

**METAPOÉTICA E METAFICCIONALIDADE  
NA POESIA BRASILEIRA MODERNA**

SEBASTIÃO UCHOA LEITE

A metalinguagem poética, ou metapoética - que tem o fenômeno poético como tema - e a metaficcionalidade - que tem o ficcional por tema -, são termos intercambiáveis entre si e são encontráveis em todos os tempos poéticos até se tornarem quase um sistema à parte na poesia moderna **lato sensu**, de meados do século XIX ao nosso século. Com Baudelaire ocupa o seu lugar definitivo pela ampliação do espectro de alusões em relação a mestres do passado como Hölderlin, Keats ou Leopardi, p.ex. Exemplos como *Les phares*, *Don Juan aux Enfers*, ou *Le cygne* revelam como o tratamento de temas ficcionais conduzem a uma visão contemporânea do passado e até, como em *Le cygne*, a um magistral mergulho em plena contemporaneidade. Poeticocêntrica, na obra dele o poeta ocupa lugar privilegiado, até se chegar a uma "desmitificação" da aura em torno da sua imagem na prosa irônica de *Perda da auréola*. Também o "exílio" do poeta na moderna sociedade burguesa, imediatista e intolerante com o inútil, configurado entre outras, na imagem do cisne evadido, ainda ocupa o centro da cena na poética hermética de Mallarmé, particularmente no soneto em *yx*, do emblemático **Ptyx** de origem romântica (Victor Hugo), e no *Tombeau d'Edgar Poe*. Nessa metapoética alusiva (e secreta) atribui-se ao poeta a tarefa heróica de preservação da linguagem, resistindo ao seu consumo e desgaste. Em suma, a ele caberia "donner un sens plus pur aux mots de la tribu". A Verlaine caberia depois uma explicitação maior disso, ao pedir, na sua *Art poétique* que se torça o pescoço da eloquência. E, enfim, em Tristan Corbière e Jules Laforgue o tema do "poético" torna-se irônico e anti-heróico, se hiperboliza e se autodevora. Se em Mallarmé subsiste ainda a interlocução entre poético e mítico - veja-se o exílio esotérico do "Maître" no soneto em *yx* e o seu **background** mitológico - em Corbière dá-se em *Un Sonnet* a receita metasoneto para acabar com todos os sonetos, e em Laforgue, no *Clima, flore et faune de la lune* a revisão anti-órfica dos clichês simbólicos do poético. Quase sempre ligado ao irônico, o metapoético vira **lieu commun** da modernidade, e na língua portuguesa temos o exemplo já clássico da *Autopsicografia* de Fernando Pessoa, em que se substitui a sinceridade pessoal pela sinceridade ficcional, que será o núcleo de toda a poesia moderna.

Em Manuel Bandeira, às vésperas do Modernismo no Brasil, já se coloca o confronto da identidade pessoal com a identidade ficcional dos poetas. Ele já começa metatemático, alusivo e parafraseador, sistema que vai se ampliando na sua obra, e já no seu segundo livro zomba em *Os sapos* dos clichês poéticos: "Clame / a saparia / Em críticas céticas: / Não há mais poesia' / Mas há artes poéticas...". E muito antes, em 1908, num soneto ainda parnasiano, há uma surpreendente nota irônica: "Fitando a vastidão magnífica do mar / Que ressalta e reluz: - 'Verdes mares bravios...' / Cita um sujeito que jamais leu Alencar". Depois, já na época do Modernismo, Bandeira se proclamará farto do "lirismo funcionário público" e pedirá "o lirismo difícil e pungente dos bêbados" ou "o lirismo dos clowns de Shakespeare". Lirismo **clown** de fundo romântico. Em troca, o real cotidiano em torno de si substitui o velho empolamento parnasiano. Poesia paralela ao jornal ou urbano paraficcional de inúmeros textos. Em *Noturno da Rua da Lapa* este urbano se converte em terror metaficcional:

*A janela estava aberta. Para o que não sei, mas o que entrava era o vento dos lupanares, de mistura com o eco que se partia em curvas ciclodais, e fragmentos do hino da bandeira.  
Não posso atinar no que eu fazia: se meditava, se morria de espanto ou se vinha de muito longe.*

*Nesse momento (Oh! por que precisamente nesse momento?... ) é que penetrou no quarto o bicho que voava, o articulado implacável, implacável!*

*Compreendi logo não haver possibilidade alguma de evasão. Nascer de novo também não adiantava. - A*

*bomba de flit, pensei comigo, é um inseto!*

*Quando o jacto fumigatório partiu, nada mudou em mim! os sinos da redenção continuaram em silêncio; nenhuma porta se abriu nem fechou. Mas o monstruoso animal FICOU MAIOR. Senti que ele não morreria nunca mais, nem sairia, conquanto não houvesse no aposento nenhum busto de Palas, nem na minha alma, o que é pior, a recordação persistente de alguma extinta Lenora.*

