você sabe como eu as escrevo, você sabe o quanto eu as aprecio em seu pouco valor; você sabe o quanto sou incapaz do penoso trabalho da lima e da crítica sobre mim mesmo. Culpe-me, mas não me acuse, e, em troca de muito abandono e fraqueza, dê-me muita misericórdia e indulgência. *Naturam sequere!*

As horas que pude dar assim a essas gotas de poesia, verdadeiro orvalho de minhas manhãs de outono, não são longas. O relógio do vilarejo soa em seguida o angelus com o crepúsculo. (LAMARTINE, 1839, p. XX-XXI, grifo do autor)^{xxvii}

Mais uma vez, Lamartine sublinha o apreciável “pouco valor” de suas obras, reafirmando sua incapacidade para o “penoso trabalho da lima”. Isso quer dizer que não há espaço para reescritas – ecoando a ideia presente no tratado de Banville de que, uma vez o poema escrito, escrito está –, ou seja, não há qualquer necessidade de um *tempo de retrabalho*. Da mesma maneira, torna-se inútil o *tempo de molho*, tendo em vista que o poeta também se mostra incapaz de qualquer “crítica sobre [si] mesmo”. Resta, assim, o *tempo da crítica*, para o qual Lamartine implora pela “misericórdia e indulgência” do amigo – o extremo oposto do que preconizavam Horácio, Vida, Du Bellay, Minturno e La Fresnaye!

Inicia-se, então, um movimento de retorno à vida prática, com a afirmação da brevidade dessas poucas horas outonais dedicadas à poesia e, na sequência, com o anúncio da interrupção completa do período de escrita:

Eis aí, meu caro amigo, a melhor parte de vida do ano para mim. Que Deus a multiplique e seja bendito por este pouco de sal com o qual ele a condimenta! Mas esses dias se evolvem com a rapidez dos últimos sóis que douram entre dois nevoeiros os topos arroxeados dos jovens choupos de nossos prados.

Uma manhã, o jornal anuncia que as câmaras são convocadas para a metade ou o fim de dezembro. Desde então, toda alegria do lar e toda paz desaparecem; é preciso preparar este longo interregno doméstico que a ausência em uma habitação rural produz, prover às necessidades de Saint-Point, àquelas de uma estadia onerosa de seis meses em Paris, *res angusta domi*, é preciso partir. (1839, p. XXVI-XXVII, grifo do autor)^{xxviii}

A rapidez da época de escrita, em resumo, é o contraponto da intensidade com que é experienciada, numa separação total entre vida profissional – a vida normal, a vida útil – e vida poética.

A tendência de negar a ideia de trabalho, em favor da inspiração, da intuição e do sentimento, também aparece no discurso de Victor Hugo. No prefácio de 1828 de *Odes et Bal-*

lades^{39,40}, o autor de *Os Miseráveis* comenta as modificações que a obra sofreu para a nova edição:

Este livro havia vindo a público, até agora, apenas no formato in-18, em três volumes. Para fundir esses três volumes nos dois tomos da presente reimpressão, diversas modificações na disposição das matérias foram necessárias; fez-se um esforço para que essas modificações fossem melhorias.

Cada um dos três volumes das edições precedentes representava a maneira do autor em três momentos, e praticamente em três idades diferentes; pois, seu método consistindo em aperfeiçoar seu espírito em vez de retrabalhar seus livros, e, como já foi dito, *de corrigir uma obra em outra obra*, considera-se que cada um dos escritos que ele publica pode, e é este sem dúvida seu único mérito, oferecer uma fisionomia particular àqueles que se interessam por certos estudos de língua e estilo, e que gostam de reconstituir, nas obras de um escritor, as datas de seu pensamento. (HUGO, 1828, p. I-II, grifo do autor)^{xxxix}

Ao apresentar uma mudança no formato do livro, isto é, uma mudança em seu suporte físico, decisão de ordem editorial, Hugo aponta para a necessidade de outras mudanças – sem ainda, no entanto, especificá-las. Na sequência, associa cada um dos volumes que compunham a obra a momentos específicos de sua existência, para finalmente definir seu método: “aperfeiçoar seu espírito em vez de retrabalhar seus livros”. Ou seja: muda o poeta, mas não mudam os poemas já escritos, uma vez que retrabalhá-los significaria “corrigir uma obra em outra obra”. À maneira de Lamartine e do “pouco valor” atribuído a suas criações, negar-se ao trabalho, e portanto ao tempo destinado a ele, consiste no “único mérito” da obra, em mais um exemplo de modéstia – ou de falsa modéstia.

Na sequência do prefácio, contudo, depois de apresentar as alterações na ordem e o acréscimo de novos poemas, Hugo admite – ainda que com certa relutância – uma série de correções nos poemas:

É preciso reconhecer, as modificações produzidas neste livro talvez não se limitem a essas mudanças materiais. Por mais pueril que pareça ao autor o costume de *fazer correções* criando um sistema, ele está muito longe de ter evitado, o que também seria um sistema não menos constrangedor, as correções que lhe pareceram importantes; mas foi preciso para isso que elas se apresentassem naturalmente, invencivelmente, como por elas mesmas, e de alguma maneira sob o caráter da inspiração. Assim, um bom número de versos foi refeito, um bom número de estrofes remanejado, substituído ou acrescido. Ademais, nada disso valeria mais a pena de ter sido feito que dito. (HUGO, 1828, p. V-VI, grifo do autor)^{xxx}

³⁹ Com primeira publicação em 1822, a obra sofreu modificações até sua sexta edição. Para cada uma, Hugo escreveu um prefácio. São elas: 1822, 1823, 1824, 1826, 1828 e 1853.

⁴⁰ A tradução dos trechos de *Odes et Ballades*, de Victor Hugo, é nossa.

Assim, para justificar a reescrita dos poemas – “um bom número de versos foi refeito, um bom número de estrofes remanejado, substituído ou acrescido” –, Hugo primeiro afirma a aparente puerilidade do “hábito de fazer correções”, para em seguida ressaltar sua coragem de não “ter evitado [...] as correções que lhe pareceram importantes”. Se a contradição já está evidente, a pedra de toque se dá com a ideia de que mesmo as modificações e reescritas surgiram sob o signo da inspiração, ou seja, com a naturalidade de quem não trabalha, mas se deixa levar por aquele estado sensível que caracteriza a escrita, o que teria possibilitado, pois, que as correções nascessem “por elas mesmas”, e não de um qualquer “sistema”.

Essa ideia, aliás, *da obra que se cria apesar do autor*, repete-se no prefácio de *Les Contemplations*^{41,42}:

Se um autor pudesse ter algum direito de influir na disposição de espírito dos leitores que abrem seu livro, o autor das *Contemplações* se limitaria a dizer isto: Este livro deve ser lido como se leria o livro de um morto. Vinte e cinco anos estão nestes dois volumes. *Grande mortalis ævi spatium*. O autor deixou, por assim dizer, que este livro se fizesse nele. A vida, sendo filtrada gota a gota através dos acontecimentos e dos sofrimentos, depositou-o no seu coração. Aqueles que se interessarem encontrarão suas próprias imagens nesta água profunda e triste, que lentamente se acumulou lá, no fundo de uma alma. O que são as *Contemplações*? É o que poderíamos chamar, se a palavra não tivesse qualquer pretensão, as *Memórias de uma alma*. (HUGO, 1856, p. 5, grifos do autor)^{xxxv}

Aqui, o tempo total de produção da obra é delimitado com precisão: 25 anos. Todavia, o que ocorreu nesse “longo espaço na vida de um mortal”, na citação em latim de Tácito, tem menos a ver com trabalho, e mais com um lento processo de depuração, altamente interiorizado, de uma vida filtrada “gota a gota através dos acontecimentos e dos sofrimentos”, cabendo ao autor simplesmente deixar “que este livro se fizesse nele”. Perguntar-nos sobre o que o autor não diz – ou não quer dizer – seria vão, mas vale assinalar todo um esforço discursivo de afirmar a ideia de *inversão da intencionalidade*, tanto em Hugo como em Lamartine.

O caso do Romantismo brasileiro não será muito diferente do francês. No prefácio de *Suspiros poéticos e saudades*⁴³, marco da poesia romântica em nosso país, Gonçalves de Magalhães testemunha:

⁴¹ Publicada em 1856.

⁴² A tradução do trecho de *Les Contemplations*, de Victor Hugo, é nossa.

⁴³ Publicada em 1836.

Este Livro é uma tentativa, é um ensaio; se ele merecer o público acolhimento, cobraremos ânimo, e continuaremos a publicar outros que já temos feito, e aqueles que fazer poderemos com o tempo.

É um novo tributo que pagamos à Pátria, enquanto lhe não oferecemos coisa de maior valia; é o resultado de algumas horas de repouso, em que a imaginação se dilata, e a atenção descansa, fatigada pela seriedade da ciência. (GONÇALVES DE MAGALHÃES, 1986, p. 45)

A diminuição do valor da obra, a reedição do par opositivo pensamento-imaginação, com a preponderância desta em relação àquele, a afirmação da “seriedade da ciência” – que sugere, por eclipse, a pouca seriedade da arte –, enfim, tudo conspira para a mesma negação – ou ocultamento – da ideia de criação poética como trabalho. Não à toa – e não sem uma certa dose de contradição, caso queiramos ler ao pé da letra –, Magalhães apresenta seu livro como “o resultado de algumas horas de repouso”!

Já Gonçalves Dias, no prefácio aos *Primeiros Cantos*⁴⁴, ecoa resumidamente as motivações e procedimentos apresentados em minúcia por Lamartine. Segundo Dias, suas poesias

[n]ão têm unidade de pensamento entre si, porque foram compostas em épocas diversas – debaixo de céu diverso – e sob a influência de impressões momentâneas. Foram compostas nas margens viçosas do Mondego e nos pináculos enegrecidos do Gerez – no Doiro e no Tejo – sobre as vagas do Atlântico, e nas florestas virgens da América. Escrevi-as para mim, e não para os outros; contentar-me-ei, se agradarem; e se não... é sempre certo que tive o prazer de as ter composto.

Com a vida isolada que vivo, gosto de afastar os olhos de sobre a nossa arena política para ler em minha alma, reduzindo à linguagem harmoniosa e cadente o pensamento que me vem de improviso, e as ideias que em mim desperta a vista de uma paisagem ou do oceano – o aspecto enfim da natureza. Casar assim o pensamento com o sentimento – o coração com o entendimento – a ideia com a paixão – colorir tudo isto com a imaginação, fundir tudo isto com a vida e com a natureza, purificar tudo com o sentimento da religião e da divindade, eis a Poesia – a Poesia grande e santa – a Poesia como eu a compreendo sem a poder definir, como eu a sinto sem a poder traduzir. (DIAS, 1942, p. 21)

A alegada falta de unidade deve-se a dois fatores temporais: a composição “em épocas diversas” e a “influência de impressões momentâneas”. Assim como para o poeta francês, Dias separa a vida prática, marcada pela atuação política, da vida poética, num isolamento espacial capaz de possibilitar um estado de espírito, ainda que delimitado e sazonal, favorável à criação – aquele que definimos como *tempo de preparação interior*. Uma vez encontradas essas condições, tudo flui através da linguagem, que depura o que vem de improviso ao pensamento

⁴⁴ Publicada em 1846.

e o que a sensibilidade capta da natureza circundante, garantindo o caráter intraduzível e divino – por isso, tão pouco humano e, conseqüentemente, pouco a ver com trabalho – da criação poética.

Também em Casimiro de Abreu o sentimento associado a determinadas circunstâncias, sejam elas pessoais ou espaciais, é definidor do ato de criar. Logo na abertura do prefácio das *Primaveras*⁴⁵, o jovem poeta relata:

Um dia – além dos Órgãos, na poética Friburgo – isolado dos meus companheiros de estudo, tive saudades da casa paterna e chorei.

Era de tarde; o crepúsculo descia sobre a crista das montanhas e a natureza como que se recolhia para entoar o cântico da noite; as sombras estendiam-se pelo leito dos vales e o silêncio tornava mais solene a voz melancólica do cair das cachoeiras. Era a hora da *merenda* em nossa casa e pareceu-me ouvir o eco das risadas infantis de minha mana pequena! As lágrimas correram e fiz os primeiros versos da minha vida, que intitulei *As Ave-Maria* – a saudade havia sido a minha primeira musa.

Era um canto simples e natural como o dos passarinhos, e para possuí-lo hoje eu dera em troca este volume inútil, que nem conserva ao menos o sabor virginal daqueles prelúdios!

Depois, mais tarde, nas ribas pitorescas do Douro ou nas várzeas do Tejo, tive saudades do meu ninho das florestas e cantei; a nostalgia me apagava a vida, e as veigas risonhas do Minho não tinham a beleza majestosa dos sertões.

Eu era entusiasta então e escrevia muito, porque me embalava à sombra duma esperança, que nunca pude ver realizada. Numa hora de desalento rasguei muitas dessas páginas cândidas e quase que pedi o bálsamo da sepultura para as úlceras recentes do coração; é que as primeiras ilusões da vida, abertas de noite, caem pela manhã como as flores cheirosas das laranjeiras! (ABREU, 1999, p. 15-16, grifos do autor)

Nas duas situações narradas, a lógica se repete: um determinado lugar desperta sentimentos, e os sentimentos levam à escrita. Em ambas, também, nota-se o mesmo desprendimento em relação ao resultado da criação, primeiro com a afirmação de que aquele “volume inútil” – o livro em questão – não é capaz de conservar “ao menos o sabor virginal daqueles prelúdios”, depois no ato de rasgar muitas das “páginas cândidas” produzidas naquela época prolífica.

Alguns parágrafos adiante, repete-se a *inversão da intencionalidade*, que já estava em Lamartine e Hugo:

Rico ou pobre, contraditório ou não, este livro fez-se por si, naturalmente, sem esforço, e os cantos saíram conforme as circunstâncias e os lugares os iam despertando. Um dia a pasta pejada de tanto papel pedia que lhe desse um destino qualquer, e foi então que resolvi a publicação das *Primaveras*; depois separei muitos cantos sombrios, guardei outros que constituem o meu *livro íntimo*, e, no

⁴⁵ Publicada em 1859.

fim de mudanças infinitas e caprichosas, pude ver o volume completo e o entrego hoje sem receio e sem pretensões. (ABREU, 1999, p. 16, grifos do autor)

Com todas as letras, Casimiro de Abreu sublinha a naturalidade e a ausência de esforço com que os poemas foram escritos, como forma de justificar a inexistência de trabalho, de um livro que não foi feito por seu autor, mas “fez-se por si”. A própria decisão de publicar é colocada como consequência da produção excessiva, e não de uma intenção prévia. Contudo, mesmo que acreditemos nessa historieta, podemos depreender que a tal “pasta pejada de tanto papel” consiste, de certo modo, numa materialização do *tempo de molho*, já que, para que os poemas se acumulem no espaço, é preciso que aqueles que já foram criados restem momentaneamente esquecidos para seu autor. E, mais do que isso, depois da constatação da quantidade de material produzido, torna-se necessário um outro tempo, um *tempo de seleção e organização*: é preciso separar os poemas, guardar alguns, descartar outros, para dar corpo ao livro que virá a público.

Tais ações, registre-se, já haviam aparecido em Lamartine – o descarte de poemas, tanto os inacabados quanto aqueles excessivamente reveladores da intimidade de seu autor, segundo o prefácio de 1839 – e em Hugo – a redistribuição dos poemas no conjunto, quando da reedição de 1828 de *Odes et Ballades* –, o que pode apontar para uma etapa do processo criativo que só vem a se tornar relevante a partir do Romantismo: o trabalho de pré-edição da obra, por parte do autor, no sentido de uma preocupação com a ordem das peças isoladas – os poemas – na formação do todo – o livro. Não à toa, essa preocupação surge na época em que os gêneros se reorganizam e a lírica passa a constituir-se como paradigma da própria concepção de poesia⁴⁶, ficando o épico assimilado – ou obscurecido – pelo romance. Unidades menores, em relação a uma epopeia, e criadas a partir de uma liberdade muito maior e mais intuitiva, passam a exigir um investimento autoral – de outra natureza – *a posteriori*.

Voltando a Casimiro de Abreu, a contradição do próprio discurso de naturalidade e falta de esforço se confirma com a menção de que, após a seleção dos poemas, o volume só se tornou completo “no fim de mudanças infinitas e caprichosas”, ou seja, ao cabo de um *tempo*

⁴⁶ Sobre a reorganização dos gêneros no Romantismo e a ressignificação do termo poesia, Jenny parte de Hegel: “Na idade romântica, inventa-se a tríade do lírico, do épico e do dramático. Hegel escreveu: ‘A poesia lírica é o oposto da épica. Ela tem como conteúdo o subjetivo, o mundo interior, a alma agitada por sentimentos e que, no lugar de agir, persiste na sua interioridade e só pode, por consequência, ter como forma e como objetivo a expansão do sujeito, a sua expressão’. O lírico, que era apenas um subgênero menor da poesia, vai se identificar com ela inteiramente”. (JENNY, 2003, tradução nossa)^{xxxii}

de retrabalho – ainda que a intenção fosse negar qualquer ideia que se aproximasse disso. Contradição, aliás, que se fez ver também em Hugo e já foi devidamente assinalada.

Diante disso tudo, parece-nos o Romantismo, pois, um momento de negação – ou ocultamento – da ideia de trabalho, que traz consigo uma anulação do próprio tempo destinado à criação, ou, sendo mais preciso, de alguns dos diversos tempos possivelmente envolvidos no processo de criação de uma obra. Ainda assim, parece haver um consenso que narrativiza o seguinte percurso temporal: primeiro, o poeta vive um *tempo de preparação interior*, durante o qual são encontradas as circunstâncias propícias para a escrita, uma espécie de harmonia entre mundo exterior e sua interioridade; passa-se direto, então, para o *tempo da escrita em si*, frequentemente referido como uma consequência natural – e quase involuntária – daquele estágio anterior, portanto um *tempo de criatividade* intrínseco e inevitável, além de prazeroso; mais adiante, surge a necessidade de um *tempo de seleção e organização*, no qual o poeta elabora a arquitetura da obra, escolhendo, descartando, ordenando; e, finalmente, o *tempo de retrabalho*, que pode ocorrer tanto antes quanto depois da publicação da obra – em edições subsequentes –, estimulado por um *tempo de molho*, mesmo que estes dois últimos não estivessem previstos a princípio, nem fossem considerados, com base nos depoimentos analisados, como etapas relevantes para a criação.

2.2.2 HORIZONTES MODERNOS

Diferentes dos textos doutrinários, que se constituíam como regras dadas para outros – cujo seguimento, aliás, não é garantido, nem mesmo verificável –, os prefácios do período romântico são textos que partem da ótica dos próprios criadores, os quais, pelo próprio espírito da época, são movidos pela ideia de liberdade criativa. E é justamente nesse contexto que surge *A filosofia da composição*, de Poe, em abril de 1846, descrevendo em minúcias – ou denunciando, ou ficcionalizando – os passos da criação de um poema e, portanto, o trabalho construtivo empreendido. Novamente, um ponto de virada. Embora Poe não faça qualquer menção ao tempo implicado na criação de “O Corvo”, seu texto parece sublinhar a importância do *tempo-antes* para o processo criativo⁴⁷: a definição do tema, o planejamento envolven-

⁴⁷ “É bastante óbvio que todo enredo, que mereça este nome, deve ser elaborado até o fim antes que o autor escreva uma só linha. Só tendo em vista, constantemente, o final da história é que podemos dar a um enredo seu indispensável ar de consequência, ou causa, fazendo com que os incidentes, e especialmente o tom, apontem, o tempo todo, para o desenvolvimento da intenção.” (POE, 2011, p. 18)

do a quantidade de versos e estrofes, a presença de um refrão e sua palavra-chave, numa ligação profunda com seus anseios pessoais e convicções estéticas sobre a função da poesia e a origem do Belo, tudo, enfim, se dá no período anterior à *escrita em si*.

Embora esse fato coloque Poe mais próximo da linhagem aberta por Horácio do que de seus contemporâneos românticos, isso não quer dizer um retorno àquela concepção; trata-se, antes, de uma postura que antecipa uma visada moderna sobre a criação poética⁴⁸. E a partir daí, não haverá mais consenso quanto às formas de criar: cada artista ou grupo de artistas cria sua poética, a partir de seus critérios, e pode ser mais ou menos capaz de enunciá-la, sem que isso constitua mérito ou demérito para ele. Mais do que isso, a contradição entre o que o artista preceitua e o que faz – ou diz ter feito, como já se vê no Romantismo – parece ser um elemento aceitável, quiçá constitutivo⁴⁹.

No mesmo abril de 1846, Charles Baudelaire, um dos pilares da poesia moderna⁵⁰, publica *Conselhos aos Jovens Literatos*⁵¹, texto no qual tece considerações sobre a escrita em sua época. Na seção intitulada “Dos Métodos de Composição”, o tradutor de Poe fala sobre o ritmo da escrita no mundo moderno:

Hoje em dia, é preciso produzir muito; – portanto, é preciso andar depressa; – portanto, é preciso apressar-se lentamente; portanto, é preciso que todos os golpes acertem e que nenhum toque seja inútil.
Para escrever depressa, é preciso ter pensado muito – ter arrastado consigo um assunto sem cessar, no passeio, no banho, no restaurante, e quase até junto à amante. (BAUDELAIRE, 1995, p. 562)

⁴⁸ A respeito do caráter moderno da visão de Poe, resume Pedro Sússekind: “Ao fazer esse exercício como leitor de si mesmo, escolhendo seu poema mais conhecido para expor a matemática e as engrenagens de sua ‘teatralidade literária’, o autor de ‘O Corvo’ apresenta um tipo de autorreflexão que caracterizaria posteriormente a poesia moderna. Como crítico, ele não estava interessado em justificar o poema segundo critérios formais estabelecidos para sua aprovação ou reprovação, mas em expor as questões linguísticas e poéticas por trás da beleza aparentemente espontânea da obra finalizada. Com suas ambiguidades entre a ciência descritiva e a normativa, entre o formalismo e a contextualização biográfica, o ensaio ‘A filosofia da composição’ assume a tarefa da crítica de uma maneira que renova a tradição filosófica de reflexão sobre a arte, em diálogo com a antiga tradição da poética dos gêneros e com a moderna teoria literária.” (POE, 2011, p. 12)

⁴⁹ As obras pesquisadas do século XIX e início do XX em que não há menções ao tempo da criação foram as seguintes: *Premières poésies*, de Théophile Gautier (1830-1832); *Albertus*, de Théophile Gautier (1832); *Les Stalactites*, de Théodore de Banville (1846); *Le Sang de la coupe*, de Théodore de Banville (1857); *Le Spleen de Paris (Petits poèmes em prose)*, de Charles Baudelaire (1869); *Sagesse*, de Paul Verlaine (1880); *Primeiros sonhos*, de Raimundo Correia (1879); *Tratado de versificação*, de Olavo Bilac (1910).

⁵⁰ Na ótica de Hugo Friedrich (1978, p. 30), Baudelaire é “o primeiro grande lírico do modernismo, que é, ao mesmo tempo, o primeiro teórico decisivo, na Europa, da lírica e do sentimento artístico modernos.” Mais adiante, o teórico atribui a Baudelaire o caráter de iniciador de uma das mais marcantes características da poesia da modernidade: “com Baudelaire começa a despersonalização da lírica moderna, pelo menos no sentido que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos, em contraste com a lírica de muitos séculos anteriores.” (FRIEDRICH, 1978, p. 36-37)

⁵¹ Publicado no jornal *L'Esprit Public* em 15 de abril de 1846.

O raciocínio de Baudelaire segue uma lógica particular: a época exige uma produção intensa, o que exige do criador, por sua vez, a conjugação da pressa de escrever rápido com a precisão de não haver desperdício. Para se chegar a esse equilíbrio, o autor de *As Flores do Mal* define: “é preciso apressar-se lentamente” – um paradoxo que já havia sido enunciado por Boileau mais de 150 anos antes!⁵² A rapidez, contudo, nada tem a ver com iluminações súbitas, e sim, muito à maneira clássica, com uma longa reflexão prévia ao ato de escrita – também em consonância com Poe –, mas também muito à maneira romântica, com uma longa introspecção, ou seja, uma longa preparação interior.

Na sequência, traz exemplos de outros criadores para firmar sua posição:

E. Delacroix dizia-me um dia: “A arte é uma coisa tão ideal e tão fugidia que os instrumentos não são jamais adequados, nem os meios, suficientemente expeditivos.” O mesmo se dá com a literatura; – por isso, não sou partidário da rasura; ela turva o espelho do pensamento.

Algumas pessoas, das mais distintas e das mais conscienciosas – Édouard Ourliac, por exemplo –, começam por encher bastante papel; chamam isso de recobrir a tela. – Essa confusa operação tem por fim não perder nada. Depois, a cada vez que recopiam, desbastam e podam. Mesmo que o resultado seja excelente, é abusar do próprio tempo e do próprio talento. Recobrir uma tela não é carregá-la de cores, é esboçar em esfregaços, é dispor massas em tons leves e transparentes. – A tela deve estar coberta – em espírito – na hora em que o escritor pega da pena para escrever o título. (BAUDELAIRE, 1995, p. 562)

Diante da natureza fugidia da arte, Baudelaire nega o *tempo-depois*, a partir da negação do próprio ato de rasurar – nisso colocando-se em posição francamente contrária à de Boileau, que preceituava retornar vinte vezes à obra, para poli-la e repoli-la –, e nega também a ideia de criação como desbaste, limpeza, poda. Ainda que não sejam ações intrinsecamente ruins, danosas para a criação, são desperdício “do próprio tempo e do próprio talento”. Na via oposta, então, afirma a importância do *tempo-antes*, da elaboração mental da obra, da concepção de uma tela “coberta – em espírito – na hora em que o escritor pega da pena para escrever o título” – num eco, dessa vez, de Vinsauf.

Para corroborar sua tese, evoca Balzac como contraexemplo:

⁵² No original, “il faut donc se hâter lentement” (cf. <<http://www.bmlisieux.com/litterature/ baudelaire/conseils.htm>>. Acesso em: 12 abr. 2016). Boileau, em trecho mencionado na primeira seção deste trabalho, usa a forma imperativa “Hâtez-vous lentement” do adágio do imperador Augusto. Essa coincidência – ou seria um *clin d’œil*? – não parece ter sido percebida pela crítica baudelairiana, silenciosa a esse respeito.

Diz-se que Balzac atravanca sua cópia e suas provas de maneira fantástica e desordenada. Desta forma, um romance passa por uma série de gêneses, nas quais se dispersam não apenas a unidade da frase, mas também a da obra. É sem dúvida esse mau método que muitas vezes dá ao estilo aquele não-sei-quê de difuso, de desarrumado e de rascunho – único defeito desse grande historiador. (BAUDELAIRE, 1995, p. 562)

Aqui, evidentemente, poderíamos relativizar a polêmica afirmação dizendo que se trata – e isso é dito com todas as letras – da criação romanesca, e não da poesia lírica. Na sequência em que se insere, todavia, parece mais razoável supor que Baudelaire deseja falar sobre toda criação verbal artística, e não a de algum gênero específico.

Na seção seguinte, “Do Trabalho Diário e da Inspiração”, o poeta francês propõe – sempre em função do tempo – uma fusão entre as posturas tidas como divergentes:

A orgia não é mais a irmã da inspiração; suprimimos esse parentesco adúltero. A enervação veloz e a fragilidade de certas belas naturezas testemunham bastante contra esse odioso pressuposto.

Uma nutrição muito substancial, mas regular, é o único alimento necessário aos escritores fecundos. A inspiração é decididamente irmã do trabalho diário. Esses dois contrários não se excluem mais do que todos os contrários que constituem a natureza. A inspiração obedece, como a fome, como a digestão, como o sono. Há certamente no espírito uma espécie de mecânica celeste, da qual não convém envergonhar-se, mas sim tirar o mais glorioso partido, como fazem os médicos com a mecânica do corpo. Se se deseja viver numa contemplação obstinada da obra de amanhã, o trabalho diário servirá à inspiração – como uma escrita legível serve para clarear o pensamento, e como o pensamento calmo e potente serve para escrever legivelmente; pois o tempo do escrever mal já passou. (BAUDELAIRE, 1995, p. 562-563)

A regularidade, conferida pelo trabalho diário, aparece irmanada à fugacidade da inspiração, declaração que, por si só, vai de encontro à postura de seus conterrâneos românticos – os quais, como vimos, tendem a diminuir, quando não negar totalmente, o papel do trabalho na criação poética. Mas Baudelaire vai mais longe, ao dizer que “a inspiração obedece”, o que quer dizer que é subordinada ao trabalho, ao mesmo tempo que este serve àquela, numa síntese dialética.

Na via oposta, o mesmo Théodore de Banville mencionado na seção anterior por um texto doutrinário, o *Petit traité de poésie française*, no qual se opõe frontalmente – e de forma declarada – ao conselho de Boileau, de que se deve retornar vinte vezes ao trabalho sobre a

obra, relativiza os próprios preceitos quando se coloca na condição de poeta. Na reedição de 1889 de *Les Cariatides*^{53,54}, o poeta mantém o prefácio da edição de 1877:

De todos os livros que escrevi, este é o único para o qual eu não tenha de pedir indulgência, pois tive a alegria de concluí-lo entre meus dezesseis e dezoito anos, quer dizer, neste idade divinamente inconsciente em que nos submetemos realmente à embriaguez da Musa, e na qual o poeta produz odes como rosas a roseira. Creio entregá-lo hoje ao público tal qual eu lhe dei outrora. No entanto, corriji os erros muito evidentes, aqui e ali reescrevi uma página mal-acabada, e mesmo substituí algumas peças inteiramente ultrapassadas por outras compostas à mesma época, pois entre os meus versos daquele tempo, eu apenas tinha que pegar e escolher. Mas eu acho que tanto na forma como no espírito, minha primeira seleta não foi alterada por essas indispensáveis correções, pois não dependia de mim destruir sua inocente bravura e sua invencível juventude em flor. (BANVILLE, 1889, p. I-II)^{xxxiii}

Ao anunciar a reedição de uma obra da juventude, época “divinamente inconsciente em que nos submetemos realmente à embriaguez da Musa, e na qual o poeta produz odes como rosas a roseira”, introduz a ideia romântica do fervor criativo, explicando assim os possíveis excessos e ingenuidades de uma escrita que se quer tão sanguínea e imediata. Entretanto, a obra “tal qual” fora publicada é surpreendentemente marcada por correções de “erros muito evidentes”, páginas reescritas, e mesmo poemas substituídos! A contradição fica tão evidente que o poeta se apressa em afirmar que o espírito do livro “não foi alterad[o] por essas indispensáveis correções”, numa tentativa de relativizar não só as intromissões ulteriores, mas o próprio trabalho realizado para tanto. A ação do tempo é inegável: o período entre uma edição e outra servindo como um *tempo de molho*, as correções e reescrituras demarcam um *tempo de retrabalho*, por mínimo que seja, enquanto as substituições assinalam um *tempo de seleção e organização*.

Não sendo isso suficiente, Banville logo acrescenta um pós-escrito ao prefácio de 1877, datado de 1889:

P.S. 1889. Quando da mais recente impressão de *Cariatides*, eu já havia escrito sobre o título estas palavras imprudentes: *Edição definitiva*. No entanto, desta vez ainda, encontrei no meu primeiro livro muitos erros infantis, e os corriji. Mas agora, acredito mesmo que está acabado, e que a ele não retornarei mais. (BANVILLE, 1889, p. II, grifos do autor)^{xxxiv}

⁵³ Publicada originalmente em 1842.

⁵⁴ A tradução dos trechos de *Les Cariatides*, de Théodore de Banville, é nossa.

Agora, a cautela parece ser o aprendizado da maturidade: é imprudente chamar uma obra poética de definitiva. A um novo intervalo, um novo *tempo de molho*, e com ele as novas correções. E, mais do que isso, a crença – em lugar da certeza – de que não haveria novas modificações.

Banville faria ainda outro comentário interessante, dessa vez no prefácio de *Roses de Noël*^{55,56}, explicado a origem dos poemas que compõem o livro:

Os poemas que seguem não são obras de arte. Estas páginas íntimas, tanto quanto minha saúde tão frágil e as agitações de minha vida me permitiram, eu as escrevia regularmente para minha adorada mãe, quando chegavam o 16 de fevereiro, dia do seu aniversário, e o 19 de novembro, dia de sua festa, Santa Elisabeth. Dentre esses versos, destinados a ela somente, eu já havia escolhido algumas odes que encontraram lugar nas minhas seletas. Os outros não me pareciam dever ser publicados, e eu bem sei o que lhes falta. Quase nunca nos mostramos bons operários, quando escrevemos sob a impressão de um sentimento verdadeiro, no mesmo momento em que o experimentamos. Mas, dando-os hoje ao público, obedeço à vontade formalmente expressada por Aquela que jamais estará ausente de mim e cujos olhos me veem. Além do mais, refletindo sobre isso, concluí que ela tem razão, como sempre; pois o poeta que quer sofrer, viver com a multidão e compartilhar com ela as supremas esperanças, não tem absolutamente nada escondido dela, e deve estar sempre pronto a mostrar toda a sua alma. (BANVILLE, 1889, p. 299-300)^{xxxv}

Aqui, para explicar o motivo por que aqueles poemas “não são obras de arte” – ainda que possa soar apenas como falsa modéstia –, o poeta obriga-se a fazer uma rápida reflexão sobre a criação poética. O primeiro dos motivos reside no fato de terem sido escritos em circunstâncias bem específicas e carregadas de emoção, fato que, nos poetas românticos estudados, constituía justamente a primeira das condições para a criação. Ainda assim, alguns entre eles foram parar em outros de seus livros. E sobre aqueles que não pareciam dignos de publicação – e agora o serão –, Banville elabora uma explicação quase aforística: “Quase nunca nos mostramos bons operários, quando escrevemos sob a impressão de um sentimento verdadeiro, no mesmo momento em que o experimentamos”. Ora, o que o poeta agora quer afirmar nada mais é do que a impossibilidade de uma escrita em tempo real, ou seja, da ausência de intervalo entre sensação e escrita. Em outras palavras, não se pode ir direto ao *tempo da escrita em si*, ou sair dele imediatamente para a publicação. No caso deste livro, diferentemente da obra da juventude, o *tempo de molho* não levou a um *tempo de retrabalho*, mas à pura e simples

⁵⁵ Publicada em 1878.

⁵⁶ A tradução de trechos de *Roses de Noël*, de Théodore de Banville, é nossa.

constatação – e justificativa – do caráter irrevogavelmente não-artístico de muitos daqueles textos. Acreditar ou não no poeta, isso já é outra história.

2.2.3 VANGUARDAS E DEPOIS

Já no século XX⁵⁷, falando sobre as relações entre sentimento e escrita e entre escrita e pensamento, Mário de Andrade, no célebre “Prefácio Interessantíssimo”⁵⁸, que abre *Pauliceia Desvairada*, faz a seguinte colocação: “Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste Prefácio Interessantíssimo” (1993, p. 59). Apesar de breve, o depoimento – ou declaração de princípios – equilibra a visão romântica de escrita como “impulsão lírica”, centrada no *tempo-durante* – visão todavia já enriquecida pela terminologia psicanalítica, situando a origem da necessidade não no sentimento ou nas sensações do autor, mas no seu inconsciente –, com a presença de uma racionalidade *a posteriori*, num *tempo-depois* ao qual são atribuídas duas funções: a correção e a justificativa daquilo que foi escrito. Se a primeira delas nada tem surpreendente – é aquilo que viemos chamando de *tempo de retrabalho* –, a segunda é certamente nova, ainda que não seja possível detectar claramente seu sentido: justificar a necessidade do escrito para si mesmo? Para outrem? Ou para dar clareza àquilo que surgiu de forma obscura? Pouco nos importa a explicação para tal fenômeno, mas o fato de que há uma interferência direta do tempo no processo de escrita.

A relação entre escrita e pensamento também é fundamental para o Surrealismo, particularmente para a noção de *escrita automática*, que, como o próprio nome diz, define-se a partir da temporalidade implicada no processo. André Breton, no *Manifesto do Surrealismo*⁵⁹,

⁵⁷ Entre as obras, manifestos, depoimentos e reflexões de poetas do século XX em que não há menções ao tempo da criação, estão as seguintes: *Manifesto do Futurismo*, de Filippo Tommaso Marinetti (1909); *Manifesto técnico da literatura futurista*, de Filippo Tommaso Marinetti (1912); *Primeiro Manifesto Dadá*, de Hugo Ball (1916); *Manifesto do Senhor Antipyrina*, de Tristan Tzara (1916); *Tradição e talento individual*, de T. S. Eliot (1919); *Art poétique*, de Max Jacob (1922); *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*, de Oswald de Andrade (1924); *Manifesto Antropofágico*, de Oswald de Andrade (1928); *Second manifeste du surréalisme*, de André Breton (1929); *Cartas a um jovem poeta*, de Rainer Maria Rilke (1929); *ABC da Literatura*, de Ezra Pound (1934); *A arte da poesia*, de Ezra Pound (reunião de ensaios editados em 1910 e 1954); *O arco e a lira*, de Octavio Paz (1956); *Méthodes*, de Francis Ponge (1961); *O enigma da poesia*, Jorge Luis Borges (1967); *A poesia*, de Jorge Luis Borges (1977); *Sobre poesia (Uma luz do chão)*, de Ferreira Gullar (1978); *Tempo, vida, poesia*, de Carlos Drummond de Andrade (1986).

⁵⁸ Publicado em 1922.

⁵⁹ Publicado em 1924.

narra seu percurso de descoberta e desenvolvimento dessa técnica, que surge como uma ruptura em relação a seu antigo modo de criar. Antes da *escrita automática*, diz ele,

eu tinha fé na lentidão de elaboração para fugir a contatos inúteis, contatos que eu reprovava intensamente. Era o pudor do pensamento, de que me sobra ainda alguma coisa. [...] A virtude da palavra (da escrita: bem maior) me parecia ligada à faculdade de encurtar de modo marcante a exposição (pois era uma exposição) de alguns poucos fatos, poéticos ou outros, substanciais para mim. Em minha ideia, não era outro o processo usado por Rimbaud. Eu compunha, e o meu empenho de variedade merecia melhor sorte, os últimos poemas de *Mont de Pieté*, isto é, conseguia tirar das linhas em branco desse livro um partido incrível. Essas linhas eram o olho fechado sobre operações do pensamento, que, julgava eu, deviam ser ocultadas ao leitor. Não era trapaça, mas sim, gosto de precipitar as coisas. Eu obtinha a ilusão de uma cumplicidade possível, cada vez menos dispensável para mim. Eu pegara o vezo de afagar imoderadamente as palavras pelo espaço admitido em torno delas, por suas tangências com outras inumeráveis palavras não pronunciadas por mim. O poema FLORESTA-NEGRA marca exatamente este estado de espírito. Passei seis meses a escrevê-lo e, podem acreditar, não descansei um só dia. Mas tratava-se da estima que eu então me dedicava, não é bastante, compreendam. (BRETON, 1985, p. 50-51, grifos do autor)

Para fugir ao pensamento – manter “o olho fechado” sobre ele –, ou seja, produzir uma poesia de ruptura com a racionalidade, na esteira de Rimbaud, Breton relata um trabalho intenso e constante, que consistia em “afagar imoderadamente as palavras pelo espaço admitido em torno delas, por suas tangências com outras inumeráveis palavras não pronunciadas”. Isso quer dizer que a fuga ao pensamento/racionalidade era, para ele, fruto da construção, do próprio ato de escrita, num trabalho diário que durou seis meses, no caso do poema “Floresta-Negra”⁶⁰. Trata-se, portanto, da ênfase dada ao *tempo da escrita em si*, um *tempo-durante* que vai se distendendo – sem dúvida a partir do próprio pensamento/racionalidade – até que se chegue ao resultado.

Essa forma de trabalho marcada pela “fé na lentidão de elaboração”, todavia, não lhe é satisfatória, e é na via contrária que surgirá a *escrita automática*:

Certa noite então, antes de adormecer, percebi, nitidamente articulada a ponto de ser impossível mudar-lhe uma palavra, mas bem separada do ruído de qualquer voz, uma frase bem bizarra que me alcançava sem trazer indício dos acontecimentos aos quais, segundo o testemunho de minha consciência, eu estava preso, nessa ocasião, frase que me pareceu insistente, frase, se posso ousar, *que batia na vidraça*. Rapidamente tive a sua noção, e já me dispunha a passar adiante quando o seu caráter orgânico me reteve. Na verdade, esta frase me espantava; infelizmente não a guardei até hoje, era algo como: “Há um homem cortado em

⁶⁰ O poema tem dezesseis versos.

dois pela janela”, mas não poderia haver ambiguidade, acompanhada como estava pela fraca representação visual de um homem andando, e seccionado a meia altura por uma janela perpendicular ao eixo de seu corpo. Fora de dúvida era a simples aprumação no espaço de um homem debruçado à janela. Mas esta janela tendo seguido o deslocamento do homem vi que se tratava de uma imagem de tipo bastante raro e logo pensei em incorporá-la a meu material de construção poética. Assim que lhe concedi este crédito ela deu lugar a uma sucessão quase ininterrupta de frases que não me surpreenderam menos e me deixaram sob a impressão de uma tal gratuidade que me pareceu ilusório o império que até então eu mantinha sobre mim mesmo, e só pensei então em liquidar a interminável disputa travada em mim. (BRETON, 1985, p. 52-54, grifos do autor)

A frase que surge subitamente – e esteve a ponto de ser abandonada – funciona como um elemento desencadeador, um *ponto de descoberta*: revela-lhe a possibilidade do poético – a estranheza da imagem, na linhagem do que já vinha buscando – a partir da ausência de pensamento implicado em sua produção, e não mais da vigilância constante e do trabalho minucioso para afastar o pensamento das imagens poéticas. Com isso, e calcando-se nas ideias de Freud, Breton vislumbra um novo *método*, que passa imediatamente a ser testado:

Tão ocupado estava eu com Freud nessa época, e familiarizado com os seus métodos de exame que eu tivera alguma ocasião de praticar em doentes durante a guerra, que decidi obter de mim o que se procura obter deles, a saber, um monólogo de fluência tão rápida quanto possível sobre o qual o espírito crítico do sujeito não emita nenhum julgamento, que não seja, portanto, embaraçado com nenhuma reticência, e que seja tão exatamente quanto possível o *pensamento falado*. Parecia-me, ainda me parece – a maneira como me chegara a frase do homem seccionado o comprovava – que a velocidade do pensamento não é superior à da palavra e que ele não desafia forçadamente a língua, nem mesmo a caneta que corre. Foi com estas disposições que Philippe Soupault, a quem eu comunicara estas primeiras conclusões, e eu começamos a escrever, pouco nos importando com o que pudesse suceder literariamente. A facilidade de realização fez o resto. (BRETON, 1985, p. 54-55, grifos do autor)

Assim, sem os julgamentos do “espírito crítico do sujeito”, a escrita pode se tornar tão rápida quanto o pensamento. Ou, dito de outro modo, a proposta surrealista visa a contornar o que, ainda na primeira seção, a partir de Quintiliano, chamamos de *efeito de freio* produzido pela escrita. Separados por séculos, Quintiliano e Breton dizem a mesma coisa, discordando apenas nos resultados desejados: enquanto o primeiro busca a ordem, afirmando, para isso, que a mão deve retardar o pensamento, o segundo busca a desordem, desejando para isso que a mão acompanhe o pensamento.

O resultado apontado por Breton é coerente com o método:

No fim do primeiro dia podíamos ler umas cinquenta páginas obtidas por este meio, e começar a comparação de nossos resultados. No conjunto, os de Soupault e os meus mostravam notável analogia: mesmo vício de construção, falhas similares, mas também, de cada lado, a ilusão de um estro maravilhoso, muita emoção, escolha considerável de imagens de uma tal qualidade que não teríamos sido capazes de preparar uma só delas, mesmo com muito empenho, um pitoresco muito especial, e de um lado e de outro, alguma proposição de pungente burlesco. As únicas diferenças entre nossos dois textos me pareceram corresponder essencialmente a nossos temperamentos recíprocos, o de Soupault menos estático que o meu, e se ele permite esta leve crítica, ao fato de ter ele cometido o erro de distribuir, ao alto de certas páginas, e sem dúvida, por espírito de mistificação, algumas palavras à guisa de títulos. Em compensação, devo-lhe a justiça de dizer que ele se opôs sempre, com toda energia, a qualquer retoque, à mínima correção ao curso de toda passagem desse gênero que me parecia até descabida. Tinha ele toda razão nisso. É com efeito muito difícil apreciar em seu justo valor os diversos elementos presentes, diga-se mesmo, é impossível apreciá-los numa primeira leitura. A vós que escreveis, estes elementos, na aparência, *vos são tão estranhos quanto a outro qualquer*, e naturalmente desconfiais. Falando poeticamente, eles se reconhecem sobretudo por um alto grau de *absurdidade imediata*, sendo o próprio desta absurdidade, num exame mais aprofundado, dar lugar a tudo que há de admissível, de legítimo no mundo: a divulgação de certo número de propriedades e de fatos não menos objetivos, em suma, que os outros. (BRETON, 1985, p. 55-56, grifos do autor)

O volume de material produzido em um dia – embora não saibamos seu valor poético, no sentido de resultar em uma obra publicável – ratifica a ideia de uma escrita sem freios, ao mesmo tempo que contrasta com a lentidão relatada na criação de “Floresta-Negra”. Mas o que parece mais interessante, para ambos os casos, é que a perspectiva de Breton sempre se dá em relação ao *tempo da escrita em si*: é nela, na escrita, que a criação se resolve, seja no tempo estendido, seja na ausência de tempo, sem planejamentos prévios – a não ser a intenção de fuga da racionalidade –, esboços ou pré-escritas, nem menção a um desenrolar que aponte para um *tempo de molho* ou de *retrabalho*. Ao contrário, é de maneira enfática que ele manifesta concordância com seu companheiro Philippe Soupault no que diz respeito à oposição “a qualquer retoque, à mínima correção” durante o processo de escrita.