A evocação de *O Corvo* de Edgar Poe é apenas para mostrar-se como as metáforas mudam de lugar. Se em Poe a presença enigmática revela uma ausência determinada, aqui é uma ausência em si, sendo o vazio tematizado enquanto horror. Em Bandeira paráfrases, palinódias irônicas, variações, apropriações, desentranhamentos de textos, tudo faz parte de um jogo metaficcional que é também metalingüística poética, como nessa evocação de Sá de Miranda: "*O SOL É GRANDE. Ó coisas / todas vãs, todas mudaves! / (Como esse `mudaves', / que hoje é `mudáveis' / e já não rima com `aves'.)*". Já nos seus últimos tempos Bandeira, pela visão do clichê simbólico "Lua", traduz sua poética de um despojado "em si", reduzindo a lua a "Satélite":

*Fim de tarde.*

*No céu plúmbeo*

*A Lua baça*

*Paira*

*Muito cosmograficamente*

*Satélite*

*Desmetaforizada,*

*Desmitificada,*

*Despojada do velho segredo de melancolia,*

*Não é agora o golfão de cismas,*

*O astro dos loucos e dos enamorados.*

*Mas tão somente*

*Satélite.*

*Ah Lua deste fim de tarde,*

*Demissionária de atribuições românticas,*

*Sem show para as disponibilidades sentimentais!*

*Fatigado da mais-valia,*

*Gosto de ti assim:*

*Coisa em si,*

*— Satélite.*

Operação redutora final que, numa lírica entranhadamente romântica como a de Bandeira, revela a persistência, através do processo metaficcional, de um viés entranhadamente crítico.

Crítico sim, mas não radical. A radicalidade no Modernismo está na poética de Oswald de Andrade, a mais drasticamente sintética da época. Já de início ela parte para uma apropriação crítica de textos básicos da história primitiva do Brasil, dos descobridores e viajantes. A nova terra é mostrada em estado bruto, o simples recorte dos textos de prosa em verso livre adquirindo um tom surpreendente de visão crítica da visão colonial, que, no entanto, não deixa de ter sua objetividade própria, embora envolta em plasma ideológico. Oswald de Andrade pratica o antidiscurso nessa poesia crítica, objetivista e recortada no método cinematográfico da montagem. O lirismo torna-se obliquo: está presente na tonalidade **naïf** dos textos em toda a sua crueza. Algo desse método

de apropriação persistirá em toda a poesia de Oswald de Andrade, sobretudo em textos que ficcionalizam a história do Brasil colonial e imperial. Toda a sua poética tende assim para uma metaficcionalidade singular em que a simples descrição sintética converte fatos históricos ou do passado cotidiano em ficções, o banal transformando-se em poético.

É uma poética pictórica, que reduz ao mínimo, quando ele existe, o elemento de subjetividade. Quando este surge, como na série *Secretário dos amantes*, é como uma anotação gênero cartão postal. Anotação que se radicaliza noutros momentos como em *As quatro gares* onde, no poema *Adolescência*, diz-se apenas: *Aquele amor / nem me fale*. Se a visão da realidade no poeta é sempre sintética, despojada de ornamentos e permeada pelo humor crítico, a sua prática metapoética só pode ser a versão paródica do texto na poesia brasileira do passado. Tal é a sua versão da *Canção do exílio* do romântico Gonçalves Dias, com o título *Canto do regresso à pátria*, que diz no final:

*Não permita Deus que eu morra  
Sem que volte pra São Paulo  
Sem que veja a Rua 15  
E o progresso de São Paulo*

Assim, a "pátria" se reduz à sua **urbis**, São Paulo. Descontendização do nacionalismo romântico-**naïf**, desvelando a sua face provinciana. Versão provinciana e também carnavalesca que se resume no poema *Brasil*, onde ainda se parodia o nacionalismo romântico:

*O Zé Pereira chegou de caravela  
E perguntou pro guarani da mata virgem  
- Sois cristão?  
- Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte  
Teterê tetê Quizá Quizá Quecê!  
Lá longe a onça resmungava Uu! ua! uu!  
O negro zonzo saído da fomalha  
Tomou a palavra e respondeu  
- Sim pela graça de Deus  
Canhem Babá Canhem Babá Cum Cum!  
E fizeram o Carnaval*

Enfim, o Brasil como um país de ficção, "exuberante" e "tropical". Um dos aspectos da poesia crítica de Oswald de Andrade foi querer desmontar, numa versão Kodak-paródica, essa ficção sentimental.

A primeira "versão", digamos assim, da poesia de Carlos Drummond de Andrade, não estava muito longe disso. Mas o poeta se colocava no centro de uma paisagem alienada, como em *Fuga*:

*Estou de luto por Anatole  
France, o de Thaïs, jóia soberba.  
Não há cocaína, não há morfina  
igual a essa divina  
papa-fina.  
Vou perder-me nas mil orgias  
do pensamento greco-latino.  
Museus! estátuas! catedrais!  
O Brasil só tem canibais.*

Em Drummond se retoma o fio do cotidiano urbano de Bandeira, porém mais acidamente. O mitológico urbano moderno traz consigo substitutos ficcionais do histórico, como em *Balada do amor através das idades*:

*Hoje sou moço moderno,*

*remo, pulo, danço, boxo,  
tenho dinheiro no banco.  
Você é uma loura notável,  
boxa, dança, pula, rema.  
Seu pai é que não faz gosto.  
Mas depois de mil peripécias,  
eu, herói da Paramount,  
te abraço, beijo e casamos.*

A Paramount ocupa o lugar de Tróia, Roma, os cristãos, Versailles, mitos anteriores referidos. Na mesma linha, Drummond desmonta os mitos amorosos ideológicos em *Necrológio dos desiludidos do amor*: "Os médicos estão fazendo a autópsia / dos desiludidos que se mataram. / Que grandes corações que eles possuíam. / Vísceras imensas, tripas sentimentais / e um estômago cheio de poesia..." Essa ironia funcional em relação ao tecido ideológico do universo urbano cede lugar a uma reflexão mais distanciada quando o objeto é o universo poético. O poeta aconselha: *Penetra surdamente no reino das palavras. / Lá estão os poemas que esperam ser escritos. / Estão paralisados, mas não há desespero, / há calma e frescura na superfície intacta. / Ei-los sós e mudos em estado de dicionário*. Essa explicitação denotativa talvez não fosse, porém, o melhor caminho. E por isso o problemático embutido em toda a criação termina por emergir, ainda nessa fase de dialética negativa/positiva do poeta, no lance lúdico de *Áporo*:

*Um inseto cava  
cava sem alarme,  
perfurando a terra  
sem achar escape.*

*Que fazer, exausto,  
em país bloqueado,  
enlace de noite  
raiz e minério?*

*Eis que o labirinto  
(oh razão, mistério)  
presto se desata:*

*em verde, sozinha,  
antieuclidiana,  
uma orquídea forma-se.*

Um conceito concreto (inseto) e outro abstrato (problema de solução difícil) se interrelacionam em *Áporo*, espécie de minimetasoneto que propõe a aporia da criação. Da obsessão ("Um inseto cava / cava (...)") ao desatamento do labirinto, ou solução do enigma, há uma intercalação (*sem alarme*) do silêncio. Afinal a aporia propõe algo que surge à revelia da busca, isto é, **ab absurdo** (*antieuclidiana / uma orquídea forma-se*). Homenagem ao paradoxo do poético, não é por acaso que num livro de explosões denotativas (**Rosa do povo**, 1945) uma série de poemas iniciada por *Áporo* proponha justamente *Não mais o desejo de explicar* e sim *apenas um arabesco (Fragilidade)*. Esse grupo insidioso de poemas (como in-setos) busca algo além do "tempo presente" que domina a poética dessa fase. Não por acaso ele finaliza numa *Nova canção do exílio*, paráfrase paródica da utopia romântica e da felicidade de uma pátria hipotética: *Ainda um grito de vida e / voltar / para onde tudo é belo / e fantástico: / a palmeira, o sabiá, o longe*. Posteriormente a negação da utopia se encaminha em **Claro enigma** e outros livros até para a negação do imaginário, por exemplo, em *Dissolução: Imaginação, falsa demente, / já te desprezo. E tu, palavra. / No mundo, perene trânsito, / calamo-nos*. Ou ainda, em *Aspiração: Aspiro antes à fiel indiferença / mas pausada bastante para sustentar a vida*. Em suma, substituindo

a linguagem poética como pátria, hoje perdida, quer-se mesmo é reconhecer a opacidade e a impotência da visão poética. Ei-la em *Opaco*:

*Noite. Certo  
muitos são os astros.  
Mas o edifício  
barra-me a vista.*

*Quis interpretá-lo.  
Valeu? Hoje  
barra-me (há luar) a vista.*

*Nada escrito no céu,  
sei.  
Mas queria vê-lo.  
O edifício barra-me  
a vista.*

*Zumbido  
de besouro. Motor  
arfando. O edifício barra-me  
a vista.*

*Assim ao luar é mais humilde.  
Por ele é que sei do luar.  
Não, não me barra  
a vista. A vista se barra  
a si mesma.*

Enfim, se Bandeira viu na Lua "desmetaforizada" apenas o satélite, mas nisso ainda vendo o poético, Drummond apenas "sabe" do luar, mas sem vê-lo. Não será o "edifício" uma metáfora do que "é difícil?". Lucidamente, porém, o poeta reconhece: *A vista se barra / a si mesma*. Dez anos depois, contudo, em **Lição de coisas**, esvai-se o nojo do real e a negação do poético, e retorna o interesse pelas coisas concretas. Em "Isso é aquilo", poema em que as palavras se aproximam mais pelo valor fonético do que pelo semântico, propõe-se um método analógico e aleatório de aproximações entre real e poético. Uma proposta do concreto da linguagem salva a pátria perdida do poeta, num momento de feliz radicalidade e **réussite** poética, que reconhece, sem culpas, seus **échecs** comunicativos-conceituais. Seria difícil, porém, traçar daqui em diante o percurso drummondiano, um dos mais longos e contraditórios da língua portuguesa. Ora ele tem iluminações, **insights**, ora ele se perde na pátria do exílio que é o passado do poeta, memória que em certos **punti luminosi** se faz metamemória. De qualquer modo, a pedra e a náusea de outros tempos foram trocadas por reflexos menos ácidos. A tolerância diminuiu a ânsia poética.