Tudo isso fica evidente na seção “Segredos da arte mágica surrealista”, em que o tom de relato de experiências da primeira parte do manifesto é substituído pelos aconselhamentos, mais especificamente na sub-seção “Composição surrealista escrita, ou primeiro e último jato”:

Mande trazer com que escrever, quando já estiver colocado no lugar mais favorável possível para concentração do seu espírito sobre si mesmo. Ponha-se no estado mais passivo, ou receptivo, dos talentos de todos os outros. Pense que a literatura é um dos mais tristes caminhos que levam a tudo. Escreva depressa, sem assunto preconcebido, bastante depressa para não reprimir, e para fugir à tentação de se reler. A primeira frase vem por si, tanto é verdade que a cada segundo há uma frase estranha ao nosso pensamento consciente, pedindo para ser

exteriorizada. É bastante difícil decidir sobre a frase seguinte: ela participa, sem dúvida, a um só tempo, de nossa atividade consciente e da outra, admitindo-se que o fato de haver escrito a primeira supõe um mínimo de percepção. Isto não lhe importa, aliás; é aí que reside, em maior parte, o interesse do jogo surrealista. A verdade é que a pontuação se opõe, sem dúvida, à continuidade absoluta do vazamento que nos interessa, se bem que ela pareça tão necessária quanto a distribuição dos nós numa corda vibrante. Continue enquanto lhe apraz. Confie no caráter inesgotável do murmúrio. Se o silêncio ameaça cair, por uma falta de inatenção, digamos, que o leve a cometer um pequeno erro, não hesite em cortar uma linha muito clara. Após uma palavra cuja origem lhe pareça suspeita, ponha uma letra qualquer, a letra l, por exemplo, sempre a letra l, restabeleça o arbitrário, impondo esta letra como inicial à palavra que vem a seguir. (BRETON, 1985, p. 62-63)

Após algumas breves recomendações que se aproximam do *tempo de preparação interior* que definimos com os poetas românticos, o método é bastante claro: escrever depressa, sem planejamento e sem releituras. Mais do que isso, o inconsciente e o arbitrário andam juntos, um contribuindo com – e para – o outro. Desse modo, o método surrealista pode alcançar a originalidade que deseja, produzindo o estranhamento necessário para desestabilizar a racionalidade que limita a percepção da realidade e, assim, cumprir seu ideal – revolucionário e transcendente à estética – de revelação. A escrita surrealista seria apenas um desdobramento da escrita inspirada, inflada por um furor súbito, uma iluminação, à maneira romântica, não fosse a preocupação de Breton em erigir um método, plasmado do método psicanalítico.

Mas a fuga ao pensamento, a busca do arbitrário e a expressão do inconsciente estão longe de ser unanimidade. No mesmo ano de 1924, Giuseppe Ungaretti pondera sobre o papel do pensamento na criação poética⁶¹. Para ele, o pensamento faz a mediação entre sensação e expressão:

Os dois pólos do tormento artístico, agora já na opinião de todos, são a sensação e a expressão. Mas entre um e outro há uma escala de elaboração, e é muitas vezes uma subida muito árdua. Imaginemos o jogo da maneira mais fácil – e não creio afastar-me demais da realidade –, suponhamos que a sensação mova os afetos do coração ou da mente, ou do coração e da mente: deveremos esperar uma conversão, ou seja, que a sensação se tenha tornado uma ideia autônoma, definida, nítida, antes de buscar as palavras mais estritamente adequadas a esta ideia. Tudo isto, inclusive a expressão feliz, pode ocorrer repentinamente, em casos que foram ditos “iluminações”, e em casos de força de hábito, de consumado ofício. Mas muitas vezes entre um grau e outro intercorre um tempo mais ou menos longo. Para passar da ideia às palavras que a contenham plenamente, coisa aliás muito problemática, e que mostram todas as suas mais leves nuances, é preciso às vezes um tempo longuíssimo. (UNGARETTI, 1994, p. 38-39)

⁶¹ “Ponto de Mira” é o título da conferência, posteriormente publicada em livro. O texto inicia com a seguinte frase: “A primeira tarefa do artista é esclarecer seu pensamento.” (UNGARETTI, 1994, p. 27)

Para o poeta italiano, a criação consiste na passagem da sensação à expressão, numa “escala de elaboração” que se dá em dois grandes momentos: primeiro, a passagem da sensação à ideia autônoma; segundo, a passagem da ideia autônoma à expressão verbal. Ainda, é interessante ressaltar que o italiano prevê a possibilidade de uma resolução rápida desse percurso, o que pode se dar tanto por “iluminações”, quanto pelo “consumado ofício”.

Seu interesse, todavia, parece residir na necessidade de “um tempo mais ou menos longo”. Assim, para o primeiro momento, esse tempo necessário corresponde a uma espera, embora pouco especificada: seria uma espera como *planejamento*? Ou talvez como *preparação interior*? Há alguma atividade nessa espera? Nada podemos inferir, a não ser o fato em si de ser uma ação do/no tempo. Já para o segundo momento, em que se buscam as “palavras mais estritamente adequadas a esta ideia”, em que se faz a passagem “da ideia às palavras que a contenham plenamente”, Ungaretti diz que “é preciso às vezes um tempo longuíssimo”. É o que viemos definimos como *tempo da escrita em si*, e parece consistir no núcleo da criação poética para o italiano. Ainda que por outro caminho, e em busca de outros resultados, a postura de Ungaretti assemelha-se à fase de “fé na lentidão de elaboração” de Breton.

Uma escrita surpreendentemente baseada no *tempo-antes* é a de Vladimir Maïakóvsky, conforme seu testemunho em *Como fazer versos*⁶². Depois de apresentar suas ideias gerais sobre poesia e linguagem poética, e sempre advertindo que não está interessado em formular regras de composição, o poeta russo passa a falar sobre seu processo criativo:

Como se faz um poema?

O trabalho inicia-se muito antes de se ter tomado consciência de um mandato social.

O trabalho poético preparatório faz-se de modo contínuo.

Uma obra poética de qualidade só pode ser feita num tempo dado se se dispõe de um grande número de “reservas poéticas”.

Todas estas reservas ficam depositadas na cabeça, mas sei que tudo será utilizado.

A preparação destas reservas ocupa todo o meu tempo. Dedico a esta tarefa de dez a dezoito horas por dia e ando sempre a elaborar qualquer coisa. É esta concentração que explica a famosa distração dos poetas.

Para mim, o trabalho destas reservas dá-se numa tal tensão que, em noventa casos de cada cem, lembro-me do local onde, durante os quinze anos do meu trabalho, certas rimas, aliterações, imagens, etc., tomaram forma definitiva. (MAIAKÓVSKY, 1979, p. 28)

⁶² Publicado em 1926.

A feitura de um poema começa a ser descrita como anterior à consciência de um “mandato social”, tão caro à sua poesia. Há, sim, um trabalho contínuo, mental, de preparação de “reservas”, isto é, algo situado entre o que definimos como *tempo de planejamento* e *tempo de pesquisa*, que exige uma preocupação em tempo integral.

Tais “reservas”, num momento oportuno, adquirirão a materialidade verbal, na forma de anotações. Surge, então, uma ferramenta de trabalho essencial:

O “bloco de notas” é uma das condições essenciais para fazer qualquer coisa de válido.

Habitualmente, este bloco só é mencionado depois da morte do poeta; durante anos arrasta-se no pó, é publicado com as obras póstumas e muito depois das “obras terminadas”. Mas, para o escritor, esse bloco é tudo. (MAIAKÓVSKY, 1979, p. 28-29)

É no “bloco de notas”, pois, que Maiakóvsky deposita suas “reservas” variadas, sejam elas “rimas, aliterações, imagens, etc.”, caracterizando já um *tempo de pré-escrita*. E é a partir dele que, quando a necessidade de criação se apresentar, a obra começa a tomar forma, de acordo com um plano de trabalho que adapta seu ritmo pessoal de produção ao tempo desejado para sua realização:

Somente a existência destas reservas, cuidadosamente verificadas, me dá a possibilidade de concluir a minha obra no tempo desejado, porque a minha norma de produção no trabalho atual é de oito a dez linhas por dia.

Em qualquer circunstância, o poeta avalia todas as ocorrências, todos os indícios, todos os acontecimentos, exclusivamente como matéria de expressão verbal. (MAIAKÓVSKY, 1979, p. 29)

Estamos, agora, no *tempo da escrita em si*, que é determinado pela avaliação minuciosa dessas “reservas”. Apesar da afirmação anterior de que suas anotações são perfeitamente localizáveis no tempo e no espaço em que foram tomadas, no momento da escrita elas se descolam de suas circunstâncias para serem abordadas “exclusivamente como matéria de expressão verbal”. Na sequência, Maiakóvsky traz um exemplo da sua preocupação com a tomada de notas e de seu uso subsequente:

Outrora, eu mergulhava tão profundamente neste trabalho que temia empregar palavras e expressões que me pareciam poder ser úteis para os meus futuros versos, e isto tornava-me triste, aborrecido e taciturno.

Por volta de 1913, ao regressar de Saratov a Moscou, querendo provar a pureza das minhas intenções a uma mulher jovem que viajava comigo no mesmo comboio disse-lhe que não era um homem, mas uma nuvem de calças. Mal pronunciei estas palavras pensei que poderiam ser úteis a um verso e que me arriscava a vê-las repetidas, gastas. Terrivelmente inquieto comecei a interrogar a mulher durante cerca de meia hora, fazendo-lhe perguntas pérfidas, e só me acalmei ao ficar com a certeza de que as minhas palavras já lhe tinham saído pela outra orelha.

Dois anos mais tarde a “nuvem de calças” serviu-me para título de um poema. (MAIAKÓVSKY, 1979, p. 29-30)

Narrando o surgimento de uma imagem numa situação de conversa informal, o poeta deixa entrever sua preocupação com a originalidade de seus achados verbais. A repetição daquela imagem ainda em estado bruto – ou seja, enquanto poesia *em potencial* –, ou a mera possibilidade que pudesse vir a ser lembrada por sua interlocutora, torna-se uma ameaça: a de que ela perdesse seu frescor e já não mais pudesse ser utilizada futuramente. Por isso a pressa em motivar o esquecimento de suas palavras – ainda que seja impossível afirmar que a interlocutora fosse de fato reter aquela expressão na memória, ou que isso pudesse efetivamente comprometer o sucesso futuro de seu emprego poético, ou que sua estratégia de evasivas tenha funcionado conforme desejava. Tomadas, enfim, todas as precauções, a imagem entra para o rol de “reservas”, e o resultado, com um afastamento de dois anos, é o seu uso, agora sim, em contexto poético.

Outro exemplo trazido por Maiakóvsky é o da composição do poema “A Serguei Essenine”, homenagem ao poeta e amigo que havia cometido suicídio em 1925. Depois da decisão de criar um poema que se distanciasse tanto do poema de suicídio de Essenine quanto das homenagens em tom elegíaco feitas por outros poetas, Maiakóvsky viu-se paralisado:

Hoje, tendo já conseguido o poema, torna-se fácil dar a fórmula; mas como era difícil começá-lo!

Este trabalho caiu-me em cima justamente na época das minhas idas e vindas ao interior e das conferências. Durante quase três meses voltava continuamente a este tema e não me era possível inventar qualquer coisa de válido. Tinha a cabeça cheia do rosto lívido, de tubos de água e de outras coisas infernais. [*Essenine enforcou-se pendurado num tubo de água, num quarto do Hotel de Inglaterra, em Leningrado, cf. nota do tradutor*]

Em três meses não criei uma linha. Tudo o que consegui foi, repensando constantemente as palavras, uma reserva de algumas rimas.

No regresso de uma viagem, aproximava-me já de Moscou, compreendi que o tempo que me tomava este poema e a sua dificuldade provinham da excessiva semelhança entre aquilo que devia descrever e o ambiente em que me encontrava. Os mesmos quartos de hotel, os mesmos tubos, a mesma forçada solidão.

Este ambiente envolvia-me, não me permitia evadir-me, não proporcionava nem os sentimentos nem as palavras necessárias para fustigar, para negar, não dava relevo aos dados para um apelo à coragem. (MAIAKÓVSKY, 1979, p. 39-40)

Além da decisão de compor e do acúmulo de algumas “reservas”, Maiakóvsky, ao cabo daquele tempo infrutífero, foi capaz de detectar a origem do problema: a excessiva proximidade entre a situação em que se encontrava e a situação da qual se dispusera a escrever. E, embora não relate como resolveu propriamente essa questão e chegou ao poema, o poeta generaliza a solução:

Daí pode deduzir-se algo que é quase uma regra: para trabalhar numa obra poética é indispensável uma mudança de local ou de tempo. Do mesmo modo como na pintura, por exemplo; quando se desenha um objeto é necessário que o desenhador se afaste para uma distância equivalente à dimensão do objeto multiplicada por três. Se o não fizer deixará muito simplesmente de ver o objeto que pretende pintar. Quanto maiores forem os objetos ou os acontecimentos maior deve ser a distância. Os fracos não conseguem avançar e esperam que o acontecimento passe, para refleti-lo; os fortes ultrapassam-no de modo a arrastar o próprio tempo. (MAIAKÓVSKY, 1979, p. 40-41)

A solução colocada por Maiakóvsky está no distanciamento em relação às circunstâncias motivadoras, seja ele espacial ou temporal. A analogia com a pintura, que só através do afastamento permite a apreensão do objeto a ser representado em sua totalidade, dá novamente ênfase, agora sob outro ângulo, aos momentos anteriores à *escrita em si*. No fim das contas, é a antiga história de revolver “longo tempo na mente” o assunto a ser tratado (Horácio), de discorrer “longamente sobre o tema” (Vinsauf), de não iniciar uma obra só porque “veio à mente, uma vez, um desejo súbito e um arrebatamento repentino” (Vida).

O poeta russo, contudo, vai além, ao sublinhar a necessidade de não simplesmente esperar “que o acontecimento passe, para refleti-lo”, mas de criar condições de ultrapassá-lo “de modo a arrastar o próprio tempo”. As “reservas” são um caminho para que se evite uma visão por demais parcial do próprio tempo:

A descrição do presente feita por aqueles que participam dos combates atuais será sempre incompleta, talvez falsa, de qualquer modo unilateral. É necessário acreditar que uma tal obra é a soma, o resultado, de duas obras – notas do contemporâneo e do trabalho de conjunto do futuro artista. (MAIAKÓVSKY, 1979, p. 41)

Através das “reservas”, há uma síntese possível entre as circunstâncias desencadeadoras do presente e o trabalho que virá. Mais uma vez, o afastamento necessário não consiste em espera passiva, mas numa etapa significativa – e ativa – do trabalho de criação:

Uma mudança de plano em relação àquele em que se produziu um fato e a distância são indispensáveis. Naturalmente, isto não significa que o poeta deva sentar-se e esperar que o tempo o ultrapasse. Ele deve fustigar o tempo. Substituir a lentidão do tempo por uma mudança de lugar, entretecer o tempo na imaginação, para que num só dia passe um século. (MAIAKÓVSKY, 1979, p. 42)

Nos termos em que colocamos, parece uma mescla de *tempo de planejamento* e *tempo de preparação interior*. Interessante notar que, se o primeiro tem uma origem clássica, o segundo tem uma origem romântica – e não seria esse um bom retrato da originalidade da poesia de Maiakóvsky, do caminho que encontrou para aproximar a metódica lentidão da pesquisa formal e a pressa febril do engajamento político?

Maiakóvsky, por fim, ainda discute a importância do *tempo-depois*:

O tempo é também necessário para deixar uma coisa já feita repousar. Todos os versos que eu escrevi sobre um tema imediato, com o maior entusiasmo interior, e que me agradavam a mim próprio enquanto os fazia, pareciam, apesar disso, insípidos, não trabalhados, unilaterais. No dia seguinte tem-se sempre uma terrível vontade de os refazer. Por isso, quando acabo um poema encerro-o numa gaveta durante vários dias, em seguida retiro-o e vejo imediatamente os defeitos que nele se escondiam. Trabalho muito fatigante. (MAIAKÓVSKY, 1979, p. 43)

Aqui, é da ação do *tempo de molho* sobre um “tema imediato” que se está falando: os versos repousam enquanto o entusiasmo arrefece, e, depois de guardados “durante vários dias”, dão a ver seus defeitos, ensejando um *tempo de retrabalho*. E tal postura, por maior que seja a urgência de dar a público um “poema de agitação”, deve ser mantida:

Mais uma vez, não quer dizer que seja necessário escrever apenas sobre o que é atual. Chamo simplesmente a atenção dos poetas para o fato de os poemas de agitação, considerados fáceis, exigirem, na realidade, grande esforço e muita habilidade, que compensam a falta de tempo. Mesmo quando se prepara um trabalho de agitação é necessário, por exemplo, transcrevê-lo à noite, e não de manhã. Basta relê-lo no dia seguinte para encontrar coisas fáceis de corrigir. Se o copiamos de manhã, a maior parte do que é mau permanecerá. (MAIAKÓVSKY, 1979, p. 43)

Fica nítido, pois, que, na visão de Maiakóvsky, a criação poética é sobretudo um trabalho sobre o tempo – e as dificuldades de se escrever sobre temas do momento residem justamente no manejo do tempo, por mais exíguo que ele seja.

Também Paul Valéry reflete sobre o tempo da elaboração dos poemas no artigo *Acerca do Cemitério Marinho*⁶³. Já de início, faz considerações gerais sobre a criação poética, tentando situar uma forma da produção que, na sua ótica, e naquela época, parecia estar em descrédito:

Não sei se ainda está em voga elaborar longamente os poemas, mantê-los entre o ser e o não ser, suspensos diante do desejo durante anos; cultivar a dúvida, o escrúpulo e os arrependimentos – a tal ponto que uma obra sempre retomada e refeita adquira aos poucos a importância secreta de um trabalho de reforma de si mesmo.

Essa maneira de produzir pouco não era rara nos poetas e em alguns prosadores há quarenta anos. O tempo não contava para eles; o que é divino. Nem o Ídolo do Belo, nem a superstição da Eternidade literária estavam arruinados ainda; e a crença na Posteridade não estava totalmente abolida. Existia uma espécie de *Ética da forma* que levava ao trabalho infinito. Aqueles que se dedicavam a ela sabiam muito bem que quanto maior fosse o trabalho, menor o número de pessoas que o concebem e apreciam; esforçavam-se por muito pouco – e como que santamente...

Afastamo-nos, por esse caminho, das condições “naturais” ou ingênuas da Literatura e acabamos confundindo insensivelmente a composição de uma obra do espírito, que é uma coisa *finita*, com a vida do próprio espírito, que é uma força de transformações sempre em ação. Chegamos ao trabalho pelo trabalho. Aos olhos desses amantes de inquietude e de perfeição, uma obra nunca está *acabada* – palavra que, para eles, não tem qualquer sentido –, e sim *abandonada*; e esse abandono que a entrega às chamas ou ao público (seja ele feito do cansaço ou da obrigação de entregá-lo) é uma espécie de *acidente* para eles, comparável à ruptura de uma reflexão que a fadiga, o aborrecimento, ou alguma outra sensação vem anular. (VALÉRY, 1991, p. 169, grifos do autor)

Valéry entende que há uma dimensão ética associada à escrita como “trabalho infinito”, ou seja, uma disposição individual que transcende os limites do texto criado para se transformar num trabalho sobre o próprio indivíduo, dizendo respeito não só à obra, portanto, mas ao espírito que a cria. A perspectiva de uma infinitude criativa, ainda que meramente hipotética, subverte a lógica da criação artística, que pressupõe – ou costuma pressupor – um ponto final – mesmo quando tardio – voluntário. Com o término da obra num estágio de suspensão permanente, há um processo de acumulação do *tempo-durante* e do *tempo-depois*: o *tempo da escrita em si*, o *tempo de molho* e o *tempo de retrabalho* articulam-se de modo a possibilitar o “trabalho pelo trabalho”. Ao substituir o *acabamento* da obra pelo *abandono*, Valéry define

⁶³ Publicado em março de 1933, na *Nouvelle Revue Française*, e posteriormente incluído na série *Variétés*.

como uma espécie de violência a força capaz de interromper o trabalho e dar fim à obra, força marcada por um caráter accidental, contingente.

Dessa maneira, a ideia de que a criação é focada no processo, no trabalho, e não no resultado em vista, gera a inexistência de previsão de término. Essa, por sua vez, deriva da inexistência de planejamento: não se sabe quando parar porque não se sabe aonde se quer chegar, ou seja, porque não se definiu *a priori* aonde se quer chegar. Sendo assim, a perspectiva de Valéry, de fim como ruptura, ajuda-nos a perceber a presença de uma decisão arbitrária que define o limite voluntário do trabalho: ela pode estar dada desde o início, na expectativa que se tem da obra quando do seu planejamento; pode se dar ao longo do processo, por uma descoberta; pode se dar no fim do processo, pelo esgotamento. Se em nenhum momento um limite é vislumbrado, o fim do trabalho, como assinala Valéry, só pode ser determinado por uma força accidental.

Depois dessa introdução, o autor de *Cemitério Marinho* insere-se no grupo de trabalhadores incansáveis:

Eu tinha contraído esse mal, esse gosto pervertido pela retomada indefinida e essa benevolência com o estado reversível das obras, na idade crítica em que se forma e se fixa o homem intelectual. Reencontrei-os com todas as suas forças quando, perto dos cinquenta anos, as circunstâncias fizeram com que eu voltasse a compor. Portanto, vivi muito com meus poemas. Durante quase dez anos, eles foram para mim uma ocupação de duração indeterminada – mais um exercício que uma ação, mais uma procura que uma entrega, mais uma manobra de mim mesmo, por mim mesmo, que uma preparação visando o público. Parece que me ensinaram muitas coisas... (VALÉRY, 1991, p. 169-170)

Aqui, Valéry define sua perspectiva como um “gosto pervertido pela retomada indefinida” e uma “benevolência com o estado reversível das obras”, afirmando a indeterminação de sua ocupação enquanto poeta. Fica explícita, em seu discurso, a falta de interesse pela ponta final do processo, isto é, o público – coerentemente com sua visão.

É assim, então, que, chegando ao testemunho do caso concreto da produção de “Cemitério Marinho”, Valéry apresenta as circunstâncias que o levaram ao término do poema – ou, melhor dizendo, à interrupção de um ciclo de escritas e reescritas – e à sua publicação:

Preciso dizer, primeiramente, que o *Cemitério Marinho*, tal como é, é para mim o resultado da *interrupção* de um trabalho interno por um acontecimento fortuito. Certa tarde do ano de 1920, nosso saudoso amigo, Jacques Rivière, tendo

vindo visitar-me, encontrou-me em um “estado” desse *Cemitério Marinho*, sonhando em corrigir, em suprimir, em substituir, em agir aqui e ali... Ele não descansou enquanto não conseguiu lê-lo; e tendo lido, como ficou entusiasmado. Nada é tão decisivo quanto o espírito de um diretor de revista. Foi assim que, *acidentalmente*, fixou-se a forma dessa obra. Não tenho mérito nisso. Além disso, não posso voltar para qualquer coisa que tenha escrito sem pensar que faria algo totalmente diferente se alguma intervenção estranha ou uma circunstância qualquer não houvesse rompido o encantamento de não terminar. Gosto apenas de trabalhar o trabalho: os começos me aborrecem e desconfio ser perfectível tudo o que vem de primeira. O espontâneo, mesmo excelente, mesmo sedutor, nunca me parece muito *meu*. Não estou dizendo que “eu tenha razão”: estou dizendo que sou assim... (VALÉRY, p. 171, grifos do autor)

Como se vê, Valéry atribui a uma presença externa a conclusão de “Cemitério Marinho”, ou, em seus termos, a fixação da “forma dessa obra”. E mais: depois de dada a público, ela parece adquirir um caráter imutável, já que as mudanças na obra publicada só se dão no campo do pensamento, em hipóteses construtivas que não virão à luz, e não no campo da ação – como ocorre com muitos poetas que retrabalham obras já publicadas. Já estava, afinal, “rompido o encantamento de não terminar”.

No relato, também é interessante notar que, tal qual fizemos alguns parágrafos acima, ao falar sobre o fim do processo, Valéry deriva para suas outras etapas, recuando até o início, o surgimento da primeira ideia. E sobre o princípio, de forma categórica e um tanto contraditória, afirma a presença do espontâneo: são manifestações que aborrecem, dignas de desconfiança, ao mesmo tempo que necessárias, pois é dessas manifestações perfectíveis que surge o desejo de aperfeiçoar, de “trabalhar o trabalho”. É nessa ênfase dada ao trabalho que Valéry funda sua poética, caracterizada por um deslocamento da intencionalidade do resultado – o que o poema “diz” – para a intencionalidade do processo – o que o poema “faz”, e como o “faz”. O caso do surgimento de “Cemitério Marinho” ilustra suas posições:

Portanto, se me interrogarem, se se inquietarem (como acontece, e às vezes intensamente) sobre o que eu “quis dizer” em tal poema, respondo que não *quis dizer*, e sim *quis fazer*, e que foi a intenção de *fazer* que *quis* o que eu *disse*... Quanto ao *Cemitério Marinho*, essa intenção primeiramente foi apenas uma imagem rítmica vazia, ou cheia de sílabas inúteis, que veio me obcecar por algum tempo. Notei que essa imagem era decassílabo e refleti um pouco sobre esse tipo tão pouco empregado na poesia moderna; parecia-me pobre e monótono. Era quase insignificante perto do alexandrino, elaborado prodigiosamente por três ou quatro gerações de grandes artistas. O demônio da generalização sugeria que se tentasse levar esse *Dez* à potência do *Doze*. Ele me propôs uma certa estrofe de seis versos e a ideia de uma *composição* baseada no número dessas estrofes e consolidada por uma diversidade de tons e de funções que lhe serão destinados. Entre as estrofes deveriam ser instituídos contrastes ou correspondências. Essa última condição logo exigiu que o poema possível fosse um monólogo do “eu”, no qual os temas mais simples e os mais constantes de minha vida

afetiva e intelectual, tais como foram impostos à minha adolescência, e associados ao mar e à luz de um certo lugar às margens do Mediterrâneo, fossem chamados, tramados, contrapostos...

Tudo isso conduzia à morte e tocava o pensamento puro. (O verso escolhido de dez sílabas tem alguma relação com o verso dantesco.)

Era preciso que meu verso fosse denso e muito ritmado. Eu sabia que estava me dirigindo para o monólogo mais pessoal e também mais universal que poderia construir. O tipo de verso escolhido, a forma adotada para as estrofes davam-me condições que favoreciam certos “movimentos”, permitiam certas mudanças de tom, solicitavam um certo estilo... O *Cemitério Marinho* estava concebido. Um trabalho bastante longo veio a seguir. (VALÉRY, 1991, p. 173-174, grifos do autor)

Ou seja, Valéry parte de um *ponto de descoberta*, que surge de uma “imagem rítmica”, para um período de múltiplas reflexões: primeiro, sobre o tipo de verso e de estrofe a serem adotados, sua relação com os poetas que o precederam e com seus contemporâneos; em seguida, sobre os efeitos esperados a partir daquela escolha; finalmente, sobre os temas a serem desenvolvidos no poema. Vemos, aí, uma ilustração quase didática do *tempo-antes*, com a presença do *tempo de planejamento* nas duas primeiras reflexões, e do *tempo de definição do tema* na terceira, como uma consequência das anteriores. Concebido o poema, é chegado o momento de “um trabalho bastante longo”, de acordo com as premissas já desenvolvidas aqui.

Também adepto do trabalho incessante, o italiano Cesare Pavese, na edição definitiva de seu primeiro conjunto de poemas, *Trabalhar cansa*⁶⁴, faz acompanhá-la de dois estudos sobre o próprio livro, em que busca “tornar claros” para si “o seu significado e as suas perspectivas” (PAVESE, 2009, p. 351). No primeiro deles, *O ofício de poeta*⁶⁵, o italiano procura elucidar o contínuo processo de descobertas que lapidou seu estilo:

A composição desta coletânea durou três anos.

Três anos de juventude e de descobertas, durante os quais, naturalmente, a minha ideia de poesia e minhas capacidades intuitivas foram aos poucos se aprofundando. E mesmo agora, quando essa profundidade e esse vigor me parecem bastante ultrapassados, não creio que toda – absolutamente toda – a minha vida tenha sido consumida por três anos no vazio. (PAVESE, 2009, p. 353)

Mais do que escrita, a composição do livro é apresentada pelo próprio autor como um período de aprendizado e desenvolvimento, o que certamente tem a ver com o fato de ser esta sua obra

⁶⁴ A primeira edição é de 1936, e a edição definitiva, reorganizada e acrescida de poemas escritos entre 1936 e 1940, de 1943.

⁶⁵ Escrito em 1934: “O primeiro, *O ofício de poeta*, foi escrito em novembro de 1934, e hoje tem para mim um interesse apenas documental. Quase todas as suas afirmações e pontos categóricos são absorvidos e superados no segundo [...]” (PAVESE, 2009, p. 351, grifos no original)

de estreia. Um dos primeiros pontos que discute diz respeito ao que chama de “cancioneiros construídos”, isto é, livros de poemas regidos por um conceito ou fio condutor, tais como *As flores do mal*, de Baudelaire, e *Folhas de relva*, de Walt Whitman (PAVESE, 2009). Apesar de não negar que isso – conceito ou fio condutor – possa ser descoberto em seu livro, nega que tenha sido intencional. Isso porque, na sua concepção, “dois ou mais poemas só podem constituir uma narrativa ou construção se cada um for, em si mesmo, inacabado” (PAVESE, 2009, p. 355), fato que traz consequências técnicas que não desejava.

Assim, é na negação do cancionero como resultado final que Pavese situa o ponto de partida de sua obra – o que também não se deu sem dúvidas e hesitações:

Seguir meu gosto e não cair no cancionero-poema foi portanto minha única exigência – de ordem técnica, por tudo o que já expus até aqui, mas que também envolve todas as minhas faculdades.

Entretanto ia ganhando consistência em mim uma ideia de poesia-narrativa que, a princípio, eu mal conseguia distinguir do gênero poemeto. Naturalmente não se trata apenas de questão de tamanho. As observações de Poe sobre o conceito de poema, que ainda são válidas, devem ser completadas por considerações de conteúdo, que formarão uma coisa só com os aspectos exteriores, referentes à extensão de um poema. Este é o ponto que, no início, eu não distinguia com clareza; aliás, com uma certa arrogância, eu acreditava que bastaria um enérgico ato de fé na poesia, sei lá, clara e distinta, musculosa, objetiva, essencial e assim por diante. Era o princípio de minha evolução. E a evolução está toda aqui, na crescente consciência deste problema que ainda hoje me parece bem longe de estar esgotado. (PAVESE, 2009, p. 355-356)

Há, nesse momento, uma preocupação técnica – a questão da não-abertura do poema, que traz consequências, segundo o próprio poeta, na extensão e no conteúdo – que é anterior à escrita. Estamos falando aí, portanto, de um período que definimos como *tempo de planejamento*, um planejamento que, por certo, não é formal nem linear, e sim marcado pela obscuridade e pela falta de consciência plena.

Pavese, em meio a essa obscuridade, consegue apontar um *ponto de descoberta*, um momento definidor para a evolução de sua escrita: a produção do poema “I mari del Sud”. Trata-se, já, da consequência daquela busca imprecisa:

A primeira realização digna de nota dessas veleidades é precisamente a primeira poesia da coletânea: “I mari del Sud”. Mas é óbvio que, desde o primeiro dia em que pensei numa poesia, lutei com o pressentimento desta dificuldade. Inúmeras tentativas precederam “I mari del Sud”, mas a experiência concomitante de uma prosa narrativa ou apenas discursiva me tirava toda a alegria da criação e revelava-se em sua desesperante banalidade.

Como exatamente eu passei de um lirismo entre confessional e introspectivo [...] à narração clara e pacata de “I mari del Sud”, só posso dizer que essa transformação não ocorreu de repente, mas, por quase um ano antes de “I mari del Sud”, não pensei seriamente em escrever poemas e nesse ínterim, como já fizera antes, mas já com maior intensidade, andava por um lado ocupando-me de estudos e traduções da literatura norte-americana e, por outro, compondo certas novelinhas semidialetais e, em colaboração com um amigo pintor, uma pornoteca dileitante, sobre a qual não seria lícito estender-me aqui. Basta dizer que essa pornoteca resultou em um conjunto de baladas, tragédias, canções, poemas em oitavas, tudo vigorosamente sotádico – e isso pouco importa agora – mas também, e isso é o que importa, vigorosamente imagético, narrado, saboroso no estilo, dirigido a um público de amigos e muito apreciado por alguns, razão prática – esta do público – que me parece ser o fertilizante de toda floração artística vigorosa. (PAVESE, 2009, p. 356-357)

A primeira questão a ressaltar é que a escrita de “I mari del Sud” é precedida de “inúmeras tentativas malogradas”, inscritas num período de “quase um ano” em que o poeta afirma não ter pensado “seriamente em escrever poemas”. Como definir esse período de contraditória insistência-sem-seriedade, em que a atividade criativa é uma entre outras atividades literárias? Ora, em se tratando de tentativas sem tanto compromisso, poderíamos entendê-lo como um *tempo de pré-escrita*, no qual os rascunhos, esboços e estudos são materiais a ser descartados, ainda sem o valor literário pretendido, e que seria encontrado – conquistado – no poema em questão.

Para além disso, as outras atividades – que ocupavam a quase totalidade de suas atenções durante o período de pré-escrita – exercem sua influência no processo de amadurecimento da obra em gestação, ou do autor, ou de ambos. No entender de Pavese (2009, p. 357, grifos do autor),

a relação entre essas ocupações e “I mari del Sud” é, pois, múltipla: os estudos literários norte-americanos me colocavam em contato com uma realidade cultural em início de fermentação; as tentativas novelísticas me aproximavam de uma experiência humana mais rica, tornando mais objetivos seus interesses; e finalmente minha terceira atividade, tecnicamente falando, revelava-me o *ofício* da arte e a alegria das dificuldades superadas, as limitações de um tema, o jogo da imaginação, do estilo, o mistério da felicidade de um estilo que é também um acerto de contas com o possível ouvinte ou leitor. Insisto especialmente na lição técnica desta minha última atividade, porque as outras influências, cultura norte-americana e experiência humana, podem ser facilmente reconduzidas ao conceito único de experiência – que explica tudo e, portanto, nada.

Desse modo, muito mais do que atividades concomitantes ao planejamento e à pré-escrita, elas passam a dar a esse tempo também as feições de um *tempo de pesquisa* – uma pesquisa,

por certo, intuitiva e pouco intencional, mas que *a posteriori* revela-se como fundamental para uma conquista técnica tida pelo poeta como essencial.

Ainda no terreno das descobertas, a conquista de um estilo e o domínio da experiência conduzem ao encontro do ritmo e do verso pavesianos. Novamente, o que há de planejado é o movimento de recusa a algo – primeiro, o cancionero-poema, agora, o verso livre e os metros tradicionais:

Além disso, criara também um verso. O que, juro, não fiz de caso pensado. Naquele tempo eu apenas sabia que o verso livre não me era congenial, devido à exuberância desordenada e caprichosa que ele costuma exigir da imaginação. Sobre o verso livre whitmaniano, que, aliás, eu muito admirava e temia, já expressei noutra ocasião o que penso e, de qualquer modo, pressentia de maneira confusa quanto de oratório é preciso à inspiração para lhe dar vida. Faltava-me tanto o fôlego quanto o temperamento para que eu pudesse utilizá-lo. Tampouco acreditava nos metros tradicionais, por aquilo que eles têm de batido e de gratuitamente (assim me parecia) trabalhado; de resto, já havia feito muitas paródias com eles para poder usá-los a sério e obter um efeito de rima que não me soasse cômico.

Naturalmente sabia que não existem metros tradicionais em sentido absoluto, mas que cada poeta refaz neles o ritmo interior de sua fantasia. Até que um dia me descobri murmurando uma certa cantilena de palavras (que depois se tornou um dístico de “I mari del Sud”) e seguindo uma cadência enfática que desde criança, nas minhas leituras de romances, costumava ressaltar, martelando as frases que mais me obcecavam. Assim, sem que o soubesse, eu encontrei meu verso, que naturalmente em todo “I mari del Sud” e em vários outros poemas foi apenas instintivo (restam vestígios dessa inconsciência em alguns dos meus primeiros versos, que não saem do decassílabo tradicional). Ritmava meus poemas murmurando. Pouco a pouco descobri as leis intrínsecas desta métrica, os decassílabos desapareceram, e o meu verso revelou-se de três tipos constantes, que de certo modo precediam a composição, mas sempre tive o cuidado de não ser tiranizado por eles, pronto a aceitar, quando me parecesse o caso, outros acentos e outra silabação. Mas substancialmente não me afastei mais do meu esquema e o considero o ritmo de minha imaginação. (PAVESE, 2009, p. 360-361)

Vê-se, pois, que é no tempo que se dá a descoberta das “leis intrínsecas desta métrica”, na confluência de *planejamento*, *pesquisa* e *pré-escrita*. Finalmente, a última das conquistas, um novo *ponto de descoberta*, se dá durante a escrita de outro poema:

Aconteceu que um dia, querendo escrever um poema sobre um eremita imaginado por mim, no qual se representassem os temas e os modos de uma conversão, não conseguia ir adiante e, à força de intermináveis retoques, rodeios, arrependimentos, trejeitos e ansiedades, compus uma “Paesaggio” que compreendia a alta e a baixa colina, contrapostas e movimentadas, e, no centro vital da cena, pus um eremita alto e baixo, superiormente burlesco, a despeito das minhas convicções anti-imagéticas, da “cor de um freixo crestado”. As próprias palavras que usei dão a entender que o fundamento desta minha fantasia é uma comoção pictórica; de fato, pouco antes de iniciar “Paesaggio” eu tinha visto e invejado uns novos quadrinhos do amigo pintor, espantosos pela evidência da cor e pela sabedoria da construção. Mas, qualquer que tenha sido o estímulo, a novidade

daquela tentativa agora está bem clara para mim: havia descoberto a *imagem*. (PAVESE, 2009, p. 362, grifo do autor)

Também a descoberta da imagem é estimulada pelo contato com obras alheias e, nesse caso, de natureza não-verbal. Com ela, Pavese parece dar por encerrado o período de *tempo-antes*, e a criação de *Trabalhar cansa* entra em definitivo na fase do *tempo-durante*, sobre a qual o poeta nada comenta em seu depoimento.

No segundo estudo, *A propósito de alguns poemas ainda não escritos*⁶⁶, Pavese volta a refletir sobre a composição de *Trabalhar cansa*, nesse momento já aceitando-o como um “cancioneiro-poema”. Seu foco dirige-se, então, para a ponta final do processo de escrita, ou, mais especificamente, sobre suas hesitações a respeito da inclusão ou da não-inclusão de novos poemas na coletânea que já havia sido dada por encerrada e sobre a transição entre esta e a obra futura. E esse problema do pertencimento de um poema a um livro ou a outro é um problema de natureza temporal:

Um fato digno de nota: depois de um certo silêncio, nos propomos a escrever não *um* poema, mas *poemas*. Considera-se a página futura como uma exploração arriscada do que a partir de amanhã poderemos fazer. Palavras, formas, situações e ritmos nos prometem a partir de amanhã um campo mais vasto do que a obra específica que escreveremos.

Se esta abertura para o futuro não tivesse um horizonte, ou seja, se ela coincidissem com *todo* o nosso futuro possível, então seria normal o desejo de simplesmente sobreviver e trabalhar longamente, e fim de papo. Mas acontece que nela está implícita uma certa dimensão ou duração espiritual, e conquanto seus limites não sejam visíveis, eles estão presentes na própria lógica interna da novidade que estamos prestes a criar. O poema que estamos a ponto de escrever abrirá portas à nossa capacidade de criar, e nós passaremos por essas portas – faremos outros poemas – e exploraremos o campo até esgotá-lo. Isto é essencial. A limitação, ou melhor, a dimensão do novo domínio. O poema que faremos amanhã nos abrirá algumas portas, mas não todas possíveis; virá o momento em que faremos poemas cansados, vazios de promessas, aqueles que justamente marcarão o fim da aventura. Mas, se a aventura tem um princípio e um fim, quer dizer que os poemas feitos em seu bojo formam um bloco e constituem o temido cancionário-poema. (PAVESE, 2009, p. 367-368, grifos do autor)

Colocando em outros termos, a preocupação do poeta italiano é com o processo de descoberta dos limites do *tempo da escrita em si* – que, como vimos, também nasceu de um processo de descobertas. Segundo ele, atravessam-se as portas abertas por um poema escrevendo-se outros

⁶⁶ Escrito em 1940: “Quase todas as suas [do primeiro estudo] afirmações e pontos categóricos são absorvidos e superados no segundo, *A propósito de alguns poemas ainda não escritos*, composto em fevereiro de 1940. Qualquer que venha a ser o meu futuro de escritor, considero concluída com este texto a pesquisa de *Lavorare Stanca*.” (PAVESE, 2009, p. 351, grifos no original)

poemas, mas como um poema não abre todas as portas possíveis, uma hora elas se esgotam, e esse é o sinal do “fim da aventura”. Isso quer dizer que, na sua ótica, o que confere unidade ao “cancioneiro-poema” é a existência de um *percurso temporal compositivo*: o fato de que “a aventura tem um princípio e um fim”. O que, evidentemente, não se dá sem problemas – e por isso faz-se necessário o estabelecimento de critérios:

Não é fácil se dar conta do instante em que essa aventura termina, visto que os poemas cansados, ou poemas-conclusão, são talvez os mais belos do maço, e o tédio que acompanha a sua composição não difere muito daquele que abre um novo horizonte. Por exemplo, “Semplicità” e “Lo steddazzu” (inverno de 1935-36) foram compostos com um indescritível tédio e talvez mesmo para fugir ao tédio, mas de modo tão hábil e alusivo que, mais tarde, ao relê-los, eles lhe pareceram cheios de futuro. O critério psicológico do tédio não é, pois, suficiente para assinalar a passagem a um novo grupo, dado que a insatisfação e o tédio são a mola primeira de qualquer descoberta poética, pequena ou grande. Mais confiável é o critério da *intenção*. Por isso nossos poemas podem ser definidos como cansados e conclusivos ou iniciais e ricos de desdobramentos, de acordo com o ponto de vista que adotemos para julgá-los. Evidentemente esse critério não é arbitrário, já que nunca ocorrerá decretar por capricho qual é a força de um poema, mas escolheremos para fazê-los frutificar não só os que, no momento da composição, nos pareceram promessas de futuro (o que seria bem raro, por causa do referido tédio), mas também os que, repensados depois de feitos, nos oferecem esperanças concretas de ulteriores composições. (PAVESE, 2009, p. 368-369, grifo do autor)

Se o “critério psicológico do tédio” é insatisfatório ou insuficiente “para assinalar a passagem a um novo grupo”, isto é, para decretar o fim da composição daquela obra – que, repita-se, já havia sido dada por encerrada com sua publicação – e o início de outra, Pavese elege a “intenção” como critério. Essa, por sua vez, se manifesta em mais de uma situação: tanto no “momento da composição” – uma intenção *propositiva* durante a *escrita em si* – quanto no momento em que os poemas são “repensados depois de feitos” – uma intenção *avaliativa* depois de um *tempo de molho*. Se a cada momento cabe uma intenção, pode acontecer de uma delas apontar para leste, e outra, para oeste – eis o dilema de Pavese.

Em seguida, o poeta italiano preocupa-se com as relações entre os poemas construídos e a busca de harmonia entre as diversas intenções envolvidas, para a construção de uma unidade maior, o “cancioneiro-poema”:

Isso quer dizer que a unidade de um grupo de poemas não é um conceito abstrato, pressuposto à redação, mas uma circulação orgânica de nexos e de significados que aos poucos vão sendo concretamente determinados. Além disso há o fato de que, composto todo o grupo, a sua unidade ainda não será evidente e

you will have to discover it by eviscerating each poem, reordering it, understanding it better. (PAVESE, 2009, p. 369)

In this way, the construction of an anthology goes far beyond the decision to cross the doors opened by the initial poems: it is a process that takes place, primarily, in the *tempo-depois*, involving not only the *tempo de retrabalho*, but also that which we define, starting from the Romantic poets, as *tempo de seleção e organização*.