Contemporâneo e conterrâneo de Drummond, Murilo Mendes se insere no fluxo coloquial dos modernistas. Para todos se colocara o problema de re-descoberta do Brasil pela linguagem. Ao Brasil hierático da linguagem literária oficial e obsoleta, um país de ficção, propuseram uma nova ficção que se tornou, justamente, uma crítica dessa linguagem. Assim, Murilo Mendes abre o seu livro de estréia com uma *Canção de exílio* que se opõe ao clichê romântico sentimental-patriótico:

*Minha terra tem macieiras da Califórnia*

*onde cantam os gaturamos de Veneza.  
Os poetas da minha terra  
são pretos que vivem em torres de ametista,  
os sargentos são monistas, cubistas,  
os filósofos são polacos vendendo prestações.*

Assim, à ficção irreal dos românticos contrapõe uma outra ficção, cujo absurdo é claro e não disfarçado. A tônica anarquista do livro contrapõe os extremos da coloquialidade ao ranço oficial da língua literária dominante, enquanto a visão humorística do quadro urbano contrapõe-se aos quadros comportamentais da época, embebidos em poses acadêmicas. Sua visão da história e da sociedade brasileira do passado pode fazer rir, quando D. Pedro II pede aos revolucionários republicanos para entrarem na sua casa, ficarem à vontade, mas que, por favor, *não bulam nas obras completas de Victor Hugo*. Mas faz também refletir. Como Oswald de Andrade e Drummond, Murilo Mendes inverte os códigos oficiais, inclusive lingüísticos. Sua diferença em relação ao segundo seria certa aspiração declarada à transcendência, sendo autocrítico do seu quase anarquismo no livro **A poesia em pânico**: *Eu sinto crescer em mim e na minha vida / A mórbida poesia que vem da irrealização. / Estou detestando esta grande poesia negativa*. Assinale-se, pois, a esta altura, que apesar do anarquismo aparente Murilo Mendes jamais se colocou como um negativista da realidade criticada, o que, sob vários aspectos, ocorreu com Drummond. Na verdade, tendeu para a ordem da transcendência, oscilando entre acentos de poesia crítica e poesia órfica. Por isso abandona as alegorias críticas e proclama-se, a certa altura, um *Novíssimo Orfeu*:

*O mundo alegórico se esvai,  
Fica esta substância de luta  
De onde se descortina a eternidade.*

*A estrela azul familiar  
Vira as costas, foi-se embora...  
A poesia sopra onde quer.*

Mas se o seu objeto quer a transcendência, aspira também a concreticidade, como em *Idéias rosas*:

*Minhas idéias abstratas  
De tanto as tocar, tornaram-se concretas  
São rosas familiares  
Que o tempo traz ao alcance da mão.*

Nessa aspiração ao concreto, o poeta aproxima-se dos objetos e lugares não só como o **locus amoenus** do prazer estético, mas como o lugar da visão crítica. Em **Parábola** (1952) ele se refere a uma *Operação de rigor*, ou de pulverização dos temas poéticos, e em **Siciliana** (1955) ruínas, templos, claustros, túmulos e ecos assumem a função de alegorias estéticas da linguagem poética.

Em **Tempo espanhol** (1959) a aspiração da linguagem concreta atinge um nível antes jamais visto na obra de Murilo Mendes. Tudo, nesse contexto espanhol, lugares, poetas, pintores, situações específicas (as corridas de touros, p.ex.) adquirem um **status** de metalinguagem poética. Eis como se dirige *Aos antigos poetas espanhóis*:

*Da linguagem concreta iniciadores,  
Mestres antigos, secos espanhóis,  
Poetas da criação elementar,  
Informantes da dura gesta do homem*

Assim é que o homem vem para o primeiro plano. Em *O sol de Ilhescas* retoma-se o tema da tripla identificação de coisa/linguagem/homem: *Quem dá de comer e beber / Ao espanhol insubmisso / Com sua linguagem seca? / quem dá de beber a Ilhescas?*. Ou ainda em, *El Greco: Aparentemente sem medida, / Aparentemente distante do mundo / Eis o pintor da espécie castelhana: / Estuda seu homem descarnado, / Afeito à exigência do deserto.*

Descarnamento/deserto, índices metafóricos do despojamento que se acentuará na evolução de Murilo Mendes. Perdem-se antigos aspectos **naïf**-sábios, conciliatórios entre real e transcendente, mas por outro lado o poeta se faz paralelo a uma poética posterior à da sua geração: a poesia crítica de João Cabral de Melo Neto e as experiências de vanguarda da poesia concreta. Em **Convergência** (1966) os dois pólos são unidos: aspiração ao despojamento e experimentações com a linguagem. Numa tentativa de radicalizar além do despojamento, a linguagem faz-se quase que totalmente metapoética, de tal modo que poderiam ser citados todos os textos do livro nessa direção. Por mero **plaisir du texte** fique-se com o *Grafito numa cadeira*, redução dos elementos ideológicos do objeto:

*Cadeira operada dos braços  
Fundamental que nem osso*

*Não poltrona com pés de metal  
Knoll  
Ou projetada por um sub-Moholy Nagy  
com nota didascálica*

*Antes cadeira no duro  
Cadeira de madeira  
Anônima  
Inânime  
Unânime  
Cadeira quadrúpede*

*Não aguardas  
Nenhuma "iluminação" particular  
Nem assento e clavícula de nenhuma deusa  
Que te percutisse - gong -  
Nem de nenhum Van Gogh  
Que súbito te tornasse  
Eterna*

Aspiração à coisificação, à minimização dos elementos, à concreticidade que aproxima a "cadeira" de Murilo Mendes da "Lua" que se reduz a "satélite" em Manuel Bandeira. Mas no primeiro ainda se acentua outra aspiração: *Eu tenho a vista e a visão / Soldei concreto e abstrato. / Webernizei-me. Joãocabralizei-me. / Francispongei-me. Mondrianizei-me.* Solda pela qual Murilo Mendes fez-se uma das pontas de lança críticas da poesia brasileira.

Nos anos cinquenta esta consciência crítica se tornará obsessiva na obra de João Cabral de Melo Neto. Mas antes há um estranho parêntese com a publicação, em 1952, da **Invenção de Orfeu** de Jorge de Lima. Nesse sócio de Murilo Mendes (em **Tempo e eternidade**) nada faria prever a eclosão barroco-épica da **Invenção**. O livro vai numa direção contrária tanto do neo-classicismo desencantado do Drummond de **Claro enigma** quanto da concisão verbal para onde se encaminhou Murilo Mendes. Propõe, antes, uma linguagem do excesso, épico-órfica, um **mélange** de ritmos e temas, onde falta o verso livre. Sua composição em 10 cantos, no entanto, dá a impressão de uma montagem de temas e alusões mítico-históricas, onde se evocam a Bíblia, Dante, Gôngora, Blake, Lautréamont, Rimbaud e outros. Nisso estaria, talvez, seu aspecto de modernidade, além do

poema voltar-se, freqüentemente, sobre si mesmo, traduzindo ânsias de transcendência, como no Canto VII intitulado *Audição de Orfeu*:

I

*A linguagem  
parece outra  
mas é a mesma  
tradução.*

*Mesma viagem  
presa e fluente,  
e a ansiedade  
da canção.*

*Lede além  
do que existe  
na impressão*

*E daquilo  
que está aquém  
da expressão.*

Na época, Murilo Mendes indagou-se sobre se **Invenção de Orfeu** geraria seguidores ou se ficaria como monumento isolado. Hoje, 37 anos depois, a segunda hipótese parece ter se confirmado, pois a influência veio de uma direção inversa.

A obsessão da linguagem desenvolveu-se desde cedo em João Cabral de Melo Neto, cronologicamente da Geração 45, neo-órfica e contrária ao coloquialismo modernista, mas dela se afastando em oposição crítica. Cabral propôs não só uma poética construtivista como radicalmente anti-órfica, pondo em xeque, desde logo, a "poesia dita profunda", com pretensões transcendentais. Sua obra desenvolverá cada vez mais um desnudamento crítico da realidade, promovendo cruzamentos de situações (Nordeste brasileiro/Andaluzia espanhola, por exemplo) que resultaram em lições críticas do modo de se ver a realidade. Propõe também a pesquisa de uma linguagem paralela a essas realidades. Transforma-se, assim, no mais crítico dos poetas brasileiros ao radicalizar a visão da realidade e, através de um processo de isomorfismo, a linguagem dessa realidade, que se faz áspera e antimelódica. Na verdade o poeta continua noutra direção o projeto crítico de redescoberta da realidade proposto pelos modernistas (o Nordeste ocupando nele o lugar antes reservado para o Brasil), nestes numa linguagem mais coloquial. Mas a sua visão crítica, ao contrário da síntese observada nos textos mínimos de Oswald de Andrade, é de ordem mais analítica. Por isso se faz comumente através de desdobramentos e superposição de imagens. Embora antibarroco, algo do conceptualismo informa este processo. E sobretudo é intensamente visual nos seus modos comparativos, sua poesia transbordando de riqueza imagética. As imagens a que recorre pretende que não sejam meramente decorativas, mas funcionais. Assim, por exemplo, a imagem da cabra, com todas as suas qualidades de segura e aspereza, poderá ser denotativa das qualidades de uma determinada região, o agreste no Estado de Pernambuco, por exemplo. O isomorfismo se liga ao metalingüismo, pois na medida em que a linguagem fala das coisas, estas também falam de uma linguagem determinada.

Num poema axial dessa obra, **Uma faca só lâmina**, propõe-se três imagens para a apreensão da realidade: a da bala (contundência), a da faca (agudeza cortante) e a do relógio (obsessão interna). São duas, porém, as imagens obsessivas que a atravessam, a pedra e a faca, para a reeducação da percepção, a julgar pelos títulos **Educação pela pedra** e **Escola das facas**. A obsessão crítica levou-o a organizar o volume **Poesia crítica**, distinguindo duas vertentes, a da "Linguagem" (em si) e a das "Linguagens" (as dos outros). Em suma, metapoética e metaficcionalidade interrelacionados. Entenda-se tudo por metapoética, isto é, todas as coisas ou seres interrelacionáveis, como em *A palo seco*:

4.3 *A palo seco* existem  
situações e objetos:  
Graciliano Ramos,  
desenho de arquiteto.