After presenting his ideas in abstract terms, Pavese moves to address the concrete problem with which he is faced:

Now you must decide if certain loose poems (not included in the first *Lavorare stanca*) are the conclusion of one old group or the beginning of another. That, in compiling them, you intended to surpass *Lavorare stanca* seems clear at least from the fact that, at that height (winter of 1935), the book was already in the typeset. The winter of 35-36 marked the crisis of a whole optimism based on old habits and marked the beginning of new meditations on your profession, which were expressed in a diary and soon expanded into a deepening of the prosaic life, inducing you through successive preoccupations (1937-39) to attempt novels and romances. At times you wrote a poem – in the winter of 1937-38 you produced several, under the influence of a material return to the conditions of 1934, the year of *Lavorare stanca* –, but you were each time more convinced that your actual field was prose, and the poems were an *after-glow*. Now that, at the beginning of 1940, you have returned to poetry, you ask yourself if these new compositions belong to *Lavorare stanca* or press against the future. (PAVESE, 2009, p. 369-370, author's emphasis)

The situation is simple, but dramatic: the composition of new poems ends by placing in jeopardy the extension and the unity of the work already completed and published. It is thus, in effect, a conflict between the possibility of inserting the new poems into that book and the intention that they should mark the beginning of a new anthology. The poet enunciates the dilemma in the following way:

The fact is that, returning to the book and reordering it to include in it some poems censored in 1935, the new ones find their place easily and seem to fit together. Therefore the question is practically solved, but what remains is the fact that the *intention* of the additional poems was clearly to expect a new anthology.

Let us see. These poems scattered together in two small groups, even chronologically. [...] It is clear that these two moments are already contained in *Lavorare stanca* [...] The great question is whether something in your attitude justifies the intention of including them in a future anthology, as you certainly expected to do.

It seems that way. (PAVESE, 2009, p. 370-371, author's emphasis)

O que temos, então, é uma retomada do livro depois de um *tempo de molho* e, com isso, a instauração de um novo *tempo de seleção e organização* que leva em conta a primeira edição publicada de *Trabalhar cansa*, os poemas deixados de lado à época da publicação e os novos poemas. Ao retrabalhar sua obra, Pavese reconsidera suas motivações e crenças anteriores – que, por sua vez, eram conclusões acerca da construção da primeira edição –, revogando aquelas que, nesse novo momento, mostram-se equivocadas:

A ambiciosa definição de 1934, de que a imagem seria em si mesma o tema da narrativa, mostrou-se falsa ou pelo menos prematura. Até agora você havia evocado figuras reais enraizando-as em seu campo por meio de analogias internas, mas essa analogia nunca foi ela mesma o tema da narrativa, pela simples razão de que o tema era uma personagem ou uma paisagem entendidas naturalisticamente. Afinal não foi por acaso que você só pôde entrever a possível unidade de *Lavorare stanca* sob a forma de uma aventura naturalista. A cada cancionero, o seu poema.

Seja dito claramente: a sua aventura de amanhã deve ter outras razões. (PAVESE, 2009, p. 372-373, grifos do autor)

Ao chegar à conclusão de que a unidade de *Trabalhar cansa* repousa em um motivo diferente – a “aventura naturalista” – do que o anteriormente concebido – a ideia “de que a imagem seria em si mesma o tema da narrativa” –, Pavese fecha a questão sobre a inclusão dos novos poemas na obra existente, deixando para a obra futura as “outras razões” que ainda estão por ser descobertas. E prepara-se, então, para um novo ciclo de produção e descobertas, fazendo com que o *tempo de seleção e organização* de uma obra e o *tempo de planejamento* da obra que virá sejam não apenas concomitantes, mas interdependentes:

Esse novo cancionero terá em si a sua luz quando estiver pronto, ou seja, quando você tiver de negá-lo. Mas duas premissas resultam do que foi dito até aqui:

*sua construção será análoga à de cada composição poética;
não será redutível a uma narrativa naturalista.*

O que é gratuito nestes dois pontos – a exigência de um poema não redutível a uma narrativa – será no entanto o fermento de amanhã. Só o elemento arbitrário, pré-crítico, pode enquanto tal estimular a criação. Esta é uma intenção, uma premissa irracional, que será justificada apenas pela obra. [...]

É lógico que diante desta exigência desapareça aquela, inconclusiva, de saber o que dirá a nova poesia. Ela mesma o dirá e, quando o tiver dito, será coisa do passado, como agora *Lavorare stanca*. (PAVESE, 2009, p. 373-374, grifos do autor)

A ideia de que o fim do próximo cancionero será determinado por um movimento de negação aponta para uma regularidade – ou ao menos um desejo – no seu processo criativo, uma vez que o nascimento desse próximo cancionero também está sendo determinado por um movimento de negação do atual. A definição de uma “premissa irracional” que sirva como norte, como “o fermento de amanhã”, é o ponto de partida: uma intenção necessária para “estimular a criação” de poemas, mas não suficiente para garantir o cancionero – já que poderá ser posta em causa em qualquer ponto do processo, como ocorreu com *Trabalhar cansa*. Sobre a constituição deste, aliás, Pavese é categórico:

Será inútil pensar no cancionero. Como se viu em *Lavorare stanca*, bastará de vez em quando absorver-se em cada poema e, nele, superar o passado. Se o primeiro dos dois postulados [de que a construção do cancionero será análoga à de cada composição poética] for verdadeiro, bastará fazer um único poema novo – que talvez já esteja feito – e todo o cancionero-poema estará assegurado. Não só, mas, escrito um verso, tudo estará implícito nele. Virá um dia em que um olhar tranquilo conferirá ordem e unidade ao laborioso caos que começa amanhã. (PAVESE, 2009, p. 374, grifos do autor)

Toda a reflexão do italiano, atravessada por uma racionalidade e uma consciência técnica, estilística e temática, chega, no fim das contas, a uma concepção de criação poética que coincide com um dos pontos centrais dos testemunhos dos poetas românticos: a ideia de que *o livro faz-se por si*, de que *o autor deixa que o livro se faça nele*. Com a diferença de que os românticos, conforme apontamos aqui, esforçam-se para ocultar a ideia de criação poética como trabalho, enquanto Pavese afirma-o – não só na construção dos poemas, mas na reflexão crítica e formal que faz sobre eles.

Outro caso é o de Fernando Pessoa, que, ao relatar a gênese de seus heterônimos na *Carta a Adolfo Casais Monteiro*⁶⁷, associa-a aos diversos *pontos de descoberta* que lhe aconteceram durante ou posteriormente à escrita. Começa por dizer que

aí por 1912, salvo erro (que nunca pode ser grande), veio-me à ideia escrever uns poemas de índole pagã. Esbocei umas coisas em verso irregular (não no estilo Álvaro de Campos, mas num estilo de meia regularidade), e abandonei o caso. Esboçara-se-me, contudo, numa penumbra mal urdida, um vago retrato da pessoa que estava a fazer aquilo. (Tinha nascido, sem que eu soubesse, o Ricardo Reis). (PESSOA, 1995, p. 96)

⁶⁷ Datada de 13 de janeiro de 1935.

O plano de “escrever uns poemas de índole pagã”, apesar de não gerar um resultado imediato – visto que logo depois de um primeiro esboço a criação é abandonada –, leva-o a vislumbrar, bem ao estilo pessoano, a “pessoa que estava a fazer aquilo”, no caso, o heterônimo Ricardo Reis. Era seu primeiro germe, mas que ficaria incubado por algum tempo.

Na sequência, Pessoa faz o célebre relato do “surgimento” de Alberto Caeiro:

Ano e meio, ou dois anos depois, lembrei-me um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro – de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentá-lo, já me não lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dias a elaborar o poeta mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira – foi em 8 de Março de 1914 – acerquei-me de uma cômoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever, de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com um título, *O Guardador de Rebanhos*. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a quem dei desde logo o nome de Alberto Caeiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera em mim o meu mestre. Foi essa a sensação imediata que tive. E tanto assim que, escritos que foram esses trinta e tantos poemas, imediatamente peguei noutra papel e escrevi, a fio, também, os seis poemas que constituem a *Chuva Oblíqua*, de Fernando Pessoa. Imediatamente e totalmente... Foi o regresso de Fernando Pessoa Alberto Caeiro a Fernando Pessoa ele só. Ou, melhor, foi a reação de Fernando Pessoa contra a sua inexistência como Alberto Caeiro. (PESSOA, 1995, p. 96, grifos do autor)

Assim como no primeiro relato, Pessoa parte de uma tentativa que, depois de algum esforço, se mostra fracassada. São, no entanto, o fracasso e a ideia de desistência que constituem o ponto de virada que leva à criação, jogando-o diretamente na *escrita em si*, acometido de um furor criativo que remete tanto à inspiração dos poetas românticos quanto ao automatismo de Breton. Mas a escrita aos jatos não produz apenas os “trinta e tantos poemas a fio” de *O Guardador de Rebanhos*: produz o próprio heterônimo que se queria criar. Mais do que isso, produz toda a hierarquia do que viria a ser o sistema heteronímico pessoano – incluindo aí o espaço reservado para a figura do ortônimo. E a sequência se dá com o retorno de Ricardo Reis, esboçado mentalmente dois anos antes, e de Álvaro de Campos:

Aparecido Alberto Caeiro, tratei logo de lhe descobrir – instintiva e subconscientemente – uns discípulos. Arranquei do seu falso paganismo o Ricardo Reis latente, descobri-lhe o nome, e ajustei-o a si mesmo, porque nessa altura já o *via*. E, de repente, e em derivação oposta à de Ricardo Reis, surgiu-me impetuosamente um novo indivíduo. Num jato, e à máquina de escrever, sem interrupção nem emenda, surgiu a *Ode Triunfal* de Álvaro de Campos – a Ode com esse nome e o homem com o nome que tem. (PESSOA, 1995, p. 96, grifos do autor)

Pessoa, em seu relato, insiste no caráter fortuito de suas criações/descobertas, como a presença de diversos vocábulos e expressões atesta: “instintiva e subconscientemente”, “de repente”, “surgiu-me impetuosamente”, “num jato”, “sem interrupção nem emenda”. É, pois, com a anulação do tempo – já que tudo acontece tão rápida e descontroladamente – que Pessoa afirma o afastamento do pensamento e a inexistência do *efeito de freio* provocado por ele, que permitem a irrupção do inconsciente e, conseqüentemente, de seus heterônimos.

Uma vez, contudo, criados espontaneamente os heterônimos, Pessoa reassume o controle da situação, e escrever em nome deles passa a ser uma atividade passível de racionalização prévia, em que o *tempo de planejamento* e o *tempo de definição de tema*, por exemplo, podem estar presentes:

Quando foi da publicação de *Orpheu*, foi preciso, à última hora, arranjar qualquer coisa para completar o número de páginas. Sugerí então ao Sá-Carneiro que eu fizesse um poema “antigo” do Álvaro de Campos – um poema de como o Álvaro de Campos seria antes de ter conhecido Caetano e ter caído sob a sua influência. E assim fiz o *Opiário*, em que tentei dar todas as tendências latentes do Álvaro de Campos, conforme haviam de ser depois reveladas, mas sem haver ainda qualquer traço de contato com o seu mestre Caetano. Foi dos poemas que tenho escrito, o que me deu mais que fazer, pelo duplo poder de despersonalização que tive que desenvolver. Mas, enfim, creio que não saiu mau, e que dá o Álvaro em botão... (PESSOA, 1995, p. 97, grifos do autor)

Se Pessoa, por um lado, faz questão de afirmar a porção intuitiva e automática de seu processo criativo, por outro lado parece fazer questão de silenciar sobre o desenrolar dele: na carta a Casais Monteiro, o poeta português nada diz – e só teria que dizê-lo se assim o quisesse, que fique claro – sobre o trabalho posterior a esses momentos de descobertas e aos primeiros jatos de escrita. Contudo, e apenas a título de exemplo, é sabido que *O Guardador de Rebanhos*, criado naquele 8 de março de 1914, conforme Pessoa relata na carta, terá publicações parciais em 1925 e em 1931⁶⁸. Num primeiro intervalo de onze anos, seguido de um segundo de mais seis anos, pode-se supor, ao menos, um *tempo de molho* e um *tempo de seleção e organização*. Não sendo isso suficiente, uma rápida análise dos manuscritos de *O Guardador de Rebanhos*⁶⁹ é prova da quantidade de rasuras, comentários e descartes feitos por Pessoa, ou

⁶⁸ No 4º volume da revista *Athena* (janeiro de 1925) são publicados 23 poemas do conjunto, sob o título “Escolha de poemas de Alberto Caetano (1889-1915): de 'O Guardador de Rebanhos' (1911-1912)”; já no volume 30 da revista *Presença* (janeiro de 1931) é publicado o poema VIII, sob o título “O oitavo poema de O Guardador de Rebanhos” (cf. Espólio Fernando Pessoa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2006. Disponível em: <http://purl.pt/1000/1/alberto-caetano/nota_explicativa.html>. Acesso em: 18 maio 2016).

⁶⁹ Espólio Fernando Pessoa, Biblioteca Nacional de Portugal, 2006. Disponível em: <<http://purl.pt/1000/1/alberto-caetano/guardador.html>>. Acesso em: 18 maio 2016.

seja, são marcas concretas de um *tempo de retrabalho*. Ainda que o autor nada fale sobre esse percurso do *tempo-depois*, isso em nada enfraquece nossos argumentos e constatações.

2.2.4 AINDA O SÉCULO XX

A modernidade artística – aí englobadas as vanguardas –, como se está vendo, apesar de apresentar uma gama de poetas muito mais dispostos a refletir sobre a natureza de seus objetos de criação e sobre os processos que os levaram até eles, constitui-se, em boa medida, como uma continuidade do projeto romântico – se a constatação soa exagerada, é preciso ao menos admitir não se tratar de um abandono dos procedimentos, anseios e contradições detectáveis no discurso dos autores românticos⁷⁰. Três outros poetas, cada um à sua maneira, ajudam a perceber esse fenômeno, além de ajudar a encerrar esse ciclo da nossa discussão.

O primeiro é João Cabral de Melo Neto. Em *Poesia e Composição*⁷¹, o pernambucano toma como mote para sua conferência o par contido no subtítulo de sua exposição: “A inspiração e o trabalho de arte”. Para Cabral, esse binômio abarca dois tipos básicos de poetas, isto é, dois tipos de atitudes contrárias diante da poesia e do ato de compô-la, em relação direta, por sua vez, com o tempo:

A composição, que para uns é o ato de aprisionar a poesia no poema e para outros o de elaborar a poesia em poema; que para uns é o momento inexplicável de um achado e para outros as horas enormes de uma procura, segundo uns e outros se aproximem dos extremos a que se pode levar o enunciado desta conversa, a composição é, hoje em dia, assunto por demais complexo, e falar da composição, tarefa agora difícilíssima, se quem fala preza, em alguma medida, a objetividade.

Não digo isso somente por me lembrar das dificuldades que podem resultar da falta de documentação sobre o trabalho de composição da grande maioria dos poetas. O ato do poema é um ato íntimo, solitário, que se passa sem testemunhas. Nos poetas daquela família, para quem a composição é procura, existe como que o pudor de se referir aos momentos em que, diante do papel em branco, exercitam sua força. Porque eles sabem de que é feita essa força – é feita de mil fracassos, de truques de que ninguém deve saber, de concessões ao fácil, de soluções insatisfatórias, de aceitação resignada do pouco que se é capaz de conseguir e de renúncia ao que, de partida, se desejou conseguir.

No que diz respeito à outra família de poetas, a dos que encontram a poesia, se não é a humildade ou o pudor que os fazem calar, a verdade é que pouco têm a dizer sobre a composição. Os poemas neles são de iniciativa da poesia. Brotam, caem, mais do que se compõem. E o ato de escrever o poema, que neles se limita quase ao ato de registrar a voz que os surpreende, é um ato mínimo, rápido, em que o poeta se apaga para melhor ouvir a voz descida, se faz passivo para

⁷⁰ Friedrich (1978, p. 30), por exemplo, postula que “a poesia moderna é o Romantismo desromantizado”.

⁷¹ Publicado posteriormente em livro, trata-se de uma conferência pronunciada em 1952, na Biblioteca de São Paulo.

que, na captura, não se derrame de todo esse pássaro fluido. (MELO NETO, 1998, p. 51-52)

De um lado, há os poetas inspirados, que “encontram a poesia” e a aprisionam no poema, num “ato mínimo, rápido”, um “momento inexplicável de um achado”; de outro, os trabalhadores, que elaboram “a poesia em poema” ao longo das “horas enormes de uma procura”, horas marcadas, entre outras coisas, por “mil fracassos”. Para cada um dos grupos, uma explicação para a dificuldade em definir o método de composição: para estes, o pudor da revelação dos bastidores, das elaborações e reelaborações, da luta travada consigo mesmos; para aqueles, a falta do que dizer sobre um ato que se move pelas asas da intuição.

Se é no grupo dos inspirados que mais rapidamente encaixaríamos os românticos, é, contudo, entre os mesmos românticos que detectamos esse desejo de encobrir o trabalho realizado, que aparece entre os trabalhadores – se não pelo alegado pudor, pela mitificação do lugar do poeta no imaginário e do próprio ato criativo. Além disso, há toda uma necessidade, lembrando o caso de Breton, por exemplo, de justificar – e ter muito a dizer, inclusive do ponto de vista teórico – a rapidez da escrita automática. E o que dizer da espera, das intenções e da sequência de fracassos de Pessoa, até que os heterônimos se “revelassem” naquele dia triunfal? E as idas e vindas de Pavese, partindo de recusas e vendo-se obrigado a negá-las, aceitando o que não havia previsto?

Mais adiante, Cabral alarga sua perspectiva, ao afirmar que

na literatura atual, a polarização entre essas ideias chegou a seus pontos mais extremos e é a partir desses extremos que se organizam as ideias hoje correntes sobre composição. Também cabe salientar que essas posições extremas não estão ocupadas por um só conceito de inspiração e por uma só atitude radical de trabalho de arte. A inspiração será identificada por uns como uma presença sobrenatural – literalmente – e a inspiração pode ser localizada por debaixo das justificações científicas para o ditado absoluto do inconsciente. Trabalho de arte pode valer a atividade material e quase de joalheria de construir com palavras pequenos objetos para adorno das inteligências sutis e pode significar a criação absoluta, em que as exigências e as vicissitudes do trabalho são o único criador da obra de arte. (MELO NETO, 1998, p. 57)

Em resumo, sob o par inspiração *versus* trabalho de arte aparecem as mais diversas posturas, já que cada um dos termos pode significar mais de uma coisa, de acordo com a época, o contexto ou os sujeitos envolvidos. E talvez seja entre esses extremos apresentados que se encontre o poeta moderno.

Afinal, o mesmo João Cabral, que não teria dificuldade – nem pudor – de se encaixar na ala dos poetas trabalhadores, daqueles que exercem pleno domínio sobre a própria obra, é capaz de se confessar refém da própria poesia. Em depoimento a Bebeto Abrantes⁷², ao comentar sobre o aparecimento da temática pernambucana em sua obra, o poeta diz que seus primeiros livros

não falam em Pernambuco, compreende? Quer dizer, meus dois primeiros livros, eu publiquei um no Recife e outro no Rio. Não tem nada de cor local. Depois eu fui para Barcelona. Em Barcelona eu escrevi *Psicologia da composição* com a *Fábula de Anfion e Antiode*. E estava certo de que não queria escrever mais. Ler, para mim, era muito mais agradável que escrever. Um dia eu chego no consulado, consultando uma revista que havia aqui, a *Observador Econômico e Financeiro*, eu descobri esta coisa, que a expectativa de vida da Índia era de 29 anos e no Recife de 28 anos. Eu fiquei tão impressionado com isso que escrevi então *O cão sem plumas*, que é meu primeiro livro sobre Pernambuco. Depois eu vim para o Rio e escrevi *O rio*, que é de tema pernambucano. E é a partir daí que comecei a escrever sobre o tema pernambucano, *Morte e vida severina*, *Paisagem com figuras*. Aí Pernambuco não me largou mais. (SIBILA, 2009, p. 67, grifos do autor)

Na fala de Cabral, a certeza do abandono da escrita é abalada pela descoberta casual de um dado estatístico, ou melhor, pelo impacto que tal dado exerce em sua subjetividade. O poeta *encontra* sua temática – ou é por ela *encontrado*? – e, com isso, encontra um rumo decisivo para sua produção poética, um rumo que “não [o] largou mais”. Afinal, estaria Cabral falando de inspiração, de trabalho de arte ou do consórcio – inevitável e inesgotável – entre os dois?

O segundo poeta é Manuel Bandeira, e seu depoimento, em *O poeta e a poesia*⁷³, envolve o processo de composição de dois de seus mais importantes poemas. O primeiro é “Vou-me embora pra Pasárgada”:

“Vou-me embora pra Pasárgada” foi o poema de mais longa gestação em toda a minha obra. Vi pela primeira vez esse nome de Pasárgada quando tinha os meus dezesseis anos e foi num autor grego. Estava certo de ter sido em Xenofonte, mas já vasculhei duas ou três vezes a *Ciropédia* e não encontrei a passagem. O douto Frei Damião Berge informou-me que Estrabão e Arriano, autores que nunca li, falam na famosa cidade fundada por Ciro, o antigo, no local preciso em

⁷² “Trata-se de sua última entrevista – um verdadeiro testamento –, concedida em 1999 a Bebeto Abrantes, diretor do documentário *Recife/Sevilha – João Cabral de Melo Neto* (2003).” (SIBILA, 2009, p. 7, grifos do autor) A transcrição da entrevista foi publicada no número 13 da revista *Sibila*, em agosto de 2009. Disponível em: <sibila.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2009/04/Joao_cabral_revista.pdf>. Acesso em: 23 maio 2016.

⁷³ Publicado em 1957.

que vencera a Astíages. Ficava a sudeste de Persépolis. Esse nome de Pasárgada, que significa “campo dos persas” ou “tesouro dos persas”, suscitou na minha imaginação uma paisagem fabulosa, uma pais de delícias, como o de “*L’Invitation au Voyage*” de Baudelaire. Mais de vinte anos depois, quando eu morava só na minha casa da Rua do Curvelo, num momento de fundo desânimo, da mais aguda sensação de tudo o que eu não tinha feito na minha vida por motivo de doença, saltou-me de súbito do subconsciente esse grito estapafúrdio: “Vou-me embora pra Pasárgada!” Senti na redondilha a primeira célula de um poema, e tentei realizá-lo, mas fracassei. Já nesse tempo eu não forçava a mão. Abandonei a ideia. Alguns anos depois, em idênticas circunstâncias de desalento e tédio, me ocorreu o mesmo desabafo de evasão da “vida besta”. Desta vez o poema saiu sem esforço, como se já estivesse pronto dentro de mim. Gosto desse poema *porque vejo nele, em escorço, toda a minha vida*; e também porque parece que nele soube transmitir a tantas outras pessoas a visão e promessa da minha adolescência – essa Pasárgada onde podemos viver pelo sonho o que a vida madrastra não nos quis dar. Não sou arquiteto, como meu pai desejava, não fiz nenhuma casa, mas reconstruí, e “não como forma imperfeita neste mundo de aparências”, uma cidade ilustre, que hoje não é mais a Pasárgada de Ciro, e sim a “minha” Pasárgada. (BANDEIRA, 1975, p. 25-26, grifos do autor)

Definindo como a “mais longa gestação” de sua obra, Bandeira marca três pontos importantes nessa linha do tempo compositiva: primeiro, a descoberta adolescente do nome Pasárgada e um conjunto de sugestões imagéticas e de referências literárias relacionadas a ele; segundo, com mais de duas décadas de afastamento, o surgimento “súbito do subconsciente” do verso/bordão “Vou-me embora pra Pasárgada” e a primeira tentativa de escrever o poema, logo abandonada porque o poeta “não forçava a mão”; terceiro, com mais alguns anos de intervalo, a realização do poema, que “saiu sem esforço, como se já estivesse pronto”. Esses dois últimos pontos são, ainda, enriquecidos com a menção às “circunstâncias de desalento e tédio” nas quais o poeta se encontrava.

O percurso compositivo relatado configura, por um lado, uma atitude tipicamente romântica – ou ao menos culmina com ela: é a história do poema que *se faz*, sem trabalho e sem necessidade de reparos, marcado por um *tempo de preparação interior* que atravessa décadas, silencioso e intermitente, submerso e aparente. Por outro lado, há um *ponto de descoberta*, um afloramento do subconsciente, que destoa da criatividade romântica: as descobertas românticas são o ponto final de um percurso subjetivo e têm na obra realizada sua materialidade; já as modernas parecem ser acrescidas de uma dimensão prospectiva, ou seja, fazem ver um caminho a seguir, um conjunto de possibilidades de uma obra por vir. No caso de “Vou-me embora pra Pasárgada”, o *ponto de descoberta* conduz ao malogro da primeira tentativa, e esta, por sua vez, não resulta em abandono definitivo, mas num recuo que possibilitará sua realização. Pode, portanto, ser considerado um *fracasso construtivo* – fracassos que aparecem também nos relatos de Pessoa e de Pavese.

Na sequência de seu relato, Bandeira traz o caso da criação do poema “A Última Canção do Beco” como protótipo de seu processo:

“A Última Canção do Beco” é o melhor poema para exemplificar como em minha poesia quase tudo resulta de um jogo de intuições. Não faço poesia quando quero e sim quando ela, poesia, quer. E ela quer às vezes em horas impossíveis: no meio da noite, ou quando estou em cima da hora para ir dar uma aula na Faculdade de Filosofia ou sair para um jantar de cerimônia... “A Última Canção do Beco” nasceu num momento destes, só que o jantar não era de cerimônia. Na véspera de me mudar da Rua Morais e Vale, às seis e tanto da tarde, tinha eu acabado de arrumar os meus troços e caíra exausto na cama. Exausto da arrumação e um pouco também da emoção de deixar aquele ambiente, onde vivera nove anos. De repente a emoção se ritmou em redondilhas, escrevi a primeira estrofe, mas era hora de vestir-me para sair, vesti-me com os versos surdindo na cabeça, desci à rua, no beco das Carmelitas me lembrei de Raul de Leoni, e os versos vindo sempre, e eu com medo de esquecê-los, tomei um bonde, saquei do bolso um pedaço de papel e um lápis, fui tomando as minhas notas numa estenografia improvisada, senão quando lá se quebrou a ponta do lápis, os versos não paravam... Chegando ao meu destino, pedi um lápis e escrevi o que ainda guardava de cor... De volta a casa, bati os versos na máquina e fiquei espantadíssimo ao verificar que o poema se compusera, à minha revelia, *em sete estrofes de sete versos de sete sílabas*. (BANDEIRA, 1975, p. 26-27, grifos do autor)

Se o caso de “Vou-me embora pra Pasárgada” é considerado atípico por Bandeira, devido à sua dilatação temporal, o de “A Última Canção do Beco” vem a justificar o “jogo de intuições” do qual afirma derivarem seus poemas: não é ele quem vai em busca da poesia, mas a poesia que o solicita, que o insta a agir – e ela pode se manifestar nos momentos mais inusitados, ou seja, naqueles momentos em que o poeta não teria sequer como dispor-se a sentar para escrever o que deseja. É, pois, como um conflito entre *impossibilidade e urgência* que o poeta situa sua criação.

Nesse jogo, e partindo do poema mencionado, há uma circunscrição temporal mais evidente: o espaço de algumas horas, entre o final da arrumação da casa e uma caminhada, até culminar num jorro em pleno trajeto de bonde e logo na chegada a seu destino. Esse é o *tempo da escrita em si*, pulsante e inevitável, que vem na sequência de um *tempo de preparação interior*, envolvendo o cansaço do trabalho da tarde e a emoção das lembranças despertadas, e de um *ponto de descoberta*, no caso, “a emoção [que] se ritmou em redondilhas” e gerou a primeira estrofe do poema. E será apenas em casa, após o igualmente breve *tempo de molho* do jantar e do caminho regresso, quando Bandeira datilografa os versos e dá o trabalho por encerrado – não há, afinal, qualquer menção à possibilidade ou à necessidade de retrabalho –, que ocorre a constatação espantada da regularidade e da simetria do poema, isto é, de uma

lógica construtiva que se deu “à [sua] revelia”, e não por uma decisão prévia. A intuição estava aí: a construção da ordem pela via do caos; a aparência de trabalho esmerado como fruto do arrebatamento e da pressa.

O terceiro poeta é W. H. Auden, que no ensaio *Escrever*⁷⁴ discute, a partir de sua experiência como poeta e como crítico, as motivações para a criação poética – e artística, de modo geral – e as formas como ela se dá. Auden é outro caso de poeta racional, reflexivo, certamente muito mais alinhado ao grupo dos trabalhadores do que ao dos inspirados. É de uma maneira muito interessante que, a certa altura, ele discute a ideia de criação “por encomenda”, ideia aparentemente oposta à da intuição romântica. Auden, todavia, inverte o raciocínio, dizendo que

todas as obras de arte são de certa forma encomendadas, no sentido de que nenhum artista cria a partir de um simples ato da vontade. Ao contrário, ele é obrigado a esperar até que surja algo que pareça uma boa ideia. Entre as obras que fracassam em virtude de sua concepção inicial ter sido falsa ou inadequada, é bem possível que o número de obras ‘encomendadas’ pelos próprios autores seja maior do que as encomendadas por terceiros. (AUDEN, 1993, p. 23)

Isso quer dizer que, para o poeta britânico, produzir uma obra não parte do “simples ato da vontade” de produzi-la – no que, aliás, ecoa o pensamento de Shelley –, mas da disposição para responder a uma “encomenda”. O fato é que, seguindo sua hipótese, a intuição – ou iluminação, ou inspiração – é uma forma de “encomenda” – talvez a forma mais frequente e a menos reconhecida como tal – que o artista faz de si para si. É um *ponto de descoberta* que se configura como ponto de partida de qualquer ato criativo, tenha ele sido bem sucedido ou fracassado.

A questão que parece mais interessante, a partir do que diz Auden, é que, para se chegar a essa “encomenda pessoal”, faz-se necessária toda uma disponibilidade do artista, que se vê “obrigado a esperar até que surja algo que pareça uma boa ideia”. Se em Bandeira detectamos um conflito entre *impossibilidade e urgência* – a ideia surge em momentos quase inviáveis –, em Auden temos um conflito entre *paciência e acaso*: a ideia está submetida à espera. Ou seja, o artista é aquele que *sabe esperar*. Uma vez surgida a ideia, todavia, e julgada como uma “boa ideia”, o trabalho se particulariza de acordo com seu criador, suas crenças e métodos, suas manias e objetivos.

⁷⁴ Publicado em 1962.

Na sequência de sua exposição, e para não deixar dúvidas de que não é partidário da intuição como método, Auden devolve o lugar da racionalidade na criação poética, contrapondo o já mencionado relato de Coleridge:

Se poemas pudessem ser criados em estado de transe, sem a participação consciente do poeta, escrever poesia seria uma atividade tão maçante, ou mesmo tão desagradável, que só uma substancial recompensa em termos financeiros ou em prestígio social levaria uma pessoa a ser poeta. Com base nos manuscritos, atualmente parece claro que as declarações de Coleridge relativas ao processo de composição de “Kubla Kahn” não passam de balela. (AUDEN, 1993, p. 24)

Assim, junto à necessidade de uma componente intuitiva no processo criativo, Auden coloca como indispensável a “participação consciente do poeta”, que, no caso dos aludidos manuscritos de Coleridge, estaria revelada pela presença de rasuras e outras marcas de intencionalidade autoral, isto é, de formas do *tempo-depois*. Mais uma vez, aponta-se para uma síntese entre inspiração e trabalho, entre ponderação e sentimento. Uma síntese que se dá, entre vários tempos, também ela no próprio tempo.

2.2.5 SEGUNDA SÍNTESE

Chegados ao final desta segunda parte, é o momento de fazer um balanço e acrescentar ao esquema do **tempo associado à criação poética**, estabelecido a partir da tradição da Poética e da Retórica, as categorias detectadas no discurso dos próprios criadores, do Romantismo em diante. Dessa maneira, teremos as seguintes inclusões:

a) no **tempo-antes**, de um *tempo de preparação interior*, que corresponde tanto a um conjunto voluntário de rituais de preparação, com vistas a criar as condições propícias para o surgimento das ideias ou para a escrita, quanto a um período em que as motivações para a escrita ainda estão latentes, incubadas, e posteriormente à escrita terão se mostrado decisivas para que se chegasse a determinado resultado;

b) no **tempo-depois**, de um *tempo de seleção e organização*, que corresponde a um momento de pré-edição da obra, ou de preparação de reedições, consistindo no trabalho de inclusão e supressão de poemas, divisão da obra em partes, disposição e ordenação dos poemas no livro;

c) em **qualquer um dos momentos básicos** do processo – antes, durante ou depois – ou em diversos momentos, de *pontos de descoberta*, em que o poeta, súbito, percebe um caminho a seguir, ou se dá conta de um caminho que estava sendo seguido, confirmando objetivos e expectativas ou obrigando-o a reavaliá-los, muitas vezes não apenas no interior de uma obra, mas na relação com as outras obras do autor, ou do próprio sistema literário em que está inserido.

2.3 TEMPO ANALISADO: O TEMPO DA CRIAÇÃO NA PERSPECTIVA GENÉTICA

2.3.1 A CRÍTICA GENÉTICA

Entre o que vai dito nos textos doutrinários e sua aplicação na realidade da criação, resta um longo espaço inverificável, uma lacuna impossível de ser preenchida. O mesmo pode se dar entre o poema acabado e o relato de seu surgimento – tanto aquele que afirma a iluminação quanto o que detalha cada mínimo passo dado –, ou entre o poema e a poética enunciada por seu autor. Há, em suma, nos textos até então discutidos, devido à própria natureza deles, um percurso indisponível aos olhos do público, por vezes aos do próprio criador, por uma questão simples: são anúncios de passos – dados ou a dar – sem marcas. E se o que há não são marcas, mas apenas o discurso sobre elas, não se tem a garantia de que as marcas-ditas condigam com as marcas-deixadas. Sobre esse tipo de texto enquanto fonte para o estudo sobre a criação, Cecília Almeida Salles é enfática (1992, p. 95-96):

Poéticas, ensaios teóricos sobre o processo criativo, depoimentos e entrevistas já foram, também, fonte de estudos sobre a criação de um determinado autor. Sem dúvida alguma, não podemos negar a relevância das informações fornecidas por essas fontes [...] No entanto, não podemos nos esquecer que poéticas e ensaios teóricos são textos que já sofreram uma elaboração criativa, passaram por seu processo criador e, muitas vezes, até passaram por mãos publicadoras. De modo semelhante, se procuramos por informações sobre o processo criativo, depoimentos e entrevistas exigem do criador um poder introspectivo bastante desenvolvido. Poucos são os escolhidos que conseguem manter rigor e sensibilidade ao tentar penetrar nas profundezas de seu fazer poético. “O espanto ultrapassa tudo quando percebemos que o autor, na imensa maioria dos casos, é incapaz de se dar conta, ele próprio, dos caminhos tomados e de que ele é detentor de um poder cujos mecanismos ignora”, lembra Valéry. Não esquecendo, também, que um artista, durante um depoimento, pode estar diante de mais um momento de criação, isto é, ali está sendo oferecido, para o público, um personagem. Seria como se ele estivesse dizendo: “Vejam como eu quero que vocês acreditem que eu escrevo um livro”.

Auden, como vimos, pôs em questão o relato de Coleridge sobre a composição de “Kubla Kahn” com base na observação de seus manuscritos, que parecem afirmar algo diferente da versão do autor; Pessoa narrou a escrita de *O guardador de rebanhos* como um jorro único, porém a quantidade de acréscimos, rasuras e reescritas pode relativizar sua veracidade; se não chega a desmentir seu automatismo, “a escrita dita 'automática' de Breton no manuscrito de *Os campos magnéticos* surpreende pelo seu traçado cuidadoso, apurado e quase escolar” (GRÉSILLON, 2007, p. 69, grifos da autora). Assim, se a criação poética é algo que se dá no tempo, e simultaneamente se perde nele, só podem ser tomados como confiáveis – e, ainda assim, após criteriosa análise – aqueles passos que se dão a ver, isto é, que deixaram marcas concretas.

É nessa perspectiva que os estudos literários viram surgir, no final da década de 1960, na França, a Crítica Genética, ou Genética Textual, uma disciplina disposta estudar a criação literária a partir da análise dos manuscritos de trabalho da obra. Trata-se, portanto, de acrescentar um olhar *a posteriori* feito por um pesquisador, que junta, cataloga, descreve e organiza os materiais disponíveis – testemunhos de um percurso de escrita –, e parte, então, com o apoio de uma perspectiva teórica que lhe permita interpretar os traços deixados pelo escritor, para uma tentativa de compreender seu(s) processo(s) de construção. Produz-se, assim, uma mudança de perspectiva no que diz respeito ao objeto de estudo dos estudos literários, que “passam, deste modo, a incorporar um objeto para além dos limites da obra publicada: a sua escritura” (SALLES, 1992, p. 26). A Crítica Genética não é, portanto, o estudo do escrito, mas da escritura.

É na busca pelas marcas dessa escritura que a Crítica Genética se permite retrair o percurso criativo que leva a uma obra, não da forma como aconteceu, mas da forma como é possível: “Embora estejamos conscientes”, pondera Salles (1992, p. 18), “de que não temos acesso direto ao fenômeno natural que o processo de criação materializa, os manuscritos podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta”. Isso significa que, se o manuscrito não é capaz de preservar em si *toda* a criação, ele preserva os diversos *momentos* da criação. Conforme Almuth Grésillon (2007, p. 52, grifos da autora),

o objeto dos estudos genéticos é o manuscrito *de trabalho*, aquele que porta os traços de um *ato*, de uma enunciação em marcha, de uma criação que está sendo feita, com seus avanços e seus bloqueios, seus acréscimos e seus riscos, seus impulsos frenéticos e suas retomadas, seus recomeços e suas hesitações, seus

excessos e suas faltas, seus gastos e suas perdas. É o rascunho, com o que a etimologia do termo evoca, ao mesmo tempo, de lodo e de efervescência.

E quando se fala em momentos, fala-se de uma temporalidade – necessária e inevitavelmente – envolvida, seja ela linear ou cheia de idas e vindas, assumida ou escamoteada pelo autor:

Quem diz “ato”, diz “realização no tempo”. É nisso que se descobre o segundo aspecto maior pelo qual um manuscrito de trabalho opõe-se, ao mesmo tempo, ao manuscrito definitivo e ao impresso: ele contém inscrições sobre o tempo da escritura, seja porque o próprio autor deixa transparecer a data [...] seja porque a análise das ferramentas e dos traçados permite conjeturas sobre a cronologia. O tempo passado escrevendo uma obra, quer seja contínuo ou marcado por interrupções, pode ser considerável. [...] Por conseguinte, transformar o objeto-manuscrito em objeto de conhecimento não é, no fim das contas, nada além do que a reconstrução dos momentos sucessivos da gênese escrita, é enriquecer a obra com a dimensão do seu devir no tempo, é dotá-la da densidade do ato da escritura com toda a gama de possibilidades, com suas alternativas não resolvidas assim como com seus extravios. (GRÉSILLON, 2007, p. 53-55)

O núcleo dos estudos genéticos, portanto, reside na conciliação entre as marcas disponíveis no manuscrito e a ausência de marcas, entre os instantâneos de um percurso e a invisibilidade de seu movimento:

Diante do manuscrito, o pesquisador entra em contato com a dialética do tempo como ação e do tempo como ato. Dialética do **tempo como duração** – a própria continuidade e duração do processo criativo – e do **tempo como instante** – o exato momento do ato criador. É o tempo da descoberta que pertence ao criador: mistério seu. A criação nasce exatamente na continuidade do instante. A Crítica Genética procura compreender e explicar a ação, já que convive com a continuidade e duração da gênese: planos, dúvidas, anotações, ideias tomando corpo, sentenças se modificando, textos se formando, angústias e prazeres. Daí podermos afirmar que o geneticista tem um rio em suas mãos cujas águas ele não tem o direito de estancar. As peças do mecanismo em ação podem ser isoladas para efeito de análise, mas devem ser colocadas de volta no movimento da criação para que o pesquisador seja fiel a essa marcante característica de seu objeto de estudo. Em outras palavras, ao separar este ou aquele elemento, não se pode perder a noção do movimento do todo em que ele se insere. (SALLES, 1992, p. 37-38, grifos da autora)

É com base nisso que Salles afirma que (1992, p. 100) “o tempo do suporte material da escritura, que o geneticista tem em mãos, espelha o tempo da criação – com todas as distorções de uma imagem especular”, para então concluir que (1992, p. 100) “o tempo, guardado pelo manuscrito, é [...] o grande sintetizador do processo criativo que se manifesta como uma lenta superposição de camadas”. Criação e tempo, portanto, são termos indissociáveis na ótica da Crítica Genética.

2.3.2 PRINCÍPIOS DE UMA TEORIA CRIAÇÃO

A postura certamente mais científica da Crítica Genética não nos obriga, todavia, a desprezar o percurso que construímos até aqui. Antes o contrário: enquanto os estudos de gênese têm o potencial de pôr em causa uma série de afirmações e posturas apontadas, desmitificando-as, algumas de suas constatações vêm justamente confirmar a prática de muitas das recomendações dos textos doutrinários e das declarações ou tomadas de posição dos criadores. Isso se torna possível porque, a partir da acumulação de estudos genéticos de caso desenvolvidos ao longo dos anos, embasados nos mais variados enfoques teóricos, começa a ficar manifesto o interesse de diversos estudiosos de se direcionar para uma “generalização sobre o processo de criação, que leve a princípios que norteiem uma possível morfologia da criação” (SALLES, 1998, p. 21), para uma “teoria da gênese da escritura” (WILLEMART, 1993, p. 23), para uma história literária “das práticas de escritura” (GRÉSILLON, 2007, p. 267).

Primeiramente, pode-se falar dos três grandes momentos que definimos para a criação poética. O *tempo-antes*, o *tempo-durante* e o *tempo-depois*, com suas devidas subcategorias, apresentam uma forte semelhança com as definições de Grésillon, que elenca, também ela, três fases da gênese de uma obra:

Cada dossiê genético representaria um caso exemplar? Não existe nada que permita uma padronização, seja ela qual for? De maneira muito ampla, será admitida a hipótese de que toda gênese atravessa sucessivamente três fases distintas (atestadas ou não): uma *fase pré-redacional*, comportando pesquisas documentais, notas programáticas, roteiros, planos e esboços, em seguida uma *fase redacional*, comportando as diferentes etapas da elaboração textual, enfim, uma *fase de elaboração*, comportando manuscritos e textos datilografados inteiramente textualizados e pouco rasurados, cópias passadas a limpo, cópias definitivas (autógrafas ou não), correções de provas ou de edições. [...] [O]s diferentes testemunhos dessas três fases podem estar presentes ou ausentes, atestados mais ou menos ricamente em determinado dossiê genético concreto. Além disso, o percurso do modelo pode seguir uma ordem recursiva: determinado rascunho redacional pode “degenerar” de novo em roteiro, modificando a concepção inicialmente prevista; determinada versão pode dar lugar a uma primeira publicação [...] e ser retrabalhada mais tarde do início ao fim por novas edições. (GRÉSILLON, 2007, p. 138-139, grifos da autora)

Ainda que as conclusões de Grésillon estejam calcadas em dossiês genéticos de obras romanescas, nada mencionado em sua generalização parece destoar daquilo que viemos constatando a respeito da criação poética. Estão ali previstos, afinal, na “fase pré-redacional”,

marcas de ações que correspondem ao *tempo de planejamento*, ao *tempo de pesquisa* e ao *tempo de pré-escrita*, dentro daquilo que definimos como *tempo-antes*; do *tempo-durante*, o *tempo da escrita em si* parece coincidir com a “fase redacional”; e, para a “fase de elaboração”, pelo menos o *tempo de retrabalho* e o *tempo de organização e seleção* do nosso *tempo-depois* estão contemplados nos tipos de documentos mencionados.

Ressalte-se também que Grésillon afirma que os rastros de cada uma das fases podem estar ou não presentes, mas chama a atenção para o fato de que a falta de documentação não invalida a existência da fase em si: o que pode haver – variando de dossiê para dossiê, de autor para autor – é um processo que deixa traços mais ou menos visíveis. Isso serve para relativizar, dessa vez, os limites da própria Crítica Genética: a escassez ou ausência de marcas, que dificulta – ou até pode vir a impossibilitar – um estudo genético da criação, em nenhum momento põe em xeque a existência de algum tipo de processo, qualquer que seja ele. A constatação é elementar; ainda assim, não deixaremos de fazê-la.