*as paredes caídas,  
a elegância dos pregos,  
a cidade de Córdoba,  
o arame dos insetos.*

Assim, atividades como *Catar feijão* ou a arte dos *Pescadores pernambucanos*, ou ainda paisagens do Recife e Sevilha, se catalogam no item "Linguagem". Por outro lado, escritores e artistas, toureiros e cantadores do **El cante hondo**, **cantaoras** ou imagens da escultura Dogon se classificam no item "Linguagens". Ao falar do processo de um artista comparando-o através de imagens com o processo de outro, como por exemplo nas duas séries de *O sim contra o sim*, dedicadas a pintores e a poetas, sabe-se que o autor está falando do processo criativo, particularmente do poético. Pois quando deles fala, fala também de si, das duas escolhas.

João Cabral é o mais crítico dos poetas e é também o que, antes do surgimento das vanguardas, elevou ao ponto culminante na evolução da poesia brasileira a prática da metapoética. De modo que é impossível indissociar este conceito da sua obra. Tão entranhado está que, a rigor, tudo é só linguagem, embora, paralelamente, a recuperação do real tenha sido igualmente obsessiva nessa obra.

Mas, com o tempo, algumas dessas obsessões foram relativizadas, se deslocaram de lugar e de certo modo foram banhadas de ironia, como, por exemplo, quando se colocou no centro da ação não a linguagem, mas o **faber**, tal como se verifica no questionador *O artista inconfessável*:

*Fazer o que seja é inútil.  
Não fazer nada é inútil.  
Mas entre fazer e não fazer  
mais vale o inútil do fazer  
Mas não fazer para esquecer  
que é inútil: nunca o esquecer.  
Mas fazer o inútil sabendo  
que ele é inútil e bem sabendo  
que é inútil e que seu sentido  
não será sequer pressentido,  
fazer: porque ele é mais difícil  
do que não fazer, e difícil-  
mente se poderá dizer  
com mais desdém ou então dizer  
mais direto ao leitor Ninguém  
que o feito o foi para ninguém.*

Ironia e sarcasmo já conhecidas de outros pontos da obra do autor como em *Generaciones y semblanzas* ou *Comendadores jantando*, onde surpreende e desnuda "modos de ser" ideológicos. Noutro poema, *Retrato de poeta*, certo modo de fazer é identificado com a diarreia, a partir da imagem de Burgess de um poeta que criava em latrinas. Enfim, o autor também usa **personas**. Nas *Dúvidas apócrifas de Marianne Moore*, as dúvidas são do próprio poeta: *Sempre evitei falar de mim, / falar-me. Quis falar de coisas. / Mas na seleção dessas coisas / Não haverá um falar de mim? (...) Como saber, se há tanta coisa / de que falar ou não falar? / E se o evitá-la, o não falar / é forma de falar da coisa?* As dúvidas não-apócrifas do poeta, no entanto, não devem ser meramente confundidas como um simples exercício de inquietude pessoal. Elas terminam por colocar dúvidas gerais e objetivas na ordem de qualquer criação e por atingir o núcleo mais problemático de toda atividade poética.

Esse "núcleo problemático" conduz em seu fundo a questão da objetividade *versus* a subjetividade poética, e ocupa parte da cena poética brasileira dos anos cinquenta, quando várias correntes de vanguarda surgem quase simultaneamente, a Poesia Concreta e a Práxis (de São Paulo), o Neo-Concretismo (do Rio) e o grupo Tendência (de Belo Horizonte). A Poesia Concreta se destacou pela radicalidade da proposição em decretar o fim da unidade verso, teoricamente defendido. Teoricamente o grupo mais bem equipado surgido no país, tornou-se natural que a radicalização do processo trouxesse para o centro das questões a metalinguagem poética. As evoluções individuais se encarregaram depois de relativizar ou transformar muito dos seus princípios. Haroldo de Campos, o mais teorizador do grupo, conduziu as questões em torno da metalinguagem poética a serem não só o centro das suas reflexões como o núcleo básico do seu processo poético. Este desaguará num **tour de force** lingüístico, não só como cume provável de todo o seu percurso, mas como um monumento verbal à parte no quadro poético brasileiro. Serão as **Galáxias**, conjunto de prosas/poemas, viagem-a-lugares/viagem-a-textos, lugares-situações/textos-situações, onde referências ao cotidiano e lugares anedóticos se interserem com referências cultas. O texto é riocorrente, multilingüístico e multialusivo. Como exemplo, eis uma situação em que Schiller e Goethe riem de uma solução de Hölderlin ao traduzir a fala de um personagem de Sófocles como "A tua fala se ting de vermelho":

*du scheinst ein rotes wort zu faerben pela voz de Sófocles  
pela voz de  
hölderlin schiller rindo goethe sorrindo ilustre companhia  
estaria maluco  
herr hölderlin ou se fingia de pois sófocles só queria dizer  
tu pareces preocupada com algo ismênia a antigone pela voz  
de sófocles  
um dos mais burlescos produtos do pedantismo aquela fala  
tinta de vermelho  
do senhor hölderlin e no entanto e no entempo e no intenso  
o mar purpurescia  
em kalkháinous' épos polipurpúreo mar de fúria polivermelho  
guerreiro*

Nessa passagem Haroldo de Campos, a partir de um fato anedótico, o riso de Schiller e Goethe com a solução lingüística de Hölderlin, assume o partido do poético e da aparente "loucura" criadora, evocando ao mesmo tempo um homérico *mar de fúria polivermelho*. Produção de montagem total que conduziu os poetas do grupo concreto à evocação constante de um metatexto universal e polimórfico.