Sobre essa relação entre as marcas deixadas pelo autor e o processo de criação, Grésillon (2007, p. 141, grifos da autora) vai adiante, alertando que “para compreender um funcionamento de escritura, não basta fiar-se na aparência material do dossiê de gênese”, e logo concluindo que “os manuscritos são apenas a ponta do *iceberg*” da criação literária. E passa a definir, novamente num movimento de generalização, uma tipologia básica das maneiras de escrever:

Apesar desses alertas necessários, pode-se, no entanto, admitir que existam dois grandes modos de escrever: a *escritura em programa* e a *escritura em processo*. O primeiro é atestado em autores cuja redação corresponde à realização de um programa preestabelecido. [...] O segundo é representado por autores que não sabem nada, por assim dizer, antes de se lançarem na aventura da escrita, toda a invenção está na mão que corre sobre o papel. (GRÉSILLON, 2007, p. 141, grifos da autora)

Do conjunto de manifestações que trouxemos, uma aproximação possível seria entre a tradição clássica, pendendo para uma concepção de “escritura em programa”, e os artistas de tendência romântica, pendendo para a de “escritura em processo”. Indo adiante, Baudelaire parece falar da primeira, ainda que prefira uma programa predominantemente mental, ou seja, que deixa poucas marcas; a escrita automática de Breton, sem sombra de dúvidas, alinha-se à segunda. Mas Maiakóvsky e suas “reservas”? Pavese e a dura aceitação da construção de um

“cancioneiro”? E a relação entre inspiração e trabalho proposta por Cabral? Díficeis encaixes – dos quais talvez nem o estudo dos manuscritos seja capaz de dar conta.

Essa classificação binária proposta por Grésillon poderia, a nosso ver, corresponder aos dois pólos da criação, que permitiriam uma gradação dos métodos criativos. Nisso convergiria, por exemplo, o pensamento de Auden, que simultaneamente nega a pura ação da vontade – a ideia de realizar um programa no tempo – e da inspiração – a ideia de deixar-se levar pelo tempo do processo.

Acomodando esses dois extremos, Salles constata, a partir de seus estudos genéticos, um comportamento criativo que define como “trajeto com tendência”, uma “espécie de rumo vago que direciona o processo de construção” (SALLES, 1998, p. 28). Isso quer dizer que o programa não necessariamente precisa ser tão concreto e explícito para ser considerado um programa a ser seguido, ao mesmo tempo que o processo não é nem mera concretização de um programa, nem algo totalmente desprovido de programa. Entramos, desse modo, no campo da necessidade e do desejo:

Intuição amorfa, conceito ou premissa geral e miragem são alguns modos de descrever o elemento direcionador do processo. O artista, impulsionado a vencer o desafio, sai em busca da satisfação de sua necessidade. Ele é seduzido pela concretização desse desejo que, por ser operante, o leva à ação.

O artista é atraído pelo propósito de natureza geral e move-se inevitavelmente em sua direção. A tendência é indefinida mas o artista é fiel a essa vagueza. O trabalho caminha para um maior discernimento daquilo que se quer elaborar. A tendência não apresenta já em si a solução concreta para o problema, mas indica o rumo. O processo é a explicação dessa tendência. [...]

A tendência mostra-se como um condutor maleável, ou seja, uma nebulosa que age como bússola. Esse movimento dialético entre rumo e vagueza é que gera o trabalho e move o ato criador. (SALLES, 1998, p. 28-29)

A ideia de um rumo vago a seguir parece satisfazer aquelas dúvidas lembradas alguns parágrafos acima: Maiakóvsky não sabe quando vai usar suas “reservas”, mas entende-as como um dos pilares da sua criação poética; Pavese só sabe aquilo que *não* deseja para seus futuros poemas, para seu futuro livro, e esse é seu norte; Cabral fala dos poetas que *esperam* pela poesia e dos que *vão ao encontro* dela, duas maneiras de seguir um trajeto a partir das imprecisões da tendência.

Indo mais adiante, Salles amplia sua reflexão inserindo a temporalidade da criação de uma obra no conjunto maior, de um projeto de grandes dimensões que abarcaria a totalidade da obra de um autor:

O grande projeto vai se mostrando, desse modo, como princípios éticos e estéticos, de caráter geral, que direcionam o fazer do artista: princípios gerais que norteiam o momento singular que cada obra representa. Trata-se da teoria que se manifesta no “conteúdo” das ações do artista: em suas escolhas, seleções e combinações. Cada obra representa uma possível concretização de seu grande projeto.

Como já foi dito em relação à natureza da tendência em sentido amplo, o percurso criativo conhece uma lenta definição do projeto poético do artista. O tempo da criação seria o tempo da configuração do projeto. Pode-se, assim, dizer que o processo de criação de uma obra é a forma do artista conhecer, tocar e manipular seu projeto de caráter geral. (SALLES, 1998, p. 39)

Diante disso, como não aceitar a ideia romântica da obra que “se faz por si”? Ainda que haja exageros ou contradições nos relatos de êxtases criativos, ou excessiva ênfase na negação de qualquer ação que se assemelhe a trabalho, o raciocínio de Salles ajudar a preservar o caráter de descoberta e autoconhecimento que aparece em diversos depoimentos. Sua conclusão, aliás, é ainda mais contundente: “cada obra é uma possível concretização do grande projeto que direciona o artista. Se a questão da continuidade for levada às últimas consequências, pode-se ver cada obra como um rascunho ou concretização parcial desse grande projeto” (SALLES, 1998, p. 39).

Seguindo por essa linha, o que acaba por ser relativizado passa a ser o pólo do programa rigorosamente definido, tanto nos termos da *Filosofia da composição*, de Poe, quanto, em boa medida, da tradição clássica iniciada por Horácio:

O artista não inicia nenhuma obra com uma compreensão infalível de seus propósitos. Se o projeto fosse absolutamente explícito e claro ou se houvesse uma pré-determinação, não haveria espaço para desenvolvimento, crescimento e vida; a criação seria, assim, um processo puramente mecânico. [...] Não há, portanto, uma teoria fechada e pronta anterior ao fazer. A ação da mão do artista vai revelando esse projeto em construção. As tendências poéticas vão se definindo ao longo do percurso: são leis em estado de construção e transformação. Trata-se de um conjunto de princípios que colocam uma obra em criação específica e a obra de um artista como um todo em constante avaliação e julgamento. (SALLES, 1998, p. 39-40)

Assim, o fazer produz a necessidade constante de reavaliação do projeto, seja para a verificação do cumprimento daquilo que havia sido planejado, seja porque novidades e imprevistos passam a exigir uma mudança de postura ou de estratégia. Isso deriva, na ótica de Salles, justamente do fato de cada etapa do projeto apresentar zonas de sombra, numa incompletude que lhes é inerente, o que as torna sempre passíveis de adequação, de redefinição ou, mesmo, de

supressão. Mais do que isso, torna-as necessariamente fontes de descobertas, justamente por guardarem esse algo desconhecido que vai se revelando aos poucos. E se se revela aos poucos, “ao longo do percurso”, é porque o tempo está implicado – qualquer que seja a sua extensão.

Nos termos que estamos colocando, é o *tempo-durante* que guarda esse potencial de revelação do projeto que havia sido gestado no *tempo-antes*. E isso vale tanto para aqueles projetos de tendência clássica, em que os tempos de *definição do tema*, de *planejamento*, de *pesquisa* e de *pré-escrita* estão mais presentes, quanto nos de tendência romântica, em que o que um *tempo de preparação interior* mistura – e mascara – boa parte dessas ações. O *tempo-depois* seria, desse modo, o momento de percepção e compreensão global do projeto, no qual o *molho* garantiria um afastamento avaliativo, a ele somando-se a *crítica*, que possibilitariam tanto o *retrabalho* quanto a *organização e seleção*, com vistas a adequar aquilo que foi produzido às exigências do projeto enfim revelado. Nunca se pode negar, todavia, como já havia alertado Grésillon, uma porta aberta para que se reinicie o ciclo, com a negação do projeto naqueles termos em que se concretizou, ou a continuidade do trabalho para edições sucessivas de uma obra, casos atestados, em épocas diferentes, nos relatos de Hugo, Banville e Pavese.

Uma segunda aproximação entre a reflexão aqui proposta e as constatações da Crítica Genética diz respeito às marcas da ação do artista no tempo. Sobre os documentos de criação disponíveis para um estudo genético, Salles (1998, p. 18, grifos da autora) define seus “dois grandes papéis ao longo do processo criador: *armazenamento e experimentação*”. Para a primeira função, que “está sempre presente nos documentos de processo”, são usados documentos de natureza muito variada, que “atuam como auxiliares no percurso de concretização da obra” (SALLES, 1998, p. 18), nutrindo artista e obra. Corresponderiam, grosso modo, aos documentos produzidos em duas etapas do *tempo-antes*, os tempo de *planejamento* e *pesquisa*. Mais uma vez, as “reservas” de Maiakóvsky – desde a opção lexical do termo – parecem ser um exemplo paradigmático dessa função, mas não podemos esquecer que essa ideia já havia aparecido no conselho de constituir e carregar uma “bagagem de palavras e materiais”, em Vida, e de conhecer universos variados para coletar material, em Du Bellay. É evidente, todavia, que para artistas que preconizam a elaboração mental das ideias, como Baudelaire, aquilo que chamamos de *tempo de preparação interior* também pode se revestir dessa função de armazenamento.

A segunda função dos documentos de criação é assim definida por Salles (1998, p. 18, grifos da autora):

Outra função desempenhada pelos documentos de processos é a de registro de *experimentação*, deixando transparecer a natureza indutiva da criação. Nesse momento de concretização da obra, hipóteses de naturezas diversas são levantadas e vão sendo testadas. Encontramos experimentação em rascunhos, estudos, croquis, plantas, esboços, roteiros, maquetes, copiões, projetos, ensaios, contatos, *story-boards*. Mais uma vez, a experimentação é comum, as singularidades surgem nos princípios que direcionam as opções.

A experimentação, portanto, parece já constituir uma transição entre o *tempo-antes*, na figura do *tempo de pré-escrita*, e o *tempo-durante*, materializando o que chamamos de *tempo da escrita em si*. E é justamente na passagem para este momento que um dos fenômenos mais significativos para os estudos genéticos – e igualmente para nosso interesse – surge: a rasura.

Segundo Grésillon (2007, p. 98), “a rasura é um dos elementos capazes de confirmar a dimensão temporal própria a todo processo de escritura”. Afinal, a rasura é um indício múltiplo: primeiro, do próprio ato de escrever; segundo, de uma leitura posterior – mesmo que imediata ao momento da escrita; terceiro, de uma modificação daquele ato primeiro, seja para correção, acréscimo, supressão ou deslocamento – ou seja, de experimentação a partir daquele ato. Ações concatenadas, portanto, no *tempo-durante*.

A rasura, como materialização da experimentação e, conseqüentemente, do trabalho, constitui, sem sombra de dúvida, a ação mais recorrente nos textos estudados. Basta lembrar de Horácio, falando em “limar” e “muitas vezes riscar o seu poema”; de Vida, saudando o poeta que “faz e refaz e, sem desfalecer, porfia em várias tentativas”; de La Fresnaye e sua recomendação de corrigir “dez vezes” o poema; de Boileau e sua orientação de repor a obra “vinte vezes sobre a mesa de trabalho”, de retocá-la, poli-la, acrescentando e apagando; de Victor Hugo, que menciona versos refeitos e estrofes remanejadas, substituídas ou acrescentadas numa reedição; de Casimiro de Abreu, falando de “mudanças infinitas e caprichosas” nos poemas que enchiam sua pasta; de Banville, corrigindo na nova edição os “erros muito evidentes” das anteriores; de Valéry, encontrando em seu processo infinito de elaboração “mais um exercício que uma ação, mais uma procura que uma entrega”; de Cabral, na dimensão de

busca implicada na sua concepção de “trabalho de arte” e dos “mil fracassos” experimentados diante da página em branco.

A rasura, ainda, permite outros olhares. Para o estudo genético de viés psicanalítico de Philippe Willemart, ela está intimamente ligada às noções de pausa e de silêncio, ocasiões que abrem espaço para a interferência do Outro⁷⁵ ou do Terceiro:

Cada leitura da qual resulta uma rasura envolve a escritura com um olhar que reenvia à voz de um Terceiro lido, ouvido ou anotado filtrado pela instância escritural que alinha as palavras.
A pulsão de escrever recobre portanto um fenômeno complexo que exige a incursão no Outro ou no Terceiro.
[...] A teoria do significante de Lacan permite assim apontar a intervenção do Outro a cada suspense ou reticência da escritura. Cada vez que o escritor para de sujar seu papel ou que ele o suja um pouco mais pela rasura, um silêncio se faz, um espaço branco aparece, o sentido é suspenso, o significante reina imperial na sua materialidade, o tempo mesmo torna-se eterno, [...] o escritor [...] espera a intervenção ou a inspiração do Terceiro. O tempo de espera pode demorar uma campanha inteira de redação ou ser muito rápido, senão instantâneo. (WILLEMART, 1993, p. 91-92, grifos do autor)

Sobre isso, e muito antes da psicanálise, vale lembrar da relação entre pensamento e escrita feita por Quintiliano, da preocupação com a “mão impetuosa” de Vinsauf, das pausas e esperas mencionadas por Vida. E, evidentemente, do caminho oposto sugerido pela escrita automática de Breton, já orientada pelo conhecimento psicanalítico, justamente como forma de evitar as pausas – com isso, as rasuras, e, conseqüentemente, as intervenções do Outro ou do Terceiro.

É movendo-se entre os conceitos de desejo⁷⁶ e pulsão⁷⁷, entre as manifestações do inconsciente e as interferências do Outro e do Terceiro, que Willemart organiza os diversos

⁷⁵ “Termo utilizado por Jacques Lacan para designar um lugar simbólico – o significante, a lei, a linguagem, o inconsciente, ou, ainda, Deus – que determina o sujeito, ora de maneira externa a ele, ora de maneira intrasubjetiva em sua relação com o desejo.” (ROUDINESCO e PLON, 1998, p. 558)

⁷⁶ “Termo empregado em filosofia, psicanálise e psicologia para designar, ao mesmo tempo, a propensão, o anseio, a necessidade, a cobiça ou o apetite, isto é, qualquer forma de movimento em direção a um objeto cuja atração espiritual ou sexual é sentida pela alma e pelo corpo.
Em Sigmund Freud, essa ideia é empregada no contexto de uma teoria do inconsciente para designar, ao mesmo tempo, a propensão e a realização da propensão. Nesse sentido, o desejo é a realização de um anseio ou voto (*Wunsch*) inconsciente.
[...] Entre os sucessores de Freud, somente Jacques Lacan conceituou a ideia de desejo em psicanálise a partir da tradição filosófica, para dela fazer a expressão de uma cobiça ou apetite que tendem a se satisfazer no absoluto, isto é, fora de qualquer realização de um anseio ou de uma propensão.” (ROUDINESCO e PLON, 1998, p. 146, grifos dos autores)

⁷⁷ “Empregado por Sigmund Freud a partir de 1905, tornou-se um grande conceito da doutrina psicanalítica, definido como a carga energética que se encontra na origem da atividade motora do organismo e do funcionamento psíquico inconsciente do homem.” (ROUDINESCO e PLON, 1998, p. 628)

tempos envolvidos na escritura, para explicar suas idas e vindas, rumos e desvios de rota. No princípio de tudo estaria o *primeiro texto*:

[...] defendemos a existência de *um primeiro texto* suscitado pelo desejo e próprio a cada obra. Na sua vida de pulsões e de desejo, o escritor, para não dizer o artista em geral, particularmente sensível à tradição cultural e ao mundo em que vive, retém de forma singular informações e sensações do passado e do presente. Os elementos detidos neste filtro particular formam um entrelaçamento ou um nó que bloqueia de certo modo o desejo do artista e o incomoda. Desse bloqueio ou desta barreira, nascem o primeiro texto e o autor. Não há portanto um primeiro texto escrito em alguma parte transmitido por uma musa a um escritor atento, mas uma lenta aglutinação de elementos que, depois de um certo tempo, *devem* ser ditos e escritos. Como o neurótico angustiado por seu sintoma recorre ao psicanalista, assim o escritor, querendo livrar-se dessa placa retida, começa suas campanhas de redações não impelido, mas atraído pelo desejo. (WILLEMART, 1993, p. 92-93, grifos do autor)

A própria ideia de rasura, na ótica de Willemart, é consequência desse *primeiro texto*. A busca por ele, então, é que determina o percurso compositivo de uma obra:

O texto publicado é o meio de deixar advir um primeiro texto à luz, o manuscrito sendo a via. A atividade de escrever depende portanto, ao mesmo tempo, de uma atração e da tensão provocada pelo primeiro texto, não visível no manuscrito como tal, mas que passa por baixo de cada palavra, das rasuras ou dos acréscimos que o compõem. Não há semelhança pela forma, nem pelo conteúdo entre esse primeiro texto e o texto publicado. Este não reproduz *ipsis litteris* o primeiro texto, o que suporia uma teleologia do rascunho ou uma mensagem pitônica a reencontrar, nem as informações nele contidas. Diríamos que há uma relação *sintomal* entre os dois.

Da mesma maneira que, para dizer sua paixão à amada ou eliminar seu sintoma, o amante ou o analisando precisam de tempo e de linguagem, assim o escritor necessita do tempo da escritura para livrar-se desse bloqueio que o inquieta. O primeiro texto é, de uma certa maneira, um texto mítico no qual se escreve o desejo do escritor que, podemos imaginar, dirá ao copista da última versão ou a sua secretária: “É isso que queria escrever”. Dirá esta frase conclusiva “só depois”, como o analisando, que terá reconstruído sua história. Mas terá a impressão de reencontrar-se e de ter narrado algo dele, mesmo há muito tempo enterrado em não sabemos qual tesouro, e de ter tampado uma brecha. De fato, terá elaborado, a partir de um conjunto de formas-sentidos ou de um conjunto de objetos de sua pulsão de escrever, um texto erguido à dignidade da Coisa, o que define a sublimação, segundo Jacques Lacan. (WILLEMART, 1993, p. 93, grifos do autor)

Repensada a partir de outra base teórica, a relação nebulosa envolvendo intuição, consciência e trabalho em torno da noção de “primeiro texto”, apresentada por Willemart, em muito se assemelha à ideia de “trajeto com tendência” proposta por Salles: uma busca que é ao mesmo tempo descoberta, um empenho que é também empecilho, um seguir em frente que

é cheio de paradas e retornos. E, assim como para Salles, também para Willemart o tempo é a dimensão estruturadora da criação – o tempo em suas múltiplas formas:

O tempo do relógio tem pouco a ver com a escritura, salvo provavelmente para respeitar um cronograma fixado pelo editor ou pelo próprio escritor [...] Não diríamos também que o tempo do desejo suscitado pela alucinação fundamental assimila-se à irreversibilidade do tempo cronológico. Pelo contrário.

O tempo do desejo articula-se no da pulsão, que volta continuamente nela mesma e espera pacientemente o regresso para empurrar o sujeito para frente. Por outro lado, a pulsão bem conduzida(?) reenvia necessariamente ao Outro, que situamos fora do tempo.

Ficando no manuscrito, os mesmos processos, quanto ao desejo e às pulsões, repetem-se. Desejando liberar-se de uma massa de informações acumuladas que formam um primeiro texto, o escritor atrela-se à sua tarefa e deixa agir sua pulsão de escrever que, por um jogo curioso, lhe permite liberar-se do primeiro texto e reencontrar seu ser desejante tecendo seu texto. Cada rasura é signo da intervenção do Outro que obriga o escritor a deparar-se com um tesouro de vozes das quais o eco lhe chega através dos rastros das palavras ou o filtro da escritura. Situado fora do tempo, fora do mundo, esse tesouro não leva absolutamente em conta o valor posicional da lembrança ou da relembração [...] Associações por contiguidades e semelhança. Uma vez no papel, as vozes lutam, chamam outras, opõem-se às anteriores e percorrem o tempo lógico até o momento de concluir. Tempo do desejo, tempo da pulsão de escrever, tempo do grande Outro, tempo lógico. Estes três últimos imbricam-se um no outro e são atirados após cada momento de conclusão pelo desejo que somente será satisfeito no momento de entrega ao editor que corresponderá à coincidência entre o texto da última versão com o primeiro texto. (WILLEMART, 1993, p. 94)

No entendimento de Willemart, o manuscrito é o lugar onde se materializa esse sem-número de pulsões e ações que se amalgamam no – e pelo – tempo: um percurso de elaboração que tem no tempo cronológico apenas as balizas – por vezes, balizas que também interferem no processo – para tempos da interioridade do criador, além da atemporalidade do Outro. Sobre isso, é interessante notar, por exemplo, que a recomendação fundadora de Horácio quanto ao *tempo de molho*, de deixar a obra guardada por nove anos, se for tomada literalmente, opera sobre um tempo puramente cronológico; tal recomendação, com a passagem das épocas, vai sendo adaptada, tornando-se menos cronológica e mais interiorizada: Vida fala em dar “tempo ao tempo”, Minturno submete-o às características da obra em produção. Trata-se, já, de um reconhecimento da insuficiência do tempo puramente cronológico, ou, vindo de outro ângulo, da constatação da existência de demandas temporais – ainda que desconhecidas, não-nomeadas – surgidas da interioridade do criador.

Uma terceira aproximação entre nosso percurso e os aportes da Crítica Genética, decorrente das noções de “trajeto com tendência”, de Salles, e de “primeiro texto”, de Willemart, envolve justamente a discussão sobre os limites entre consciência e falta de consciência

do próprio processo de criação. Salles vê uma relação dialética, uma intercalação de momentos, com a qual o pesquisador terá de se relacionar:

O processo criativo, certamente, é feito de momentos de consciência e momentos inconscientes. Embora não possamos falar em consciência metodológica, o **próprio ato de fazer diários que acompanham o processo e a própria preservação do “suporte de escritura”** ou do caminho da criação nos levam a sentir que há um certo prazer contemplativo do artista em relação a seu processo. [...] Por outro lado, o geneticista **vê** que o processo criativo não é feito só de *insights* inapreensíveis e indiscerníveis, como romanticamente gostava-se de pensar. Há, sim, esses momentos sensíveis da criação, aos quais não temos acesso; momentos que são fonte de ideias novas, ou seja, momentos de criação. O geneticista assiste à continuidade, no fluxo do processo criativo, desses instantes iluminados. A pesquisa genética concentra-se na continuidade do pensamento que se vai desenvolvendo em direção à concretização desses momentos de descoberta por meio do artesanato, do rigor e do racional. É a ação, mediada pelo pensamento, que faz a obra se desenvolver. O corpo físico da obra modifica-se lentamente e seu sentido cresce incorporando novos elementos e descartando antigos. [...]. O momento sensível é uma promessa de vida poética – um devaneio que se quer exprimir – que só nascerá para a vida e assim se expressará, se for modelado pela mão criadora. É exatamente esse tempo da modelagem o campo de trabalho do geneticista, por isso ele pode falar do momento do artesanato criativo que aprisiona e atualiza a descoberta de caráter fugaz. (SALLES, 1992, p. 92-93, grifos da autora)

A experiência genética de Salles permite-lhe postular que o percurso criativo se dá de forma a acomodar os *insights* e a racionalidade, os “instantes iluminados” e as conquistas “por meio do artesanato, do rigor e do racional”: eis uma constatação surpreendentemente próxima à de Shelley, que, para sustentar o primado da inspiração, acabara por afirmar a necessidade do trabalho, como uma liga, uma ponte entre os momentos em que ocorrem esses achados, que vínhamos definindo como *pontos de descoberta*. Assim, o fugaz e o permanente se articulam, muito mais do que se negam, e essa articulação só pode se dar no tempo.

As noções em torno da ideia de “achado”, aliás, presentes nos mais variados relatos – Shelley, Hugo, Breton, Maiakóvsky, Ungaretti, Pessoa, Bandeira, Cabral –, estão frequentemente ligadas à de “acaso”. E a presença do acaso, por sua vez, pode ser também verificável nos estudos de gênese, isto é, pode deixar marcas nos manuscritos. Segundo Salles (1998, p. 33-34),

[o]s documentos de processo e os relatos retrospectivos conseguem, às vezes, registrar a ação do acaso ao longo do percurso da criação. São flagrados momentos de evolução fortuita do pensamento daquele artista. A rota é temporariamente mudada, o artista acolhe o acaso e a obra em progresso incorpora os desvios. Depois desse acolhimento, não há mais retorno ao estado do processo no instante em que foi interrompido.

Isso não quer dizer, contudo, que o acaso seja sinônimo do “inesperado”. Prossegue Salles dizendo que (1998, p. 34-35)

[d]iscutir a intervenção do acaso no ato criador vai além dos limites da ingênua constatação da entrada, de forma inesperada, de um elemento externo ao processo. Por um lado, o artista, envolvido no clima da produção de uma obra, passa a acreditar que o mundo está voltado para sua necessidade naquele momento; assim, o olhar do artista transforma tudo para seu interesse, seja uma frase entrecortada, um artigo de jornal, uma cor ou um fragmento de um pensamento filosófico.

O acaso, portanto, é fruto do olhar transformador do artista, sensível às necessidades – ainda que não seja capaz de enunciá-las com precisão – do seu trabalho criativo em marcha. Dentro desse quadro é que ele pode, eventualmente, “encontrar” as soluções que vêm bem a calhar. Há, pois, uma certa abertura, uma movimento em direção ao acaso:

Há, ainda, os relatos de acasos que foram, de certo modo, “construídos”, mesmo que recebam a descrição de um inesperado absoluto. O artista coloca-se, nesses casos, em situação propícia para a intervenção do elemento externo, como se fosse um fotógrafo que visita um mesmo local várias vezes, aguardando por uma luminosidade inusitada. Há, portanto, nesses casos, uma espera pelo inesperado. (SALLES, 1998, p. 35)

Na situação sugerida por Salles, é preciso atentar para o fato de que “construído” é diferente de “falsificado”: não se trata de acusar o criador de manipular os dados – seja o manuscrito, seja o relato feito – sobre seu processo, mas de reconhecer que há uma parcela de atividade sua, a mencionada “espera pelo inesperado”, no sentido de buscar as condições – físicas, intelectuais, anímicas, espaciais – favoráveis ao surgimento do acaso. E isso nos leva a postular que, na medida em que há um desejo do acaso, ele já não pode ser considerado plenamente casual: o que pode ocorrer é esse desejo estar situado na esfera do inconsciente, e, com isso, todos os meios mobilizados para satisfazê-lo não serem percebidos, restando a sensação do inesperado.

Aquilo que definimos como *tempo de preparação interior* também parece ir ao encontro dessa “construção” do acaso sugerida por Salles. E não é só nos relatos dos poetas românticos, em que aparecem tais circunstâncias favoráveis – isolamento, solidão, alteração de

consciência, ações ritualísticas – , mas também nos modernos: afinal, a escrita automática de Breton é uma experiência extremamente – e previamente – induzida.

Mas mesmo nos textos doutrinários essa possibilidade se fazia presente. Vida já falava, sobre o *tempo-durante*, de momentos em que “de repente um acaso inesperado lhe abre muitos caminhos”, situando esse acaso, entretanto, num momento de total concentração e esforço para resolver determinado problema criativo: é o que havíamos definido como *tempo de pausa insistente*. Também a partir de Vida definimos um *tempo de criatividade*, em que inexplicavelmente “somos atingidos interiormente por um esto obscuro”: se isso, para Vida, é obra dos deuses, coube ao autor “esperar pelos momentos favoráveis, pela vinda da divindade e pelo sagrado entusiasmo”. De forma análoga, Du Bellay aconselhava a busca do lugar e do tempo ideais para a manifestação das musas, que “jamais abrem a porta de seus aposentos, senão àqueles que batem rudemente”.

A última relação entre os estudos genéticos e as nossas reflexões diz respeito ao que chamamos de *tempo da crítica*. Mencionado desde Horácio, o procedimento de eleger primeiros leitores constitui uma etapa frequente na produção de muitos criadores. Segundo Salles (1998, p. 44), “algumas pessoas são escolhidas pelo artista para terem esse tipo de acesso preliminar às obras, recém-terminadas ou ainda em processo. Essa relação [...] envolve confiança e respeito”. Geralmente atestada através da correspondência, essa comunicação pode estar até mesmo nos manuscritos, conforme exemplifica Salles (1998, p. 44, grifos da autora): “A publicação dos rascunhos do poema *The waste land* de T.S.Eliot (1971) com anotações de Ezra Pound é um exemplo desse diálogo”.

Os anseios implicados nesse tipo de leitura são extremamente variáveis: basta lembrar da exigência de uma “atitude hostil” da parte desses leitores, sugerida por Vida, em contraste com o pedido de clemência feito por Lamartine. Se os anseios da parte de quem cria são variáveis, a natureza da contribuição que esse tipo de leitura tem a oferecer também é:

[o] destino dos comentários dos leitores particulares fica, muitas vezes, incerto mas a relevância para o criador, naquele momento, dos atos de falar sobre a obra ou de mostrá-la é certa. Esses leitores, por vezes, mostram poder em relação à obra em construção, na medida em que as suas observações são acolhidas pelo artista. Outras vezes, desempenham só o papel de um acompanhante do percurso. (SALLES, 1998, p. 45)

Sobre isso, a emblemática correspondência entre Mário de Andrade e Carlos Drummond de Andrade (ANDRADE, 1982) é ilustrativa do papel de conselheiro/guia daquele em relação a este, ao longo da década de 1920, tanto nas questões gerais – a poesia modernista e uso do português brasileiro, por exemplo – quanto nas de sintonia fina – a tessitura dos poemas, determinadas escolhas lexicais e sintáticas. O itabirano ouviu argumentos e argumentou, seguiu muitos dos conselhos, abdicou de outros, restando inegável a contribuição de Mário – consequentemente, a presença e a função do *tempo da crítica* – na formatação do conjunto que viria a ser *Alguma poesia*, obra de estreia de Drummond, publicada em 1930.

Outro caso igualmente notável, em relato já mencionado aqui, foi a influência de um primeiro leitor para que Valéry decretasse o fim do longo ciclo de composição do *Cemitério marinho*: não se tratou, naquele caso, do aporte de sugestões em relação ao texto, mas da interrupção do processo contínuo de modificações, levando ao “abandono” do poema – um corte abrupto e, de certo modo, traumático, dentro da lógica criativa professada por Valéry – para sua imediata publicação.

2.3.3 BALANÇO

Se os estudos genéticos põem em causa a dimensão intuitiva presente em muitos depoimentos de criação, jogando luzes, de ângulos diversos, sobre as várias formas e/ou possibilidades de trabalho implicado, eles também põem em causa a concepção de escritura como atividade sob pleno controle da racionalidade e do planejamento. A visada histórica aqui proposta, percorrendo os discursos sobre a criação poética a partir do viés do tempo, permitiu-nos observar uma dinâmica que acaba por preservar essa dupla incerteza – cada época, cada autor, à sua maneira: se nos textos doutrinários havia uma tendência a afirmar o planejamento e o trabalho, a Musa ou outras forças externas ao poeta ali estavam para garantir essa porção misteriosa; por outro lado, a era romântica, investindo no discurso da inspiração e da potência interior do criador, obrigava-se a uma tal negação do trabalho que acabou por afirmá-lo; mais adiante, a modernidade viu uma mistura de ambas as tendências – ou, simplesmente, caminhou para uma aceitação da indissociabilidade daquelas duas atitudes extremas. Assim, submetido ao crivo das contribuições da Crítica Genética, nosso esquema do **tempo associado à criação poética** parece ter sobrevivido e ser capaz de oferecer uma possibilidade de cronolo-

gia – e radiografia – do ato criativo. Mais do que isso – ou *ao menos* isso –, esperamos ter conseguido demonstrar nossa ideia sobre o caráter estruturador do tempo para a criação poética: além de uma *dimensão* da realidade, o tempo é uma *função*.

Ainda que não se possa garantir uma relação de causa e efeito entre os textos doutrinários e o ato criativo, nem que se possa dar plena credibilidade aos relatos e depoimentos dos criadores, por todos os motivos – mais de uma vez – expostos, ainda assim estamos seguros de que, ao constatar e comprovar aquelas práticas sugeridas – ou relatadas – há séculos, a Crítica Genética permitiu-nos atestar a extrema variedade de ações envolvidas na criação poética, sua linearidade e sua dispersão, a imprevisibilidade convivendo com a intencionalidade, a quantidade de passos necessários, de descobertas sobre si e sobre aquilo que se quer criar, para que uma obra se dê por concluída.

Aceitar a presença do mistério e do inexplicável, parece-nos agora, já não desmerece as horas de empenho, a sensação de frustração diante das incertezas, ao mesmo tempo que aceitar a ideia do trabalho, do planejamento, da rotina, já não nega a existência de impulsos insondáveis. Entre elucubrações e rasuras, desleixo e minúcia, estagnação e pressa, caos e ordem, há algo que brilha sob a escuridão da vida e constitui-se pela escrita: atravessada pelo tempo, a criação poética é – e sempre será – a construção de uma descoberta.

3 DUAS FORMAS DO TEMPO NA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA

Neste capítulo, são propostas duas leituras de obras contemporâneas: *fim das coisas velhas* (2009), de Marco de Menezes, e *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), de Angélica Freitas. Aqui, nos interessaremos não mais pelo tempo *da criação*, mas pelo tempo *no já criado*, operando um deslocamento de posição em relação ao capítulo anterior: cessa o olhar sobre o processo, e passamos a olhar para o produto. A posição que agora ocupamos é a do *leitor-crítico*, mas a de um leitor-crítico que olha para o que acontece em sua volta também enquanto *autor em processo*: que de alguma forma tira, também dessas leituras, o material para sua criação, ou que se enxerga refletido nas produções de seus pares – e instigado por elas.

Optou-se por olhar para duas obras apenas – um livro específico de cada autor, e dentro deles, de um conjunto delimitado de poemas – a fim de fazermos uma leitura um pouco mais detida da produção poética contemporânea, objeto ainda pouco analisado na academia. Com isso, colocamo-nos o mais próximo possível dos poemas, lendo-os, em determinados momentos, verso a verso, imagem a imagem, palavra a palavra; lendo-os, enfim, individual e integralmente.

Além disso, interessa-nos, a partir da leitura de conjuntos mais ou menos coesos de poemas, pensar as obras como unidades – ou conjuntos de unidades – de sentido, formada(s) por unidades menores, os poemas. Assim, procurando a coerência entre as componentes menores – seja em termos de preponderâncias temáticas, de opções estilísticas e linguísticas, de arquitetura do conjunto –, espera-se oferecer uma leitura do todo, ou de parte considerável do todo. Um todo que, no caso da obra que estava sendo criada pelo leitor-crítico/autor, também era algo a ser almejado.

No tocante à representação do tempo nas obras escolhidas, foi feita uma opção pela variedade: enquanto em *fim das coisas velhas* sua presença se dá através da memória, o que significa a persistência do passado no presente, da ausência na presença, em *Um útero é do tamanho de um punho* o tempo a considerar é o tempo histórico, o presente que amassa, ou, mais especificamente, a denúncia desse presente a partir da sua experiência. Tratam-se de dois eixos centrais da minha obra, apresentada no capítulo seguinte.

3.1 MEMÓRIA, IMAGEM E SUJEITO EM “FIM DAS COISAS VELHAS”, DE MARCO DE MENEZES

A imagem do *fim das coisas velhas* carrega em suas extremidades, à primeira vista, uma dose de redundância. Velho é aquilo que se encontra, naturalmente, mais perto do fim. Decompô-la, entretanto, leva-nos a outro rumo. Se assumirmos o fim como referencial, seu sentido ficará impregnado de expectativa, uma espécie de limiar: o que está em jogo é a distância que resta entre as coisas velhas e seu fim, a imagem afigurando-nos um prenúncio do inevitável, os últimos passos – largos ou infinitesimais – rumo ao esquecimento. Se, por outro lado, o referencial for a ideia de velhice, não se tratará mais de uma expectativa, mas da indicação de uma persistência, daquilo que ainda não se deixou ir: o fim ressalta o percurso que tornou velhas as coisas, isto é, sua memória. Derivamos, assim, da redundância à antítese, e nesse movimento vislumbramos, ainda que por uma brecha, o sentido latente da imagem que dá título ao livro de Marco de Menezes⁷⁸. Propor-se, afinal, a cantar o fim de algo é, ao mesmo tempo, aceitá-lo enquanto discurso e eternizá-lo enquanto ato.

Serão estas as hipóteses de leitura que proporemos: memória e esquecimento, de formas variadas, constituem o eixo estruturador da obra, determinando boa parte dos temas e das escolhas estilísticas do autor; para tanto, o poeta estabelece um centro de memória, construindo um sujeito lírico que atravessa a maior parte do livro e define, assim, sua unidade.

No plano da organização, os 61 poemas de *fim das coisas velhas* estão divididos em quatro partes, assim constituídas: *torvelinho*, 16 poemas; *os pátios*, 11 poemas; *como um peixe de parede*, 17 poemas; *ítaca, itaqui*, 17 poemas. O poema de abertura é homônimo ao livro, *fim das coisas velhas*; já o título do poema final coincide com o da última parte, *ítaca, itaqui*. De novo, produz-se nas extremidades uma dinâmica que envolve redundância – repetição dos títulos – e antítese: o início carrega a noção de fim; o encerramento, a de retorno. Assim, memória e esquecimento, início, fim e recomeço, são elementos que se cruzam ainda antes da leitura dos poemas, numa espécie de atravessamento temporal *a priori*.

Prorrogaremos a análise dos poemas para retomar algumas questões sobre memória, imagem e discurso poético que nortearão nossa visão.

⁷⁸ Trata-se do quarto livro de Marco de Menezes, poeta nascido em Uruguaiana e radicado em Caxias do Sul. Publicado em 2009, *fim das coisas velhas* foi agraciado, no ano seguinte, com o Prêmio Açorianos de Literatura nas categorias Poesia e Livro do Ano.

3.1.1 PERCEPÇÃO E MEMÓRIA EM BERGSON

Em *Matéria e Memória*, Henri Bergson faz uma distinção entre dois tipos teoricamente independentes de memória. A do primeiro tipo, que chamamos *memória-hábito*, seria “adquirida pela repetição de um mesmo esforço” (BERGSON, 1999, p. 86) e estaria ligada a nossos impulsos, reflexos e ações mecânicas, “como todo exercício habitual do corpo” (BERGSON, 1999, p. 86). É a memória que nos possibilita, por exemplo, manejar garfo e faca sem a necessidade de reaprendê-lo a cada novo uso. A memória-hábito estaria, portanto, desvinculada do passado, dos momentos e experiências vividas que a formaram: “a bem da verdade, ela já não nos representa nosso passado, ela o encena; e, se ela merece ainda o nome de memória, já não é porque conserve imagens antigas, mas porque prolonga seu efeito útil até o momento presente” (BERGSON, 1999, p. 89).

Já o segundo tipo é a *memória-lembrança*, capaz de registrar, “sob forma de imagens-lembrança, todos os acontecimentos de nossa vida cotidiana à medida que se desenrolam; ela não negligenciaria nenhum detalhe; atribuiria a cada fato, a cada gesto, seu lugar e sua data” (BERGSON, 1999, p. 88). Estaria, portanto, dissociada de qualquer finalidade prática no presente, não seria voltada para a ação motora e armazenaria o passado “pelo mero efeito de uma necessidade natural” (BERGSON, 1999, p. 88): é a memória por excelência. É graças à memória-lembrança que podemos reconhecer uma percepção já experimentada e, com isso, mergulhar em nosso passado, tendo a impressão de revivê-lo. Não se revive, evidentemente, o passado; mas, na medida em que essa memória fica registrada em imagens⁷⁹, é possível acessá-las enquanto tal e, dessa maneira, projetar-se no tempo, abandonar a utilidade e elevar-se ao onírico, onde aquilo que passou recupera sua vivacidade perceptiva original: “para evocar o passado em forma de imagem, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso saber dar valor ao inútil, é preciso querer sonhar” (BERGSON, 1999, p. 90).

Bergson, a seguir, propõe um esquema no qual a memória seria representada como um cone invertido, de acordo com a figura a seguir:

⁷⁹ Vale lembrar que Bergson fala de imagens “no sentido mais vago em que se possa tomar essa palavra, imagens percebidas quando abro meus sentidos, despercebidas quando os fecho.” (BERGSON, 1999, p. 11)

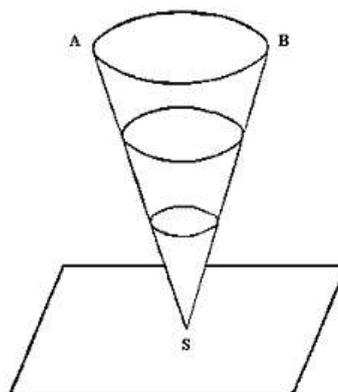


Figura 1. Esquema da representação da memória, segundo Bergson (1999, p. 178).

A relação entre memória, percepção e realidade ficaria assim estabelecida:

Se eu representar por um cone SAB a totalidade das lembranças acumuladas em minha memória, a base AB , assentada no passado, permanece imóvel, enquanto o vértice S , que figura a todo momento meu presente, avança sem cessar, e sem cessar também toca o plano móvel P de minha representação atual do universo. Em S concentra-se a imagem do corpo; e, fazendo parte do plano P , essa imagem limita-se a receber e a devolver as ações emanadas de todas as imagens de que se compõe o plano. (BERGSON, 1999, p. 177-178)

De acordo com o filósofo, entre o plano P – o plano presente da ação – e o plano AB – plano da memória pura – existem “milhares e milhares de planos de consciência diferentes, milhares de repetições integrais e no entanto diversas da totalidade de nossa experiência vivida” (BERGSON, 1999, p. 282). É a partir de um movimento intelectual do indivíduo que funciona a memória, e lembrar consiste em “descrever, por uma expansão crescente da memória em sua integralidade, um círculo suficientemente amplo para que esse detalhe do passado aí apareça” (BERGSON, 1999, p. 282). Diferentes seções do cone, paralelas ao plano AB , correspondem aos diferentes planos de ação passados. Deslocar-se de um plano a outro significa trafegar entre lembranças e momentos diversos de nossa experiência, que foram registrados através de imagens. Envelhecer, portanto, é acrescentar continuamente novas imagens à memória: é expandir o cone.

3.1.2 DISCURSO POÉTICO E IMAGEM EM PAZ

Octavio Paz discute, em “Verso e prosa”, as especificidades do poema a partir de sua oposição à prosa. Seu postulado inicial diz que “o ritmo é condição do poema, enquanto que é inessencial para a prosa” (PAZ, 2012, p. 11). Para Paz, o ritmo, funcionando a partir de leis de atração e repulsão, é a antítese da razão, que funciona a partir de leis discursivas – lógicas e hierárquicas.

O ritmo, núcleo do poema, configuraria o discurso poético, moldando tanto sua forma de apreensão da realidade e de construção de sentidos, de um lado, quanto sua tessitura verbal e sintática, de outro. À medida que as leis do ritmo se sobrepõem às da racionalidade, “as razões se transformam em correspondências, os silogismos em analogias e a marcha intelectual em fluir de imagens” (PAZ, 2012, p. 12). O poema, tendo no ritmo seu modo de ser, funcionaria através de imagens associadas por relações analógicas, e não de conceitos associados por relações lógicas, como é o caso da prosa.

O fluxo rítmico, contudo, não pode abdicar totalmente da frase, antes o contrário: é inseparável dela, pois dela necessita para construir sentidos. Assim, para Paz, quando “ritmo, imagem e significado se apresentam simultaneamente em uma unidade indivisível e compacta” forma-se um tipo especial de frase: “a frase poética, o verso” (PAZ, 2012, p. 13). O verso funciona, desse modo, como um ponto ao mesmo tempo de equilíbrio e de tensão entre ritmo e sintaxe, entre a sensorialidade da imagem e a intelectualidade da frase. Paz concebe ritmo e imagem como entidades inseparáveis, garantindo a misteriosa unidade do verso e, portanto, do poema: “só a imagem poderá dizer-nos como o verso, que é frase rítmica, é também frase que possui sentido” (PAZ, 2012, p. 36).

Em “A Imagem”, o poeta mexicano aprofunda sua reflexão, primeiramente definindo imagem como “toda forma verbal, frase ou conjunto de frases, que o poeta diz e que unidas compõem um poema” (PAZ, 2012, p. 37). Por mais que haja possibilidades múltiplas de se produzir arranjos verbais para a composição de um poema – e, portanto, de imagens – a peculiaridade das imagens poéticas é que “todas têm em comum a preservação da pluralidade de significados da palavra sem quebrar a unidade sintática da frase ou do conjunto de frases”, sendo, desse modo, capazes de conter “muitos significados contrários ou díspares, aos quais abraça ou reconcilia sem suprimi-los” (PAZ, 2012, p. 38). Preservam, assim, o “caráter con-

creto e singular” dos elementos que as compõem, submetendo “à unidade a pluralidade do real” (PAZ, 2012, p. 38): as coisas são outras, sem deixarem de ser elas mesmas. A imagem poética assemelha-se, por consequência, à percepção ordinária, anterior à interferência da racionalidade, que abrange o real decompondo-o e hierarquizando-o em suas formas, propriedades e funções gerais: “a imagem reproduz o momento de percepção e força o leitor a suscitar dentro de si o objeto um dia percebido. O verso, a frase-ritmo, evoca, ressuscita, desperta, recria” (PAZ, 2012, p. 46). O discurso poético, na concepção de Paz, “nos faz recordar o que esquecemos: o que somos realmente” (PAZ, 2012, p. 47).

3.1.3 UNINDO PONTOS

Acabamos por chegar, nesse breve apanhado das considerações de Paz sobre a natureza do poema, às mesmas questões centrais do pensamento bergsoniano: percepção e memória. Para Bergson, como demonstramos, os dois termos representam os extremos da atividade do espírito, o primeiro como apreensão imediata das imagens que se apresentam no plano presente da ação, o segundo como movimento intelectual sobre os planos passados, através das imagens-lembrança, numa espécie de percepção revivida. A imagem poética de Paz, por suas características e seus efeitos, e a despeito de sua natureza verbal, parece funcionar tanto como imagem – base da percepção – quanto como imagem-lembrança – base da memória – na tipologia de Bergson. Com essas questões em mente, retornemos a *fim das coisas velhas*.

3.1.4 SOBRE O FIM DAS COISAS VELHAS

Ao reiterar a imagem-título da obra em seu título, o poema inicial do livro de Marco de Menezes funciona como porta de entrada e declaração de princípios. Vejamos:

fim das coisas velhas

por exemplo, os cantos sujos de pó de uma mureta amarela
ou o derruir de uma curva em um prédio de apartamentos
não digo a luz que esbatendo leva tudo ao caos
não digo o entremeio de ilusão que junta o chão das ruas

5 mas as praças nuas
esperando que o tempo ou a morte
infatigáveis em sua semelhança

as apaguem aos solavancos

mas os pequenos passeios
 10 entre um eucalipto urbano
 e uma araucária pouco esquiva
 a morte, ou o tempo,
 a ralhar-lhes a sorte
 mas do chão, das lajes cercanas
 15 dos destinos que o amor fez tomar na verde sombra

por exemplo, os arrancados de tinta dos rodapés aqui
 desta sala
 por exemplo, essas curvas de poliestireno das cadeiras
 que agora se esgaçam
 20 e saem a andar com os sujeitos que nelas se apoiaram
 e sabem lá onde irão parar
 não digo a luz equívoca das sinaleiras
 que marcam o tempo inútil
 mas o tempo mesmo que cinzela
 25 a aspereza da luz

ainda que a morte
 esta irmã falante do tempo
 carregue bois e naves e luxo e graxa
 em seu estômago de torvelinho piedoso
 30 carregue fama e baldes e tordos e lâ
 em sua absurda inteligência
 até o nada
 nas praças nuas se cala
 a espada do marechal cercado de pombas e pranto
 35 e se, por exemplo, ali um boliviano vier escoar
 a água pálida de seu chá
 ou mesmo urinar sobre o granito sextavado
 ou mesmo quando uma criança correr na grama
 ou apontar ao pai a parte faltante da pintura
 40 de um azulejo

não digo a luz inequívoca dos azulejos
 ou dos postigos
 ou sobre ou embaixo dos bancos desta praça
 até o nada

45 mesmo que a morte nos leve sempre
 em suas asas de lambris e
 possamos olhar nos olhos do celacanto

ainda assim
 nos resta
 50 cantar pelo fim das coisas velhas
 as que não temos
 sequer sonhamos
 e que nos cortam
 com o fio da primeira faquinha
 55 que ganhamos do avô
 que agora
 neste torvelinho
 tenta ajeitar-se na cadeira.

A imagem central do poema é a do “torvelinho” (v. 29 e 57), que, por sua vez, reitera o título da primeira parte do livro. O redemoinho, esse movimento de rotação em espiral, é uma imagem poderosa e carregada de sentidos, dos quais nos interessa destacar: é um movimento contínuo, não linear e para dentro de si mesmo, movimento esse que “suga” todas as coisas a seu alcance e que pode expandir-se infinitamente, uma vez que sempre permite mais uma giro, uma nova circunvolução. A imagem aproxima-se assombrosamente do esquema cônico da memória proposto por Bergson. O torvelinho do poema de Menezes também funciona – e à perfeição – como metáfora da memória, essa memória que começa a se abrir para o leitor – no livro que se inicia –, ou que começa a ser revirada – a fim de ser preservada pelo poeta – antes do esquecimento.

A organização do poema, após seu início *ex abrupto*, confirma a agitação inerente ao torvelinho: trata-se de uma estrutura enumerativa em que imagens sucedem-se de modo quase caótico, num esforço de seleção entre o que deve ser lembrado e o que pode ser esquecido. Essa estrutura dá-se em três eixos anafóricos: o das negações, introduzidas por “não digo”; o das afirmações, introduzidas por “por exemplo”, “mas” e “ainda”; e o das alternativas, introduzidas por “e se” e “ou”. Entre esses eixos desfilam imagens temporais, além das menções diretas a “tempo” (v. 6, 12, 23, 24) e “morte” (v. 6, 12, 45), associados em alguns casos (v. 26-27).

As imagens que vão sendo tragadas pelo torvelinho-memória, ou que dele emergem, priorizam aspectos da materialidade concreta – as *coisas* anunciadas desde o título – em seu atravessamento temporal, seu envelhecimento: “os cantos sujos de pó” (v. 1), “as praças nuas” (v. 5) esperando o apagamento, “os pequenos passeios / entre um eucalipto urbano / e uma araucária pouco esquiva” (v. 9-11), “os arrancados de tinta dos rodapés” (v. 16), as “curvas de poliestireno das cadeiras” (v. 18), “a espada do marechal” (v. 34), “o granito sextavado” (v. 37), “a parte faltante da pintura / de um azulejo” (v. 39-40), o “fio da primeira faquinha” (v. 54). Essa disposição para as coisas, que se sucedem durante a leitura, somada à pouca coesão sintática do poema, ilustra a interdependência entre imagem e ritmo apontada por Paz, que culmina no verso: não é a frase pura da prosa que impõe sua ordem e suas leis – embora não esteja ausente de todo – para a apreensão do real e a construção do discurso, mas a frase-ritmo do verso, que justapõe imagens sem hierarquia, sublinhando nas coisas seu potencial sensorial. A própria variação na extensão dos versos livres parece entrar na dinâmica que opõe pas-

sagem e desaparecimento – versos curtos – de um lado, permanência e lembrança – versos longos – de outro.

Há alguma opacidade no poema. Não se trata, contudo, de uma opacidade criada pelo hermetismo ou pela abstração extrema, que exigiria um esforço de decifração, mas justamente de uma apreensão e apresentação pelo empilhamento de imagens. Assim, as coisas aparecem em sua multiplicidade, contraditórias, anteriores à intervenção da razão e, com isso, mais vivas e reais. É a pluralidade do real que se preserva no poema, de acordo com Paz; é o acionamento dos mecanismos perceptivos, de acordo com Bergson. Se o poema elabora um pensamento, é seguramente um “pensamento por imagens”, e não por ideias.

É interessante que nos detenhamos um pouco nas duas últimas estrofes. Se nas seis anteriores há uma dinâmica de imagens que jogam com presença *versus* ausência, passagem *versus* permanência, assinalando o poder devorador do tempo, agora é chegado o momento de uma interrupção no fluxo de enumerações, marcando um momento de virada, um rumo a seguir, uma disposição do eu-lírico: “mesmo que a morte nos leve sempre” (v. 45), será preciso aceitar o inevitável da passagem do tempo, e das perdas e desaparecimentos decorrentes dela, com o qual o eu-lírico até então se debatia em meio à profusão de imagens. Essa aceitação, que vem logo em seguida ser reforçada – “ainda assim” (v. 48) –, é possível porque “nos resta / cantar pelo fim das coisas velhas” (v. 49-50). Cantar não é, aqui, apenas forma de consolo, mas, antes, uma forma de fixar as imagens-lembrança que compõem a memória, e que poderão então ressurgir – desordenadas e confusas, sensorial e afetivamente – nas coisas “que nos cortam / com o fio da primeira faquinha / que ganhamos do avô” (v. 53-55). Se são imagens-lembrança para o eu-lírico, não o são para o leitor; todavia, continuam – graças à dupla valência da imagem poética, que apontamos ao associar as imagens de Paz e Bergson – a ser imagens e, portanto, apreensíveis ao leitor pelos mecanismos de percepção.

A relação com a memória aparece de forma literal já no segundo poema do livro.

memória da mesa

há a memória da mesa onde deixei os braços,
o náilon da jaqueta fazendo sombra sobre a fórmica incolor
ou os pés no couro preto sobre a memória das fibras do carpete
onde os pés não tocarão

- 5 há essa ideia ingrata de que tudo é tão claro
de que chega um dia igual a outro
de que há bosques tímidos onde um deus repara os tempos

se chover minha alma voará pela vidraça e se esquecerá
 e esquecerá dos acordes rudes de uma cidade infame
 10 das buzinas que escoam na pedra da calçada

há essa mentira indolor que se repete e que move
 as pessoas no entra-e-sai da banca de jornal

e há essa memória que já começa a doer,
 dos braços de náilon sobre a fôrmica verde
 15 e dos pés pretos
 sobre o carpete mudo

Da mesma forma que o poema de abertura, o poema estrutura-se a partir da enumeração. A justaposição de imagens confirma a disposição do eu-lírico para os objetos. Mas a questão central do poema, suscitada desde o título, parece ser a indeterminação do sentido da preposição articulada “da”. A “mesa” (título e v. 1), e logo adiante as “fibras do carpete” (v. 3), aparecem como objetos ou sujeitos de memória? Ambiguidade insolúvel: de um lado, mesa e fibras do carpete constituem-se como objetos de memória, como ícones que podem evocar lembranças no sujeito; de outro, constituem-se como sujeitos de memória, capazes de guardar lembranças, seja a marca invisível que o peso dos braços exerce cotidianamente sobre a mesa, seja os rastros deixados pelas pisadas no carpete. Tais objetos não são, evidentemente, indivíduos de fato, nem são personificados no poema. Não são, portanto, dotados de memória. Menezes, todavia, ao transferir a subjetividade do eu-lírico a eles, atribui-lhes uma espécie de “capacidade de memória”, revelando uma outra dimensão do mundo material, dimensão na qual as coisas deixam de ser meramente objetos inertes e passam a constituir – e guardar – uma história silenciosa e oculta.

Esse adentrar o mundo das coisas, esse mergulho na consciência dos objetos pode ser pensado como uma capacidade de percebê-los – e de perceber, portanto, toda a realidade que nos circunda – sem o peso da rotina, da memória-hábito bergsoniana, que só se interessa pelas coisas por sua função, sua utilidade. Fugir aos vícios do cotidiano, nessa perspectiva, é uma forma de esquecimento, é desabituar-se e, com isso, restituir a multiplicidade dos objetos, surpreendendo-os no que de fato são: forma, cor, textura, som. Enquanto imagens, portanto.

O preço que se paga é o desvendamento da falsidade do real, como se pode perceber no movimento estrofe a estrofe que “memória da mesa” realiza. Na primeira, o eu-lírico parte da menção à memória dos objetos para esboçar visualmente a situação enunciativa: ei-lo sentado à mesa, braços apoiados e pés suspensos, imiscuindo-se na memória das coisas.

Na estrofe seguinte, surge uma “ideia ingrata de que tudo é tão claro” (v. 5), manifestando uma visão cindida do real: por um lado, a clareza é a “de que chega um dia igual ao outro” (v. 6), com o verbo *chegar* podendo estar deslocado e o verso significando “de que um dia chega igual ao outro”, ou como sinônimo de *bastar*, e então “de que basta um dia igual ao outro”, isto é, em ambas as leituras, o que o eu-lírico vê com clareza é a repetição e a monotonia da vida; por outro lado, há também os “bosques tímidos onde um deus repara os tempos”, ficando sugerida aí a existência de um lugar privilegiado, ordenado por uma divindade, em que os tempos podem ser restaurados, aprimorados, remediados. Mas, não nos esqueçamos, isso tudo que aparece de forma tão clara não passa de uma “ideia ingrata” para o eu-lírico.

Na terceira estrofe, aparece a possibilidade de escapar à rotina, à clareza da “ideia ingrata” da estrofe anterior, quando um voo da alma (v. 8) produziria o esquecimento “dos acordes rudes de uma cidade infame” (v. 9) e “das buzinas que escoam na pedra da calçada” (v. 10). Repare-se que é a única estrofe que não é iniciada pelo verbo haver no presente do indicativo, o que reforça a ideia de distanciamento: no lugar do que “há” (v. 1, 5, 11 e 13) no presente, uma possibilidade de “se” (v. 8), subjuntiva e futura.

Na quarta estrofe, a revelação: a rotina, mola propulsora do comportamento humano, aquilo “que se repete e que move / as pessoas” (v. 11-12), não passa de uma “mentira indolor” (v. 11).

Finalmente, a última estrofe promove um retorno à situação inicial: o sujeito à mesa, consciente *das e pelas* coisas, e agora também consciente da amplitude do real, dessa realidade que jaz silenciosa sob a superfície das coisas, nos bastidores dos hábitos da vida prática. Ao retornar a si, o que resta ao eu-lírico é uma memória viva, uma “memória que já começa a doer” (v. 13). Assim como na imagem do fio cortante da faquinha, que encerra “fim das coisas velhas”, a memória apresenta-se como dor. A dor dos objetos, por serem apenas coisas; a dor do sujeito, por descobrir-se cotidianamente transformado em coisa.

A mesa reaparece no primeiro poema da segunda parte do livro, dessa vez como palco de uma intensa transfiguração dos objetos.

bestiário

sobre a mesa da sala
uma planta há que

não sabe que é planta
 – e não por estar doente
 5 pois vê-se que não
 ao apalpar-lhe o pedúnculo
 ou observar-lhe a cor –

uma planta há que
 não sabe que é planta
 10 posto que inclina
 algumas folhas
 sobre a mesa e
 bica a mesa

(que afinal
 15 é uma mesa que ignora ser mesa
 e pensa ser rio)

toca com a ponta de suas folhas
 a madeira da mesa

esta planta se pensa
 20 um flamingo

Em “bestiário”, repete-se o movimento de atribuição de consciência às coisas que ocorre em “memória da mesa”, agora na planta que “não sabe” (v. 3 e 9) e “se pensa” (v. 19) e na mesa que “ignora” (v. 15) e “pensa” (v. 16). À primeira vista, não é uma questão de memória; ela está, todavia, na base do seu sentido.

O poema opera uma interessante sobreposição de imagens, a partir de um eu-lírico em posição de observador. Logo nos dois primeiros versos, desenha-se a cena – absolutamente banal – de uma planta sobre uma mesa. Não se trata de uma mesa qualquer, mas da “mesa da sala” (v. 1), o que define o conjunto planta-sobre-mesa como uma imagem próxima e habitual ao eu-lírico. Contudo, no instante da observação – e depois de afastada a hipótese de a planta estar doente, na segunda estrofe, o que só vem a confirmar sua natureza de planta, dotada de “pedúnculo” (v. 6) e “cor” (v. 7) –, a descrição da cena, de forma gradual, verso a verso, da planta que “inclina / algumas folhas / sobre a mesa e / bica a mesa” (v. 10-13), começa a fazer surgir uma outra imagem. A mesa, então, aparece transmutada em “rio” (v. 16), e a planta, em “flamingo” (v. 20). Assim, um novo conjunto, flamingo-no-rio, concretiza-se enquanto imagem para o leitor.

Como num jogo de sombras, num efeito gestaltiano surpreendente, em que as formas e o todo importam mais do que as substâncias e as partes que as constituem, os conjuntos planta-sobre-mesa e flamingo-no-rio coexistem no poema. E mais: coincidem. De novo, é a

pluralidade do real, segundo Paz, que a imagem poética revela, conciliando contrários e tornando visível o impossível. Afinal, em nenhum momento, eu-lírico e leitor deixam de ter consciência de que se trata do conjunto planta-sobre-mesa; em algum momento, contudo, o conjunto flamingo-no-rio afigura-se como uma realidade, se não real, ao menos possível. O “voo da alma” do poema anterior, capaz de romper com a rotina e, conseqüentemente, com a percepção acostumada das coisas, parece efetivar-se aqui: o hábito – planta-sobre-mesa – é momentaneamente esquecido e suplantado pelo novo – flamingo-no-rio. É a memória-hábito bergsoniana que recua e dá lugar à imaginação, uma imaginação calcada no real, moldada a partir da forma de dele, imaginação essa que nada mais é do que disponibilidade de espírito para encontrar, num plano mais afastado e não localizado da memória, uma imagem equivalente, uma analogia visual, agora não do ponto de vista utilitário, mas perceptivo.

A relação entre memória e imaginação, aliás, já estava prevista desde o poema-título, quando a disposição de “cantar pelo fim das coisas velhas” (v. 50) incluía “as que não temos / sequer sonhamos” (v. 51-52). Na poética de Menezes, portanto, o poema tem a função de salvar esses momentos de iluminação fugaz e criativa – ou de inventá-los.

A memória passa das coisas aos lugares, como em “duas cidades”, já na terceira parte da obra.

duas cidades

Na Uruguaiana que mora
no poço escuro do peito
não sabe caber Caxias.

5 Na Uruguaiana que reta
nas lonjuras do altiplano
não cabe Caxias escura,
de nuvem futura.

10 E um rio que caiba
no vão de duas margens
em lodaçal, garça e pasto
aqui não há, mínimo córrego.

15 Nem a vaca que lá areja
pestanas ao pôr-do-sol
é a mesma vaca-cloaca
deste cinzento arrebol.

A oposição construída entre as duas cidades gaúchas mescla os planos afetivo e geográfico, atravessados pelo tempo e, conseqüentemente, pela memória. Uruguaiana pertence ao

passado, “mora / no poço escuro do peito” (v. 1-2), configurando-se como um “lá” (v. 12) espacial e temporal, ao qual se contrapõe o “aqui” (v. 11) atual de Caxias. Uruguaiana é memória; Caxias, presença.

Temos a ideia de escuridão associada ao “peito” (v. 2), a “Caxias escura” (v. 6) e ao “cinzento arrebol” (v. 15), portanto, ao momento presente, em contraste com a claridade e as cores do “pôr-do-sol” (v. 13) de Uruguaiana. A memória retoma elementos da paisagem: o “rio” (v. 8) e suas margens alagadiças de “lodaçal, garça e pasto” (v. 10), e, no campo, a “vaca” (v. 12) que “areja / pestanas” (v. 12-13). O presente pouco oferece além do escuro: nem mesmo um “mínimo córrego” (v. 11), apenas a figura um tanto ridícula da cacofônica “vaca-cloaca” (v. 14).

As duas cidades estão afastadas por muito mais do que os quase 700 quilômetros concretos que os mapas apontam. Para o eu-lírico, são incompatíveis. A memória, aqui, é incômoda, mas não por uma postura saudosista que lamenta a passagem do tempo, e sim por constituir-se como um repertório de imagens que acaba por jogar luzes sobre a escuridão do presente, revelando, pela negativa, suas precariedades.

Há que se ressaltar – sem que, no entanto, nos atenhamos demasiadamente a isso – a existência de um jogo autobiográfico. Basta uma olhada nas informações biográficas do autor, constantes na orelha do livro, para se saber que o poeta é natural de Uruguaiana e que, no momento da publicação, residia – e ainda reside – em Caxias do Sul. A dimensão pessoal – e poética – do sujeito lírico que se vem se construindo em *fim das coisas velhas* encontra, assim, um referencial externo: o próprio sujeito empírico Marco de Menezes. Acrescentar-se-ia, se assim se desejar, mais uma camada de leitura à obra.

A memória de um lugar também é a de um endereço.

rua Santana, 1890

ali há uma criança
com seu bonezinho azul
sandálias gastas de trotar
na vizinhança

5 fruta roubada aos tombos
face de amigo morto
a bicicleta da manhã
perseguido a outra ânsia

10 queimada a destilaria
nos canos o fogo avança

coração que bate surdo
 como samba na distância

 sem primeira comunhão
 água fora do cantil
 15 e era ali a criança

 eu criança agora
 sinto meu filho que pula
 nas costas desta lembrança

Nas quatro primeira estrofes, o eu-lírico põe-se a registrar uma sequência de imagens associadas a “uma criança” (v. 1), que é apresentada no presente – “há” (v. 1) – e numa relação de proximidade – “ali” (v. 1). Nos versos seguintes, aparecem outros dois verbos no presente do indicativo – “avança” (v. 10) e “bate” (v. 11) –, um no infinitivo – “trotar” (v. 3) –, um no gerúndio – “perseguido” (v. 8) – e outros quatro na forma adjetiva do particípio passado – “gastas” (v. 3), “roubada” (v. 5), “morto” (v. 6), “queimada” (v. 9) –, numa ação que parece mesclar as ações já fechadas dos particípios ao presente das outras formas verbais, prolongando o passado numa espécie de presente eterno e culminando no pretérito imperfeito do verso que reescreve o verso inicial: “e era ali a criança” (v. 15). Aquilo que se mostra, aquilo que “há”, é na verdade o que “era” e, portanto, não poderia estar. Ao menos não como presença física, como ação concreta. Mas está, sem dúvida, como sensação revivida através da memória do eu-lírico, tornado outra vez criança – “eu criança agora” (v. 16) – ao brincar com o “filho que pula” (v. 17), não apenas sobre seu corpo, mas “nas costas desta lembrança” (v. 18).

Novamente, há uma sobreposição de imagens, motivada por uma situação presente que desencadeia, via memória, um transporte do sujeito tanto no tempo quanto no espaço. Não é o eu-lírico que regressa ao passado, é antes o passado que é trazido à superfície do presente. O homem, assim, volta a ser criança sem deixar de ser pai. Mais do que isso: só pode voltar a ser criança por ser pai.

A dimensão familiar, que aparece tanto pela figura do avô em “fim das coisas velhas” quanto pela do filho em “rua Santana, 1890”, amplia-se com a figura do pai. Uma árvore genealógica construída a partir do livro já contaria com quatro gerações.

visão à direita da escada

meu pai

de camiseta branca
sobre os degraus
talvez-comendo uma banana
5 como um Hemingway em Uruguaiana
sobre os degraus
nem indo
nem voltando
acima das suspeitas mais tênues
10 (como um peixe de parede)
uma nuvem
de barba e camiseta
brancas

Nesse poema, vemos a captura de um momento, espécie de instantâneo fotográfico da figura do pai. Numa primeira leitura, poderia ser simplesmente uma cena corriqueira flagrada pelo eu-lírico: o “pai / de camiseta branca / sobre os degraus” (v. 1-3). Sua estrutura, no entanto, parece desmentir isso.

Cria-se no poema uma sensação de suspensão de movimento, uma vez que o pai não está “nem indo / nem voltando” (v. 7-8). Nesse instante parado no tempo, eternizado, o eu-lírico pode ater-se à imagem diante de si, esquadrihá-la, levantar hipóteses sobre suas ações e intenções, sem que o pai tenha abandonado sua posição, como se vê pela repetição do verso “sobre os degraus” (v. 3 e 6) e da “camiseta branca” (v. 2 e 12-13). Nenhum verbo, além disso, está marcado temporalmente: há apenas três formas nominalizadas, no gerúndio. Desse modo, o poema estaria recriando, em sua estrutura verbal, o caráter estático de uma fotografia. E a fotografia, por sua vez, é um dos mais usuais objetos de memória pessoal e familiar.

Elevada à condição de ícone, a figura paterna aparece localizada espacialmente: “como um Hemingway em Uruguaiana” (v. 5). Se relacionarmos “visão à direita da escada” com “duas cidades”, recordaremos que Uruguaiana é a cidade do passado do sujeito que perpassa o livro. Assim, a imagem estática do pai, cuja ação é incerta ou indistinguível – “talvez-comendo uma banana” (v. 4), mas, ainda assim, “acima das suspeitas mais tênues” (v. 9) –, pode se referir, *de fato*, a uma fotografia do pai, fotografia emoldurada que, “como um peixe de parede” (v. 10), está à mostra, pairando pendurada na parede à direita da escada-título do poema. Na imagem em que “barba e camiseta / brancas” (v. 12-13) fundem-se formando “uma nuvem” (v. 11), talvez seja a própria memória que, apesar de preservada na fotografia, assumo sua limitação: a fotografia é apenas uma ponta do passado, que paira mais ao longe, nebuloso e impreciso, em meio ao esquecimento.

O poema que finaliza nossa leitura é também o que encerra *fim das coisas velhas*:

ítaca, itaqui

- tudo começa e tudo termina
 com um latido,
 um latido rouco
 do cão chamado Nerdes
- 5 ou com o flutuar
 de uma sacola plástica
 nas águas
 que em verdade não é
 somente isto, uma sacola branca
- 10 de plástico,
 mas uma cabeça e um corpo
 despregados do mundo,
 um cadáver infinito
 indiferente à matéria de que é
- 15 (de) composto
- talvez inicie assim,
 com raminhos de
 urtiga ou flexilhas raspando
 os pés, as patas
- 20 de Nerdes, e as pedras pequeninas
 que Safo dizia
 melhor não remexer
- o latido rouco do cão
 em uma tarde comum,
- 25 entre o devir dos caminhos
 e o sem-cessar da música do nada
 que pervaga as rodovias
- depois disso,
 um fuca branco,
- 30 76 já entrando em outubros de velório,
 depois disso,
 o cão que volta à luz chã
 e mortíça dos arrependimentos
 de sua espécie,
- 35 de seus odores palustres,
 da solidão de sua casinha
 nas nuvens do galpão
- depois as queimadas,
 zoológicos de Circe,
- 40 o sol como um ciclope
 pérfido e marujo
 de um céu espesso e sem graça
- o sol que bifurca de calor
 as estradinhas vicinais, longe ele, qual
- 45 o fundo de uma xicara, qual
 caderneta abandonada
- depois disso, a parte de
 madeira de uma ponte e
 seus soluços e o rio
- 50 e os areais onde fervilham mil esqueletos
 lá onde o guerreiro nórdico perdeu
 a espada
 e onde as traíras vão-se

riscar, aciculadas

55 e o esplendor em ferrugem da ponte inglesa
 e os policiais quase argentinos
 a te perguntar quem és
 e o rouco latido de Nerdes, opaco
 para o fantasma do avô
 60 em indumentária militar
 que plaina cego
 sobre os pobrerios
 e as magras hecatombes
 do Itaqui.

O último e mais extenso poema de *fim das coisas velhas* tem em seu título uma paronímia que aproxima Itaqui e Ítaca. A pequena cidade fronteiriça de Itaqui, às margens do rio Uruguai, vizinha a Uruguaiana, aparece irmanada à mítica Ítaca do grande rei Ulisses, um dos heróis da guerra de Tróia, cuja história é, desde Homero, o paradigma do retorno à terra natal. Depois de dez anos de guerra, Ulisses leva outros dez para chegar a seu reino, num longo périplo de aventuras, experiências e conhecimento. A noção homérica de retorno não consiste, portanto, no fato pontual de estar de volta, mas muito mais do que isso: está intimamente atrelada ao trajeto percorrido e ao tempo implicado nisso. O retorno é o fim de um ciclo e o começo de outro: “tudo começa e tudo termina”, confirma o verso de abertura do poema.

Menezes registra uma volta a Itaqui, transformando-a na Ítaca de seu sujeito lírico. O latido do cão marca o início do retorno do eu-lírico. Embora o cão seja Nerdes, um ilustre desconhecido para o leitor, e não Argos, a associação é inevitável: trata-se do primeiro momento de reconhecimento – um reconhecimento mútuo –, de restabelecimento do vínculo com o passado. Argos é o primeiro a perceber a identidade de seu dono, um Ulisses ainda disfarçado sob os andrajos de mendigo, e morre logo em seguida, prenunciando o fato de que retornar implica sempre terminar algo. Se o cão Nerdes permanece vivo e continua a latir até o final do poema, uma misteriosa imagem do “flutuar / de uma sacola plástica / nas águas” (v. 5-7), que carrega “uma cabeça e um corpo / despregados do mundo” (v. 11-12), já em processo de decomposição, instaura a presença a morte, também como prenúncio.

Na sequência das estrofes, elementos da trajetória de Ulisses – além do reconhecimento feito pelo cão (v. 2-4), há menções a Circe (v. 39) e ao ciclope (v. 40) –, bem como outros elementos da cultura grega – a poetisa Safo (v. 21) e o ritual da hecatombe (v. 63) –, vão sendo inseridos junto aos elementos do cenário local, nos momentos que antecedem o retorno do eu-lírico: a vegetação local, com seus “raminhos de / urtiga ou flexilhas raspando / os

pés” (v. 17-19), o movimento “dos caminhões / e o sem-cessar da música do nada / que per-
vaga as rodovias” (v. 25-27), o “fuca branco” (v. 29) e velho, que já vai “entrando em outu-
bros de velório” (v. 30), as “estradinhas vicinais” (v. 44), a visão primeiro da “parte de / ma-
deira” (v. 47-48) e em seguida do “esplendor em ferrugem da ponte inglesa” (v. 55) sobre o
rio Ibicuí, que liga Uruguaiana a Itaqui, e a presença dos “policiais quase argentinos” (v. 56)
daquela região de fronteira, fazendo uma pergunta quase oracular: “quem és” (v. 57).

O poema então culmina na imagem do “fantasma do avô / em indumentária militar /
que plaina cego” (v. 59-61) sobre a paisagem precária. Inevitável lembrar da imagem final do
poema de abertura, quando o eu-lírico declara que as coisas velhas, cujo fim será cantado,
“nos cortam / com o fio da primeira faquinha / que ganhamos do avô / que agora / neste torve-
linho / tenta ajeitar-se na cadeira” (v. 53-58). O fantasma é a sobreposição de presente e pas-
sado, percepção e memória, início e fim.

O poema “ítaca, itaqui”, homônimo à parte final do livro, é o giro final do torvelinho
da memória, no qual as duas pontas – a intenção de celebrar o fim, posta no início, e o reen-
contro que se dá no fim – se tocam, sem, no entanto, fecharem-se em si mesmas: *fim das coi-
sas velhas* dá seu último passo ao fazer a dimensão pessoal e a dimensão mítica fundirem-se.
Enquanto Ulisses retorna de uma viagem em que as experiências foram vividas, o sujeito do
livro busca nas imagens uma forma de preservar as experiências, que podem, então, retornar
com seu frescor original. A memória é a matéria de Marco de Menezes, e no momento em que
o poeta é capaz de transfigurá-la poeticamente e transformá-la em mito, ela ultrapassa a esfera
pessoal e pode tornar-se memória coletiva, para assim revelar a essência atemporal da experi-
ência humana.

3.2 SENSO COMUM, ESTRANHAMENTO E DESAUTOMATIZAÇÃO EM “UM ÚTERO É DO TAMANHO DE UM PUNHO”, DE ANGÉLICA FREITAS

Com *Um útero é do tamanho de um punho*, publicado em 2012, Angélica Freitas⁸⁰
propõe um livro comprometido com algumas questões da nossa época: a condição da mulher
e as representações dela feitas, num mundo ainda fortemente marcado pelas desigualdades de

⁸⁰ Nascida em Pelotas/RS em 1973, Angélica Freitas estreou com *Rilke Shake* (Cosac Naify, 2007). *Um útero é do tamanho de um punho* (Cosac Naify, 2012) recebeu o Troféu APCA - Associação Paulista de Crítica de Arte, na categoria Poesia, em 2012, além de ter sido finalista do Prêmio Portugal Telecom, no ano seguinte. Em 2016, a tradução em inglês de seu primeiro livro, produzida pela americana Hilary Kaplan, foi vencedora do prêmio Pen, concedido pela associação de escritores Pen America, na categoria Poesia em Tradução.

gênero, e o feminismo. Desde o título, a presença do útero aponta, do ponto de vista orgânico, para aquilo que é exclusivamente feminino, esse diferencial que é também forma de enquadramento social e condenação histórica. Ao fazer uma comparação de igualdade entre útero e punho, Freitas opera um deslizamento do interno para o externo, do organismo para a sociedade, do real para o simbólico: a asserção de que “um útero é do tamanho de um punho” dá a dimensão física daquele órgão que não se vê, que representa o desconhecido para o mundo masculino, o relógio – ou bomba-relógio? – biológico da mulher, ao mesmo tempo que instaura a dimensão simbólica de luta – o punho fechado e erguido – que o órgão pode assumir.

O livro é dividido em sete seções: “uma mulher limpa”, “mulher de”, “a mulher é uma construção”, “um útero é do tamanho de um punho”, “3 poemas com o auxílio do Google”, “Argentina” e “o livro rosa do coração dos trouxas”. Analisaremos aqui duas dessas seções, na tentativa de explicitar os procedimentos realizados pela autora na construção de uma obra que desafia o senso comum e os discursos pré-estabelecidos ainda vigentes na contemporaneidade.

3.2.1 SENSO COMUM E BOM-SENSO

A dificuldade de se refletir sobre o senso comum parece derivar de sua própria natureza: ele é o que é, e todos sabem disso, sem que se façam esforços para tanto. Ou seja, seria um conjunto de habilidades, posicionamentos e opiniões inatas. O antropólogo Clifford Geertz, contudo, em *O saber local*, desenvolve a ideia do senso comum como “uma dimensão da cultura que não é normalmente considerada um de seus componentes organizados”, isto é, como “um corpo organizado de pensamento deliberado” (GEERTZ, 2013, p. 79). A grande peculiaridade do senso comum seria, justamente, produzir pensamentos que afirmam que “suas opiniões foram resgatadas diretamente da experiência e não um resultado de reflexões deliberadas sobre esta” (GEERTZ, 2013, p. 79), constituindo um conjunto de práticas e saberes que vão sendo “expandidos até abranger um território gigantesco de coisas que são consideradas certas e inegáveis, um catálogo de realidades básicas da natureza e tão peremptórias que, sem dúvidas, penetrarão em qualquer mente desanuviada o bastante para absorvê-las” (GEERTZ, 2013, p. 79).

O esforço de Geertz é, basicamente, o de desmontar essa concepção, demonstrando ser, também ela, nada mais do que fruto do senso comum. Para isso, propõe primeiramente uma separação entre a “mera apreensão da realidade feita casualmente” e a “sabedoria coloquial, com os pés no chão, que julga ou avalia esta realidade” (GEERTZ, 2013, p. 79). Ora, é esta sabedoria que olha para a realidade e a interpreta que constitui o senso comum: trata-se, portanto, de uma postura diante dela, e não a realidade-em-si. Ou seja, há, sempre há, ainda que indiscerníveis ou inconscientes, reflexões deliberadas sendo feitas sobre a realidade imediata. Prova disso é que, quando se age contrariamente a esses pressupostos não expressos – e sequer reconhecidos como pressupostos –, dizemos que se age sem bom-senso, ou contra ele. Consequentemente, o bom-senso é a validação do senso comum, isto é, a crença de que determinados modos de ver e agir consistem na mera realidade, sem filtros.

Como demonstra Geertz em seus exemplos e análises, a prática do bom-senso é variável espacial e temporalmente, o que lhe permite concluir tratar-se de um sistema cultural que convive ao lado de outros:

Se o bom-senso é uma interpretação da realidade imediata, uma espécie de polimento desta realidade, como o mito, a pintura, a epistemologia, ou outras coisas semelhantes, então, como essas outras áreas, será também construído historicamente, e, portanto, sujeito a padrões de juízo historicamente definidos. Pode ser questionado, discutido, afirmado, desenvolvido, formalizado, observado, até ensinado, e pode também variar dramaticamente de uma pessoa para outra. Em suma, é um sistema cultural, embora nem sempre muito integrado, que se baseia nos mesmos argumentos em que se baseiam outros sistemas culturais semelhantes: aqueles que o possuem têm total convicção de seu valor e de sua validade. Neste caso, como em tantos outros, as coisas têm o significado que lhe queremos dar. (GEERTZ, 2013, p. 80)

E, de maneira categórica, Geertz (2013, p. 87) conclui: “o bom-senso não é aquilo que uma mente livre de artificialismo apreende espontaneamente; é aquilo que uma mente repleta de pressuposições [...] conclui”. Desse modo, sua pretensão é nada menos do que a verdade:

[...] o bom-senso é uma forma de explicar os fatos da vida que afirma ter o poder de chegar ao âmago desses fatos. [...] Como uma estrutura para o pensamento, ou uma espécie de pensamento, o bom-senso é tão autoritário quanto qualquer outro: nenhuma religião é mais dogmática, nenhuma ciência mais ambiciosa, nenhuma filosofia mais abrangente. Os tons que apresentam são diferentes, e também são distintos os argumentos com os quais se justificam, mas, como essas outras áreas – ou como a arte e a ideologia –, o bom-senso tem a pretensão de ir além da ilusão para chegar à verdade, ou, como costumamos di-

zer, chegar às coisas como elas *realmente* são. (GEERTZ, 2013, p. 88, grifo do autor)

Sendo o bom-senso um sistema cultural tanto amplo – em termos de conteúdo – quanto variável – local e historicamente –, seria impossível “descobrir uma uniformidade em sua definição e conteúdo” (GEERTZ, 2013, p. 88). Restaria, pois, almejar uma caracterização transcultural a partir do isolamento de “seus elementos estilísticos, [d]as marcas da atitude que lhe dá seu cunho específico” (GEERTZ, 2013, p. 88). É assim que o antropólogo procede, elencando as cinco propriedades do bom-senso, entendido como uma forma cultural presente em qualquer sociedade: naturalidade, praticabilidade, leveza, não metodicidade e acessibilidade. Definiremos apenas as que forem interessantes no prosseguimento de nossa reflexão.

Sobre a naturalidade, considerada por Geertz a propriedade essencial do bom-senso, ele diz o seguinte:

O bom-senso apresenta temas – isto é, alguns temas, e não outros – como sendo o que são porque esta é a natureza das coisas. Dá a todos os temas que seleciona e sublinha um ar de “isto é óbvio”, um jeito de “isto faz sentido”. São retratados como inerentes àquela situação, como aspectos intrínsecos à realidade, como “é assim que as coisas funcionam”. (GEERTZ, 2013, p. 89)

Mais adiante, Geertz comenta a naturalidade do bom-senso à luz de sua relação com o conhecimento científico:

O progresso da ciência moderna afetou seriamente – embora talvez não tão seriamente quanto às vezes imaginamos – os conceitos do bom-senso ocidental. Se é ou não verdade que o homem comum se transformou em um autêntico Copérnico (e, de minha parte, duvido muito, pois para mim o sol ainda se levanta e brilha sobre a terra), pelo menos foi induzido, e há muito pouco tempo, a acreditar na versão de que as doenças são causadas por germes. Até um simples programa de televisão demonstra esta verdade. No entanto, como também fica claro em um simples programa de televisão, o homem comum não vê essa afirmação como parte de uma teoria científica articulada, e sim como um pouco de bom-senso. Ele pode ter ultrapassado o estágio de “alimente o resfriado para matar a febre de fome”, mas só chegou até “escove os dentes duas vezes ao dia e visite o dentista duas vezes por ano”. (GEERTZ, 2013, p. 90)

Trata-se, portanto, de uma apropriação fragmentária, pontual, despreocupada com a coerência: a incorporação de uma causa alheia a suas consequências, de uma hipótese esquecida de suas premissas, de uma resposta sem a pergunta.

Quanto à propriedade da leveza, Geertz (2013, p. 92) diz tratar-se “daquela vocação que o bom-senso tem para ver e apresentar este ou aquele assunto como se fossem exatamente o que parecem ser, nem mais nem menos”, fazendo com que o mundo seja “aquilo que uma pessoa bem desperta e sem muitas complicações acha que é”. O mundo torna-se transparente, fluido e livre de ambiguidades.

Já a não metodicidade deriva do fato de o saber do bom-senso ser, “descarada e ostensivamente, *ad hoc*”, apresentando-se “na forma de epigramas, provérbios, *obiter dicta*, piadas, relatos, *contes morales* – uma mistura de ditos gnômicos – e não em doutrinas formais, teorias axiomáticas, ou dogmas arquitetônicos” (GEERTZ, 2013, p. 94, grifos do autor). Assim, independentemente da “forma em que se apresentem, não é sua consistência interna que os tornar recomendáveis, mas precisamente o extremo oposto”, formando um “*pot-pourri* de conceitos discrepantes” que, em geral, “não só caracterizam os sistemas do bom-senso como também, e principalmente, os tornam capazes de captar a enorme variedade de tipos de vida que existem no mundo” (GEERTZ, 2013, p. 94, grifos do autor).

A acessibilidade, finalmente, é “simplesmente a presunção, na verdade a insistência, de que qualquer pessoa, com suas faculdades razoavelmente intactas, pode captar as conclusões do bom-senso, e, se estas forem apresentadas de uma maneira suficientemente verossímil, até mesmo adotá-las” (GEERTZ, 2013, p. 95). Colocando em outros termos, Geertz (2013, p. 95) conclui: “o bom-senso representa o mundo como um mundo familiar, que todos podem e devem reconhecer; e onde todos são, ou deveriam ser, independentes”.

O senso comum, embora pareça ser “aquilo que resta quando todos os tipos mais articulados de sistemas simbólicos esgotaram suas tarefas, ou aquilo que sobra da razão quando suas façanhas mais sofisticadas são postas de lado” (GEERTZ, 2013, p. 96), não o é. Forma heterogênea e silenciosa de explicação do mundo, de sustentação de ideias, dissimula-se como uma habilidade natural, mas está longe de sê-la.

3.2.2 ESTRANHAMENTO E DESAUTOMATIZAÇÃO

Em um dos textos basilares do formalismo russo, “A Arte como Procedimento”, Viktor Chklovski lança dois conceitos fundamentais tanto para a compreensão do funcionamento do texto literário quanto para a problematização de sua função: estranhamento e desautomati-

zação. Para o autor, o caráter estético de um objeto é “o resultado de nossa maneira de perceber”, podendo ser chamados de estéticos aqueles “objetos criados através de procedimentos particulares, cujo objetivo é assegurar para estes objetos uma percepção estética” (CHKLOVSKI, 1978, p. 41). Embora particulares em sua forma – criados por e para um objeto artístico específico –, os procedimentos convergem todos para uma mesma função: produzir a percepção estética.

A especificidade e a autonomia das leis artísticas em relação ao funcionamento geral do mundo cotidiano – questão essencial para o pensamento formalista – explicaria o fato de que a percepção estética vai no sentido contrário ao da percepção ordinária. Isso porque esta última baseia-se na “lei da economia das energias criativas” (CHKLOVSKI, 1978, p. 42), o que produz o fenômeno da automatização da nossa percepção e, conseqüentemente, das nossas ações e pensamentos. Segundo Chklovski (1978, p. 43-44),

se examinamos as leis gerais da percepção, vemos que uma vez tornadas habituais, as ações tornam-se também automáticas. Assim, todos os nossos hábitos fogem para um meio inconsciente e automático [...] As leis do nosso discurso prosaico com frases inacabadas e palavras pronunciadas pela metade se explicam pelo processo de automatização. É um processo onde a expressão ideal é a álgebra, ou onde os objetos são substituídos pelos símbolos. [...] Neste método algébrico de pensar, os objetos são considerados no seu número e volume, eles não são vistos, eles são reconhecidos após os primeiros traços. O objeto passa ao nosso lado como se estivesse empacotado, nós sabemos que ele existe a partir do lugar que ele ocupa, mas vemos apenas sua superfície. Sob a influência de tal percepção, o objeto enfraquece, primeiro como percepção, depois na sua reprodução; é por esta percepção da palavra prosaica que se explica a sua audição incompleta e daí a reticência do locutor. [...] A automatização engole os objetos, os hábitos, os móveis, a mulher e o medo à guerra.

Cabe à arte, pois, no entender do teórico russo, proporcionar o caminho inverso, devolvendo aos objetos tudo aquilo que se perde no automatismo da percepção ordinária, ou seja, promovendo uma desautomatização da percepção. E isso se deve ao procedimento de estranhamento, ou desfamiliarização, ou singularização⁸¹, constitutivo de qualquer objeto estético:

⁸¹ Sobre os termos estranhamento, desfamiliarização e singularização, Carlos Ceia resume os problemas de tradução no verbete “Estranhamento (Ostraniene)”, do *E-Dicionário de Termos Literários*: “O termo é de difícil tradução: a palavra original, *ostraniene*, não existe na língua russa (quer como substantivo, *ostraniene*, quer como verbo, *ostranit*); a palavra russa para ‘estranhar’ é *otstranit*). [...] A tradução quer para português quer para inglês tem divergido entre singularização ou desfamiliarização (*defamiliarization*) e estranhamento (*estrangement*)”. Mais adiante, Ceia afirma que a opção pelo termo singularização “parece a mais limitada das traduções possíveis”. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6906/estranhamento-os-traniene/>>. Acesso em: 7 ago. 2016.