Outro nome importante da poesia concreta, Décio Pignatari, extraiu em vários trabalhos um poético conceitual sempre crítico em relação a um universo verbal-visual múltiplo, tanto referido à realidade urbana quanto a textos poéticos já inseridos no processo histórico-literário. Assim, Pignatari realizou trabalhos sobre fenômenos publicitários como por exemplo sobre a Coca Cola, na sua fase inicial, com uma preocupação centrada nos aspectos ideológicos do fenômeno em seu contexto. Em termos críticos chegou a propor uma teoria da guerrilha estética, visando a apreensão crítica da realidade através de processos múltiplos, icônico-verbais, adequados ao objeto. A ironia crítica agressiva conduz o seu processo de elaboração a algo que vai sempre além da mera proposição estética. Sua formação teórica se desenvolveu cada vez mais no sentido de uma semiótica crítica, onde a iconização ocupa um lugar central e onde se propõe sempre uma interrelação entre signo verbal e signo visual. Um exemplo marcante desse tipo de trabalho é a sua *stèle pour vivre n° 4*, em que ele imagina um "mallarmé vietcong". Versos índices do poeta são transformados em imagens, produtos verbais em produtos icônicos interrelacionados entre si, de modo a que se encontre um outro sentido, cujo resultado é irônico. Assim, "le vierge indice" se transforma num dedo índice que aponta; "ancestralement a n'ouvrir pas", numa chave horizontalizada etc. Finalmente, os próprios elementos verbais obtêm uma nova leitura: SI C'ÉTAIT LE NOMBRE / CE SERAIT LE HASARD se transforma em SI SEPT EST LE NOMBRE / CESSERAIT LE HASARD, e o nome do poeta se subdivide em MAL / ALL / ALLARM / LARME / ARME / MER. Em

Pignatari a linguagem se transforma numa espécie de totalização, um universo de signos por trás dos quais se revelam outros signos.

Pignatari pode ser definido como um poeta concreto-conceitual. Seus "poemas semióticos" com chaves léxicas não seriam mais do que a hipérbole irônica do seu processo. Obra breve e rara, sua preocupação metatextual é tão clara nas próprias estruturas criadas que isso dispensaria a súpula metaconceitual do seu "Interesse" que termina: *Em tudo interessa o que não é tudo / No signo interessa o que não é signo / Em nada interessa o que não é nada / Interessere*".

Também em Augusto de Campos, o **tertius** da tríade oriunda da poesia concreta, ainda mais envolvido que os outros com a iconicidade da linguagem, a relação estrita entre elementos verbais e icônicos acompanha todo o seu processo desde o **design** da linguagem verbal na fase ortodoxa concreta e passando pelos poemas popcretos (montagens visuais verbais do universo **pop** urbano), pelos profilogramas (perfis visuais de artistas que visam um novo sentido icônico), pelos equívocabulos (montagens visuais de palavras) e pelos stelegramas (composições visuais-verbais com a técnica do **letraset**). Embora em alguns momentos, como no poema *Lixo/Luxo* (a primeira palavra é construída pela segunda numa tipologia fantasista "luxuosa" \_ numa das versões impressa em dourado) ou nos "popcretos", suas visões "desideológicas" sejam claras, Augusto de Campos parece menos preocupado do que Pignatari no desentranhamento de estruturas ideológicas do real mais no estranhamento do universo, que em certos momentos aspira a uma cosmopoética. Tal como em Pignatari, sua preocupação metalingüística se expressa no próprio modo operativo. Também na tradução, que tem chamado de, em alguns momentos, "intraduções", a interferência no código lingüístico visa, além da tradução, uma espécie de metatradução que vai além do sentido verbal, pois outro sentido é formalmente construído pela técnica do **letraset**, em tipologia fantasista, além de uma reestruturação visual do texto. Um exemplo claro desse processo é a estruturação espiralada do poema *A rosa doente* de Blake. A curva final interna dessa espiral termina em *Seu escuro amor mudo / Te rói desde dentro*, numa solução isomórfica que identifica o centro da composição e a interioridade tematizada nela. Noutras composições Augusto de Campos tematiza icônicamente a própria dissolução do ego individual num plano de solidão cósmica, como em *SOS*, também numa solução de espiral interna que termina em *vagaremos sem voz / silenciosos / sos*, sendo o *SOS* final uma réplica do "sós" na segunda curva da espiral. Esta dissolução se radicaliza ainda mais no poema *pós-tudo*, no qual a utopia poética se resolve na ambivalência final do termo **mudo**, tanto significando o verbo mudar na 1ª pessoa do indicativo, quanto o adjetivo verbal **mudo**, do substantivo **mudez**.