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; *a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já “passado” não importa para a arte.* (CHKLOVSKI, 1978, p. 45, grifos do autor)

Ao evitar o reconhecimento imediato do objeto representado, a obra estética, arranjada de modo a produzir essa sensação de não familiaridade, faz com que o espectador se detenha diante dela, estendendo o momento da percepção. Produz-se, desse modo, “a liberação do objeto do automatismo perceptivo” (CHKLOVSKI, 1978, p. 45).

Uma questão que se coloca, no que diz respeito à arte literária como um todo, e à poesia em específico, é o fato de os materiais empregados para se produzir a obra de arte serem as mesmas palavras que constituem o discurso prosaico, cotidiano, não artístico, e com ele toda sua tendência à economia e, conseqüentemente, à automatização. Mais uma vez, o que está em jogo para o formalismo não é a matéria-prima empregada, mas o procedimento adotado na *elaboração* do discurso poético:

Examinando a língua poética tanto nas suas constituintes fonéticas e léxicas como na disposição das palavras e nas construções semânticas constituídas por estas palavras, percebemos que o caráter estético se revela sempre pelos mesmos signos: é criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo; sua visão representa o objetivo do criador e ela é construída artificialmente de maneira que a percepção se detenha nela e chegue ao máximo de sua força e duração. O objeto é percebido não como uma parte do espaço, mas por sua continuidade. (CHKLOVSKI, 1978, p. 54)

Tira-se disso, portanto, que é nos desvios em relação à norma, na artificialidade que lhe é intrínseca, que deciframos o funcionamento de uma obra de arte, ou seja, o seu procedimento, ou seja, o mecanismo produtor de estranhamento e, como consequência última, da desautomatização da percepção. Se esta não pode ser verificada na análise da obra – pois só o seria, a rigor, num estudo de recepção –, aquele pode, visto tratar-se da parte material da obra de arte.

3.2.3 O SENSO COMUM COMO AUTOMATIZAÇÃO

Seria possível pensar o automatismo da percepção ordinária apontado por Chklovski em analogia com as definições de Geertz sobre senso comum? É o que proporemos aqui.

A percepção é um fenômeno individual; já o senso comum, um sistema coletivo. Antes, porém, de enxergá-los como opostos, é possível enxergá-los como complementares. Há uma boa dose de possibilidade de que o senso comum constitua uma condição *a priori* da percepção ordinária. Afinal, o pensamento que não se diz pensamento pode ser nada mais do que o automatismo em ação: se não preciso pensar para fazer ou pensar determinada coisa, porque “é óbvio” para “qualquer um”, é porque não há o que ser pensado – falácia que só serve para dissimular a falta de base lógica para o primeiro pensamento que vem à mente, isto é, o pensamento automatizado, que já não precisa pensar porque, em suma, pensa sempre a mesma coisa.

Além disso, ambos os mecanismos – a percepção e o senso comum – surgem como mecanismos inevitáveis, inerentes ao indivíduo, no caso da primeira, e aos grupos sócio-histórico-culturais em que está inserido, caso do segundo. Não são intrinsecamente ruins – tampouco bons; são, pura e simplesmente, constitutivos. O problema, evidentemente, ocorre quando esses “padrões de juízo” (GEERTZ, 2013, p. 80) se amplificam a ponto de se sobrepor a outros sistemas culturais de maior complexidade – seja a arte, a filosofia ou a ciência. Seria esta uma base possível – disfarçada pela naturalidade, pela leveza, pela não metodicalidade e pela acessibilidade – para o preconceito e a intolerância?

3.2.4 APROPRIAÇÃO DISCURSIVA EM “UMA MULHER LIMPA”

A série “uma mulher limpa”, abertura de *um útero é do tamanho de um punho*, é composta de catorze poemas, dos quais apenas dois apresentam título – “uma canção popular (séc. XIX-XX)” (quinto poema) e “alcachofra” (último). Dos doze poemas sem título, oito iniciam com a expressão “uma mulher”, o que cria, no conjunto da série, uma estrutura anafórica⁸². São eles: “uma mulher muito feita” (segundo), “uma mulher sóbria” (terceiro), “uma mulher gorda” (sexto), “uma mulher insanamente bonita” (oitavo), “uma mulher limpa”

⁸² Essa estrutura anafórica torna-se ainda mais evidente – visível – no sumário do livro, uma vez que a convenção faz com que os poemas sem título sejam indicados pelo primeiro verso.

(nono), “uma mulher gostava muito de escovar os dentes” (décimo), “uma mulher não gostava de dizer” (décimo primeiro), “uma mulher sóbria” (décimo segundo). Os quatro poemas restantes têm como primeiro verso “porque uma mulher boa” (primeiro), “era uma vez uma mulher” (quarto), “é o poema da mulher suja” (sétimo) e “era uma vez uma mulher que não perdia” (décimo terceiro). Como se vê, a palavra “mulher” aparece em todos os *incipit* – inclusive naqueles dois poemas com título: “uma mulher incomoda” e “amélia que era a mulher de verdade” são seus versos iniciais. Analisaremos cinco desses poemas, na tentativa de demonstrar como o procedimento da apropriação das formas do discurso do senso comum no contexto poético opera no sentido de uma crítica a esse mesmo discurso.

Eis o poema de abertura:

porque uma mulher boa
 é uma mulher limpa
 e se ela é uma mulher limpa
 ela é uma mulher boa

 5 há milhões, milhões de anos
 pôs-se sobre duas patas
 a mulher era braba e suja
 braba e suja e ladrava

 10 porque uma mulher braba
 não é uma mulher boa
 e uma mulher boa
 é uma mulher limpa

 15 há milhões, milhões de anos
 pôs-se sobre duas patas
 não ladra mais, é mansa
 é mansa e boa e limpa

De imediato percebe-se que há novamente o recurso da anáfora, dessa vez a estruturar o poema, criando paralelismos entre as estrofes ímpares – “porque uma mulher” (v. 1 e 9) – e as pares – “há milhões, milhões de anos / pôs-se sobre duas patas” (v. 5-6 e 13-14). Mas é num olhar mais atento à estrutura sintática da primeira estrofe que a habilidade de Freitas sutilmente se mostra. São feitas duas proposições – uma nos versos 1 e 2, outra nos versos 3 e 4 – ligadas sintaticamente pela conjunção “e”. A primeira é uma afirmação: “uma mulher boa / é uma mulher limpa” (v. 1-2). Essa afirmação, todavia, é introduzida pela conjunção causal “porque”. Ora, a presença de uma subordinada pressupõe um antecedente, seja na forma de uma oração principal – ação, fato ou circunstância cuja causa seria fornecida por aquela su-

bordinada –, seja na de uma interrogação – a proposição servindo como sua explicação. Esse antecedente, contudo, está inacessível, vazio – é o primeiro poema da primeira parte do livro –, deixando-nos, portanto, diante de uma resposta sem pergunta, de uma causa descolada da consequência. E é por meio dessa carência sintática que um juízo de valor sobre a realidade – *mulher boa igual a mulher limpa* – é afirmado com ares de verdade, de realidade, incorporando a lógica ilógica própria ao bom-senso.

A estrofe se completa com a segunda proposição, desta vez numa estrutura condicional/hipotética: “se ela é uma mulher limpa / ela é uma mulher boa” (v. 3-4). Aqui, a oração subordinada condicional “se ela é uma mulher limpa” (v. 3) encontra uma oração principal, oração esta que apresenta uma consequência daquela condição, a quebra do verso funcionando como um nexos consecutivo: “[então] ela é uma mulher boa” (v. 4). Os termos da equação – *mulher limpa e mulher boa* – são os mesmos da primeira proposição, porém estão invertidos: aquilo que se afirmava de modo capenga, com uma parte faltante, agora é formalmente completo, confirmando o que havia sido dito. Mais do que confirmando, assumindo aquela primeira proposição como verdadeira, natural, apesar de – ou em disfarce a – sua condição lacunar. Forma-se, assim, um raciocínio circular, um silogismo sem premissas, em resumo, uma regra desprovida de razão. Não seriam marcas da naturalidade e da leveza do bom-senso?

A estrofe seguinte faz um contraponto à primeira: refere-se a outra época – “há milhões, milhões de anos” (v. 5) –, em que os atributos da mulher são uma antítese dos da primeira estrofe. Ei-la “braba”⁸³, “suja” e capaz de “ladrar”, recém saída de sua condição puramente animal. (Não há indícios evolutivos, todavia, de que a mulher tenha se tornado bípede em momento diferente do homem.) Além disso, a oposição se dá entre termos assimétricos: se “suja” se opõe a “limpa”, “braba” não é o contrário de “boa” – jogo de opostos que só se resolverá no final do poema.

A terceira estrofe repete a estrutura da primeira, com a diferença que, pela posição em que se encontra, a proposição “porque uma mulher braba / não é uma mulher boa” (v. 9-10) pode ter toda a estrofe anterior como seu antecedente. Assim, fazendo uma paráfrase, teríamos algo como: *há milhões de anos, quando se pôs dobre duas patas, a mulher era braba e suja, portanto não era boa, porque uma mulher braba não é uma mulher boa*. A proposição

⁸³ Os termos usado nos poemas, sempre que referidos ao longo da minha análise, serão mantidos entre aspas, apesar do incômodo visual causado na leitura: acredito ser necessário assinalar incessantemente o absurdo de seu uso fora do contexto poético, isto é, sem a intenção de gerar um efeito estético.

seguinte não deixa por menos: “uma mulher boa / é uma mulher limpa” (v. 11-12) é exatamente a mesma proposição – vazia – dos versos 1 e 2. Se há coerência, é só na superfície do discurso, uma vez que a gratuidade, a falta de sustentação e a circularidade das afirmações, tal como apontadas na análise da primeira estrofe, permanecem.

A estrofe final, reiterando os dois primeiros versos da segunda estrofe, aponta para uma mudança de estado: a mulher, agora, “não ladra mais, é mansa” (v. 15). Surge, finalmente, o oposto de “braba”: “mansa”. E se “braba” está associado à “suja”, o antônimo “mansa” associa-se imediatamente à “limpa” – numa reprodução da lógica do raciocínio *o amigo do meu inimigo é meu inimigo* e suas formas decorrentes –, trazendo, por extensão, a característica de ser “boa”. Chega-se, assim, ao que se afirma na primeira proposição, sem que jamais se tenha passado pelo oposto de “boa”, “má”: ser “suja” e “braba” não significa ser “má”, mas “indócil”; já ser “limpa” e “mansa” não significa necessariamente ser “boa”, mas domesticada. Se afirmo, porém, que agora é “boa”, faço inferir que antes – a simetria do raciocínio o exige – era “má”, numa confusão típica do senso comum, como aponta Geertz, entre a “mera apreensão da realidade feita casualmente” (2013, p. 79) – ser “suja” ou “limpa”, “mansa” ou “braba” – e a “sabedoria coloquial, com os pés no chão, que julga ou avalia esta realidade” (2013, p. 79) – ser “boa” ou “má”. Para quem?

Passemos ao segundo poema:

uma mulher muito feia
era extremamente limpa
e tinha uma irmã menos feia
que era mais ou menos limpa

5 e ainda uma prima
incrivelmente bonita
que mantinha tão somente
as partes essenciais limpas
que eram o cabelo e o sexo

10 mantinha o cabelo e o sexo
extremamente limpos
com um xampu feito no texas
por mexicanos aburridos

15 mas a heroína deste poema
era uma mulher muito feia
extremamente limpa
que levou por muitos anos
uma vida sem eventos

Agora, o poema apresenta três mulheres, todas elas aparentadas, estabelecendo a relação entre a intensidade da sua beleza e o seu grau de limpeza, equacionadas como grandezas inversamente proporcionais: a mulher “muito feia” (v. 1) é “extremamente limpa” (v. 2), a “menos feia” (v. 3) é “mais ou menos limpa” (v. 4) e a “incrivelmente bonita” (v. 6) só é limpa “nas partes essenciais” (v. 8) – ou seja, é quase totalmente suja, mas o adjetivo não é utilizado, preterido por uma forma eufemística. Ressalte-se, além disso, que as partes ditas essenciais são “o cabelo e o sexo” (v. 9), o que permite perguntar: essenciais para quê? Para quem? De que ponto de vista? Essenciais para a própria beleza, para a conquista do sexo oposto, de acordo com o machismo vigente e padronizado pelas revistas femininas, em suas manchetes sobre os cuidados com cabelo e corpo e as sete dicas para enlouquecer um homem na cama? Pouco importa.

A pergunta que fica – esta sim, parece-me inadiável – é outra, e está na base do raciocínio construído ao longo do poema: há relação necessária entre beleza e limpeza? Ou, mais uma vez, estamos diante de um raciocínio baseado em uma convicção cega – naturalizada e leve, nos termos de Geertz – travestida em axioma? Somam-se a isso, ainda, as proposições do poema anterior: se ser “feia” significa ser “limpa”, significa também ser “boa” e “mansa”? Talvez. A recíproca, porém, não é necessariamente verdadeira. Como se vê, o poema afirma que ser “bonita” não é ser “suja”, mas menos limpa, ou seletivamente limpa. Isso põe em causa a inferência feita na leitura do poema anterior, baseada na simetria do raciocínio em marcha, de que se agora é “boa”, antes era “má”. Assim, ser “limpa” implica ser “boa”, mas ser “suja” não necessariamente implica, mesmo “há milhões de anos”, ser “má”, apenas “braba”, ou “menos boa” – coisa que já não é. Sutilezas semânticas que sublinham o caráter totalmente arbitrário e superficial – apesar da aparência lógica – do discurso do senso comum, incorporado ironicamente por Freitas: a visão do senso comum, ao ser afirmada e reafirmada pela poeta, vai paulatinamente perdendo seu vigor assertivo, passando a ser posta em questão.

A estrofe final ainda traz uma quebra de expectativa, introduzida pela adversativa “mas” (v. 14), na medida em que, metalinguisticamente, afirma ser “a heroína deste poema” (v. 14) a mulher que é tão “feia” quanto “limpa”, e que levou “uma vida sem eventos” (v. 18). Dupla quebra de expectativa: um, a heroína é “feia”; dois, sua trajetória é vazia. Se esta segunda quebra é facilmente explicável pela contradição que encerra – afinal, a condição de herói pressupõe uma vida repleta de eventos –, a primeira não: por que suporíamos que a

heroína deve ser a mulher “bonita”? Automatização e senso comum parecem ser boas hipóteses.

Se há, por trás das asserções embebidas de senso comum feitas ao longo dos poemas, um empenho afirmativo, ou mesmo um engajamento, é este: o de elevar ao posto de heroína aquela que é “sem eventos”, “feia”, “limpa”, “mansa” e “boa” – seja ela representante de uma minoria, seja de uma maioria silenciada.

Vamos ao terceiro poema:

uma mulher sóbria
 é uma mulher limpa
 uma mulher ébria
 é uma mulher suja

5 dos animais deste mundo
 com unhas ou sem unhas
 é da mulher ébria e suja
 que tudo se aproveita

10 as orelhas o focinho
 a barriga os joelhos
 até o rabo em parafuso
 os mindinhos os artelhos

A primeira estrofe faz duas proposições simétricas: “uma mulher sóbria / é uma mulher limpa” (v. 1-2) e “uma mulher ébria / é uma mulher suja” (v. 3-4). Até aí, tudo parece perfeitamente coerente. Mas se desenvolvermos o raciocínio de acordo com as conclusões tiradas dos poemas anteriores, as coisas podem se complicar. Afinal, se a mulher “sóbria” é “limpa”, ela é, por extensão, “boa”, “mansa” e “feia”. Já a mulher “ébria”, ao contrário, é “suja”, portanto “braba”, mas não “má”, no máximo “menos boa”, nem “bonita” – que é, como vimos, característica da mulher pouquíssimo “limpa”.

Sobriedade e embriaguez, contudo, qualificam estados anímicos – induzidos pelo consumo de álcool, numa acepção literal, ou não, tomando seus sentidos figurados –, estados anímicos provisórios, portanto não excludentes: embora se possa estar permanentemente sóbrio, não se está permanentemente ébrio. Consequentemente, embriagar-se é abandonar temporariamente a sobriedade, para depois retornar a ela.

Daí parece fácil concluir que uma mulher “sóbria” – portanto “limpa”, “boa”, “mansa” e “feia” –, ao embriagar-se, fica “ébria”, portanto temporariamente “suja”, então “braba”, mas nem por isso “má” (sua bondade ficam em suspenso), nem “feia” ou

“bonita” (igualmente para sua beleza). Logo, na lógica dos poemas, as mulheres são igualadas de acordo com estados transitórios: “sóbria” ou “ébria”.

Assim, uma mulher “bonita” – que não é “suja”, mas “menos limpa”, “menos boa” e “menos mansa” que uma mulher “feia” – torna-se “feia” quando “sóbria”, e assim mais “limpa”, “boa” e “mansa” do que era. Por outro lado, quando “ébria”, torna-se “suja”, portanto “braba”. Mas, eis a questão: sua bondade (ainda que pouca) e sua beleza não se alteram, já que as características do par opositivo “mulher limpa” *versus* “mulher suja” são afirmadas, desde o primeiro poema, de modo desigual.

E uma mulher “feia”, quando se embriaga? Ora, se de início é “limpa”, “boa” e “mansa” – tanto por ser “feia” quanto por estar “sóbria” –, ao ficar “ébria”, torna-se “suja” e “braba”, como no caso da mulher “bonita”, ficando com a bondade e a feiúra, todavia, inalteradas.

Assim, seja “feia” ou “bonita” – dentro da visão de mundo que classifica as mulheres em “feias” e “bonitas” –, as mulheres tornam-se “feias” quando “sóbrias” e “sujas” quando “ébricas”. Por si só, tais afirmações são suficientemente escandalosas, mas falamos até agora apenas da primeira estrofe do poema. Pouco se precisa dizer, contudo, das duas estrofes seguintes, que colocam a “mulher ébria e suja” (v. 7) como aquela de quem “tudo se aproveitou” (v. 8). Sob o signo do utilitarismo, e atenuada pelo efeito cômico – ou de humor negro – da metamorfização da mulher em porco, não estaríamos diante de uma afirmação – irônica e sarcasticamente – sorridente sobre a objetificação do corpo da mulher e a naturalização do abuso sexual? Seria o senso comum um avalista silencioso da cultura do estupro?

Chegamos ao quarto poema analisado:

uma mulher gorda
incomoda muita gente
uma mulher gorda e bêbada
incomoda muito mais

5 uma mulher gorda
é uma mulher suja
uma mulher suja
incomoda incomoda
muito mais

10 uma mulher limpa
rápido
uma mulher limpa

A primeira característica a ressaltar é a intertextualidade com a parlenda do elefante: *um elefante incomoda muita gente / dois elefantes incomodam, incomodam muito mais*. De imediato, o diálogo com o folclore e as tradições populares aponta para a não metodicidade do saber do bom-senso e de suas formas de transmissão, nos termos Geertz.

No poema de Angélica Freitas, o elefante da cantiga é substituído pela “mulher gorda” (v. 1) e, em seguida, “gorda e bêbada” (v. 3). O uso do termo “bêbada” precisa ser sublinhado, já que, no poema anterior, a opção foi por “ébria”. Se ambas as palavras podem se referir a um mesmo estado, “bêbada” soa um tanto mais agressiva – tornando a mulher “bêbada”, quiçá, mais repulsiva, ou menos aproveitável, do que a mulher “ébria” do poema anterior, de maneira que “incomoda muita gente” (v. 2).

Além disso, até então não havia sido feita qualquer menção à silhueta ou ao manequim das mulheres. Sem problemas, pois o que importa ao senso comum é continuar fazendo proposições e julgamentos. Assim, agora temos que “uma mulher gorda / é uma mulher suja” (v. 5-6), portanto “braba”, nem “boa” nem “má”, “não feia” tampouco “bonita”. Pelo fato de também estar “bêbada”, ou seja, “ébria” sem ser aproveitável, é duplamente “suja”, além de inútil.

Do que se fala aqui? *Bullying*? Imposição de padrões de beleza? De ambos e nenhum dos dois. Fala-se, isso sim, sobre como uma mulher “limpa” – portanto “boa” e “mansa” – pode se tornar desejável, urgente, dependendo do contexto.

Finalmente, o quinto poema que analisaremos desta série:

uma mulher insanamente bonita
 um dia vai ganhar um automóvel
 com certeza vai
 ganhar um automóvel

5 e muitas flores
 quantas forem necessárias
 mais que as feias, as doentes
 e as secretárias juntas

10 já uma mulher estranhamente bonita
 pode ganhar flores
 e também pode ganhar um automóvel

mas um dia vai
 com certeza vai
 precisar vendê-lo

O tópico, agora, são as conquistas das mulheres e sua manutenção. Mais uma vez, o poema se estrutura em torno de dois eixos comparativos: a mulher “insanamente bonita” (v. 1), nas duas primeiras estrofes, e a mulher “estranhamente bonita” (v. 9), nas duas últimas. Destaque-se que, pela primeira vez, a comparação se dá dentro de uma mesma categoria – “bonita”, variando apenas pelo advérbio que a qualifica –, e não entre categorias opostas, como “limpa” e “suja” ou “ébria” e “sóbria”. As mulheres externas à categoria “bonita”, contudo, estão representadas, em sua desimportância, nos versos 7-8.

As conquistas femininas apresentadas são extremamente simbólicas: “um automóvel” (v. 2), símbolo de independência e mobilidade, e “flores” (v. 5), marca de sua singeleza e poder de atração. De certa maneira, são elementos opostos, o primeiro apontando para o moderno e autônomo, e o segundo, para o tradicional e dependente. Elementos antitéticos que, todavia, são igualados pelo fato de serem obtidos de uma mesma maneira: elas os ganham. Tudo bem quanto às flores, já que o ritual envolvido – de sedução, galanteio ou cortesia – parece justamente ser esse de dar e receber. Um automóvel, porém, é um bem de consumo. Muito mais custoso, em relação às flores, e durável. Primeira pergunta: por que ganhar? Segunda: ganhar de quem?

Os dois tipos de mulheres são comparados não quanto aos objetos conquistados, mas ao grau de probabilidade de conquistá-los. Aquela que é “insanamente bonita” tem a conquista do automóvel garantida, garantia afirmada pela locução “com certeza” (v. 3), além de “muitas flores / quantas forem necessárias” (v. 5-6). Necessárias, pergunte-se de passagem, para quê? Já aquela que é “estranhamente bonita” tem ambas as conquistas modalizadas pelo verbo “poder”, indicando probabilidade, possibilidade. E é só sobre esta última, contudo, que há – agora sim – uma pista sobre a continuação da história: ela “um dia vai / com certeza vai / precisar vendê-lo” (v. 12-14).

Acrescente-se que, entre a mulher “insanamente bonita” e a “estranhamente bonita”, a distinção é feita entre um indicador de intensidade e um de apreciação, respectivamente. Tratam-se de subcategorias de tal modo relativas, dentro de uma categoria também relativa, que fica impossível qualquer tipo de objetividade. Mais do que isso – e esta talvez seja a parte mais perversa do funcionamento do senso comum –, não há qualquer marca da subjetividade a enunciar tais julgamentos. Ou seja, o relativo e o subjetivo são substituídos pela absoluto e o objetivo, num deslizamento silencioso e automatizante capaz de transformar opinião em afir-

mação, gosto pessoal em padrão coletivo, já não dando margem para a divergência, a discordância, o contraditório.

Em resumo: ao chamar a atenção – novamente via efeito cômico – sobre a incapacidade na administração e manutenção dos bens por parte de um tipo de mulher, o poema afirma – dissimula –, com naturalidade e leveza, que nenhuma das duas é capaz de – ou autorizada a – adquirir um automóvel por si mesma, com recursos próprios, por desejo próprio, sem que a beleza esteja envolvida.

Machismo, paternalismo, maridismo, padrões de beleza: constituiriam os poemas desta série de *um útero é do tamanho de um punho* um libelo sarcástico – e altamente premonitório – contra o bom-senso de nossa época, contra um senso comum que opera no sentido de manter o *status quo* ao preservar o modelo – familiar, comportamental, social, político – da mulher bela, recatada e do lar?

3.2.5 COLAGEM, PARADIGMA E SINTAGMA NOS “3 POEMAS COM O AUXÍLIO DO GOOGLE”

A outra série de *um útero é do tamanho de um punho* a ser analisada é, desde seu título, autoexplicativa: compõe-se de três poemas construídos a partir do mecanismo de busca do Google, mais especificamente, as previsões de preenchimento automático da plataforma de pesquisa. Os poemas intitulam-se: “a mulher vai”, “a mulher pensa” e “a mulher quer”. Sem a necessidade de reiterar o comentário de abertura da seção anterior a respeito da repetição da palavra “mulher”, e sem mais delongas, passemos ao primeiro poema:

a mulher vai

a mulher vai ao cinema
 a mulher vai aprontar
 a mulher vai ovular
 a mulher vai sentir prazer
 a mulher vai implorar por mais
 a mulher vai ficar louca por você
 a mulher vai dormir
 a mulher vai ao médico e se queixa
 a mulher vai notando o crescimento do seu ventre
 a mulher vai passar nove meses com uma criança na barriga
 a mulher vai realizar o primeiro ultrassom
 a mulher vai para a sala de cirurgia e recebe a anestesia
 a mulher vai se casar ter filhos cuidar do marido e das crianças
 a mulher vai a um curandeiro com um grave problema de hemorroidas
 a mulher vai se sentindo abandonada
 a mulher vai gastando seus folículos primários

a mulher vai se arrepender até a última lágrima
 a mulher vai ao canil disposta a comprar um cachorro
 a mulher vai para o fundo da camioneta e senta-se choramingando
 a mulher vai colocar ordem na casa
 a mulher vai ao supermercado comprar o que é necessário
 a mulher vai para dentro de casa para preparar a mesa
 a mulher vai desistir de tentar mudar um homem
 a mulher vai mais cedo para a agência
 a mulher vai pro trabalho e deixa o homem na cozinha
 a mulher vai embora e deixa uma penca de filhos
 a mulher vai no fim sair com outro
 a mulher vai ganhar um lugar ao sol
 a mulher vai poder dirigir no afeganistão

O mecanismo de previsão do Google consiste em oferecer, enquanto o usuário digita a palavra ou sentença que deseja buscar, uma lista de sugestões de autopreenchimento, com o objetivo de facilitar ou acelerar a pesquisa. As imagens abaixo exemplificam seu funcionamento, após a digitação da palavra “como” e da sentença “o homem quer”⁸⁴:



Figuras 2 e 3. Capturas de tela de simulação de pesquisa no Google, com as previsões de preenchimento automático.

Como se vê, a partir do texto parcial de entrada abre-se um leque – um paradigma – de previsões de busca. Na página de suporte do Google em que são fornecidas explicações sobre as regras de funcionamento de tais previsões de pesquisa, constam as seguintes informações:

⁸⁴ Capturas de tela feitas em 28 de novembro de 2016.

As previsões com preenchimento automático são termos de pesquisa possíveis. Não são declarações de outras pessoas ou do Google sobre os termos, nem uma resposta para sua pesquisa.

As consultas de pesquisa que você vê como parte do preenchimento automático são um reflexo daquilo que outras pessoas estão pesquisando e do conteúdo de páginas da Web. (GOOGLE, 2015)

E mais adiante, dentro do item “De onde vêm as previsões”:

As previsões do preenchimento automático são geradas automaticamente por um algoritmo, sem qualquer envolvimento humano. O algoritmo é baseado em uma série de fatores objetivos, como a frequência com que os usuários anteriores pesquisaram uma palavra.

O algoritmo foi projetado para refletir a diversidade de informações da Web. Assim como a Web, os termos de pesquisa exibidos podem parecer estranhos ou surpreendentes.

Observação: nosso algoritmo detecta e exclui automaticamente um pequeno conjunto de termos de pesquisa. (GOOGLE, 2015, grifo no original)

Em ambos os trechos, fica afirmado que a frequência de pesquisa feita por outros usuários faz parte do conjunto de dados que alimenta o algoritmo que, então, “sem qualquer envolvimento humano”, gera as previsões de preenchimento. Como parece fácil notar, “a mulher vai” – assim como os outros dois poemas da série – emula, sintática e visualmente, a partir da expressão que dá título ao poema, as previsões de preenchimento automático da pesquisa do Google.

Vejamos o segundo poema:

a mulher pensa

a mulher pensa com o coração
 a mulher pensa de outra maneira
 a mulher pensa em nada ou em algo muito semelhante
 a mulher pensa será em compras talvez
 a mulher pensa por metáforas
 a mulher pensa sobre sexo
 a mulher pensa mais em sexo
 a mulher pensa: se fizer isso com ele, vai achar que faço com todos
 a mulher pensa muito antes de fazer besteira
 a mulher pensa em engravidar
 a mulher pensa que pode se dedicar integralmente à carreira
 a mulher pensa nisto, antes de engravidar
 a mulher pensa imediatamente que pode estar grávida
 a mulher pensa mais rápido, porém o homem não acredita
 a mulher pensa que sabe sobre homens
 a mulher pensa que deve ser uma “supermãe” perfeita
 a mulher pensa primeiro nos outros
 a mulher pensa em roupas, crianças, viagens, passeios
 a mulher pensa não só na roupa, mas no cabelo, na maquiagem

a mulher pensa no que poderia ter acontecido
 a mulher pensa que a culpa foi dela
 a mulher pensa em tudo isso
 a mulher pensa emocionalmente

Em *Linguística e poética*, Roman Jakobson apresenta seu famoso esquema dos fatores constitutivos da comunicação verbal (2010, p. 156) – remetente, destinatário, contexto, mensagem, código e contato – e das diferentes funções da linguagem associadas a eles – emotiva, conativa, referencial, poética, metalinguística e fática –, definindo a função poética pelo “enfoque da mensagem por ela própria” (JAKOBSON, 2010, p. 163), isto é, pelo fato de a materialidade do signo linguístico, no arranjo da mensagem, tornar-se mais evidente. Isso porque existem, segundo o teórico, “dois modos básicos de arranjo utilizados no comportamento verbal” (JAKOBSON, 2010, p. 165): a seleção e a combinação. Enquanto o primeiro é regido pela noção de equivalência, ou seja, constitui-se como um eixo de escolhas possíveis – paradigmático – para a construção da mensagem, o segundo modo é regido pela ideia de contiguidade, ou seja, de encadeamento sequencial – sintagmático – dos elementos que constituirão a mensagem. A função poética da linguagem, então, caracteriza-se pela projeção do “princípio de equivalência do eixo de seleção sobre o eixo de combinação” (JAKOBSON, 2010, p. 166), ou seja, do eixo paradigmático sobre o sintagmático, o que quer dizer que uma mensagem que enfoca a si própria é aquela em que as partes escolhidas determinam o todo construído *ao mesmo tempo* que o todo em construção mostra-se determinante para a escolha das partes.

Ao imitar o funcionamento da previsão de preenchimento automático, Freitas emula não o uso do mecanismo de busca pela sua finalidade ou sua praticidade – os resultados a encontrar e os meios de facilitar a pesquisa –, mas pelo seu funcionamento – justamente aquilo que se perde quando se chega ao resultado da pesquisa. Isto é, os poemas funcionam como capturas de tela: a pesquisa enquanto virtualidade em exercício, da qual afloram previsões que “são um reflexo daquilo que outras pessoas estão pesquisando e do conteúdo de páginas da Web” (GOOGLE, 2015). Ao fazer tal captura, a poeta leva a definição de Jakobson ao seu limite, transformando o conjunto de previsões de preenchimento automático – o eixo paradigmático do qual se escolheria uma das opções, ou se refutariam todas – no próprio sintagma, ou seja, o poema. A estrutura anafórica é consequência disso.

Trocando em miúdos, o procedimento de emular as previsões de pesquisa transforma uma ação prática e intermediária – o ato de fazer a pesquisa – num fim em si mesmo – um poema. Com isso, ao justapor as opções de autopreenchimento, Freitas desautomatiza aquilo que é automático – na máquina e na maioria dos usuários, que a alimentam – em termos de conteúdo, revelando pequenos absurdos que passariam despercebidos na pressa utilitária de uma pesquisa.

E o que vai sendo desautomatizado aí, senão uma imensa lista repleta de menções a sexo, gravidez, casamento, família, discussões sobre relacionamento, (in)dependência e liberdades individuais, senão uma visão de mundo em que as ações, os pensamentos e os desejos femininos estão (de)limitados, senão lugares comuns travestidos em afirmações?

Eis o poema de fechamento da série:

a mulher quer

a mulher quer ser amada
 a mulher quer um cara rico
 a mulher quer conquistar um homem
 a mulher quer um homem
 a mulher quer sexo
 a mulher quer tanto sexo quanto o homem
 a mulher quer que a preparação para o sexo aconteça lentamente
 a mulher quer ser possuída
 a mulher quer um macho que a lidere
 a mulher quer casar
 a mulher quer que o marido seja seu companheiro
 a mulher quer um cavalheiro que cuide dela
 a mulher quer amar os filhos, o homem e o lar
 a mulher quer conversar pra discutir a relação
 a mulher quer conversa e o botafogo quer ganhar do flamengo
 a mulher quer apenas que você escute
 a mulher quer algo mais do que isso, quer amor, carinho
 a mulher quer segurança
 a mulher quer mexer no seu e-mail
 a mulher quer ter estabilidade
 a mulher quer nextel
 a mulher quer ter um cartão de crédito
 a mulher quer tudo
 a mulher quer ser valorizada e respeitada
 a mulher quer se separar
 a mulher quer ganhar, decidir e consumir mais
 a mulher quer se suicidar

Seria legítimo questionar, ainda, sobre como se deu a “ajuda do Google”, mencionada no título da série. Além da apropriação do funcionamento do recurso do Google, haveria versos construídos a partir de previsões “reais” de pesquisa? Nesse caso, os poemas seriam

colagens de previsões de autopreenchimento recolhidas e arranjadas pela autora, ou um misto destas com versos autorais.

Não haveria, a rigor, necessidade de invenção da autora para gerar alguns versos esdrúxulos, já que – é o próprio Google a advertir – “assim como a Web, os termos de pesquisa exibidos podem parecer estranhos ou surpreendentes” (GOOGLE, 2015). Leve-se em conta, além disso, o fato de que a geração dos dados é altamente dinâmica, devido a fluxo intenso de pesquisas simultâneas, e também a observação de que o “algoritmo detecta e exclui automaticamente um pequeno conjunto de termos de pesquisa” (GOOGLE, 2015), para se perceber que, por mais que a totalidade dos versos tivesse sido copiada, uma a uma, das previsões de pesquisa, seria já impossível recuperá-los.

Mas se as respostas a essas questões poderiam vir a elucidar uma parte do processo de criação, em nada alterariam a contundência do seu resultado. Ou seja, os poemas não deixariam de ser como são: entre a invenção pura e a colagem pura, é o acúmulo de proposições *à la* senso comum que gera, independente de sua origem, o estranhamento.

Registre-se que, em 28 de novembro de 2016, o Google não retornou nenhuma sugestão de preenchimento automático para pesquisas envolvendo a palavra “mulher”.

4 SPOILERS

(O autor não disponibiliza digitalmente o conjunto inédito de poemas.)

5 EM TEMPO: CONSIDERAÇÕES SOBRE UM PERCURSO

Transitar entre as diferentes posições ocupadas ao longo deste trabalho – pesquisador, crítico, criador – exigiu mudar constantemente: de rumo, de desejo, de pressupostos teóricos, de atitude diante da tradição, de estratégia cognitiva, de registro linguístico, de posição na cadeira. Em diversos momentos, voluntária ou involuntariamente, as coisas se confundiram. Ser um só é algo muito confuso.

Mas cá estamos, mirando o término de um percurso que, ao menos para seu autor, possibilitou muito mais perguntas do que conclusões. O arremate previsto para essa colcha de retalhos oscila entre o desafiador e o redundante, o autêntico e o duvidoso: tecer considerações sobre o próprio processo criativo, tentar elucidar um pouco do caminho percorrido, das soluções encontradas, um caminho que nem sempre foi traçado de olhos abertos, nem sempre com os pés no chão. A questão do fim de tudo isso – seja fim de final, seja de finalidade – talvez tenha a ver com a questão da origem. Recuemos, pois.

Spoilers começou a ser escrito pelo seu primeiro poema, num momento em que as linhas norteadoras do livro eram ainda puro instinto, e esta tese estava muito longe de existir. Um documento de cinco páginas intitulado “Prestação de contas”, criado em 3 de setembro de 2009 e modificado pela última vez oito dias depois (cf. *Figura 4*), preserva os únicos vestígios do percurso compositivo do poema homônimo. Digo únicos porque, fazendo um esforço de rememoração, percebo que pouco tenho em minha memória que me permita falar dele: lembro que estava de férias em Porto Alegre; lembro que ainda usava meu computador antigo; lembro de tê-lo escrito inteiramente no computador. (Esta talvez já não seja uma lembrança, mas uma hipótese a partir do fato de não ter lembranças do uso de outros suportes para a anotação de ideias ou para a escrita – hipótese essa que é corroborada por uma verificação em antigos blocos de notas.) Tenho também presente o fato de tê-lo postado no blog que eu mantinha à época, tão logo o dera por concluído, e isso se comprova pela publicação do poema no mesmo 11 de setembro de 2009⁸⁵. E nada mais há. De modo que, se me arrisco a retrazar a história da gênese de “Prestação de contas”, precisarei me ater ao que está escrito neste documento, e apenas a isso – como se não fosse um poema de minha autoria, porém sabendo que é.

⁸⁵ A postagem, ainda disponível, encontra-se em <<https://ativastentativas.wordpress.com/2009/09/11/prestacao-de-contas/>>. Acesso em: 28 dez. 2016.

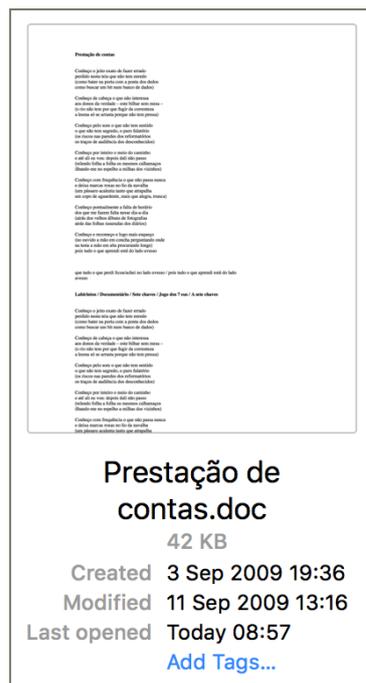


Figura 4. Captura de tela com o registro das datas de criação e de última modificação do documento “Prestação de contas”.

Assim distanciado pelo tempo e inacessível pela memória, parece o material ideal para dar início às considerações que pretendo fazer aqui, a título de encerramento. Minha intenção é, primeiramente, refletir sobre a construção de um poema específico, e sobre como ele ilustra as tendências gerais da minha forma de criar – ao menos para a obra em questão. Terminada essa etapa, passo ao relato sobre alguns aspectos da organização e da estrutura de *Spoilers*, falando sobre a inserção da obra criativa no contexto desta tese e as contribuições do percurso teórico-crítico para sua composição.

Antes, porém, gostaria de situar o poema a ser analisado – e situar-me – brevemente.

No momento em questão, o 3 de setembro de 2009, data que passo a considerar o início – ainda que inconsciente – do processo de criação da obra que agora, ao menos provisoriamente, se encerra, naquele terceiro dia de setembro eu passava férias em Porto Alegre, cidade em que nasci e vivi minha vida toda, hospedado na casa dos meus pais, no bairro Bom Fim, alternando entre o desbunde de estar em casa na condição de visitante e o estranhamento de estar num Brasil que gozava de alguma auto-estima e amealhava prestígio internacional – eu vivia então em Paris, onde havia iniciado um Doutorado na Université Paris 3 um ano antes. Já tinha um livro publicado, fazia pouco mais de um ano (*Desencantado carrossel*, Não Editora, 2008), e outro escrito e dado por encerrado – *Jogo dos sete eus* integrou meu trabalho

de Mestrado⁸⁶, concluído em setembro de 2008, e foi retrabalhado ao longo dos anos seguintes, até ser publicado com seu título definitivo, *Sétima do singular* (Não Editora, 2012). Além disso, havia escrito o poema *25 Rua do Templo* nos primeiros meses de 2009, ainda sem saber que no ano seguinte escreveria *Palavra Paris* e iria reuni-los no folheto *25 Rua do Templo*, publicando-os logo após o meu retorno ao Brasil, no final de 2010, em edição impressa e eletrônica⁸⁷.

Elenco esses dados apenas para dar uma dimensão do não-lugar do poema “Prestação de contas” em relação ao momento em que foi criado: em nenhum momento cogitei inseri-lo em *Sétima do singular*, por achar que não havia espaço para um poema como esse naquela obra; do mesmo modo, eu não via vínculo temático suficientemente forte entre ele e o primeiro dos poemas parisienses, para que sugerissem uma unidade. Assim sendo, foi criado descolado de qualquer previsão de publicação imediata (a postagem em meu *blog* não contava para esse fim), seja em uma obra individual, seja coletiva⁸⁸. Por outro lado, tão logo foi escrito, eu sentia que esse poema apontava para um outro caminho – que eu tomava como signo de maturidade poética, e o tinha em conta justamente por isso –, mas um caminho que ainda não era o momento de seguir. Só depois da publicação de *Sétima do singular* – e do processo de separação, luto e expectativas que isso gera – é que eu passaria a me preocupar efetivamente sobre uma próxima obra, e me pareceu evidente que “Prestação de contas” seria seu poema de abertura e, portanto, de alguma maneira, definiria seu tom.

Delimitado o *campo de visão* à época de sua criação, deparo-me então com as cinco páginas – esquecidas quase de todo – de um documento do Word. Cinco páginas que ilustram, ao menos em parte, meu método: tenho o hábito de escrever – isto é, destinar o *tempo da escrita em si* – diretamente no computador; anotações à mão, em blocos, cadernos e papéis soltos, ou salvas nos rascunhos de SMS do telefone celular, ou enviadas por e-mail para mim mesmo, compõem um repositório muito necessário de ideias, versos, imagens, mas que pos-

⁸⁶ Vinculado à ênfase Escrita Criativa do curso de Mestrado em Teoria da Literatura do Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS e intitulado “Mais eus do que eu: sujeito lírico, alteridade, multiplicidade” (GRANDO, 2008b), o trabalho consistiu na produção de um livro de poemas, *Jogo dos sete eus*, acompanhado de ensaio teórico.

⁸⁷ A publicação deu início à série *Contém 1 Drama*, criada pela Não Editora naquele ano. A edição impressa, de baixo custo (um folheto de 16 páginas em formato 10x15 cm), ficou disponível apenas no balcão de duas livrarias de rua em Porto Alegre, sendo vendida a dois reais. A tiragem de 500 exemplares esgotou em pouco menos de quatro meses. A edição eletrônica continua disponível para download em <http://www.naoeditora.com.br/wp-content/uploads/pdfs/25_Rua_do_Templo-diego_grando.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2016.

⁸⁸ Posteriormente, “Prestação de contas” foi publicado no jornal *Plástico Bolha* (número 28, agosto/setembro de 2010) e integrou a exposição “Poesia Agora” (junho/setembro de 2015), no Museu da Língua Portuguesa, em São Paulo.

suem uma finalidade diversa da escrita, e anterior a ela, atestando os rastros do *tempo-antes*; cinco páginas que preservam, além dos 28 versos, divididos em sete quartetos, que constituem a versão final do poema “Prestação de contas”, todas as suas versões anteriores – as etapas de sua gênese. Essas cinco páginas flagram uma lógica compositiva invariavelmente utilizada: as campanhas de escrita vão sendo justapostas no documento, a partir do recurso copiar-colar, de maneira que a campanha mais recente fique sempre no topo. Trabalhando com um documento único para cada poema, tenho acesso, com um par de cliques, à sua história de composição, às hipóteses levantadas e às palavras descartadas, podendo voltar a elas com agilidade. Cada documento de processo, portanto, conta a história do poema de trás para frente, em ordem cronológica invertida: os movimentos mais antigos encontram-se ao final do documento, e os mais recente, no início.

É com essa lógica que as cinco páginas de “Prestação de contas” podem se tornar, ainda que parcialmente, e cheias de elipses, legíveis:

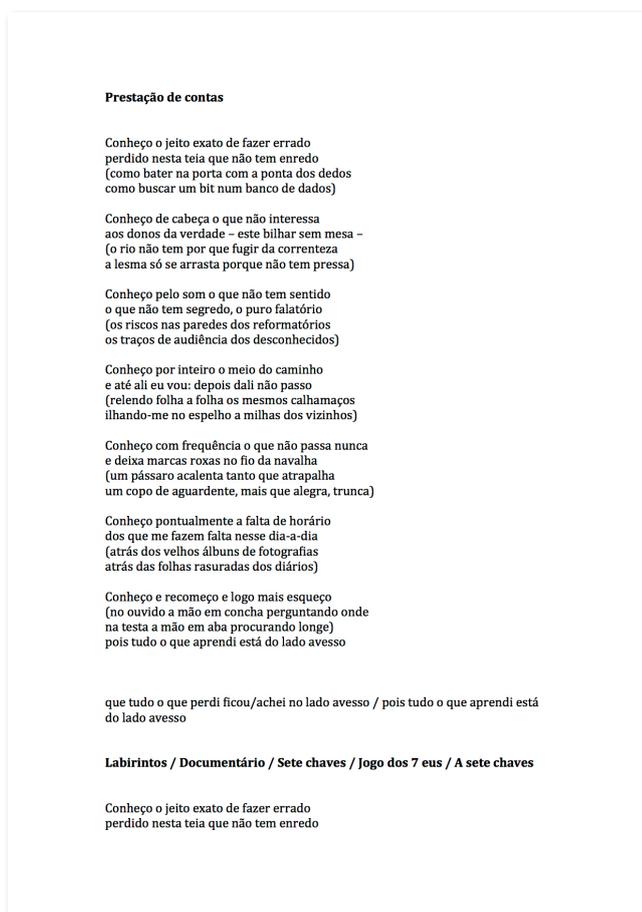


Figura 5. Captura de tela da página 1 do documento “Prestação de contas”.

(como bater na porta com a ponta dos dedos
como buscar um bit num banco de dados)

Conheço de cabeça o que não interessa
aos donos da verdade – este bilhar sem mesa –
(o rio não tem por que fugir da correnteza
a lesma só se arrasta porque não tem pressa)

Conheço pelo som o que não tem sentido
o que não tem segredo, o puro falatório
(os riscos nas paredes dos reformatórios
os traços de audiência dos desconhecidos)

Conheço por inteiro o meio do caminho
e até ali eu vou: depois dali não passo
(relendo folha a folha os mesmos calhamações
ilhando-me no espelho a milhas dos vizinhos)

Conheço com frequência o que não passa nunca
e deixa marcas roxas no fio da navalha
(um pássaro acalenta tanto que atrapalha
um copo de aguardente, mais que alegre, trunca)

Conheço pontualmente a falta de horário
dos que me fazem falta nesse dia-a-dia
(atrás dos velhos álbuns de fotografias
atrás das folhas rasuradas dos diários)

Conheço e recomeço e logo mais esqueço
(no ouvido a mão em concha perguntando onde
na testa a mão em aba procurando longe)
que tudo o que vivi/perdi ficou no lado avesso

Labirintos / Documentário / Sete chaves / Jogo dos 7 eus / A sete chaves

Conheço e recomeço e logo mais esqueço
(no ouvido a mão em concha perguntando onde
na testa a mão em aba procurando longe)
enquanto espero me livrar do lado avesso / de tudo o que me faz viver do lado
avesso / que tudo o que se vive está do lado avesso / que tudo o que vivi ficou no
lado avesso

Conheço de cabeça o que não interessa
aos donos da verdade – este bilhar sem mesa –
(o rio não tem por que fugir da correnteza
a lesma só se arrasta porque não tem pressa)

Figura 6. Captura de tela da página 2 do documento “Prestação de contas”.

Conheço de memória/cabeça o que não interessa
aos donos da verdade – esta falsa mentira / este bicho-preguiça / esta mala sem
alça / este bilhar sem mesa –
(porque tem certeza / o gênio fica quieto se não tem certeza / o rio não tem por
que fugir da correnteza
a lesma só se arrasta porque não tem pressa)

Conheço em variedade o que é sempre mesmo
a esmo)

Conheço pontualmente a falta de horário
dos que me fazem falta nesse dia-a-dia
(atrás dos velhos álbuns de fotografias
atrás das folhas rasuradas dos diários)

Conheço pontualmente a falta de horário
dos que me fazem falta nesse dia-a-dia
(atrás dos/de velhos álbuns de fotografias
atrás das/de folhas rasuradas dos/de diários) / atrás de rasuradas folhas de
diários)

atrás de novos números nos calendários)

das folhas arrancadas dos cadernos vários)

Conheço pontualmente a falta de horário
dos que não faltam / dos que me fazem falta nesse dia-a-dia
(atrás/além de um [velho] álbum [gasto] de fotografias
das folhas arrancadas dos cadernos vários)

atrás de um telefone

(atrás de um tylenol/comprimido ou de

a chuva quando molha aumenta a covardia

Conheço com frequência o que não passa nunca
e deixa marcas roxas no fio da navalha / e no fio da navalha deixa marcas roxas
(um pássaro lamenta preso ali na calha / um pássaro alenta/acalenta tanto que
atrapalha
um côrrego
um copo/gole de cerveja/cachaça/aguardente, mais que alegre, trunca)

Conheço e recomeço e logo mais esqueço

Figura 7. Captura de tela da página 3 do documento “Prestação de contas”.

(no ouvido a mão em concha perguntando onde
na testa a mão em aba que procura longe)
e assim espero me livrar do lado avesso

Labirintos

Conheço o jeito exato de fazer errado
perdido nesta teia que não tem enredo
(como bater na porta com a ponta dos dedos
como buscar um bit num banco de dados)

Conheço por inteiro o meio do caminho
e até ali eu vou: depois dali não passo
(relendo folha a folha os mesmos calhamaços
ilhando-me no espelho a milhas dos vizinhos)

Conheço pelo som o que não tem sentido
o que não tem segredo, o puro falatório
([n]os riscos nas paredes dos reformatórios
[n]os traços de audiência dos desconhecidos)

Conheço e recomeço e logo mais esqueço
(no ouvido a mão em concha fazendo/tentando magia / procurando algo /
perguntando onde/longe
na testa a mão em aba descobrindo/procurando longe/onde)
enquanto/e assim espero/aguardo me livrar do lado avesso

sentindo em carne e osso / em pele e carne / em/o sal e [o] sol

falatório

pela insônia o valor do sonho
que é
(um pássaro sem asas capaz de voar

Conheço com atraso aquilo que é novo

e achar o jeito escuso de fazer bem-feito/direito

Achar/Conheço o jeito exato de fazer errado
no tudo/meio/perdido dessa/nessa teia que não tem enredo

Figura 8. Captura de tela da página 4 do documento “Prestação de contas”.

(como bater a porta na ponta dos dedos / como bater na porta com a ponta dos
dedos
como buscar um bit num banco de dados)

Conheço por inteiro o meio do caminho
e até ali eu vou: depois dali não passo
(relendo folha a folha os mesmos calhamaços
olhando no/pelo espelho o próprio desalinho) / ilhando-me no espelho, a milhas
dos vizinhos)

e achar o jeito escuso de fazer bem-feito/direito

Achar/Procuro o/um jeito exato de fazer errado
no tudo dessa teia que não tem enredo
(como bater a porta na ponta dos dedos
como buscar um bit num banco de dados)

Figura 9. Captura de tela da página 5 do documento “Prestação de contas”.

Ao longo dessas cinco páginas escritas num intervalo de oito dias, é possível identificar seis etapas do desenvolvimento do poema, ainda que não haja marcas formais separando umas das outras. Resumo-as e coloco-as em ordem cronológica, dando as devidas indicações de localização nas páginas do documento, da seguinte maneira:

Etapa 1: composta de uma única estrofe estruturada, a última da página 5 (cf. *Figura 9*). Corresponde à primeira estrofe da versão final do poema. Já estão aí os alexandrinos e o esquema de rimas ABBA, que estruturarão metricamente toda a escrita. Percebe-se uma hesitação quanto ao início do primeiro verso, assinalada por barras (/), indicando que ficará para momentos posteriores a resolução do problema. A dúvida está na escolha da forma verbal e no uso do artigo definido ou indefinido, ficando quatro possibilidades: “Achar o jeito exato de fazer errado”; “Achar um jeito exato de fazer errado”; “Procuro o jeito exato de fazer errado”; e “Procuro um jeito exato de fazer errado”.

Etapa 2: composta de duas estrofes estruturadas e um verso solto, situada no final da página 4 (*Figura 8*) e no topo do página 5 (cf. *Figura 9*). A primeira estrofe é uma retomada daquela produzida na primeira etapa, com novas possibilidades para determinados segmentos dos versos 1, 2 e 3. A segunda estrofe corresponde à quarta estrofe da versão final do poema, com apenas uma hesitação no verso 4. Percebe-se também a forma verbal “Conheço” na abertura da segunda estrofe, sem hesitação, bem como a possibilidade de usá-la na abertura da primeira estrofe – um germe da estrutura anafórica que regerá o poema, em sua versão final. O verso solto sinaliza ou uma tentativa abandonada, ou uma construção a ser desenvolvida.

Etapa 3: composta de quatro estrofes estruturadas e sete versos soltos, situada na porção central da página 4 (cf. *Figura 8*). É neste momento que surge a primeira indicação de título do poema, destacado pelo uso do negrito: “Labirintos”. Além disso, percebe-se a consolidação da estrutura anafórica, com a repetição da forma verbal “Conheço” na abertura de todas as estrofes. As duas primeiras estrofes, trabalhadas nas etapas anteriores, já encontraram suas formas definitivas. A terceira estrofe corresponde à terceira estrofe da versão final do poema e apresenta apenas a hesitação em relação ao uso da preposição “em” no início dos versos 3 e 4, contraída com os artigos definidos, assinalada pelo uso de colchetes (//). A quarta estrofe corresponde à última estrofe da versão final do poema – e parece já ter surgido com essa consciência, pelo fato de haver um deslocamento do par de versos entre parênteses do fim (versos 3 e 4) para o meio (versos 2 e 3) da estrofe, indicando uma mudança de lógica in-

terna que parece *preparar* o poema para o final. Os versos soltos, alguns pouquíssimo articulados, ficam acumulados depois das estrofes.

Etapa 4: composta de oito estrofes estruturadas e alguns versos soltos, do terço final da página 2 até o topo da página 4 (cf. *Figuras 6, 7 e 8*). Entre as quatro novas hipóteses para o título, aparece “Jogo dos 7 eus”, remetendo ao título da obra que eu retrabalhava à época, numa intenção clara de indicar um elo – ou induzi-lo – entre ambas. Além disso, duas outras opções jogam com o número “sete”, reforçando a ideia de produzir uma autorreferência – também remetem, aliás, a “Em cacos”, último poema de *Desencantado carrossel*⁸⁹. A primeira e a última estrofes desta etapa são a mesma, correspondendo à última estrofe da versão final do poema – a repetição deslocada da última estrofe, junto ao título, indica a insatisfação com o verso final, apresentando quatro novas alternativas a serem avaliadas posteriormente. A segunda e a terceira estrofes desta etapa são dois estágios de desenvolvimento de uma nova estrofe, que corresponde à segunda da versão final do poema. Aí percebe-se claramente que o conjunto de versos que está acima é a cópia retrabalhada do que está abaixo, evidenciando que o método de copiar-colar também opera dentro de uma mesma etapa de produção. O mesmo acontece com a quarta, a quinta e a sexta estrofes desta etapa: todas consistem em estágios de uma nova estrofe, seguidas de versos soltos, que corresponde à sexta da versão final do poema. Também a sétima estrofe desta etapa é nova e marcada por hesitações, correspondendo à quinta estrofe da versão final do poema. Cabe assinalar, ainda, que é o primeiro momento em que estrofes consideradas satisfatórias – isto é, sem marcas de hesitações, ou com pouquíssimas – sequer aparecem: das quatro estrofes criadas ao longo das etapas 1, 2 e 3, apenas aquela que corresponde à última estrofe da versão definitiva, ainda sendo retrabalhada, está presente.

Etapa 5: composta de sete estrofes estruturadas, situada no final da página 1 (cf. *Figura 5*) e ao longo da página 2 (cf. *Figura 6*). Neste momento, o poema já está muito próximo da sua forma definitiva. É a primeira vez que aparece *montado e ordenado*, ou seja, com as estrofes concluídas na etapa 3 – por sua vez, desenvolvidas ao longo das etapas 1, 2 e 3 – fundidas às mais recentemente criadas na etapa 4 – e já com as dúvidas resolvidas. Permanecem as hesitações quanto ao título, sem nenhuma nova hipótese, e ao verso final – desta vez, o problema reside apenas na forma verbal. Fica mais evidente que a segunda estrofe criada –

⁸⁹ O poema diz, a certa altura: “Viver em cacos / e não varrer / de hoje em diante. / Que agora venham os anos de azar / e os múltiplos de sete / este tão infamiliar número primo.” (GRANDO, 2008a, p. 60)

ainda na etapa 2 – exerceu uma função determinante na definição da estrutura do poema: trazendo a ideia do “meio do caminho”, ela passa a ocupar exatamente a posição central do poema, o que leva a crer que não foi nada aleatória a criação de três novas estrofes ao longo da etapa 4, para se juntarem às quatro preexistentes, totalizando sete.

Etapa 6: composta de sete estrofes estruturadas e um verso solto, situada na página 1 (cf. *Figura 5*). Eis a versão considerada definitiva do poema. Todas as cinco possibilidades de título levantadas nas etapas anteriores foram abandonadas, surgindo “Prestação de contas” como solução final – encontrada só depois de o poema já estar com a sua dimensão definida. A única marca de hesitação visível nesta última etapa diz respeito ao verso final. Ainda assim, ela já não está anotada no corpo da estrofe, e sim num verso solto e um pouco mais abaixo, separado do poema – indicando, muito provavelmente, que a solução encontrada tenha sido suficientemente satisfatória, a ponto de não demandar uma nova campanha de escrita.

Analisado – ou ao menos descrito – o documento, e interpretadas algumas marcas do processo preservadas nele, percebo como ele ilustra, ainda que de forma incipiente, a minha maneira de trabalhar os poemas de *Spoilers*. Considero incipiente porque não há indícios de anotações preliminares, de um *tempo-antes*, fato que, hoje, seria praticamente impensável – isso, contudo, não quer dizer que não tenham existido essas anotações, elas simplesmente podem não mais estar disponíveis. E também porque não há marcas de um *tempo-depois* que hoje são recorrentes e estão acessíveis. “Prestação de contas”, a levar em conta os documentos à disposição, concentra a integralidade das ações realizadas no *tempo-durante*, justamente a etapa que me parece mais difícil de acessar pela memória, ou pelo relato dos hábitos de escrita, e sua análise permite jogar luzes sobre alguns princípios gerais do meu *tempo da escrita em si*:

a) a existência de um estímulo inicial pequeno – uma imagem, um verso, uma estrofe possíveis –, no caso em questão, a etapa 1, que pode ser derivado de um processo anterior, do qual, porém, não restariam mais registros;

b) o processo de escrita como desvendamento das potencialidades daquele estímulo inicial, sejam elas sonoras, imagéticas ou temáticas, principalmente entre as etapas 2 e 4;

c) a tendência a começar pelo início do poema (o estímulo inicial e a porção inicial do poema tendem a coincidir), desenvolver o seu final (seja em termos de forma, seja em termos de intenção), para então definir o meio do poema e, conseqüentemente, sua extensão;

d) a busca da lógica própria do poema e, conseqüentemente, de sua estrutura formal, durante o próprio processo de escrita: no caso exemplificado, a estrutura define-se não só pela metrificação regular e o esquema de rimas, que aparecem já na etapa 1, mas pelo recurso à anáfora e pela simetria sintático-semântica entre as estrofes, desenvolvidos nas etapas posteriores;

e) o fazer e refazer constante, na busca da expressão adequada ao poema que está por se afigurar;

f) o uso do título como um elemento compositivo, surgindo normalmente nas etapas intermediárias do processo, com uma espécie de função norteadora da escrita e, simultaneamente, totalizadora do poema.

Olhando retrospectivamente, e retomando a questão já colocada, considero que o método de copiar-colar as diferentes versões do poema ao longo do processo e justapô-las num mesmo arquivo, mantendo a mais recente sempre no topo, ainda parece pouco explorado em “Prestação de contas” – a título de comparação, o documento referente ao poema “Praça de alimentação”, que tem uma extensão aproximada (30 versos) e uma estrutura relativamente regular (tercetos, embora em versos livres), apresenta onze páginas, além de registrar mais de dois meses entre a data da criação do arquivo e a da última modificação. E, nesse caso, também há anotações prévias, em blocos de notas e em meio virtual, versões impressas e corrigidas à mão, depois de terem sido relidas ou lidas por terceiros, que se interpõem ao documento eletrônico. Ações, todas essas, que, a meu ver, me foram sendo trazidas à consciência ao mesmo tempo que se desenvolvia a ideia de escrever *Spoilers* e, logo em seguida, de escrevê-lo dentro do quadro de um projeto de doutorado.

Nesse sentido, falar sobre a presença do *tempo-antes* em meu método de trabalho, para cada um dos poemas, é indissociável da reflexão sobre a organização e o planejamento de *Spoilers*. Cada poema, é claro, foi produzido em circunstâncias específicas; alguns foram mais, alguns menos planejados; uns foram escritos em intervalos curtos, outros sequer saíram de um estágio intermediário de produção, podendo nunca serem dados por encerrados – ou ao menos a ponto de não poderem vir a integrar *Spoilers*; há anotações esparsas que parecem ter perdido o sentido e o viço originais, e assim foram deixadas de lado, bem como anotações que ainda não encontraram o desenvolvimento adequado, mas jamais saem das minhas ponderações. O que há em comum entre poemas e fragmentos acumulados, e é sobre isso que quero –

e posso – falar neste momento, é o fato de que foram produzidos com a consciência de que iriam integrar *Spoilers*.

E aqui volto a comentar sobre o papel seminal de “Prestação de contas”, agora de outra perspectiva: não enquanto processo, mas produto. Depois de vê-lo pronto, que novo caminho a trilhar, ainda que pouco nítido, esse poema me sugeria? Atribuo a dois versos – ou, mais especificamente, duas imagens – a sensação de descoberta dessa vereda: “perdido nesta teia que não tem enredo” e “como buscar um bit num banco de dados”. Imagens encadeadas e ligadas ao universo digital – a primeira como metáfora da própria *web*, a segunda como reescrita da expressão popular “buscar uma agulha num palheiro” –, são achados que desde o princípio me surpreenderam pela naturalidade com que incorporaram a linguagem computacional que atravessa a fala cotidiana deste início de século XXI. Se atravessa a fala cotidiana é porque já está presente nos modos de ser, de agir e de estabelecer relações no nosso tempo. E se a linguagem é, entre outras coisas, reflexo desse tempo, minha poesia não deveria apartar-se – consciente ou inconscientemente – dessa briga. Em suma, era algo em torno desse raciocínio ético e estético que eu passava a vislumbrar para minha produção poética. O termo genérico que encontrei para nomear essas questões, naquele momento, era *contemporâneo*.

Então eu queria *falar sobre* aquilo que me era e é contemporâneo. Seria necessário, para isso, abdicar de toda uma dimensão pessoal presente na minha poesia? O próprio “Prestação de contas” respondia negativamente a essa questão. Mas logo vieram outras perguntas: o que me qualificava, o que me autorizava a ser um representante do contemporâneo? O que era ser um poeta (do) contemporâneo: um fotógrafo, um analista, um partícipe? O que era, afinal, o contemporâneo?

A possibilidade de me embrenhar pela selva escura desses questionamentos me levava para além da criação: era preciso refletir teoricamente, quem sabe filosofar um pouco, e não apenas *reagir poeticamente* a essas questões. Começava a surgir, então, a ideia de aliar a criação de um novo livro a um trabalho de maior fôlego, no qual fosse possível refinar e articular essas demandas, para em seguida tentar respondê-las de mais de um ângulo: pela pesquisa, pela análise e, evidentemente, pela criação. Com um punhado de poemas e outro punhado de inquietações, nascia esta tese.

A leitura de Agamben (2009) veio, logo de início, a reorientar aquelas perguntas iniciais. Afinal, se o contemporâneo não é um valor absoluto, uma característica a ser detectada,

e sim uma postura, o tempo presente – que eu via como um sinônimo – não passa de uma parte desse todo ilimitado que é o contemporâneo. Já não era mais possível querer *falar sobre* o contemporâneo, mas era necessário *ser contemporâneo*.

Um hipótese pessoal e silenciosa que se desenhava: é impossível ser contemporâneo sem experimentar o tempo em sua espessura e suas contingências. Que a afirmação soasse enigmática, já não me importava – e mesmo que fosse transformada em interrogação, nada mudaria: eu não a responderia, eu a perseguiria. Assim é que percebi que minhas preocupações giravam em torno do *tempo*, assunto tão próximo quanto amplo. A primeira lição vinha de Santo Agostinho:

Que é, pois, o tempo? Quem poderá explicá-lo clara e brevemente? Quem o poderá apreender, mesmo só com o pensamento, para depois nos traduzir por palavras o seu conceito? E que assunto mais familiar e mais batido nas nossas conversas do que o tempo? Quando dele falamos, compreendemos o que dizemos. Compreendemos também o que nos dizem quando dele nos falam. O que é, por conseguinte, o tempo? Se ninguém mo perguntar, eu sei; se o quiser explicar a quem me fizer a pergunta, já não sei. Porém, atrevo-me a declarar, sem receio de contestação, que, se nada sobreviesse, não haveria tempo futuro, e se agora nada houvesse, não existiria o tempo presente.

De que modo existem aqueles dois tempos – o passado e o futuro –, se o passado já não existe e o futuro ainda não veio? Quanto ao presente, se fosse sempre presente, e não passasse para o pretérito, já não seria tempo, mas eternidade. Mas se o presente, para ser tempo, tem necessariamente de passar para o pretérito, como podemos afirmar que ele existe, se a causa da sua existência é a mesma pela qual deixará de existir? Para que digamos que o tempo verdadeiramente existe, porque tende a não ser? (2000, p. 322)

Agora eu tinha um projeto de livro dentro de um projeto de tese, e para ambos o tempo seria fonte e fim, combustível e motor. Assim eu poderia pesquisar e discutir sobre o tempo, por um lado, e buscar a atitude contemporânea, de outro. *Spoilers* já não precisaria ser um livro *sobre o tempo* – talvez nem tivesse como sê-lo –, mas *a partir do tempo* e *com o tempo*. A ideia de analisar obras em que eu enxergava refletidas, cada uma à sua maneira, as mesmas preocupações que eu tinha, seria importante não só por indicar afinidades eletivas⁹⁰, mas sobretudo por proporcionar sua inserção no âmbito acadêmico, num cenário em que a

⁹⁰ Uma lista não exaustiva de afinidades eletivas, entre as obras de poetas brasileiros contemporâneos publicados nos últimos anos, conteria: *Logocausto*, de Leandro Sarmatz (Editora da Casa, 2009); *Esquimó*, de Fabrício Corsaletti (Companhia das Letras, 2010); *Ramerrão*, de Ismar Tirelli Neto (7Letras, 2011); *Garagem lírica*, de Marcelo Montenegro (Annablume, 2012); *Formas do nada*, de Paulo Henriques Britto (Companhia das Letras, 2012); *Teu pai com uma pistola*, de Thiago Mattos (Confraria do Vento, 2012); *O aquário desenterrado*, de Samarone Lima (Confraria do Vento, 2013); *Mais cotidiano que o cotidiano*, de Alfredo Pucheu (Beco do Azougue, 2013); *Rabo de baleia*, de Alice Sant'Anna (Cosac Naify, 2013); *Um teste de resistores*, de Marília Garcia (7Letras, 2014); *O livro das semelhanças*, de Ana Martins Marques (Companhia das Letras, 2015).

produção contemporânea ainda carece de tal legitimação. Por fim, a decisão de falar sobre o tempo associado à criação acabou sendo uma forma de contribuição mais adequada à linha de pesquisa em que o projeto se inseria⁹¹.

Quando tempo cronológico esse debate interior, que aos poucos foi se transformando em projeto acadêmico, durou – se é que ainda não dura, ou é constantemente reconfigurado a cada novo poema – eu não teria condições de dizer, mas é certo que é a esse período que corresponde o *tempo de definição de tema* de *Spoilers*. Como se vê, não se tratava de criar um livro totalmente fechado em si, que exigisse uma continuidade de leitura ou que oferecesse uma narrativa encadeada, com peças interdependentes – um cancionero-poema, nos termos de Pavese; contudo, tampouco tratava-se de produzir uma antologia de poemas completamente isolados, escritos e acumulados ao longo de um determinado período. Então, conceber o todo – o livro – em conjunto com as partes – os poemas – significava criar as partes em consonância com uma certa imagem desejada do todo – um tom, uma preocupação, um estado de espírito. Assim, apesar de o livro ser composto de poemas considerados como peças independentes umas das outras, com formas e assuntos variados, podendo ser lidos em qualquer ordem, teria de haver encaixes possíveis, uma unidade visada, decidida ainda no início do período de produção da maioria dos poemas: a ideia de tempo. Isso não significava que todos eles tratariam diretamente do tempo, nem que houvesse uma concepção única e fixa do tempo, como um conceito a ser *adotado e respeitado*, mas que fosse essa a dimensão a partir da qual as coisas do mundo pudessem ser consideradas, o elemento que direcionasse meu olhar para essas coisas, e em função do qual eu pudesse colocar as questões abordadas nos meus poemas. Um emaranhado de intuições, pontos de vista e autodeterminações – que Salles chamou de *trajeto com tendência* –, ao qual seriam acrescentadas as descobertas feitas ao longo do processo: eis o cenário dinâmico que constituiu o pano de fundo da criação dos poemas de *Spoilers*. Sigamos um pouco por essa via.

A criação de um poema inicia muito antes da primeira palavra escrita, isso já deve estar evidente. Inicia, com frequência, com alguma descoberta súbita, um *insigth*, um clique, que pode vir tanto verbalmente articulado – como a descoberta de uma inscrição lapidar –

⁹¹ Vale ressaltar que em 2012, época da elaboração do projeto de pesquisa, a linha de pesquisa *Estudos literários aplicados: Literatura, Ensino e Escrita criativa* ainda não existia, ficando os trabalhos envolvendo criação literária, no mais das vezes, associados à linha de *Literatura comparada*. Se no momento inicial, portanto, a intenção de fazer uma investigação genérica e interdisciplinar sobre a natureza do tempo tinha seu sentido, o recorte posterior, focado no tempo da criação poética, mostrou-se mais acertado também do ponto de vista institucional.

quanto de uma articulação verbal fortuita – irrupção do inconsciente, fragmento de conversa ouvida, leitura equivocada de um anúncio publicitário. Para que isso aconteça, é preciso estar num estado de *disponibilidade* para as coisas do mundo, sem preconceitos ou *a priori* de qualquer espécie – um estado de interiorização atenta às sutilezas das coisas. Muitas vezes, chego a esse estado caminhando pelas ruas: algumas, saio justamente “para ter ideias”; outras, sou encontrado ao longo de algum trajeto. Em nenhum dos casos há garantias de que aquilo que surgiu, se é que surgiu, terá continuidade. Mas essa não é a preocupação do momento: me dou por satisfeito quando algo que parece digno de nota retém meu interesse por mais tempo, permitindo-me entrar num estado de ruminação que me levará, às vezes apressadamente para que não se perca, tomar nota de fato – seja no bloco de anotações (cf. *Figuras 15 a 17*, adiante) que vai quase sempre a tiracolo, seja no telefone (cf. *Figuras 10 a 14*). Na inexistência de suporte para a escrita, bem, aí é puro exercício mnemônico: repetir, depressa, repetir, decorar, tentar não esquecer. Claro, isso tudo também acontece em casa, na hora do banho ou à beira do sono, no trânsito, na fila do supermercado ou durante uma sessão de cinema, em meio a uma leitura teórica. E também não acontece, premeditadamente ou não.



Figuras 10 e 11. Anotações salvas na pasta Rascunhos do telefone celular referentes ao poema “Arquivo, Salvar”.



Figura 12 (esquerda). Lista de anotações salvas na pasta Rascunhos do telefone celular.
Figura 13 (centro). Detalhe de anotação referente ao poema “Correio”.
Figura 14 (direita). Detalhe de anotação referente ao título do poema “Trinta e quatro quase cinco”.

Isso ilustra o *tempo de preparação interior*, momento em que consciência e inconsciência têm o mesmo peso, espécie de *brainstorming* contínuo que opera nos limites entre o voluntário e o involuntário. Ao transformar-se em anotação, inaugura-se o *tempo de pré-escrita*, outra etapa fundamental na minha maneira de trabalhar – e qual não foi a minha surpresa ao descobrir a importância assinalada por Maiakóvski da constituição de “reservas poéticas”.

É munido dessas notas, por vezes acrescidas de um ou outro comentário, uma hipótese de caminho a seguir, que em algum momento – aí já há, seguramente, uma primeira necessidade de *tempo de molho*, que em minha pesquisa eu associei apenas ao *tempo-depois* – vou sentar diante do computador para avaliar seu potencial, tentando transformá-las num arranjo verbal que se baste por si mesmo – adentrando, conseqüentemente, no território do *tempo-durante*: o *tempo da escrita em si*, que tentei elucidar anteriormente.

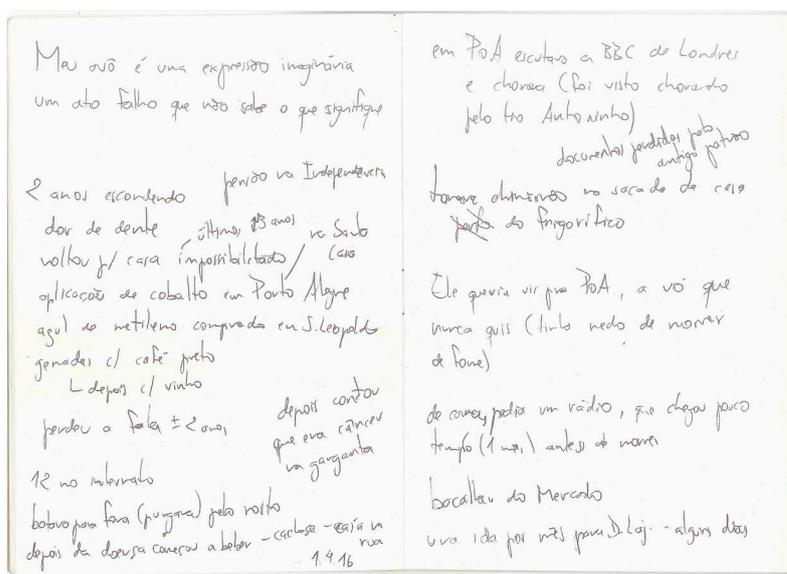


Figura 15. Notas de pesquisa para parte do poema “Memorabilia IV”.

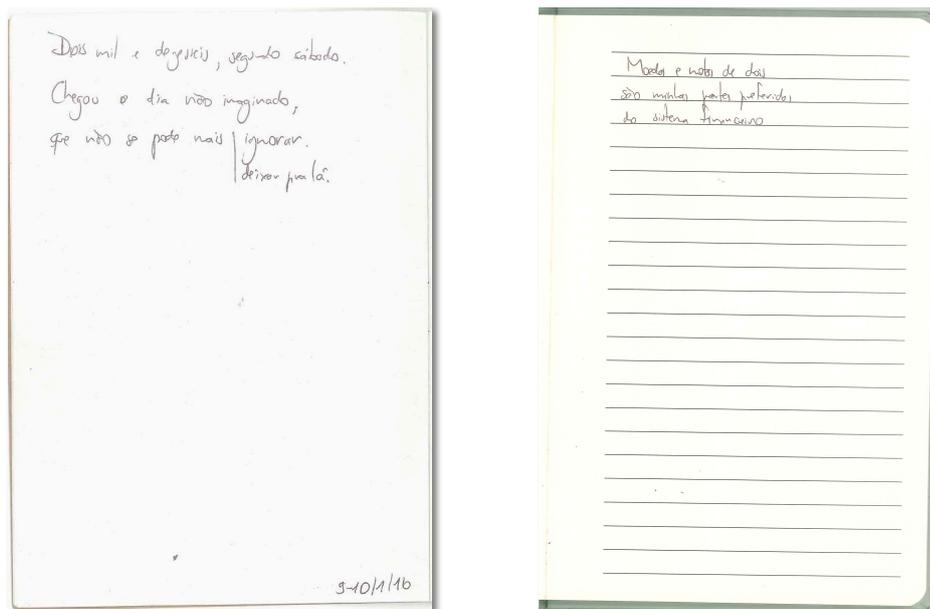
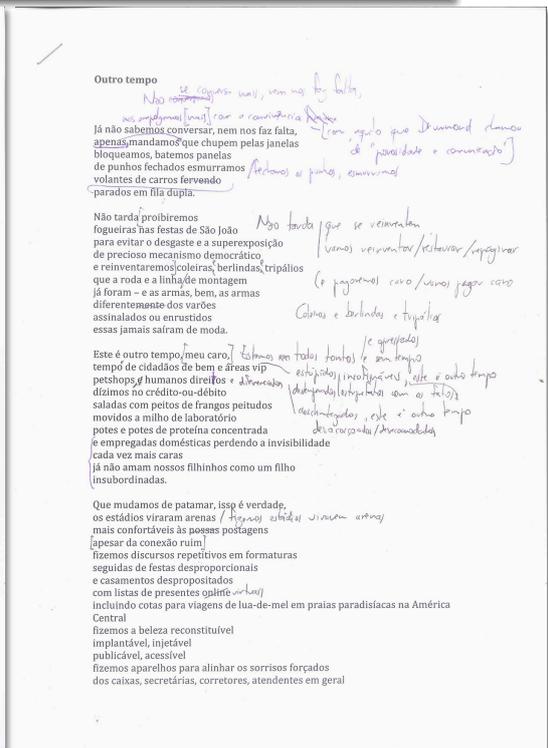
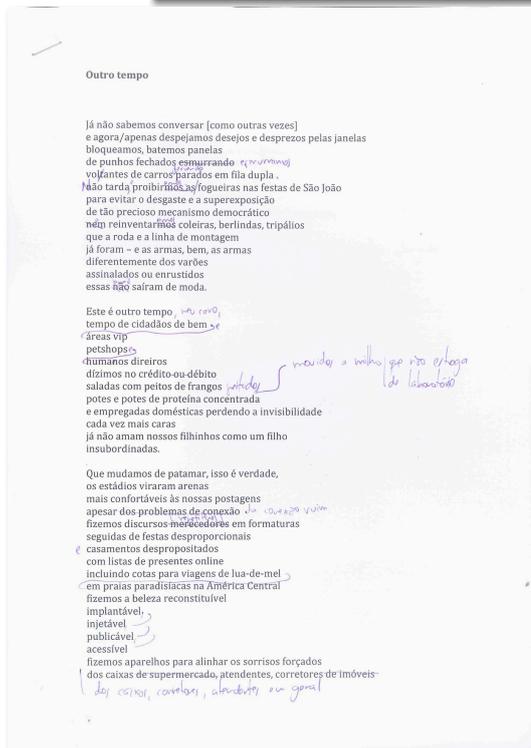
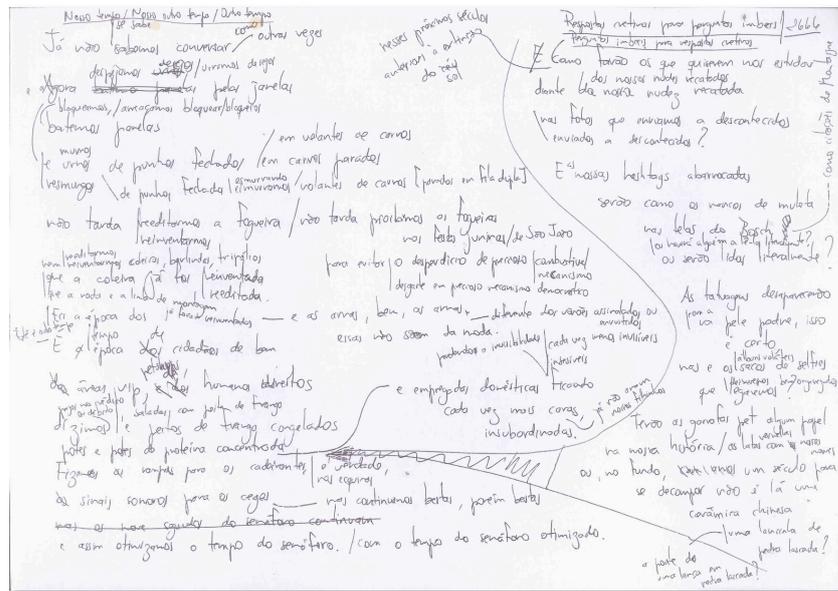


Figura 16 (esquerda). Primeira anotação do poema “Horizonte de eventos”.
Figura 17 (direita). Primeira anotação do poema “Da seleção natural”.

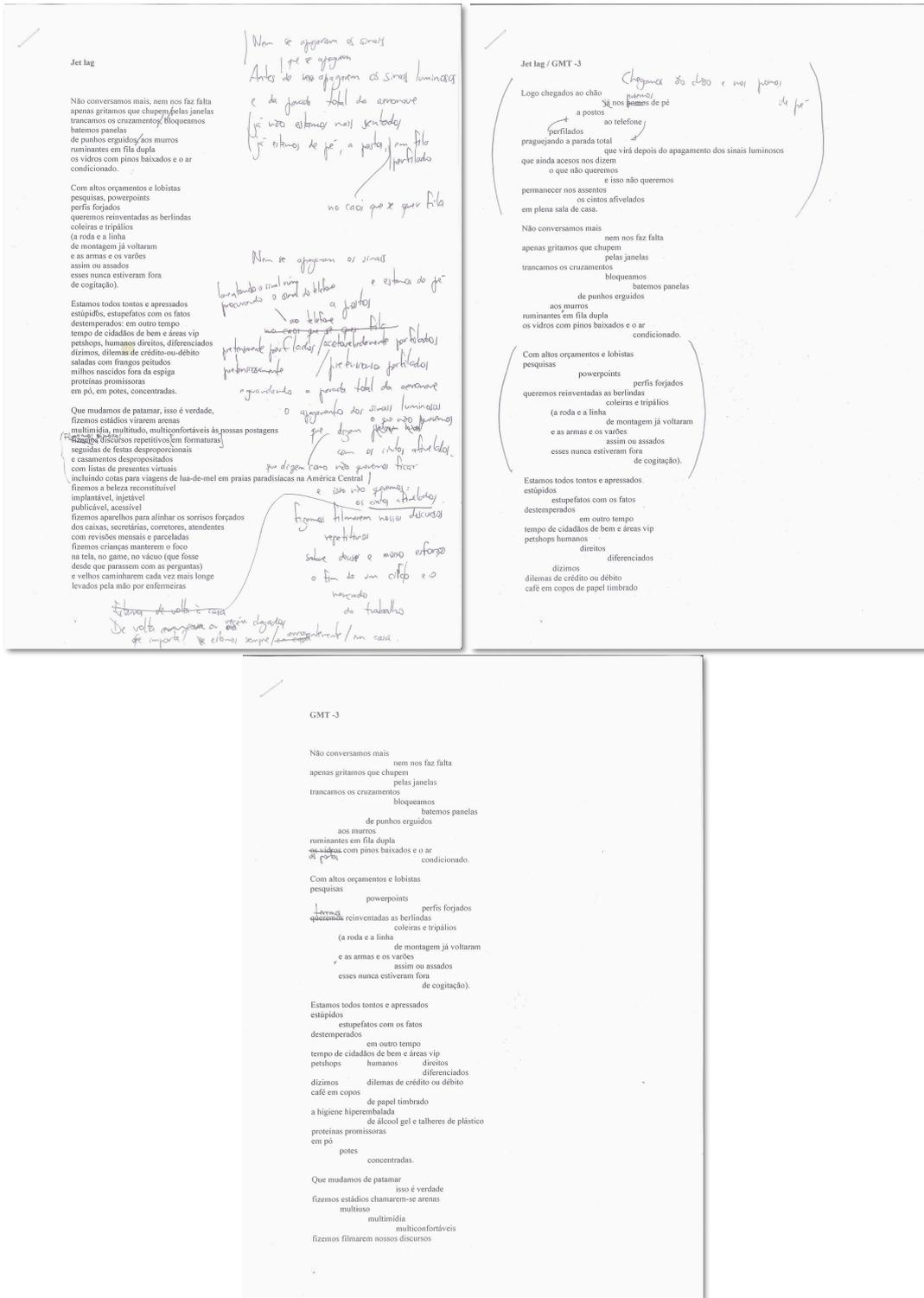
Isso não quer dizer, todavia, que o *tempo de planejamento* e o *tempo de pesquisa* estejam ausentes; estão presentes, e bastante. O fato é que parece impossível isolá-los na construção de poemas específicos, operando muito mais na concepção do todo do que das partes – suas consequências, porém, atingem diretamente as partes. Assim, a decisão de dividir a obra em duas seções – já com os títulos “Passado pressentido” e “Presente prorrogado” – é anterior à maioria dos poemas – e ao próprio título da obra –, e ajudou a nortear a criação dos poemas. Afinal, já se desenhava com mais clareza um caminho para conciliar formas variadas de abordar o tempo, ou, melhor dizendo, *formas variadas de abordar as coisas do mundo em função do tempo*: se um plano tende à memória, outro ao presente e ao futuro; se um tende à expansão, outro ao encolhimento; se um à morte, outro à vida. Paralelamente a isso, e para evitar que tudo se resolvesse a partir de oposições binárias, decidi que o plano pessoal e familiar deveria ocorrer em ambas as seções. Nesse sentido, a escolha do título *Spoilers*, passada da metade da produção dos poemas, surgiu como consequência daquilo que já estava feito e serviu para reafirmar aquele caminho a seguir.

Quanto ao *tempo de pesquisa*, foi tanto anterior quanto simultâneo ao *tempo da escrita em si*. Anterior por haver um projeto consciente de livro desenvolvido ao longo de uma tese, o que obrigava a estar continuamente em busca de informações sobre aquelas coisas que me interessavam. Entram aqui, a rigor, todas as leituras feitas ao longo deste trabalho, além

daquelas que não tiveram uma “utilidade” específica. E como deixar de fora leituras como *Sobre o tempo*, de Norbert Elias, *O tempo*, de Étienne Klein, *O Ser-Tempo*, de André Comte-Sponville, *Uma breve história do tempo*, de Stephen Hawking? Da física à filosofia, portanto, tudo foi objeto de pesquisa para *Spoilers*, ainda que a relação de aproveitamento do material pesquisado não ocorra da mesma maneira: certamente veio a temperar o caldo de ideias e preocupações que norteiam minha produção poética – por vezes difícil de isolar, de apontar com o dedo, de encontrar uma marca material específica.



Figuras 18, 19 e 20. Diferentes etapas da produção do poema “GMT-3”.



Figuras 21, 22 e 23. Diferentes etapas da produção do poema "GMT-3".

Já o tempo de pesquisa simultâneo ao tempo da escrita em si consistiu, na maior parte das vezes, de consultas a verbetes, dicionário, sites especializados, imagens online, para auxiliar na criação verbal, na criação de imagens e analogias. Confunde-se, portanto, com o

próprio processo de escrita – mas há casos em que se poderia delimitar um e outro, por exemplo, a presença de links em documentos de criação.

Com relação às formas do *tempo-depois*, a maior parte delas faz uma intersecção com o *tempo-durante*. Isso porque, depois de algumas campanhas de escrita, quando o poema parece estar já com a estrutura e a extensão definidas, considero fundamental esquecê-lo, dando a ele – e a mim – um *tempo de molho*. Maiakóvski, nesse sentido, parece ter feito a constatação mais pertinente, ao apontar a necessidade de deixar o poema repousar depois de passado a limpo. É nesse momento que começo a trabalhar com cópias impressas do poema em processo: em geral, imprimo uma versão considerada satisfatória – ainda que, por vezes, mantendo algumas hesitações, indicadas por barras, colchetes e itálicos – e guardo-a pelo período que me parecer necessário, sem jamais retornar ao documento eletrônico. É na cópia física, com a vantagem de ver o poema mais convenientemente diagramado, que o trabalho tem continuidade: a releitura pós-molho, da qual saltam aos sentidos os defeitos de fabricação. Segue-se então o *tempo de retrabalho*, primeiro com anotações à mão na versão impressa para, posteriormente, um retorno ao trabalho no computador.

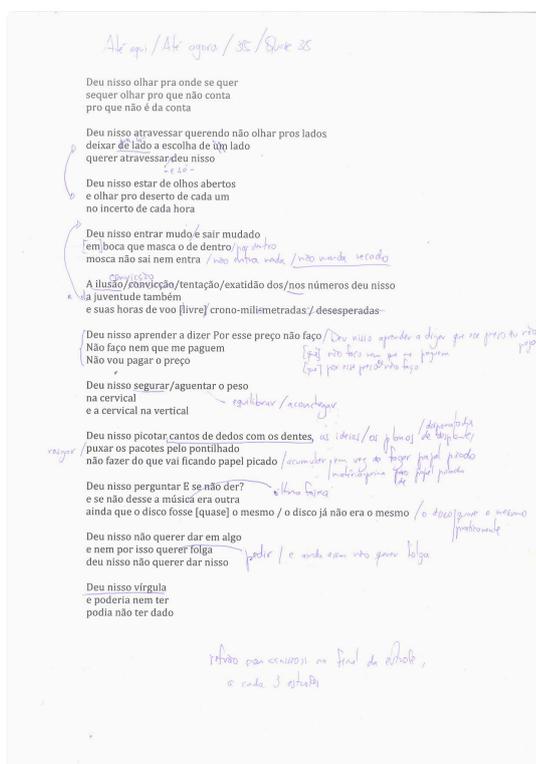


Figura 24. Etapa da produção do poema “Trinta e quatro quase cinco”.