## Conclusões

A aspiração de dizer o que é o poético e quais os seus limites é inerente a todo processo poético que se defronte com o problema da mutação da realidade e conseqüente mutação do seu modo de apreensão. Parecendo um simples questionamento de ordem estética é, mais do que isso, um questionamento da realidade em que o criador se encontra envolvido. É, pois, normal que os processos de metalinguagem crítica emergem justamente em certos momentos históricos, sem que isso, naturalmente, derive de um simples efeito mecanicista. O maneirismo literário e pictórico são exemplos desses efeitos históricos não-mecânicos. A metafictionalidade crítica e irônica do **Quixote** cervantino ou do **Tristram Shandy** são manifestações fundadoras, assim como espelhismos e anamorfoses que caracterizam certas pinturas maneiristas. De qualquer modo, tais processos surgem quando é necessário romper com as ilusões do realismo estético, ou desvendar os artifícios da criação numa intervenção crítica que muitas vezes se torna ela mesma fundante de um novo processo criativo. É natural que no século XX, por excelência um século crítico, e que tem tendência a um auto-reflexo crítico, tenha se tornado também o século da reflexão metapoética.

Que tal tendência tenha se verificado na literatura brasileira, da qual se tem uma versão para uso externo de algo fadado exclusivamente ao naturalismo quando não ao mero exotismo, é algo que não se pode explicar apenas em termos de mimetismo. Oswald de Andrade, com o seu (aparente) anarquismo crítico, encarregou-se de desmistificar qualquer visão complacente de absorção de valores externos através do seu princípio "antropofágico" de devoração, assimilação e recriação desses valores. A criação de uma nova linguagem foi uma obsessão dos modernistas, na poesia como na prosa, onde medraram criações tão originais como os textos de prosa **Miramar** e **Serafim Ponte Grande** de Oswald de Andrade ou o **Macunaíma** de Mário de Andrade. Na

poesia, o coloquialismo que se exacerbou em Bandeira, Oswald, Drummond e Murilo Mendes não foi simples **imitatio** de processos estrangeiros, mas produto de necessidades internas. Também o impulso de novas **tábulas rasas** nas correntes de vanguarda na década de cinquenta resultou de circunstâncias históricas especiais: o Brasil que tinha por nova capital uma cidade pré-concebida como Brasília sofria a síndrome da utopia. Que tudo tenha sido depois questionado isso foi apenas uma evolução de processos de renovação: os recuos são tão previsíveis quanto os avanços.

A linha evolutiva, no entanto, mostra como certas pontes são construídas. O despojamento pretendido por Bandeira, e que teria o seu ponto culminante na sua visão da *Lua* como satélite desmetaforizado vai repercutir muito depois em outras gerações. Mas já tem um eco na "cadeira" desmetaforizada de Murilo Mendes. Este, por sua vez, que influenciara nos inícios, com a sua lição de visualidade plástica das imagens, a poesia de João Cabral, vai devolver depois esta influência com a intensificação do processo metapoético em **Tempo espanhol e Convergência**. De seu lado, Drummond não chegará a uma visão tão positiva quanto Murilo Mendes - que nunca abandonou a dimensão utópica da fala poética - em determinados momentos, mas sua adesão conflituosa à opacidade, tão lucidamente tematizada em *Opaco* e outros textos em **Claro enigma**, tem o seu aspecto crítico significativo de tematização do impasse, que será o centro da cena nas décadas seguintes. João Cabral de Melo Neto, por sua vez, herdeiro inicial de Drummond e Murilo Mendes, construirá uma ponte para a poesia concreta com o seu rigor construtivo e certas pesquisas estruturais, sobretudo num dos seus livros mais radicais, **A educação pela pedra**. Mesmo a ultraquestionada vanguarda da poesia concreta lançou pontes para outras novas gerações, ao criar exigências de inventividade e rigor construtivos. E outras correntes que o espaço não permitiu que fossem aqui examinadas.

O exame crítico interno do poético, que se faz paralelo ao próprio processo de criação, não será exigência incondicional de qualquer modo de expressão. Alguns o dispensam e até gerações inteiras podem ignorá-lo. Ele é função de determinados momentos, quando se faz inevitável para a vida da linguagem. Pode parecer que a obsessão metapoética que peculiarizou, por exemplo, a obra de João Cabral de Melo Neto ou a última fase de Murilo Mendes, seja só bizantinismo cerebral. Mas foi vital para o estabelecimento de uma nova forma de apreensão da realidade. Porque não se pode confundir a vitalidade da linguagem poética com a simples tematização do vital. Não há, como se pode pensar por equívoco, uma correlação objetiva entre a vitalidade do processo lingüístico e uma adesão à vitalidade temática. Como também não há o inverso, a negação não sendo poética **per se**. A vida da linguagem é correlata objetiva apenas da aspiração por novas formas de apreensão do real, seja lá quais forem os seus conteúdos ideativos. Opostos ideológicos Maiakóvski/Khlébnikov e Pound/Eliot encontram-se apenas nisso. Como foi **apenas** nisso que se encontraram o utopista místico Murilo Mendes e o anti-utopista materialista João Cabral. Sendo cabível dizer, no entanto, que a vocação da poesia brasileira, num país com tão grande aura de mística difusa, sempre foi mais na última linha. Uma vocação marcadamente materialista e com inflexões anti-utópicas. Que desaguou na materialidade da linguagem concreta de certas vanguardas, com alguns inesperados toques utópicos de transformação que não vingaram. Isso, porém, é outra história.

Rio, 31.07.89