Aí alternam-se novas versões, físicas e virtuais, novos *tempos de molho* – nesse meio tempo, é claro, pode já se ter decidido pelo abandono, ou por um *tempo de molho* indeterminado – e novas releituras, até que se chegue a uma versão mais próxima da definitiva. É a hora do *tempo da crítica*, momento, embora menos sistemático, também fundamental: costume mostrar para duas ou três pessoas próximas, nenhuma delas propriamente especialista em poesia. Deixo que leiam e comentem livremente – a relação de confiança estabelecida ao longo do tempo permite manifestar incompreensões, apontar trechos insatisfatórios ou imagens confusas, dar uma opinião geral negativa, relacionar com outros poemas – e, em muitos casos, faço perguntas pontuais, sobre trechos que estou em dúvida ou que ainda não me soam acabados. De acordo com as ponderações, volto ao trabalho até dar o poema por encerrado – algo que a experiência me ensinou é que é muito difícil pedir uma releitura de um poema em processo, ou a comparação entre duas versões, apontando-se ou não as alterações que foram feitas, por isso evito fazê-lo –, e então guardo-o impresso em uma pasta de poemas – ainda que provisoriamente – concluídos. As versões impressas anteriores, igualmente, vão para uma pasta de rascunhos.

O momento final da produção de *Spoilers* é o *tempo de organização e seleção*, em que os poemas tidos como prontos são colocados lado a lado, dentro das partes do livro para as quais foram designados. Até esse momento, as posições de apenas quatro poemas estavam definidas, justamente as extremidades do livro: “Prestação de contas” na abertura da primeira parte e “Ralo” na abertura da segunda, por darem o tom, a meu ver, dos desses dois movimentos; por questão de simetria, os dois poemas mais extensos, “Rua do Templo revisitada” e “Palavra perdida” seriam os últimos de cada uma das partes. Para as demais posições, a própria natureza do livro permite uma permutabilidade entre as peças. Minhas únicas preferências, portanto, deram-se na opção pelo distanciamento dos poemas que tratassem de um mesmo assunto – a temática familiar, por exemplo – ou que pertencessem a uma mesma linhagem estilística ou metafórica, a fim de gerar, numa futura – e hipotética – leitura linear do livro, um efeito de alternância e retomada contínua, ou seja, um sentido cíclico. Também procurei alternar os poemas de acordo com a extensão, a fim de produzir uma quebra constante de andamento. Nesse processo de leitura e organização do todo, alguns poemas foram descartados, ou por não estarem à altura da maioria, ou por destoarem das preocupações centrais almejadas para *Spoilers*.

Agora o todo se fecha, e as cópias impressas e encadernadas conferem a tudo um ar de acabamento. Não diria que o fim seja mera ilusão: ele é, afinal, visível, palpável, assim como o princípio. *Spoilers* passará a ser lido como um todo concluído, e sob essa ótica será considerado, apreciado, criticado – como não deveria deixar de ser. Lá no fundo, porém, e este é ao menos um consolo para seu autor, como todo fim, estará sempre sujeito a ser provisório por mais algum tempo.

NOTAS

- i* Chaque jour, tes instances m'ont pressé de me décider à publier les livres, dédiés à mon ami Marcellus, que j'ai composés sur la formation de l'orateur. Car, moi, je ne les croyais pas à leur point de maturité, n'ayant, comme tu sais, consacré qu'un peu plus de deux ans à les rédiger, et, en outre, parmi tant d'occupations qui se disputent mon temps. Encore ces deux ans, les ai-je consacrés moins au style qu'aux recherches qu'exige cet ouvrage presque sans limites, et à la lecture de mes sources, qui sont innombrables. Ensuite, d'après le conseil d'Horace, qui, dans son *Art poétique*, conseille de ne pas se presser de publier ses ouvrages et de les garder pendant neuf ans, je laissais reposer le mien, afin que, l'enthousiasme de la création une fois refroidi, je pusse le reprendre avec plus de sévérité et l'examiner de près comme ferait un lecteur. Toutefois si les instances à le réclamer sont telles que tu le dis, livrons nos voiles au vent, larguons les amarres, et souhaitons à ces livres un bon voyage.
- ii* Comment il faut rédiger.
- iii* Tout d'abord on écrira lentement, si l'on veut, pourvu que ce soit d'un style précis. Cherchons le mieux et ne nous satisfaisons pas immédiatement de ce qui se présente. Critiquons ce que nous aurons trouvé ; disposons bien ce que nous aurons approuvé. Car il y a un choix à faire dans les idées et dans les mots, et il faut les peser un à un. Puis on doit considérer l'ordre dans lequel ils seront placés, et examiner toutes les variétés possibles du rythme ; on ne laissera pas les mots se placer indifféremment comme ils se présentent.
- iv* Pour mieux y réussir, il faut revenir souvent sur ce que l'on vient d'écrire. C'est le meilleur moyen de bien lier ce qui suit à ce qui précède ; de plus, la chaleur de la pensée, refroidie par le retard qu'apporte le soin d'écrire, retrouve de nouvelles forces, et, comme si elle reprenait du champ, reçoit un nouvel élan.
- v* Cela n'empêche pas, si les vents nous poussent, de leur ouvrir nos voiles ; mais cette facilité ne doit pas nous induire en erreur : en effet, tout ce que nous trouvons nous plaît, au moment où notre esprit le crée ; sinon, nous ne l'écririons même pas. Mais nous devons reprendre le sens critique et retoucher ce qu'a produit une facilité suspecte.
- vi* C'est ainsi, dit-on, que composait Salluste, dont l'ouvrage suffit à révéler la peine qu'il se donnait. Virgile également, si l'on en croit Varius, écrivait très peu de vers en un jour.
- vii* Car lorsqu'on écrit, si vite qu'on le fasse, la main, qui ne peut marcher aussi rapidement que la pensée, nous laisse un peu de temps pour réfléchir ; celui à qui nous dictons nous talonne, et parfois l'on rougit aussi d'hésiter, de rester court, de se corriger, comme si nous craignions d'avoir un témoin de nos défauts. Par suite, il arrive que, uniquement occupé d'enchaîner, on laisse échapper des tours informes, choisis au hasard, même impropres, où l'on ne retrouve ni le fini d'une composition écrite ni l'élan du discours prononcé.
- viii* Si c'est le secrétaire, qui, véritable pierre d'achoppement, est trop lent lorsqu'il écrit ou trop hésitant lorsqu'il relit, l'élan est brisé et tout le fil de nos idées est rompu par le retard, et, quelquefois, par la colère. D'autre part ces mouvements provoqués d'habitude par un travail profond de l'esprit et qui stimulent eux-même l'esprit en quelque façon, comme de gesticuler, de faire des grimaces, de se frapper à l'occasion la cuisse et parfois les flancs, et autres gestes que Perse indique ainsi, lorsqu'il veut faire entendre l'insouciance dans le travail du style : "cela ne martèle pas le bord du lit et n'a pas la saveur des ongles rongés", toutes ces démonstrations aussi sont ridicules, si l'on n'est pas seul.
- ix* Enfin, pour en venir à ce qui est le plus important, l'isolement n'existe plus si l'on dicte. Or l'absence de témoins et le silence le plus profond sont les conditions les meilleures pour écrire, il n'est personne qui en doute.
- x* Il faut aussi réserver de la place pour y noter certaines idées qui, presque toujours, lorsqu'on écrit, se présentent en dehors de l'ordre normal, c'est-à-dire qui se rapportent à des passages autres que ceux dont on s'occupe. Car parfois il se présente à l'improviste des traits excellents, qu'il ne faut pas insérer dans le développement, et qu'il n'est pas sûr de laisser de côté, car parfois on les oublie, et parfois, lorsqu'on

s'applique à les retenir, ils détournent de trouver d'autres idées ; il est donc plus sûr de les mettre en réserve.

- xi* De quelques observations outre l'artifice, avecques une invective contre les mauvais poètes françois.
- xii* Je ne demeureray longuement en ce que s'ensuit, pource que nostre poëte, tel que je le veux, le pourra assez entendre par son bon jugement, sans aucunes traditions de reigles. Du temps donq' et du lieu qu'il faut elire pour la cogitation, je ne luy en bailleray autres preceptes, que ceux que son plaisir et sa disposition luy ordonnereont. Les uns aiment les fraisches ombres des forets, les clairs ruisselets doucement murmurans parmy les prés ornez et tapissez de verdure. Les autres se delectent du secret des chambres et doctes etudes. Il faut s'accommoder à la saison et au lieu. Bien te veux-je avertir de chercher la solitude et le silence amy des Muses, qui aussi (à fin que ne laisses passer ceste fureur divine qui quelquefois agite et eschauffe les esprits poëtiques, et sans laquelle ne faut point que nul espere faire chose qui dure) n'ouvrent jamais la porte de leur sacré cabinet, sinon à ceux qui heurtent rudement.
- xiii* Je ne veux oublier l'Emendation, partie certes la plus utile de nos etudes. L'office d'elle est d'ajouter, oster ou muer à loisir ce que ceste premiere impetuosité et ardeur d'escrire n'avoit permis de faire. Pourtant est-il necessaire, à fin que nos escrits, comme enfans nouveaux nez, ne nous flattent, les remettre à part, les revoir souvent, et en la maniere des ours, à force de lecher, leur donner forme et façon de membres [...] Il ne faut pourtant y estre trop superstitieux, ou (comme les elephans leurs petits) estre dix ans à enfanter ses vers. Sur tout nous convient avoir quelque sçavant et fidele compaignon, ou un amy bien familier, voire trois ou quatre, qui vueillent et puissent cognoistre nos fautes, et ne craignent point blesser nostre papier avecques les ongles.
- xiv* Encores te veux-je advertir de hanter quelquefois, non seulement les sçavans, mais aussi toutes sortes d'ouvriers et gens mecaniques, comme mariniers, fondeurs, peintres, engraveurs et autres, sçavoir leurs inventions, les noms des matieres, des outils et les termes usitez en leurs arts et metiers, pour tirer de là ces belles comparaisons et vives descriptions de toutes choses. Vous semble point, messieurs, qui estes si ennemis de vostre langue, que nostre poëte ainsi armé puisse sortir à la campagne et se montrer sur les rangs, avec les braves scadrons grecs et romains?
- xv* [...] molto degno d'essere servato mi par quel precetto nell'ammendare, che gli scritti in alcun segreto luogo si ripongano, e infin'a certo tempo si servino, sicchè, quando dopo alquanti anni, o mesi, o giorni, secondo che alla grandezza dell'opera sia richiesto, come nuovi, e d'altrui si riveggano; acciocchè non in guisa di nuovi parti le cose nostre ci lusinghino: perciocchè nel Panegirico Isocrate conjumò almeno dieci anni, e Cinna nove nella sua Smirna. Onde a questo spazio Orazio, come io penso, alludendo, disse, che 'l Poema riposto tener si debba infin' al nono anno; ed a quello, che sia da riprendere quell'opera, che lungo tempo non avrà tenuta rinchiusa, nè molta cancellatura dieci volte perfettamente ammendata.
- xvi* A quelli sia cosa, che paja doverli ammendare, e polire, e tenerli infin' a certo tempo riservata: conciossiachè ragionevolmente sia scritto, quel, che non s'è dato in luce, mentre si terrà chiuso, si potrà cancellare: perciocchè non può ritornare la voce, ch'una volta n'è gita fuori. Per la qual cosa ci converrà fare elezione di alcuna persona dotta, e giudiciofa, e da bene, al cui parere nell'ammendare attenerci debbiamo; acciocchè, se al nostro solo giudicio n'appigliamo, nè vogliamo altro giudice, che noi stessi nelle nostre composizioni, non siamo sì benigni nel giudicare, che lasciamo di castigarle. Così facendo non cadremo in quell'errore, nel quale talvolta il Medico incorre; che per essere più, che non si conviene, piacevole, e pietoso in curare la ferita, non pur piggiora, ma insanabile ancora la fa divenire.
- xvii* Tous, ô vray sang Gaulois, reprenez et blamez
Les vers qui ne sont pas assez veus et limez,
Assez bien repolis dont la Rime tracee
N'a plusieurs fois esté refaite et r'effacee ;
Et par plus de dix fois corrigez vous si bien
Qu'à la perfection il ne manque plus rien.
- xviii* Si quelquefois encor, ô Françoise ieunesse,
Quelque œuvre vous voulez mettre dessus la presse,
Il la vous faut soumettre au jugement exquis
D'un sçauant, qui tout ait ce qu'en l'Art est requis,

Et la garder neuf ans dedans le coffre enclose ;
 Cependant, vous pourrez corriger mainte chose :
 La parole parlée on ne peut de parler,
 Et l'œuvre mise hors ne se peut rappeler.

xix [...] époques où l'on a le plus mal connu et le plus mal su l'art de la Poésie.

xx [...] à propos des vers, Boileau a donné, entre autres, un précepte absurde, lorsqu'il a dit:

Vingt fois sur le métier remettez votre ouvrage.

Car si un chant a jailli tout d'abord de l'esprit du poète en réunissant toutes les conditions de la poésie, is est tout à fait inutile que lo poète le remette sur le métier, – par parenthèse, quel est ce métier? – et refasse sur le même sujets vingt autres chants, qui ne vaudront pas le premier. Quand l'homme a fait un poème digne de ce nom, il a crée une chose immortelle, immuable, supérieure à lui-même, car elle est tout entière divine, et qu'il na ni le devoir, ni même le droit, de remettre sur aucun métier.

xxi Jusqu'au Romantisme, le terme *poésie* est pris dans une acception très large, héritée d'Aristote, pour qui *l'art poétique* recouvre à la fois l'épopée, la tragédie et la comédie, et l'art du dithyrambe. De même, dans *L'Art poétique* (1674), Boileau parle, à côté des petites formes poétiques traditionnelles (rondeau, ballade, madrigal), de la satire, de la poésie épique, de la poésie dramatique. Dans un sens assez large, la *poésie* inclut donc des genres narratifs ou dramatiques à caractère fictif. Elle est assez proche de ce que nous entendons aujourd'hui globalement par *littérature*.

xxii Quand donc l'année politique a fini, quand la chambre, les conseils généraux de département, les conseils municipaux de village, les élections, les moissons, les vendanges, les semailles, me laissent deux mois seul et libre dans cette chère mesure de Saint-Point que vous connaissez, et où vous avez osé coucher quelquefois sous une tour qui tremble aux coups du vent d'ouest, ma vie de poète recommence pour quelques jours. Vous savez mieux que personne qu'elle n'a jamais été qu'un douzième tout au plus de ma vie réelle. Le bon public qui ne crée pas comme Jéhova l'homme à son image, mais qui le défigure à sa fantaisie, croit que j'ai passé trente années de ma vie à aligner des rimes et à contempler les étoiles; je n'y ai pas employé trente mois, et la poésie n'a été pour moi que ce qu'est la prière, le plus beau et le plus intense des actes de la pensée, mais le plus court et celui qui dérobe le moins de temps au travail du jour. La poésie, c'est le chant intérieur. Que penseriez-vous d'un homme qui chanterait du matin au soir ?

xxiii L'heure de ce chant pour moi, c'est la fin de l'automne ; ce sont les derniers jours de l'année qui meurt dans les brouillards et dans les tristesses du vent. La nature âpre et froide nous refoule alors au dedans de nous-mêmes ; c'est le crépuscule de l'année, c'est le moment où l'action cesse au dehors ; mais l'action intérieure ne cessant jamais, il faut bien employer à quelque chose ce superflu de force qui se convertirait en mélancolie dévorante, en désespoir et en démence, si on ne l'exhalait pas en prose ou en vers ! Béni soit celui qui a inventé l'écriture, cette conversation de l'homme avec sa propre pensée, ce moyen de le soulager du poids de son âme ! Il a prévenu bien des suicides!

xxiv A ce moment de l'année, je me lève bien avant le jour ; cinq heures du matin n'ont pas encore sonné à l'horloge lente et rauque du clocher qui domine mon jardin, que j'ai quitté mon lit, fatigué de rêves, rallumé ma lampe de cuivre et mis le feu au sarment de vigne qui doit réchauffer ma veille dans cette petite tour voûtée, muette et isolée, qui ressemble à une chambre sépulcrale habitée encore par l'activité de la vie. J'ouvre ma fenêtre ; je fais quelques pas sur le plancher vermoulu de mon balcon de bois. Je regarde le ciel et les noires dentelures de la montagne, qui se découpent nettes et aiguës sur le bleu pâle d'un firmament d'hiver, ou qui noient leurs cimes dans un lourd océan de brouillards ; quand il y a du vent, je vois courir les nuages sur les dernières étoiles qui brillent et disparaissent tour à tour, comme des perles de l'abîme que la vague recouvre et découvre dans ses ondulations. Les branches noires et dépouillées des noyers du cimetière se tordent et se plaignent sous la tourmente des airs, et l'orage nocturne ramasse et roule leur tas de feuilles mortes, qui viennent bruire et bouillonner au pied de la tour comme de l'eau. A un tel spectacle, à une telle heure, dans un tel silence, au milieu de cette nature sympathique, de ces collines où l'on a grandi, où l'on doit vieillir, à dix pas du tombeau où repose en nous attendant tout ce qu'on a le plus pleuré sur la terre, est-il possible que l'âme qui s'éveille et qui se trempe dans cet air des nuits n'éprouve pas un frisson universel, ne se mêle pas instantanément à toute cette magnifique confiance du firmament et des montagnes, des étoiles et des prés, du vent et des arbres, et qu'une rapide et bondissante pensée ne s'élance pas du cœur pour monter à ces étoiles et de ces étoiles pour monter à Dieu ? Quelque chose s'échappe de moi pour se confondre à toutes ces choses, un soupir me ramène à tout ce que j'ai

connu, aimé, perdu dans cette maison et ailleurs ; une espérance forte et évidente comme la Providence, dans la nature, me reporte au sein de Dieu, où tout se retrouve ; une tristesse et un enthousiasme se confondent dans quelques mots que j'articule tout haut sans crainte que personne les entende, excepté le vent qui les porte à Dieu. Le froid du matin me saisit ; mes pas craquent sur le givre, je referme ma fenêtre et je rentre dans ma tour où le fagot réchauffant pétille et où mon chien m'attend.

- xxv Que faire alors, mon cher ami, pendant ces trois ou quatre longues heures de silence qui ont à s'écouler en novembre entre le réveil et le mouvement de la lumière et du jour ? Tout dort dans la maison et dans la cour ; à peine entend-on quelquefois un coq trompé par la lueur d'une étoile, jeter un cri qu'il n'achève pas et dont il semble se repentir, ou quelque bœuf endormi et rêvant dans l'étable pousser un mugissement sonore qui réveille en sursaut le bouvier. On est sûr qu'aucune distraction domestique, aucune visite importune, aucune affaire du jour ne viendra vous surprendre de deux ou trois heures et tirailler votre pensée. On est calme et confiant dans son loisir : car le jour est aux hommes, mais la nuit n'est qu'à Dieu. Ce sentiment de sécurité complète est à lui seul une volupté. J'en jouis un instant avec délices. Je vais, je viens, je fais mes six pas dans tous les sens, sur les dalles de ma chambre étroite, je regarde un ou deux portraits suspendus au mur, images mille fois mieux peintes en moi ; je leur parle, je parle à mon chien, qui suit d'un œil intelligent et inquiet tous mes mouvements de pensée et de corps. Quelquefois je tombe à genoux devant une de ces chères mémoires du passé mort ; plus souvent, je me promène en élevant mon âme au Créateur et en articulant quelques lambeaux de prières que notre mère nous apprenait dans notre enfance et quelques versets mal cousus de ces psaumes du saint poète hébreu, que j'ai entendu chanter dans les cathédrales et qui se retrouvent çà et là dans ma mémoire, comme des notes éparses d'un air oublié.
- xxvi Cela fait, et tout ne doit-il pas commencer et finir par cela? je m'assieds près de la vieille table de chêne où mon père et mon grand-père se sont assis. Elle est couverte de livres froissés par eux et par moi [...] Au milieu de tous ces volumes poudreux et épars, quelques feuilles de beau papier blanc, des crayons et des plumes qui invitent à crayonner et à écrire. Le coude appuyé sur la table et la tête sur la main, le cœur gros de sentiments et de souvenirs, la pensée pleine de vagues images, les sens en repos ou tristement bercés par les grands murmures des forêts qui viennent tinter et expirer sur mes vitres, je me laisse aller à tous mes rêves, je ressens tout, je pense à tout, je roule nonchalamment un crayon dans ma main, je dessine quelques bizarres images d'arbres ou de navires sur une feuille blanche ; le mouvement de la pensée s'arrête, comme l'eau dans un lit de fleuve trop plein ; les images, les sentiments s'accumulent, ils demandent à s'écouler sous une forme ou sous une autre, je me dis : écrivons. Comme je ne sais pas écrire en prose faute de métier et d'habitude, j'écris des vers. Je passe quelques heures assez douces à épancher sur le papier, dans ces mètres qui marquent la cadence et le mouvement de l'âme, les sentiments, les idées, les souvenirs, les tristesses, les impressions dont je suis plein : je me relis plusieurs fois à moi-même ces harmonieuses confidences de ma propre rêverie ; la plupart du temps je les laisse inachevées et je les déchire après les avoir écrites. Elles ne se rapportent qu'à moi, elles ne pourraient être lues par d'autres ; ce ne seraient pas peut-être les moins poétiques de mes poésies, mais qu'importe! Tout ce que l'homme sent et pense de plus fort et de plus beau, ne sont-ce pas les confidences qu'il fait à l'amour, ou les prières qu'il adresse à voix basse à son Dieu ? Les écrit-il ? non sans doute, l'œil ou l'oreille de l'homme les profanerait. Ce qu'il y a de meilleur dans notre cœur n'en sort jamais.
- xxvii Quelques-unes de ces poésies matinales s'achèvent cependant ; ce sont celles que vous connaissez, des méditations, des harmonies, Jocelyn, et ces pièces sans nom que je vous envoie. Vous savez comment je les écris, vous savez combien je les apprécie à leur peu de valeur ; vous savez combien je suis incapable du pénible travail de la lime et de la critique sur moi-même. Blâmez-moi, mais ne m'accusez pas, et, en retour de trop d'abandon et de faiblesse, donnez-moi trop de miséricorde et d'indulgence. *Naturam sequere!*
Les heures que je puis donner ainsi à ces gouttes de poésie, véritable rosée de mes matinées d'automne, ne sont pas longues. La cloche du village sonne bientôt l'angelus avec le crépuscule.
- xxviii Voilà, mon cher ami, la meilleure part de vie de l'année pour moi. Que Dieu la multiplie et soit béni pour ce peu de sel dont il l'assaisonne ! Mais ces jours s'envolent avec la rapidité des derniers soleils qui dorment entre deux brouillards les cimes pourprées des jeunes peupliers de nos prés.
Un matin, le journal annonce que les chambres sont convoquées pour le milieu ou la fin de décembre. De ce jour, toute joie du foyer et toute paix s'évanouissent ; il faut préparer ce long interrègne domestique que produit l'absence dans un ménage rural, pourvoir aux nécessités de Saint-Point, à celles d'un séjour onéreux de six mois à Paris, *res angusta domi*, il faut partir.
- xxix Ce recueil n'avait été jusqu'ici public que sous le format in-18, en trois volumes. Pour fondre ces trois

volumes en deux tomes dans la présente réimpression, divers changements dans la disposition des matières ont été nécessaires ; on a tâché que ces changements fussent des améliorations.

Chacun des trois volumes des précédentes éditions représentait la manière de l'auteur à trois moments, et pour ainsi dire à trois âges différents ; car, sa méthode consistant à amender son esprit plutôt qu'à retravailler ses livres, et, comme il l'a dit ailleurs, à *corriger un ouvrage dans un autre ouvrage*, on conçoit que chacun des écrits qu'il publie peut, et c'est là sans doute leur seul mérite, offrir une physionomie particulière à ceux qui ont du goût pour certaines études de langue et de style, et qui aiment à relever, dans les œuvres d'un écrivain, les dates de sa pensée.

- xxx Il faut tout dire, les modifications apportées à ce recueil ne se bornent pas peut-être à ces changements matériels. Quelque puérile que paraisse à l'auteur l'habitude de *faire des corrections* érigée en système, il est très loin d'avoir fui, ce qui serait aussi un système non moins fâcheux, les corrections qui lui ont paru importantes ; mais il a fallu pour cela qu'elles se présentassent naturellement, invinciblement, comme d'elles-mêmes, et en quelque sorte avec le caractère de l'inspiration. Ainsi, bon nombre de vers se sont trouvés refaits, bon nombre de strophes remaniées, remplacées ou ajoutées. Au reste, tout cela ne valait peut-être pas plus la peine d'être fait que d'être dit.
- xxxi Si un auteur pouvait avoir quelque droit d'influer sur la disposition d'esprit des lecteurs qui ouvrent son livre, l'auteur des *Contemplations* se bornerait à dire ceci : Ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort.
Vingt-cinq années sont dans ces deux volumes. *Grande mortalis ævi spatium*. L'auteur a laissé, pour ainsi dire, ce livre se faire en lui. La vie, en filtrant goutte à goutte à travers les événements et les souffrances, l'a déposé dans son cœur. Ceux qui s'y pencheront retrouveront leur propre image dans cette eau profonde et triste, qui s'est lentement amassée là, au fond d'une âme.
Qu'est-ce que les *Contemplations* ? C'est ce qu'on pourrait appeler, si le mot n'avait quelque prétention, les *Mémoires d'une âme*.
- xxxii [...] à l'âge romantique, on invente la triade du lyrique, de l'épique et du dramatique. Hegel écrit : "La poésie lyrique est à l'opposé de l'épique. Elle a pour contenu le subjectif, le monde intérieur, l'âme agitée par des sentiments et qui, au lieu d'agir, persiste dans son intériorité et ne peut par conséquent avoir pour forme et pour but que l'épanchement du sujet, son expression." Le lyrique, qui n'était qu'un sous-genre mineur de la poésie, va s'identifier à elle tout entière.
- xxxiii De tous les livres que j'ai écrits, celui-ci est le seul pour lequel je n'aie pas à demander l'indulgence, car j'ai eu le bonheur de l'achever de ma seizième à ma dix-huitième année, c'est-à-dire à cet âge divinement inconscient où nous subissons vraiment l'ivresse de la Muse, et où le poète produit des odes comme le rosier des roses. Je crois le rendre aujourd'hui au public tel que je lui ai donné jadis. Cependant, j'ai corrigé des fautes trop évidentes, çà et là récrit une page mal venue, et même remplacé certaines pièces entièrement démodées par d'autres composées à la même époque, car dans mes vers de ce temps-là je n'avais qu'à prendre et à choisir. Mais je pense que dans la forme comme dans l'esprit, mon premier recueil n'a pas été altéré par ces indispensables corrections, car il ne dépendait pas de moi-même de détruire sa naïve bravoure et son invincible fleur de jeunesse.
- xxxiv P.S. 1889. Lors de la plus récente réimpression des *Cariatides*, j'avais déjà écrit sur le titre ces mots imprudents : *Édition définitive*. Cependant, cette fois encore, j'ai trouvé dans mon premier livre beaucoup de fautes enfantines, et je les ai corrigées. Mais à présent, je crois bien que c'est fini, et que je n'y reviendrai plus.
- xxxv Les quelques poèmes qui suivent ne sont pas des œuvres d'art. Ces pages intimes, tant que ma si faible santé et les agitations de ma vie me l'ont permis, je les écrivais régulièrement pour mon adorée mère, lorsque revenaient le 16 février, jour anniversaire de sa naissance, et le 19 novembre, jour de sa fête, sainte Élisabeth. Parmi ces vers, destinés à elle seule, j'avais choisi déjà quelques odes qui ont trouvé place dans mes recueils. Les autres ne me paraissaient pas devoir être publiés, et je sais bien ce qui leur manque. Presque jamais on ne se montre bon ouvrier, lorsqu'on écrit sous l'impression d'un sentiment vrai, au moment même où on l'éprouve. Mais, en les donnant aujourd'hui au public, j'obéis à la volonté formellement exprimée de Celle qui ne sera jamais absente de moi et dont les yeux me voient. D'ailleurs, en y réfléchissant, j'ai pensé qu'elle a raison, comme toujours ; car le poète qui veut souffrir, vivre avec la foule et partager avec elle les suprêmes espérances, n'a rien de caché pour elle, et doit toujours être prêt à montrer toute son âme.

REFERÊNCIAS

- REFERÊNCIAS CITADAS

ABREU, Casimiro de. *Primaveras*. Porto Alegre: L&PM, 1999.

ADORNO, Theodor W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 65-89.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo?. In: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. p. 55-73.

AGOSTINHO. *Confissões*. Tradução de J. Oliveira Santos e A. Ambrósio de Pina. São Paulo: Nova Cultural, 2000.

ANDRADE, Mário de. *A lição do amigo: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade anotadas pelo destinatário*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.

ARISTÓTELES. Poética. In: _____. *A poética clássica / Aristóteles, Horácio, Longino*. Introdução: Roberto de Oliveira Brandão. Tradução: Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 19-54.

AUDEN, W. H. Escrever. In: _____. *A mão do artista*. Tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Siciliano, 1993. p. 22-32.

BANDEIRA, Manuel. O poeta e a poesia. In: _____. *Seleção em prosa e verso*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1975. p. 23-27.

BANVILLE, Théodore de. *Oeuvres de Théodore de Banville ; Les cariatides ; Roses de Noël*. Paris: A. Lemerre, 1889. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54320168>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

BANVILLE, Théodore de. *Petit traité de poésie française*. Paris: A. Le Clère, 1872. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50423r>>. Acesso em: 29 jan. 2016.

BAUDELAIRE, Charles. Conseils aux jeunes littérateurs. In: *L'Esprit public*, 15 avril 1846. Disponível em: <<http://www.bmlisieux.com/litterature/ baudelaire/conseils.htm>>. Acesso em: 14 abr. 2016.

BAUDELAIRE, Charles. Conselhos aos Jovens Literatos. Tradução de Joana Angélica D'Ávila Melo. In: _____. *Poesia e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 559-564.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL. *Nota explicativa. Espólio Fernando Pessoa*.

Disponível em: <http://purl.pt/1000/1/alberto-caeiro/nota_explicativa.html>. Acesso em: 18 maio 2016.

BIBLIOTECA NACIONAL DE PORTUGAL. *O Guardador de Rebanhos*. Disponível em: <<http://purl.pt/1000/1/alberto-caeiro/guardador.html>>. Acesso em: 18 maio 2016.

BLAKE, William. O romantismo visionário. In: GOMES, Álvaro Cardoso; VECHI, Carlos Alberto (Org.). *A estética romântica: Textos doutrinários*. Tradução de Maria Antônia Simões Nunes. São Paulo: Atlas, 1992. p. 74-75.

BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas. *A Arte Poética*. Introdução, Tradução e Notas de Célia Berrettini. São Paulo: Perspectiva, 1979.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. 7. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BRETON, André. Manifesto do Surrealismo. In: _____. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 31-81.

CEIA, Carlos. Estranhamento (Ostraniene). In: *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)*. Disponível em: <<http://edtl.fcsh.unl.pt/business-directory/6906/estranhamento-ostraniene/>>. Acesso em: 7 ago. 2016.

CHKLOVSKI, V. A Arte como Procedimento. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira. *Teoria da literatura: formalistas russos*. 4. ed. Porto Alegre: Globo, 1978. p. 39-56.

COLERIDGE, Samuel Taylor. Prefácio de Coleridge a “Kubla Kahn” Ou Visão num Sonho. Fragmento. In: _____. *A balada do velho marinheiro, seguido de Kubla Kahn*. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005. p. 221-222.

DESEJO, In: ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro; Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 146-148.

DIAS, Gonçalves. *Obras completas*. São Paulo: Edições Cultura, 1942. Disponível em: <http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/primeirosantos.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2016.

DU BELLAY, Joachim. *La défense et illustration de la langue française*. Paris: E. Sansot, 1905. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k166650v>>. Acesso em: 2 ago. 2016.

FREITAS, Angélica. *Um útero é do tamanho de um punho*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX*. Tradução de Marise M. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GARCÍA BERRIO, Antonio; HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Teresa. *Poética: tradição e*

modernidade. São Paulo: Littera Mundi, 1999.

GEERTZ, Clifford. O senso comum como um sistema cultural. In: _____. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Tradução de Vera Joscelyne. 13. ed. Petrópolis: Vozes, 2013. p. 77-97.

GONÇALVES DE MAGALHÃES, Domingos José. *Suspiros poéticos e saudades*. 5. ed. Brasília: Universidade de Brasília; Rio de Janeiro: INL, 1986.

GOOGLE. *Pesquisar usando o preenchimento automático*. Disponível em: <<https://support.google.com/websearch/answer/106230?hl=pt-BR>>. Acesso em: 11 maio 2015.

GRANDO, Diego. *Desencantado carrossel*. Porto Alegre: Não Editora, 2008a.

GRANDO, Diego. *Mais eus do que eu: sujeito lírico, alteridade, multiplicidade*. 2008. 108 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Programa de Pós-Graduação em Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008b.

GRANDO, Diego. *25 Rua do Templo*. Porto Alegre: Não Editora, 2010. Disponível em: <http://www.naoeditora.com.br/wp-content/uploads/pdfs/25_rua_do_templo-diego_grando.pdf>. Acesso em: 28 dez. 2016.

GRANDO, Diego. *Sétima do singular*. Porto Alegre: Não Editora, 2012.

GRÉSILLON, Almuth. *Elementos de crítica genética: ler os manuscritos modernos*. Porto Alegre: UFRGS, 2007.

HORÁCIO. Arte poética. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). *Do mito das Musas à razão das Letras: textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C. - século XVIII)*. Chapecó: Argos, 2014. p. 77-108.

HUGO, Victor. *Les contemplations. Autrefois, 1830-1843*. Paris: W. Gerhard, 1856. Disponível em: <<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb30625366s>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

HUGO, Victor. *Odes et ballades*. 4. ed. Paris: H. Bossange, 1828. t. 1. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6577019m>>. Acesso em: 20 fev. 2016.

JAKOBSON, Roman. Linguística e poética. In: _____. *Linguística e comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. 22. ed. São Paulo: Cultrix, 2010. p. 150-207.

JENNY, Laurent. *La Poésie*. Genève: Université de Genève, 2003. Disponível em: <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/elyrique/elinteg.html>>. Acesso em: 11 out. 2016.

- LAMARTINE, Alphonse de. Primeiras Meditações Poéticas: Prefácio. In: LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 123-124.
- LAMARTINE, Alphonse de. *Recueils poétiques*. Paris: Charles Gosselin, 1839. Disponível em: <<https://archive.org/stream/recueils-poetiques-1839-lamartine>>. Acesso em: 20 fev. 2016.
- LONGINO. Do Sublime. In: ARISTÓTELES. *A poética clássica / Aristóteles, Horácio, Longino*. Introdução: Roberto de Oliveira Brandão. Tradução: Jaime Bruna. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 70-114.
- MAIAKÓVSKY, Vladimir. *Poética: como fazer versos*. 2. ed. Tradução de Antônio Landeira e Maria Manuela Ferreira. São Paulo: Global, 1979.
- MELO NETO, João Cabral de. Poesia e Composição. In: _____. *Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 51-70.
- MENEZES, Marco de. *Fim das coisas velhas*. Porto Alegre: Modelo de Nuvem, 2009.
- MINTURNO, Antonio Sebastiano. *L'arte poetica del signor Antonio Minturno: nella quale si contengono i precetti eroici, tragici, comici, satirici, e d'ogni altra poesia*. Napoli: Gennaro Muzio, 1725. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108195p>>. Acesso em: 1 jul. 2015.
- OUTRO, In: ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*. Tradução de Vera Ribeiro; Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 558-560.
- PAVESE, Cesare. A propósito de alguns poemas ainda não escritos. In: _____. *Trabalhar cansa*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 367-374.
- PAVESE, Cesare. O ofício de poeta (a propósito de Trabalhar cansa). In: _____. *Trabalhar cansa*. Tradução de Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2009. p. 353-366.
- PAZ, Octavio. Verso e Prosa. In: _____. *Signos em rotação*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 11-36.
- PAZ, Octavio. A Imagem. In: _____. *Signos em rotação*. Tradução Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 37-50.
- PESSOA, Fernando. A gênese dos heterônimos. In: _____. *Obras em prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p. 92-101.
- POE, Edgar Allan. *A filosofia da composição*. 2. ed. Trad. Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- PULSÃO, In: ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel. *Dicionário de psicanálise*.

Tradução de Vera Ribeiro; Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p. 628-633.

QUINTILIANO. *Institution oratoire I: Livres I-III*. Trad. Henri Bornecque. Paris: Garnier Frères, 1933a.

QUINTILIANO. *Institution oratoire I: Livres X-XII*. Trad. Henri Bornecque. Paris: Garnier Frères, 1933d.

SALLES, Cecília Almeida. *Crítica genética: uma introdução, fundamentos dos estudos genéticos sobre os manuscritos literários*. São Paulo: EDUC, 1992.

SALLES, Cecília Almeida. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: FAPESP; Annablume, 1998.

SHELLEY, Percy Bysshe. *Defesa da Poesia*. Lisboa: Guimarães Editores, 1957.

SIBILA – REVISTA DE POESIA E CULTURA. São Paulo: Sibila Edições, v. 9, n. 13, ago. 2009. Número especial em pdf. Disponível em : <http://sibila.com.br/wordpress/wp-content/uploads/2009/04/Joao_cabral_revista.pdf>. Acesso em: 23 maio 2016.

SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). *Do mito das Musas à razão das Letras: textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C. – século XVIII)*. Chapecó: Argos, 2014.

SOUZA, Roberto Acízelo de. *Teoria da literatura*. 10. ed. São Paulo: Ática, 2007.

STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1969.

UNGARETTI, Giuseppe. Ponto de Mira. In: _____. *Razões de Uma Poesia e Outros Ensaios*. São Paulo: Universidade de São Paulo; Editora Imaginário, 1994. p. 27-48.

VALÉRY, Paul. Acerca do Cemitério Marinho. In: _____. *Variedades*. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991. p. 169-176.

VAUQUELIN DE LA FRESNAYE, Jean. *L'art poétique de Jean Vauquelin, sieur de La Fresnaye*. Paris: Poulet-Malassis, 1862. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6344718c>>. Acesso em: 14 ago. 2015.

VIDA, Marco Girolamo Vida. Arte poética. SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). *Do mito das Musas à razão das Letras: textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C. - século XVIII)*. Chapecó: Argos, 2014. p. 191-223.

VINSAUF, Geoffroi de. Poetria nova. SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). *Do mito das Musas à razão das Letras: textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C. - século XVIII)*. Chapecó: Argos, 2014. p. 132-154.

WILLEMART, Philippe. *Universo da Criação Literária: Crítica Genética, Crítica Pós-Moderna?* São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993.

WORDSWORTH, William. Prefácio às *Baladas Líricas*. In: LOBO, Luiza. *Teorias poéticas do romantismo*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987. p. 169-187.

• REFERÊNCIAS CONSULTADAS

ANÔNIMO. Da doutrina de compor (séc. XIII). As regras da arte de trovar. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). *Do mito das Musas à razão das Letras: textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C. - século XVIII)*. Chapecó: Argos, 2014. p. 161-162.

ANÔNIMO. L'art et science de rhétorique. In: LANGLOIS, Ernest (org.). *Recueil d'arts de seconde rhétorique*. Paris: Imprimerie Nationale, 1902. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6230272p>>. Acesso em: 14 ago. 2015.

ANÔNIMO. Les règles de la seconde rhétorique. In: LANGLOIS, Ernest (org.). *Recueil d'arts de seconde rhétorique*. Paris: Imprimerie Nationale, 1902. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6230272p>>. Acesso em: 14 ago. 2015.

ANÔNIMO. Traité de rhétorique. In: LANGLOIS, Ernest (org.). *Recueil d'arts de seconde rhétorique*. Paris: Imprimerie Nationale, 1902. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6230272p>>. Acesso em: 14 ago. 2015.

ANÔNIMO LORRAIN. Traité de l'art de rhétorique. In: LANGLOIS, Ernest (org.). *Recueil d'arts de seconde rhétorique*. Paris: Imprimerie Nationale, 1902. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6230272p>>. Acesso em: 14 ago. 2015.

BARNEY, Stephen A.; LEWIS, W. J.; BEACH, J. A.; BERGHOF, Oliver (org.). *The Etymologies of Isidore of Seville*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

BILAC, Olavo. *Tratado de versificação*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1905.

BRITTO, Paulo Henriques. *Formas do nada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CANCIONEIRO DA BIBLIOTECA NACIONAL. *Arte de Trovar*. Transcrição de Colloci. 1525-1526. Disponível em: <<http://cantigas.fcsh.unl.pt/artedetrovar.asp>>. Acesso em: 14 ago. 2015.

CÍCERO. *De l'orateur*. Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres, 1967-1971. 3 v.

CÍCERO. *Divisions de l'art oratoire ; Topiques*. 2. ed. Paris: Société d'Édition Les Belles Lettres, 1960.

COMTE-SPONVILLE, André. *O ser-tempo: algumas reflexões sobre o tempo da consciência*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CORSALETTI, Fabrício. *Esquimó*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

DESCHAMPS, Eustache. L'art de dictier et de fère chançons, balades, virelais et rondeaulx. In: _____. *Poésie morales et historiques d'Eustache Deschamps*. Paris: Crapelet, 1882. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=aP1b66rpMEsC&lpg=PP5&ots=7yGB3sX13d&dq=poesies%20morales%20et%20historiques%20d'eustache%20deschamps&hl=pt-BR&pg=PP2#v=onepage&q=poesies%20morales%20et%20historiques%20d'eustache%20deschamps&f=false>>. Acesso em: 14 ago. 2015.

ELIAS, Norbert. *Sobre o tempo*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1984.

FOIXÀ, Jofre de. Regras. As regras da arte de trovar. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). *Do mito das Musas à razão das Letras: textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C. - século XVIII)*. Chapecó: Argos, 2014. p. 158-160.

GARCIA, Marília. *Um teste de resistores*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2014.

GUÉRET, Gabriel. *Le Parnasse reformé, seconde edition, reveuë, corrigée, & augmentée*. Paris: Thomas Jolly, 1669. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k108774g>>. Acesso em: 10 ago. 2015.

HAWKING, Stephen. *Uma breve história do tempo*. Tradução de Cássio de Arantes Leite. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

HEIDEGGER, Martin. *Ser e tempo*. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes; Bragança Paulista, SP: Editora Universitária São Francisco, 2012.

HERENC, Baudet. Le doctrinal de la seconde rhétorique. In: LANGLOIS, Ernest (org.). *Recueil d'arts de seconde rhétorique*. Paris: Imprimerie Nationale, 1902. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6230272p>>. Acesso em: 14 ago. 2015.

KLEIN, Étienne. *O tempo*. Lisboa: Instituto Piaget, 1995.

LE GRAND, Jacques. Des rithmes et comment se doivent faire, extrait de "l'Archiloge Sophie". In: LANGLOIS, Ernest (org.). *Recueil d'arts de seconde rhétorique*. Paris: Imprimerie Nationale, 1902. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6230272p>>. Acesso em: 14 ago. 2015.

LIMA, Samarone. *O aquário desenterrado*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2013.

MARQUES, Ana Martins. *O livro das semelhanças*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

- MATTOS, Thiago. *Teu pai com uma pistola*. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2012.
- MOLINET, Jean. L'art de rhétorique. In: LANGLOIS, Ernest (org.). *Recueil d'arts de seconde rhétorique*. Paris: Imprimerie Nationale, 1902. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6230272p>>. Acesso em: 14 ago. 2015.
- MONTENEGRO, Marcelo. *Garagem lírica*. São Paulo: Annablume, 2012.
- MOURGUES, Michel. *Traité de la poésie française*. Paris: J. Vincent, 1724. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50801j>>. Acesso em: 10 ago. 2015.
- PUCHEU, Alberto. *Mais cotidiano que o cotidiano*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2013.
- SANT'ANNA, Alice. *Rabo de baleia*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.
- SARMATZ, Leandro. *Logocausto*. Florianópolis: Editora da Casa, 2009.
- SÉBILLET, Thomas. *Art poétique françoys*. Paris: E. Cornély, 1910. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k241278p>>. Acesso em: 10 ago. 2015.
- TASSO, Torquato. *Discorsi dell'arte poetica ed in particolare sopra il poema eroico*. Roma: Giuseppe Bonghi, 1999. Disponível em: <<http://www.classicitaliani.it/index082.htm>>. Acesso em: 10 ago. 2015.
- TIRELLI NETO, Ismar. *Ramerrão*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.
- VIDAL, Raimon. As regras da arte de trovar. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). *Do mito das Musas à razão das Letras: textos seminais para os estudos literários (século VIII a.C. - século XVIII)*. Chapecó: Argos, 2014. p. 155-157.